



Wolfgang Pehnt

Ruhr-Universität Bochum

Wolfgang Pehnt lehrte Baugeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Er hat zahllose Arbeiten zur Architekturgeschichte der Moderne veröffentlicht und Monographien über Baumeister wie Gottfried Böhm, Hans Poelzig, Rudolf Schwarz und Karljosef Schattner geschrieben; er war Autor bei der Propyläen-Kunstgeschichte und Mitarbeiter von Fachzeitschriften,

Katalogbüchern, Tageszeitungen und Rundfunkanstalten. Seine Bücher „Die Architektur des Expressionismus“ und „Deutsche Architektur seit 1900“ gelten als Standardwerke. Er wurde vielfach ausgezeichnet, zuletzt mit dem Deutschen Preis für Denkmalschutz (Karl Friedrich Schinkel-Ring).

MODELLWECHSEL

Das Bauhaus und die Organisation seines Nachruhms

Im reichen Erbe des Bauhauses befindet sich auch ein immaterielles Erbstück, eine gegenstandslose Hinterlassenschaft von diskutierbarer Qualität: die Organisation des eigenen Nachruhms und zugleich die Erfindung oder zumindest Benennung eines Stils.

Wie hat es eine kleine Schule in vergleichsweise kleinen Städten, Weimar und Dessau, geschafft, eine ganze Epoche auf den eigenen Namen zu verpflichten? Wie war es möglich, dass ein Künstler wie Peter Behrens, bei dem Walter Gropius in seinen Anfängen assistiert hat – und nicht umgekehrt –, heute in der populären Presse als „Bauhaus-Künstler“ bezeichnet werden kann? Oder Bruno Taut oder Erich Mendelsohn, die ihre erfolgreiche Praxis bereits längst gestartet hatten, als das Bauhaus in der Architektur kaum mehr als ein hölzernes Präriehaus (für seinen Mäzen Adolf Sommerfeld) und ein knapp über 100 qm kleines, damals höchst umstrittenes Musterhaus vorzuweisen hatte? Behrens, Taut, Mendelsohn – alles Bauhaus-Künstler?!

Die ganze Welt ein Bauhaus?

Taut wie Mendelsohn waren Schüler des bedeutenden Architektenlehrers Theodor Fischer in Stuttgart und München, ebenso wie Dominikus Böhm, Martin Elsaesser, Ferdinand Kramer (der sein Studium am Bauhaus begonnen, aber es unbefriedigt verlassen hatte), Alfred Fischer, Hugo Häring, Ernst May, Jacobus Johannes Pieter Oud, Wilhelm Riphahn. Denn die großen Architekten der Moderne, des Neuen Bauens, sind nicht am Bauhaus ausgebildet worden – das war schon aus Gründen der Chronologie unmöglich –, sondern bei Carl Schäfer, Otto



Abb. 1: Bauhaus, Tel Aviv.
Lageplan von sogenannten „Bauhaus“-Gebäuden.
Um 1995.

Abb. 2: Last-Minute-Bauhaus-Aktion. Werbung für ein italienisches Möbel-Versandhaus. 2008.

Wagner, Hermann Billing, Theodor Fischer oder Hans Poelzig, sofern sie aus dem deutschsprachigen Raum kamen.

Wie konnte es geschehen, dass eine Stadt wie Tel Aviv sich heute als Bauhaus-Stadt rühmt (Abb. 1) – wo von den zweihundert Architekten, die während der 1930er- und 40er-Jahre an die 4 000 Gebäude modern bauten, nachweisbar sechs am Dessauer Bauhaus studiert hatten?¹ Und wie ist es möglich, dass ein Versandhaus in Italien sein Design-Angebot von Le Corbusier und Eileen Gray bis Magistretti und De Lucchi als „Last-Minute-Bauhaus-Aktion“ anpreist? (Abb. 2) Die Avantgardeproduktion einer ganzen Epoche und sogar deren Nachfolger in späteren Jahrzehnten sind mit dem Label Bauhaus versehen worden. Offensichtlich wohnen wir der Verbreitung eines Stilbegriffes bei, der sich von seinem realen Kern weit entfernt und vieles einbegreift, was historisch mit seinem Namensgeber so viel zu tun hat wie die Gotik mit den Goten.

In seinen Anfängen ist dieses Phänomen schon während der Existenz des Bauhauses beobachtet worden; eine Reihe von Autoren in dem von Regina Bittner herausgegebenen Band *Bauhausstil*² hat einschlägige Beobachtungen zusammengetragen. Ernst Kállai, ehemaliger Bauhaus-Schüler in der Ära Hannes Meyer, schrieb 1929/30 in der *Weltbühne*: „Wohnungen mit viel Glas- und Metallglanz: Bauhausstil... Lampe mit vernickeltem Gestell und Metallglasplatte als Schirm: Bauhausstil. Gewürfelte Tapeten: Bauhausstil... eine Wiener Modezeitschrift empfiehlt, Damenwäsche nicht mehr mit Blümchen, sondern im zeitgemäßen Bauhausstil mit geometrischen Dessins zu gestalten.“³ Bereits damals hatte sich der neue Auftritt in Entwurf und Gestaltung in der Vorstellung eines breiteren Publikums mit dem Bauhaus verbunden, gleichgültig wo die fraglichen Produkte

1 Shlomo Bernstein, Chanan Frenkel, Munio Gitai (Weinraub), Edgar Hed (Hecht), Shmuel Mestechkin, Arieh Sharon. Vgl. Irmel Kamp-Bandau: *Tel Aviv, Neues Bauen 1930–1939*. S. 38. Myra Wahrhaftig: *Sie legten den Grundstein. Leben und Wirken deutschsprachiger jüdischer Architekten in Palästina 1918–1948*. Tübingen, Berlin 1996. S. 127ff.

2 *Edition Bauhaus* Band 11. Dessau, Berlin 2003.

