100+

Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption

Herausgegeben vom Bauhaus-Institut für Geschichte
und Theorie der Architektur und Planung

Mit einem Vorwort von Ines Weizman

jovis

Neue Perspektiven auf die Bauhaus-Rezeption

Herausgegeben vom Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung

Mit einem Vorwort von Ines Weizman

jovis

009 **Vorwort**
Ines Weizman

I **1919: Die Neuerfindung von Raum und Zeit**

022 Ines Weizman
Einführung

026 Tracey Eve Winton
Giorgio de Chiricos metaphysische Stadt: Mystische Fragen zu Raum und Zeit

036 Zeynep Çelik Alexander
1919: Der Wendepunkt, an dem die Geschichte keine Wendung mehr nahm

049 Joyce Tsai
Epochale Spur: László Moholy-Nagy, Zeichnung und die Aufgabe des Künstlers

059 Elizabeth Otto
Queeres Bauhaus

073 Ines Weizman
Dokumentarische Architektur: Die Spanische Grippe und die Bauhaus-Moderne beiderseits der Sykes-Picot-Linie

II **Bauhaus: Reform der Lebenswelt und gesamtgesellschaftliche Rationalisierung**

094 Max Welch Guerra
Einführung

097 Lutz Raphael
Rationalisierungspläne und Weltanschauungskämpfe: Das Bauhaus-Projekt im Kontext der kultur- und sozialpolitischen Trends und Konflikte der Zwischenkriegszeit in Deutschland

105 Karin Wilhelm
Von der Hand zum Typus: Gropius und das Weimarer Bauhaus 1919–1924

114 Christa Kamleithner
Dessau, das Bauhaus und die Ästhetik der Rationalisierung

128 Harald Bodenschatz
Das Bauhaus von Walter Gropius und der Städtebau

III Bauhaus-Moderne: 100 Jahre Avantgarde?

144 Eva von Engelberg-Dočkal
Einführung

148 Christof Dipper
Euphorie und Panik. Die Moderne und ihre Zeitdiagnosen um 1900

160 Eric Garberson
Epochenstil oder zeitloses Universelles: Die Moderne in der Architekturhistoriografie

173 Donatella Cacciola
Zeitgenössisch? Historisch? Modern? Bauhaus-Entwürfe und ihre Reeditionen in den 1970er- und 1980er-Jahren

184 Annika Eheim & Jannik Noeske
Bauhaus im Hörsaal, Bauhaus im Museum?

IV Entwürfe aus der Welt von morgen

204 Johannes Warda
Einführung

207 Sebastian Löwe
Dystopische Weltentwürfe. Zu einem kulturellen Wahrnehmungsmuster und seiner Verwendung im Speculative Design und Unternehmenskontext

214 Daniel Grenz
Welt ohne Arbeit. Eine Utopie zwischen Stadtplanung und Science-Fiction

225 Agnes Cameron, Gary Zhexi Zhang, Kalli Retzepi, Sam Ghantous
Zurück zur Utopie: Dezentralisierung des Internets

236 Florian Bengert
A Smarthome is Not a Smart Home. Über das zukünftige Zuhause

244 Marie Rosenkranz
Das ikonografische Defizit beheben? Kunstaktivismus zur Zukunft Europas

252 **Schlussbetrachtung**
Max Welch Guerra

260 Autorinnen und Autoren/Kurzbiografien
268 Bildrechte
272 Impressum

Vorwort

Die hier vorliegende Publikation geht zurück auf die wichtigste Aktivität der Bauhaus-Universität Weimar zum Bauhaus-Jubiläum 2019, das XIV. Internationale Bauhaus-Kolloquium, das vom 10. bis 12. April 2019 an der Bauhaus-Universität Weimar stattfand. Verantwortlich war das Bauhaus-Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung. Zu den zahlreichen Forschungsprojekten, Ausstellungen, Tagungen und Publikationen, die das Institut über Jahre zur Bauhaus-Geschichte, ihrer Rezeption und den mit ihr verbundenen Forschungen zum Erbe der Moderne unternahm und präsentierte, gehörte vor allem die Fortführung der renommierten, 1976 begonnenen Konferenzreihe der internationalen Bauhaus-Kolloquien. Das XIV. Internationale Bauhaus-Kolloquium wurde von einem Kollektiv von vier Forscher*innen des Instituts, Eva von Engelberg-Dočkal, Johannes Warda, Max Welch Guerra und mir als Konferenzdirektorin, geleitet. Das Kolloquium lud eine interdisziplinäre und internationale Gemeinschaft aus Referent*innen, Forschenden, Studierenden und Gästen dazu ein, 100 Jahre nach Gründung des Bauhauses eine kritische Rückschau auf die Anfänge der Institution zu halten und ihre gesellschaftspolitische Einbettung in die Globalgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts zu beleuchten.