3 Ernst Kállai: „Zehn Jahre Bauhaus“. In: *Die Weltbühne* 26 (1930)4, S. 135–139.

**Sparen Sie – je nach Modell –
bis zu 2.000,- Euro gegenüber
dem Einzelhandel!**



**Last-Minute-Bauhaus-Aktion:
Alle großen Klassiker zu Discountpreisen**

+ Gutschein im Wert
von € 100,-



tatsächlich hergestellt worden waren. Das Groteske ist, dass die Urheber dieser Äußerungsform, der schlanken Sachlichkeit, die bald das Firmenschild Bauhaus trug, alles andere gewollt hatten, als einen neuen Stil zu erfinden. „Darum keinen ‚Stil‘, keinen eigenen Baustil. Gemeinsame Gestaltung. Fließendes Übergehen der Dinge“, schrieb Sigfried Giedion⁴, immer ein treuer Anhänger von Gropius. Der Begriff Stil war tabu, da belegt und verdorben durch den Karneval historischer Maskeraden, der das 19. Jahrhundert und noch die ersten Jahre des 20. beherrscht hatte. Dass der eigentliche Wert der Architektur – und man kann hinzusetzen: der Gestaltung überhaupt – von der Stilfrage unberührt bleibe, konnte man schon kurz nach der Jahrhundertwende lesen. Es komme nicht darauf an, die historischen Stile durch einen neuen Stil zu ersetzen. Es gehe vielmehr um Ehrlichkeit, Sachlichkeit, Gediegenheit.⁵ Daraus könne sich womöglich ein neuer Stil ergeben, der aber von manchen Autoren eher als ein Stil jenseits aller Stile betrachtet wurde, einer, der so vernunftgerecht wäre, dass mit ihm die Abfolge der Stile abgeschlossen wäre.

Gropius selbst hat sich immer wieder erbittert dagegen gewehrt, dass seine Arbeit mit dem Etikett eines Stils versehen würde. Für das, was am Bauhaus getrieben wurde, für die Bauhauslehre, beanspruchte er objektive Gültigkeit, nicht, weil sie immer gültigen Regeln folgte, sondern weil sie sich am „Fluidum des Lebens selbst“ orientiere. „Das Ziel des Bauhauses ist eben kein ‚Stil‘, kein System oder Dogma, kein Rezept und keine Mode... Ein Bauhausstil wäre ein Rückschlag in Stagnation, in lebensfeindlichen Trägheitszustand, zu dessen Bekämpfung das Bauhaus einst von mir ins Leben gerufen worden ist.“ Walter Gropius schrieb es 1935 in einer in England erschienenen Schrift⁶, die zur internationalen Kanonisierung des Bauhauses beitrug – und damit mittelbar auch zum „Bauhausstil“.

4 Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich*. Leipzig o. J. (1928). S. 7.

5 Vgl. z. B. Hermann Muthesius: „Architektonische Zeitbetrachtungen“. In: *Centralblatt der Bauverwaltung* 20 (1900) 21. S. 125ff.

6 Walter Gropius: *The New Architecture and The Bauhaus*. London 1935. Zit. nach der deutschen Ausgabe: *Die neue Architektur und das Bauhaus*. Mainz 1965. S. 63.

Was auch unter Bauhäuslern ein durchaus wohlgeleitener Gedanke war, das war die Vorstellung eines größeren, eines die ganze Gegenwart umfassenden Bauhauses. Der junge Max Bill schrieb 1928: „Ich fasse das Bauhaus größer, als es in Wirklichkeit ist: Picasso, Jacobs, Chaplin, Eiffel, Freud, Strawinski, Edison usw. gehören eigentlich auch zum Bauhaus.“ Das Bauhaus sei „eine geistige, fortschrittliche Richtung, eine Gesinnung, die man Religion nennen könnte.“ Das Bauhaus wurde derart als eine allumfassende, wenn auch nicht genau zu definierende Idee begriffen – denn was verband den Begründer der Psychoanalyse und den Erfinder der Glühlampe miteinander? Der Gedanke einer solchen Bauhaus-Religion reklamierte bereits die Zuständigkeit des Bauhauses für alles und jedes. Der Klee-Schüler Fritz Kuhr setzte noch eins darauf: „Die Welt hat nur dann einen Sinn, wenn sie ein ‚Bauhaus‘ ist... Die ganze Welt ein Bauhaus!“⁷

Konkurrenten des Bauhauses

Von den zeitgenössischen Schulen hätte eine Reihe wohlbeleumundeter Institute die gleiche Publizität verdient wie das Bauhaus mit seinen insgesamt nur zwölfhundertfünfzig Schülern und gleichzeitig kaum mehr als je einhundertsechzig Schülern.⁸ Eine Reform der Ausbildung war an vielen Akademien und Kunstgewerbeschulen eingeleitet worden. Der Werkstattgedanke griff um sich. Lernen durch Tun galt als zukunftssträchtige Pädagogik. Handwerkliche Ausbildung statt der Reißbrettkunst und dem Ornamentzeichnen wurde lange vor dem Ersten Weltkrieg an vielen Lehrstätten im deutschsprachigen Raum gepflegt. Der Bericht, den das Jahrhundertgenie in spe Charles-Edouard Jeanneret, später Le Corbusier genannt, seiner Schule in der Schweizer Uhrmacherstadt La Chaux-de-Fonds gab, enthält einen eindrucksvollen Katalog solcher Orte, wobei er einen der wichtigsten, Hans Poelzig's Kunstakademie in Breslau, nicht aufgesucht hat.⁹

Jeanneret-Le Corbusier war beeindruckt von der unglaublichen Vitalität, Robustheit und Kraft der kunstgewerblichen Bewegung in Deutschland. Ihre Lehrer betrachteten Schüler als erwachsene Menschen und ließen ihnen jede kreative Freiheit. Vieles, was als Neuerung in Weimar galt, war hier schon vorgegeben: etwa die Teilung der Aufgaben auf „Formmeister“, die Künstler, und „Werkmeister“, die fachlich zuständigen Handwerksmeister, der Vorkurs oder im Organisatorischen die Zusammenführungen von Kunstgewerbeschule und Akademie. Die

7 Max Bill und Fritz Kuhr in: „Interviews mit Bauhäuslern“. In: *bauhaus* 1928/2–3. S. 25f., 28f.

8 Hans M. Wingler: *Das Bauhaus 1919–33. Weimar Dessau Berlin*. Braunschweig 1968. S. 551. Hans M. Wingler (Hg.): *Kunstschulreform 1900–1933*. Berlin 1977.

9 Charles-Edouard Jeanneret: *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds 1912.

Neuordnung der Schulen war keine alleinige Leistung der Bauhäusler, ganz abgesehen davon, dass ein Teil der theoretischen Vorarbeit im Berliner Arbeitsrat für Kunst unter Federführung von Otto Bartning geleistet worden war. Die Moderne hatte viele Ausbildungsorte: in Berlin die Vereinigten Kunstschulen und die private Reimann-Schule, die Magdeburger Kunstgewerbeschule, die Folkwangschule in Essen, die Kölner Werkschulen, später die kleine Aachener Handwerker- und Kunstgewerbeschule unter Rudolf Schwarz. Die Frankfurter Kunstschule sah sich auf Augenhöhe mit dem Bauhaus und versuchte, bei dessen Auflösung in Weimar 1925 die wichtigsten Dozenten für Frankfurt zu gewinnen.

Besonders intensiv war in der föderalistischen Hochschullandschaft die Konkurrenz zwischen Bauhaus und der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle mit einer regen Fluktuation von Schülern und Lehrern in beiden Richtungen. Viele Entwürfe könnte man für Produkte der jeweils anderen Schule halten, auch wenn in der klösterlichen Abgeschlossenheit der „Burg“ eher die zeitlos-gültige Norm gepflegt wurde und im Bauhaus eher die vibrierende Nähe zur aktuellen Gegenwart. Zur Nachfolgeschule des Bauhauses in Weimar unter Otto Bartning war die Konkurrenz aus naheliegenden Gründen besonders ausgeprägt; und dann ging auch noch Ernst Neufert, die rechte Hand von Gropius beim Bau des Bauhausgebäudes, an Bartnings Weimarer Bauhochschule! Warum also das Bauhaus als Namensgeber einer internationalen Stilbewegung und nicht Berlin, Halle, Frankfurt oder Köln? Oder, was die Zentren der Modernität im Ausland betrifft, Paris, Rotterdam, Mailand, Moskau?

Ein kulturpolitischer Glücksfall und Vorsprung des Bauhauses im Wettstreit der Schulen ergab sich durch die Zeitumstände, durch die Wahl Weimars zum zeitweiligen Sitz der deutschen Nationalversammlung. So ärgerlich die Wohnungsnot in der nun auch noch von Abgeordneten überlaufenen Stadt für alle wohnungssuchenden Bauhäusler war, der frisch gegründeten Schule eröffnete die vorübergehende staatstragende Rolle Weimars eine symbolische Perspektive, die als Prestigegewinn nicht zu unterschätzen war. So lange wie die Republik, die von ihrem kurzen Aufenthalt in der Klassikerstadt den Namen Weimarer Republik behielt, bestand auch das Staatliche Bauhaus, vierzehn Jahre lang. In der kollektiven Erinnerung prägte es sich ein als das Institut, das den ersten demokratischen Staat auf deutschem Boden begleitet hatte. Die Republik begann 1919 in Weimar, und sie endete 1933 in Berlin – wie das Bauhaus. Den viel beschworenen demokratischen „Geist von Weimar“ konnte das Bauhaus auch auf sich beziehen.

Meister der PR

Was das Bauhaus besser konnte als die konkurrierenden Anstalten, das war Werbung, Reklame, PR.¹⁰ Die Manifeste, die Bauhaus-Mappen, die Bauhaus-Bücher, die Bauhaus-Postkarten, die Bauhaus-Sigel und -Stempel, die Bauhaus-Feste, die Bauhaus-Ausstellungen waren nicht nur begleitende Veranstaltungen, sie waren ein Teil der Programmarbeit selbst. Die zuständige und sehr erfolgreiche Werkstatt hieß bald vornehm „Werklehre für Buch- und Kunstdruck“, bald unumwunden „Reklamewerkstatt“. Heute würde sie wohl „Visuelle Kommunikation“ heißen. Ungewohnte Typografie, vorzugsweise mit serifenloser Schrift, ungewohnte Orthografie, ungewohnter Satzbau, Einbeziehung von Fotos, Auszeichnung durch rote Balken oder kreisförmige Interpunktionen, Diagonalstellung machten auf die zu transportierenden Inhalte aufmerksam. Das waren zum Teil eigene Veranstaltungen oder auswärtige Auftritte der Bauhausmeister und zum nicht geringen Teil Auftragsarbeiten für Kunden, die sich ein fortschrittliches Image geben wollten.

Zeitgenössische Medien, Leuchtschrift, Film, Collagetechniken wurden auch in der sonstigen Selbst- und Fremddarstellung eingesetzt. In Dessau drehte man einen Lehrfilm zur Instruktion der Besucher, in dem die Künstlergattinnen pädagogisch wirksam die Türen neu entworfener Küchenschränke schwenkten und Schubladen aufzogen. Nicht zuletzt war es die Gestaltung von Ausstellungen, die den Ruhm des Bauhauses ins Ausland trug. In Barcelona 1929, wo Mies van der Rohe, damals noch nicht Bauhaus-Chef, den Deutschen Pavillon entwarf, oder in Paris 1930, wo Walter Gropius, damals nicht mehr Bauhaus-Chef, die Leitung der deutschen Sektion hatte, oder bei den internationalen Ausstellungen auf deutschem Boden war nicht das Bauhaus Thema und war auch nicht das Bauhaus als Institution Auftragnehmer. Aber da die gestaltenden Künstler zum großen oder überwiegenden Teil Bauhäusler waren oder wurden, kamen Erfolg oder Skandalerfolg stets auch dem Bauhaus zugute. Das Bauhaus genieße Weltruf, das konnte man 1928 schon behaupten, ohne sich lächerlich zu machen.¹¹ Walter Gropius, der im selben Jahr das Bauhaus verließ, habe zuviel Radau gemacht, grollte Hans Poelzig, der bei seiner Berufung nach Weimar als Ratgeber beteiligt gewesen

¹⁰ Vgl.: Patrick Rössler: „Die visuelle Identität des Weimarer Bauhauses“. In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.): *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*. Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2009. Göttingen 2009. S. 367ff. Kerstin Eckstein: „Inszenierung einer Utopie. Zur Selbstdarstellung des Bauhauses in den zwanziger Jahren“. In: Andreas Haus (Hg.): *Bauhaus-Ideen 1919–1994*. Berlin 1994. S. 15ff.