Spätestens mit den weltweiten Feierlichkeiten zum Jubiläum, die nicht zuletzt auf den 2015 im Deutschen Bundestag gefassten Beschluss, »das Bauhausjubiläum zu einem nationalen Ereignis mit internationaler Ausstrahlung« werden zu lassen und dafür rund 70 Millionen Euro Förderetat zur Verfügung zu stellen,[1] wurde klar, dass die Bauhaus-Geschichte und die Geschichte seiner Rezeption sich weder als eine allein fachspezifische noch als eine nationale Angelegenheit behandeln ließen. Während die Präsidentin der Europäischen Kommission, Ursula von der Leyen, kaum neun Monate nach dem Jubiläum bereits ein »europäisches Bauhaus« forderte, hatte der internationale Aufruf, an den jeweiligen Standorten historische Verbindungen zum Bauhaus und zu seiner Ideengeschichte zu recherchieren, doch gerade erst begonnen, Früchte zu tragen. Die vielen Ausstellungen und Projekte zum Jubiläum zeigten, dass es international, nicht nur in Europa, noch neue Quellen und Beziehungsnetzwerke zwischen den Ideen, Werken und Wegen, aber auch den Konflikten, Nachgeschichten und Schattenseiten der Bauhaus-Protagonist*innen zu entdecken gilt.

Während Politiker*innen das Bauhaus als »erfolgreichsten kulturellen Exportartikel Deutschlands« priesen und die Feierlichkeiten wohl zum Teil auch für eigene Interessen nutzten, wurde nicht nur der einst umstrittenen und als gewagt, politisch radikal und sogar gefährlich angesehenen Institution der politische Stachel genommen, auch die physischen Produkte der Schule haben einen allmählichen Prozess der Kommerzialisierung durchlaufen. Betrachtet man heute die Preise für Möbel, Textilien, Leuchten und sogar Türklinken, deren Design aus der Schule stammt, wird deutlich, dass das Bau-

haus zu einer Luxusmarke geworden ist. Trotzdem mögen die Wirren und Umwälzungen der Zeit, in der die Schule gegründet wurde, an unsere eigene Zeit erinnern. In einer ironischen Wendung der Geschichte ist Sachsen-Anhalt, das Bundesland, in dem einer der wichtigsten Bauten der Schule – das Bauhaus-Gebäude in Dessau – steht, heute eine der Hochburgen der Rechtsradikalen.[2] Und auch in Thüringen stellt sich der Anstieg rechtsextremer und antisemitischer Einstellungen in der Bevölkerung als besorgniserregend dar.[3]

Das Bauhaus als »kulturellen Exportartikel« anzupreisen, ging mit dem Versuch der Sponsor*innen der Feierlichkeiten einher, die Objekte der Moderne von der fortschrittlichen, teils offen linken politischen Kultur zu trennen, die sie hervorgebracht hat. Und tatsächlich, auch wenn Walter Gropius, sein Gründungsdirektor, immer wieder darauf bestand, sich nicht politisch zu positionieren, wurde das Bauhaus ja von Anbeginn seiner Gründung in Weimar als staatliche Institution auch zum Zentrum der heftig ausgetauschten Streitigkeiten der politischen Parteien in der jungen Weimarer Republik.[4] Liest man die vielen seitenlangen Erklärungsschriften des Staatlichen Bauhauses, die an das Kultusministerium oder die Abgeordneten des Landtages des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach gesendet wurden, wird ersichtlich, auf welch aggressivem, aber auch unsachlichem Niveau die Anschuldigungen teils waren. Das Bauhaus konnte nicht, wie vielleicht andere Kunstinstitutionen, eine gewisse Zurückgezogenheit und Unabhängigkeit von äußeren Einflüssen genießen, sondern stand als noch auf »schwankendem Boden« erfolgendes Experiment immer im Rampenlicht der Politik.[5]