¹¹ Grete Dixel: „Warum geht Gropius 1928?“ In: Frank Whitford (Hg.): *Das Bauhaus. Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten*. Stuttgart 1993. S. 256.

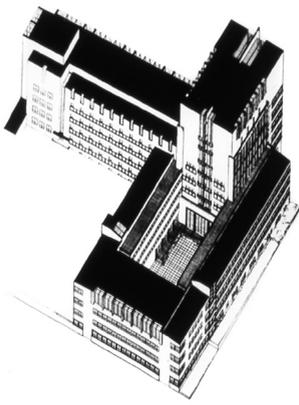


Abb. 3: Martin Elsaesser. Kunstschule der Stadt Frankfurt am Main. Nicht ausgeführter Entwurf. 1926-27.

Abb. 4: Walter Gropius. Bauhausgebäude. Dessau, 1926.

war.¹² Heinrich de Fries, als Redakteur der *Baugilde* kein Konservativer, klagte 1925, die Bauhausleitung habe der Baukunst von morgen „durch das geradezu hysterische Propagandageschrei... in der schwersten Weise geschadet“.¹³ Dass das Bauhaus sein Licht unter den Scheffel gestellt habe, fanden jedenfalls auch seine Freunde nicht.

In Dessau kam ein Faktor von unschätzbarem Aufmerksamkeitswert hinzu, eine Art Propaganda durch Architektur. Das Bauhaus lehrte und arbeitete in einer eigenen errichteten Gebäudeanlage, dem Bauhausgebäude, das es – unter kräftiger Nachhilfe durch Bauhaus-Publizistik und Bauhaus-Fotografie – bald zum Status einer Ikone schaffte.¹⁴ Seine Meister konnten in ebenfalls neu errichteten Häusern wohnen, die ihren Lebensstil ausdrückten. Das war ein Vorzug, den der Umzug nach Dessau ermöglicht hatte und den keine andere deutsche Hochschule der 1920er-Jahre genoss. Die Frankfurter Kunstschule hatte sich – genau gleichzeitig mit Dessau – einen Komplex von Martin Elsaesser entwerfen lassen, der aber nie gebaut wurde. (Abb. 3) Mit seinen Teilsymmetrien und dem eng umbauten Innenhof hätte er auch mit Sicherheit nicht die Publizität erreicht, die das Bauhaus, sein lockerer Grundriss, seine straßenüberspringende Brücke und vor allem die gläserne Fassade seines Werkstattgebäudes erzielten. (Abb. 4) Offenheit und Gleichberechtigung der Teile suggerierte Elsaessers Vorschlag jedenfalls nicht.

Zur Gleichsetzung der fortschrittlichen Moderne mit dem Bauhaus haben nicht zuletzt die zahlreichen Krisenfälle beigetragen, in denen Gropius Hilfe von außen erbat und erhielt. Schon bald nach der Gründung, im Winter 1919/20, gab es im ersten Bauhaus-Streit Sympathieerklärungen für das Bauhaus u. a. von Adolf Behne, Hilberseimer, Mendelsohn, Poelzig als Vorsitzendem des Deutschen

12 Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*. Stuttgart 1973. S. 215 (Anm. 12). Ostfildern 1998. S. 163.

13 Hans Poelzig an Ernst Jäckh, 16.1.1920. Nachlass Poelzig, ehemals Hamburg. Heinrich de Fries an Syndikus Emil Lange, 31.1.1925. Manuskript im Bauhaus-Archiv, Berlin.

14 Vgl. Anm. 10.



Abb. 5: H.M. Lindhoff.
Dessauer Bauhaus-Krach.
1928. „(Das von der Stadt
Dessau mit großen Ko-
sten übernommene, vom
Baurat Gropius geleitete
und den allermodernsten
Baustil propagierende
'Bauhaus' ist verkracht.)/
Oben auf des Hauses
Trümmern, Hört man den
Herrn Gropius wimmern.“

Werkbunds und den Brüdern Taut.¹⁵ Solche Solidaritätsbekundungen wiederholten sich, so bei der drohenden Schließung der Schule in Weimar 1924/25, dem Fortgang von Gropius 1928 und bei der Vertreibung aus Anhalt 1932 durch die nationalsozialistisch-bürgerliche Mehrheit des Dessauer Gemeinderats. (Abb. 5) Jedes Mal kam das Haus in die Schlagzeilen und mobilisierte die Anteilnahme aller Gutwilligen; immer stand es unter Legitimationszwang.

Erich Mendelsohn gab dem Unbehagen Ausdruck, das diese Manifestationen bei ihm und seinesgleichen hervorriefen, als er an Moholy-Nagy schrieb: „Zu allerletzt wird auch Ihnen nicht unbekannt sein, dass das Bauhaus in seiner bisherigen Zusammensetzung und Tätigkeit für uns alle nicht ohne Probleme geblieben ist, wenn wir auch selbstverständlich für das von der Gegenseite bekämpfte Prinzip des Bauhauses stets eintreten werden.“¹⁶ Auch interne Gegner bekannten sich nolens volens nach außen zum Bauhaus. Theo van Doesburg, dessen scharfe innere Kritik 1922/23 wesentlich zur Neuorientierung des Bauhauses beigetragen hatte, mahnte, „man kann das Bauhaus in mancher Hinsicht kritisieren, bekämpfen darf und kann man es nicht“.¹⁷ In der Öffentlichkeit konnte so der Eindruck entstehen, die verstreut im Reich und darüber hinaus tätigen fortschrittswilligen Geister erblickten im Bauhaus ein Zentrum auch ihres Strebens und Wollens; konnte man zu der Auffassung gelangen, das Bauhaus sei Vorort und Mittelpunkt aller Moderne.

Das galt umso mehr, als das Bauhaus in den schnell wechselnden Zielen seiner Arbeit, im häufigen Paradigmenwechsel tatsächlich den Eindruck erzeugen konnte, als decke es die verschiedensten Erscheinungsformen der zeitgenössischen Avantgarde ab. Das Bauhaus erfand sich alle zwei, drei Jahre neu. (Abb. 6) Wer sich auf Tendenzen oder Ergebnisse des Bauhauses berufen wollte, fand

¹⁵ Vgl. Justus H. Ulbricht: „Bauhaus und Weimarer Republik – politische und kulturelle Hegemonialkämpfe“. In: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Hg.): *Bauhaus*. Köln 1999. S. 26ff.

¹⁶ Erich Mendelsohn an László Moholy-Nagy; 23.3.1935. Manuskript. Bauhaus-Archiv, Berlin.

¹⁷ „Ein Holländer über das Bauhaus“. In: *Allgemeine Thüringische Landeszeitung*. Deutschland. 25.7.1924.

immer etwas, auf das er sich beziehen konnte. In der Summe waren stets einzelne Posten enthalten, die Aspekte der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit trafen. Aus der Sicht jener Tage, aus der Sicht eines sympathisierenden Zeitgenossen, mochte es tatsächlich erscheinen, als sei ein Stil, der alle Stile beendet, denkbar geworden.

Die Ausdrucksemphasen der allerersten Jahre, die Handwerksromantik und die zeittypischen Rituale der romantisch-expressionistischen Frühphase mochten zwar nicht mehr zitierfähig sein. Gropius selbst sprach von einem „atavistischen Irrtum“.¹⁸ Aber alle anderen Wendungen blieben aktuell: Die neue Devise „Kunst und Technik, eine neue Einheit“, die sich ab 1922 durchzusetzen begann; (Abb. 7) die soziale Zuwendung unter Hannes Meyer, dem zweiten Bauhaus-Leiter, unter dessen Direktorat unspektakuläre Laubengang-Häuser, die Gewerkschaftsschule in Bernau und preisgünstige „Volksmöbel“ entstanden („Unser Tun ist Dienst am Volke“¹⁹); schließlich die gediegenen, akademischen typologischen Studien unter Mies van der Rohe. Das offene Ideenlabor, die Coop-Werkstatt, die Fachschule für gehobene Baukultur und gleichzeitig die Pflege der freien Künste: „Die ganze welt ein bauhaus!“

Ein Meinungsmonopol in Sachen Moderne

Mit der Exilierung vieler Bauhauskünstler, so einschneidend sie für das Leben des Einzelnen war, gewann das Bauhaus ein internationales Forum. Lehrern und Schülern wuchs im Ausland, in Großbritannien, in der Türkei, vor allem aber in den USA, so etwas wie ein Meinungsmonopol in Sachen deutscher Moderne zu. Gropius und das Bauhaus unter seinem Direktorat, dann auch Mies van der Rohe erhielten in der strategisch wichtigsten Institution für die Fixierung der Geschichte in Sachen Kunst, Design und Architektur, dem New Yorker Museum of Modern Art, Einzelausstellungen. Bauhauskünstler in den USA gewannen wichtige Lehrämter und große Aufträge. Die politische Entwicklung machte sie notgedrungen zu *global players*.

Das derart befestigte Renommee strahlte nach 1945 wieder zurück auf Europa. Die ersten Monografien über Bauhaus, Gropius und



Abb. 6: Marcel Breuer. ein bauhausfilm, fünf Jahre lang. autor: das leben, das seine rechte fordert. operateur: marcel breuer, der diese rechte anerkennt. es geht mit jedem jahr besser und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen Luftsäule. 1926

18 Walter Gropius: „Der Baugeist der neuen Volksgemeinde“. In: *Die Glocke* 10 (5.6.1924) 10. S. 314.

19 Hannes Meyer: „Bauhaus und Gesellschaft“. In: *Bauhaus* (1929) 1. S. 2.



Abb. 7: László Moholy-Nagy. Titelblatt für: *Kat. Staatliches Bauhaus Weimar. 1919 1923. Weimar, München, 1923.*

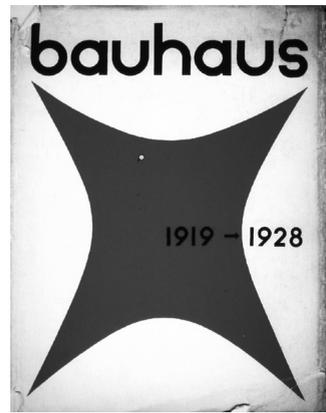
Mies waren Übersetzungen aus dem amerikanischen Englisch (Abb. 8): eine weitere Voraussetzung für die Inthronisation des Bauhauses als universalem Bauhaus-Stil. Versuche, Zweifel an der Vorherrschaft von Materialismus, Technizismus und Funktionalismus öffentlich zu machen, wie der berühmte Bauhaus-Streit von 1953, scheiterten, zumal dessen Initiator Rudolf Schwarz sie mit unglücklichen persönlichen Invektiven gespickt hatte.²⁰ Das Bauhaus, im Prestige gestärkt, übernahm die Patenschaft über die bundesrepublikanische Zweite Moderne.

Gropius hat im amerikanischen Exil behauptet, er habe das himmelstürmende Pathos des ersten Bauhaus-Manifestes von 1919 nur gewählt, um in den jungen Leuten schöpferische Spontaneität auszulösen, „wie der Schöpfungsakt biologischen Lebens immer eines Elementes der Überschwenglichkeit und Illusionskraft bedarf“. Ein sachlicher Aufruf zu sachlicher Arbeit würde damals seinen Zweck verfehlt haben.²¹ Diese nachträgliche Selbstinterpretation hat man gedeutet als Versuch, sich von den gesinnungssozialistischen Anfängen der ersten Bauhausjahre zu distanzieren. In den USA, deren Kulturleben unter den Nachwirkungen des Kommunistenjägers Joseph McCarthy stand, war es in der Tat nicht ratsam, sich zu einem Dokument zu bekennen, in dem eine „Kathedrale des Sozialismus“ beschworen wurde.

Aber vielleicht hatte Mr. Bauhaus doch mehr recht, als wir (und ich) es damals geglaubt haben. Vielleicht war bei aller tatsächlichen Identifikation mit der Seelenlage von 1919 doch ein Stück Taktik dabei gewesen, sich der Stimmung der Nachkriegszeit anzupassen. Vielleicht war der Habitus des Bauhausgründers einschließlich der eindrucksvollen Lesungen bei Kerzenlicht und dem weihnachtlichen Abendmahl, das Gropius persönlich seinen Studenten auftrug, auch ein beabsichtigtes Stück Inszenierung, eine Stil-Wahl. Er wählte, was in der Luft lag,

²⁰ Vgl. Ulrich Conrads u. a. (Hg.): *Die Bauhaus-Debatte 1953. Bauwelt-Fundamente* 100. Braunschweig, Wiesbaden 1994. Wolfgang Pehnt: *Rudolf Schwarz. 1897–1961. Architekt einer anderen Moderne*. Ostfildern 1997. S. 137ff.

²¹ Walter Gropius an Tomas Maldonado, 24.11.1963. In: *Ulm* 10/11. S. 67f.



*Abb. 8: Herbert Bayer.
Schutzumschlag für: Her-
bert Bayer, Walter Gropi-
us, Ise Gropius. Bauhaus
1919-1928. Stuttgart, 1955.*

gab ihm ein eindrucksvolles Ritual und war dabei elastisch genug zu rechtzeitigen Revisionen.

Seine Berufungspolitik entspricht dieser Strategie. Sie birgt letzten Endes das Erfolgsgeheimnis des Bauhauses. Wo sonst trafen so viele und so unterschiedliche Genies der Epoche zusammen wie in Weimar und Dessau: neben den prominenten Architekten-Direktoren Feininger, Itten, Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy und viele andere. Eine Auswahl berufserfahrener Spezialisten, die eine fachgerechte Ausbildung in Kunstgewerbe, Design und Architektur gesichert hätten, etwa im Sinne redlicher Werkbund-Philosophie, wäre anders ausgefallen. Gropius setzte für sein Haus auf Risiko. Das erlaubte Weite, Flexibilität und schließlich auch: die Qualifikation, zum Statthalter der Moderne zu avancieren.

Soweit ich sehe, ist in der überschaubaren Vorvergangenheit ein einziges Mal eine ähnliche, alle Kunstgattungen umfassende Stileinführung geglückt, die plötzlich und als bewusst gewählter Akt auftrat, der Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style, Sezessionismus. An diesem Neuanfang waren viele Länder und viele Künstler beteiligt, von London und Brüssel über Paris, Barcelona, Wien, Budapest und Helsinki bis Darmstadt, München, Berlin und – Henry van de Velde sei Dank – auch Weimar. Auch das Neue, wie es das Bauhaus vertrat, hatte viele Vorgänger. Aber nur das Bauhaus hat es geschafft, seinen Namen mit der zukunftszugewandten Sachlichkeit zu verbinden. Wir sprechen nicht vom School of Arts-Style oder vom Ecole de Nancy-Stil, wenn wir vom Jugendstil als Gesamterscheinung sprechen. Aber der Modernismus der 1920er-Jahre und aller Produktionen, die sich auf ihn berufen, beginnt nach dem Bauhaus zu heißen. Hier und nirgendwo anders, so suggeriert der Name, sei die Zukunft erfunden worden.

Das Neue und seine Vorgänger

Eine übliche Rechtfertigung des eigenen Standorts ist die Berufung auf Vorgänger. Wer Tradition für sich in Anspruch nehmen konnte, beglaubigte das eigene Tun. Das Bauhaus hat auf solche Argumentation mit der Geschichte im Rücken weitgehend verzichtet. Es gab hin und wieder einen dankbaren Hinweis auf den

Pionier vor Ort, Henry van de Velde, auf den Deutschen Werkbund, auf die Arts and Crafts-Bewegung, auf Schinkel. Oft waren es Beispiele des anonymen Bauens, die als Anregungen dienten, oder weit zurückliegende Kulturepochen. Gemäß einem Wort von Oskar Schlemmer „fernste vergangenheit wie fernste zukunft liebend“, paradierten nun in den Veröffentlichungen und Lichtbildervorträgen der Modernen die Zelt- und Pfostenbauten fremder Kulturen als Vorbilder des Neuen, Lianenbrücken im Urwald, Lamellenkuppeln aus der Südsee, nordafrikanische Lehmbauten, die Trulli in Apulien und Iglus der Eskimos, die Pueblos der Indianer und immer wieder das altjapanische Haus, der altjapanische Tempel, die altjapanische Kaiservilla mit ihrer modularen Komposition und strikten Scheidung zwischen tragenden und füllenden Teilen als Ausdruck der jeweiligen Notwendigkeiten. Aber im Wesentlichen liebte es das Bauhaus und mit ihm die europäische Avantgarde, das ganz und gar Anfängliche zu betonen, das ganz und gar Andersartige, das sich qualitativ von allem Bisherigen unterschied.

Das Eigenschaftswort, das die 1920er-Jahre über alles geschätzt haben, wo sie Avantgarde waren, lautete „neu“. Die Rede war von der Neuen Wohnung, der Neuen Raumkunst, dem Neuen Bauen, der Neuen Stadt, der Neuen Werkkunst, der Neuen Malerei, der Neuen Musik, der Neuen Küche, der Neuen Frau, dem Neuen Fotografen. Meist war der Begriff den Autoren so wichtig, dass sie ihn mit Großbuchstaben schrieben. Eine Publikumszeitschrift hieß *Die Neue Linie*, Fachzeitschriften *Das Neue Frankfurt*, *Das Neue Berlin*. Jenseits der Grenzen hielten es die Gesinnungsgefährten nicht anders: *La Città Nuova*, *L'Esprit Nouveau*, *New Ways*. Ein Neubeginn war gewollt, wie immer er definiert war. „Es hat das Wort neu in bezug auf das bauen die Bedeutung eines neuen anfangs“, befand Hugo Häring,²² Sekretär der avantgardistischen Architektenvereinigung *Der Ring*. Die Krönung dieses Dranges bildete das Wort vom Neuen Menschen.

Der Zeitbegriff, der dieser Sehnsucht nach dem Neuen entsprach, war nicht der einer gleichmäßig verstreichenden Zeit, in der Reform und Entwicklung möglich gewesen wären. „Ich hasse die Historie, soweit sie mich einzwängen will, und liebe die Vergangenheit, soweit sie künstlerische Instinkte bei mir weckt“, dieses Wort Hans Poelzigs²³ hätte nicht von einem Bauhaus-Meister oder gar -Direktor stammen können. Nicht Kontinuität war gewünscht, sondern der Bruch, die Unterbrechung der Traditionskette. Nicht die allmähliche Verbesserung des Vorhandenen war gewollt, sondern der Sprung ins Unbekannte. Auf Plakaten oder in Büchern wurde das Alte, wurden die überfüllten Interieurs, die ornamentüberkrus-

22 Hugo Häring: *Vom neuen bauen. über das geheimnis der gestalt*. Berlin 1957. S. 6.

23 Hans Poelzig: „Festspielhaus in Salzburg“. In: *Das Kunstblatt* 5 (1921) 3. S. 81.

teten Fassaden des 19. Jahrhunderts gern mit zwei temperamentvollen Strichen durchkreuzt – wie bei dem Plakat für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung, an der mit Gropius und Mies van der Rohe der ehemalige, erste Direktor des Bauhauses und der künftige, dritte und letzte Direktor des Bauhauses entscheidend beteiligt waren. Ein neuer Anfang? Ein Neuer Anfang, mit dem N als Versalie geschrieben. Ein schwebender Aufstieg ins helle Licht der neuen Zeit, wie Oskar Schlemmer es in seinem Gemälde *Die Bauhaustreppe* dargestellt hat.

Dass sich das Wort vom Bauhaus-Stil auch in anderen Ländern und Kontinenten dauerhaft durchsetzen konnte, erstaunt umso mehr, als es sehr früh, zu Beginn der 1930er-Jahre, eine wirkungsvolle Initiative gab, die neuen Bewegungen unter einem anderen gemeinsamen Label zusammenzufassen. Namensspender war das kurz zuvor gegründete Museum of Modern Art in New York, wo das Schlemmer-Gemälde heute hängt. Das MoMa hat seitdem immer wieder die Meinungsführerschaft in Sachen Theorie und Begriffsbildung beansprucht. Der Begriff, den die jungen Kunsthistoriker Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson 1932 erfanden, war eine eher blasse Prägung, *The International Style*. So hießen eine Ausstellung und eine sich daraus ergebende Buchpublikation. Gotik, Renaissance, Barock und Klassizismus hätte man ähnlich benennen können, internationale Stile auch sie.

Gezeigt wurden in New York natürlich auch Bauhaus-Bauten, von Gropius, der als angeblicher Funktionalist bei den Ausstellungsmachern weniger Sympathien genoss, und vor allem von Mies van der Rohe. Barr war 1927 als erster der drei Harvard-Absolventen in Dessau gewesen. Das Kunsthistoriker-Trio definierte die moderne Architektur nach Kunsthistoriker-Art, nämlich ästhetisch, als „style and nothing but the style“, und sah von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Zusammenhängen ab.²⁴ Dass bei einem so nachdrücklich etablierten Etikett wie *International Style* der Begriff *Bauhaus-Stil* in der Konkurrenz der Markennamen überhaupt eine Chance hatte, bleibt verwunderlich. Denn auch das Wort vom *Bauhaus-Stil* tendiert dazu, nur die ästhetischen Kriterien anzuvisieren, und handelt damit ganz und gar gegen die Vorstellungen aller drei Bauhaus-Direktoren. Gropius und noch prononcierter Hannes Meyer sahen und förderten natürlich die Internationalität, die sich durch weltweite Kommunikation hergestellt hatte. Nicht das „Internationale“ am *International Style* musste sie stören,

24 Vgl. Wolfgang Thöner: „Austreibung des Funktionalismus und Ankunft im Stil“. In: Regina Bittner (Hg.): *Bauhausstil zwischen International Style und Lifestyle*. Berlin 2003. S. 108ff. S. G. Kantor: *Alfred H. Barr jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass., London 2002.

sondern der „Stil“. Wenn Gropius dem Phänomen der globalen Verbreitung neuer Bauideen nachging wie im ersten Band der Reihe der Bauhaus-Bücher, lautete der Titel *Internationale Architektur*, nicht *Stil*.

Auslotungen des Markenprols

Bert Brecht hat 1926 eine Erzählung mit dem skurrilen Titel *Nordseekrabben* geschrieben, die in den *Münchener Neuesten Nachrichten* erschien und, wahrscheinlich von der Redaktion, im Titel den Zusatz *Die moderne Bauhaus-Wohnung* erhielt. Darin wird die Einrichtung eines Konsumenten beschrieben, der sich „vorsätzliche Harmonie“ und „reformatorische Zweckdienlichkeit“ zur Devise gemacht hat.²⁵ Brecht hatte Erfahrungen mit solchen Interieurs, etwa dank seiner Bekanntschaft mit Friedrich Kroner, Chefredakteur der Zeitschrift *Uhu*, und dem Regisseur Erwin Piscator, dessen Wohnung Marcel Breuer im Erscheinungsjahr der Brecht-Skizze einrichtete. Die Satire gibt Auskunft auf die Frage, an wen sich die Bauhaus-Produktion, an wen sich der „Bauhaus-Stil“ eigentlich wendete.

Für die verschiedenen Etappen der Entwicklung wird die Antwort unterschiedlich lauten, für Gropius anders als für Hannes Meyer und für Mies van der Rohe anders als für Meyer. Aber die Intention, durch Normierung der Teile, durch Standardisierung, Typisierung, Rationalisierung und Industrialisierung die Herstellungsverfahren zu verbilligen und die Produkte größeren Bevölkerungskreisen zugänglich zu machen, war zweifellos ein durchgehendes Moment. Bei Brecht ist der Klient des Bauhaus-Interieurs ein bei der AEG angestellter Ingenieur, der reich geheiratet hat. Der Technik und dem Neuen gegenüber ist dieser Angehörige einer aufsteigenden Sozialschicht aufgeschlossen. Wenn der bürgerliche Mittelstand seine Repräsentationsbedürfnisse aus der Tradition absicherte und Arbeiter sich noch an der Selbstdarstellung der besser gestellten Mittelklasse orientierten, so bildete sich hier eine Schicht mobiler, großstädtischer Adressaten heraus, die Modernitätssymbole als Mittel ihrer Repräsentation wählten.

Stahlrohrmöbel seien „stillos“, meinte Marcel Breuer, da sie „außer ihrem zweck und der dazu nötigen konstruktion keine beabsichtigte formung ausdrücken sollten“.²⁶ Das war ein Irrtum, denn natürlich bedient sich eine bewusste Formung auch außerästhetischer Bedingungen wie Herstellungsprozess und Funk-

25 Bert Brecht. „Nordseekrabben‘ oder: Die moderne Bauhaus-Wohnung“. 1926, Erstveröffentlichung 9.1.1927 in den *Münchener Neuesten Nachrichten*. In: Bert Brecht: *Ausgewählte Werke*. Band 5. Frankfurt/M. 1997. S. 310. Dazu: *Brecht Handbuch*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2002. S. 94ff.

26 Marcel Breuer: „Metallmöbel und moderne Räumlichkeit“. In: *Das Neue Frankfurt* (1928) 1. S. 11.

Abb. 9: Verschiedene Architekten. „Bauhaus-Siedlung“ Am Horn. Weimar, 2008.



tionalität. Die Verkaufspreise, die solche Erzeugnisse im Bauhaus-Stil forderten, sortierten die Käuferschaft. Für Proletarier waren sie zu teuer und erschwinglich nur für Kunden, die sich die Hemden im Proletarier-Look beim Herrenschneider anfertigen ließen. Bei diesen Leuten konnten das Maschinelle der Arbeitswelt, die Materialsymbolik des Metalls, das elegant Ausgemagerte, die Entlastung vom staubfängenden Überfluss, die Leichtigkeit und Transportierfähigkeit der Produkte zu Distinktionsmerkmalen moderner Großstadtnomaden werden.

Die „hinterbeinlosen“ Stahlrohrmöbel, die Wagenfeld-Lampe, der Barcelona-Sessel und natürlich auch die Le Corbusier-Liege, Eileen Gray-Tischchen und die späteren Fortsetzungen bei Herman Miller oder Knoll International entwickelten sich zu einer Klassik der Moderne, die bis heute einem kulturell aufgeschlossenen, wirtschaftlich gut aufgestellten Milieu als Selbstaussdruck dient. Zu einem Teil ist die Hoffnung der Gründerväter der Moderne also in Erfüllung gegangen: dass ihre Produktion nicht dem Verfall der Stile anheim fiel, sondern eine Stufe der Zeitlosigkeit erklomm. Für Nachschub sorgt die weiter laufende Produktion, ordnungsgemäß nach Urheberrecht mit erworbenen Lizenzen oder nicht so ordnungsgemäß im Nachbau zu billigeren Preisen. Heutige Reeditionen und Kopien erreichen eine breitere Adressatenschicht als die damaligen Originale, wenn auch die universale Gemeinde aller Zeitgenossen außerhalb ihrer Reichweite bleibt.

Andere Vorstellungen, die sich an den Aufbruch des Bauhauses und vergleichbarer Avantgarde-Organisationen knüpften, sind nicht in Erfüllung gegangen. Die – wenn auch differenzierte – Einheitlichkeit kultureller Äußerungen ist nie erreicht worden. Im Gegenteil, niemand hält sie noch für wünschbar. Was die Bauhäusler, ihre gleichgesinnten Kollegen schufen und ihre Nachfahren reproduzieren, ist ein Angebot unter vielen geworden, eine Stil-Offerte unter anderen, die sich bald größerer, bald minderer Publikumsgunst erfreut, aber nie Ausschließlichkeit beanspruchen kann. So sind Bauhaus-Villen, neu gebaute selbstverständlich, derzeit wieder vermehrt auf dem Immobilienmarkt vertreten, (Abb. 9) und bei manchen neuen Großobjekten im Stadtbild könnte ein Avantgardist der 1920er-Jahre Wiedersehensfeste feiern. Freilich müsste er auch bereit sein,

an der nächsten Straßenecke das ganz und gar Andersartige zu tolerieren, eine Rekonstruktion aus der Plankammer der Retrokultur, den postmodernen Schnee von gestern, eine abermalige Volte des Dekonstruktivismus, ein Erzeugnis des Ökodesign oder ein weiteres Experiment der High Tech. Die sektionale Dauerhaftigkeit des Bauhausstils ist bezahlt mit dem Pluralismus konkurrierender Stilangebote: Er existiert noch immer, aber muss viele andere neben sich dulden.

Die Überraschungswirkung des plötzlichen Auftritts hat das Bauhaus vorge-macht und die schnellen Wandlungen auch: vier, fünf Wendungen innerhalb von vierzehn Jahren. Es waren Auslotungen des Markenprofils Bauhaus innerhalb dessen, was es an Erprobungsspielräumen eben noch erlaubte, ohne die Erkennbarkeit der Marke aufs Spiel zu setzen. Solche schnellen Modellwechsel innerhalb der Identität eines Labels können inzwischen andere auch, haben andere nachvollzogen. Aber zum Erbe des Bauhauses gehört auch diese Tempobeschleunigung in der Erfindung, im Verbrauch von Methoden, Formen und Anmutungen und in ihrer erfolgreichen Globalisierung.