Diese Politisierung hat mit der Auflösung des Bauhauses 1933 kein Ende genommen, vielmehr bestimmte sie seine Historiografie. Obwohl die meisten Mitglieder des Bauhauses keine Anhänger*innen des Nationalsozialismus waren – einige waren es doch. Während Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, der dritte Direktor, schließlich in die Vereinigten Staaten emigrierten, fand sich Hannes Meyer, Gropius' Nachfolger, als Direktor des Bauhauses von 1928 bis 1930 am entgegengesetzten Ende der politischen Skala wieder, was ebenso kompliziert zu leben wie es später zu erklären war, als sich die politischen Grenzen des Kalten Krieges verschoben. Nachdem Meyer gezwungen worden war, seine Stelle in Dessau aufzugeben, zog er in die Sowjetunion, wo er sich der Kommunistischen Partei der Schweiz anschloss; 1936 ging er kurzzeitig zurück in die Schweiz, dann nach Mexiko, um schließlich nach Europa zurückzukehren, wo er sich in der Schwebe zwischen den politischen Frontlinien der Ost-West-Spaltung wiederfand. Wie Thomas Flierl aus einer Briefkorrespondenz von 1952 zitiert, drückte Meyer selbst diese Situation mit den Worten »zu kommunistisch für die einen, zu bürgerlich für die anderen«[6] aus. Auch andere Lehrer*innen und Schüler*innen gerieten in den politischen Sturm der Zeitgeschichte. Es ist diese Komplexität der Bauhaus-Geschichte – die ideologischen Interpretationen, unter denen sie verortet, vertrieben, zum Schweigen gebracht, zerstreut, wiederentdeckt und schließlich gefeiert wurde –, die den vorliegenden Band geprägt und motiviert hat. Das vieldeutige politische Erbe der Schule machte es schwierig, Bauhaus-Geschichte zu diskutieren, bevor der Kalte Krieg beendet und die Trennlinie zwischen Ost- und Westdeutschland aufgehoben war. Aber auch heute sind nicht alle Grenzen aufgehoben, und neue sind sogar in jüngster Zeit entstanden.

Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Geschichte des Bauhauses historisch weniger einheitlich konnotiert dar, als sie 2019 gefeiert wurde. Ist sie doch nicht nur die Geschichte einer Institution, die sich selbst in der demokratischen und reformorientierten Weimarer Republik gegen den Druck von konservativen und politisch rechten Tendenzen durchschlagen musste, sondern auch eine Geschichte von innerer Migration,

Exil und Flucht, die 1933 mit dem Machtantritt Hitlers und der Schließung des Bauhauses begann. Akteur*innen waren gezwungen unterzutauchen, Kunstwerke, Produkte und Dokumente, die dem Bauhaus zuzuschreiben sind, wurden in alle Welt verstreut und führten so zu schwierigen Besitzverhältnissen. Architekturen wurden verlassen, enteignet, entstellt, wurden zerstört oder gerieten in Vergessenheit. Die Geschichte der Migration ist somit auch die Geschichte von Objekten, die durch neue Nutzungen, Verwahrungsstrukturen, Restitutions- und Lizenzvereinbarungen, juristische Auseinandersetzungen, Reeditionen von Produkten und im Spiegel neuer Forschungsfunde immer wieder neu positioniert und gedeutet wurden. So bot uns gerade das international gefeierte Bauhaus-Jahr – 30 Jahre nach dem Ende der DDR – eine Chance, zu dem fein verwobenen Netzwerk von Objekten, Ideen und Geschichten neue Fäden hinzuzufügen und darin Beziehungsgeflechte zu erkunden.

1919 versammelte Gropius eine Gruppe von internationalen Avantgardekünstler*innen und Architekt*innen, um ein ambitioniertes Experiment für eine dem künstlerischen und handwerklichen Gesamtkunstwerk verpflichtete Bildungseinrichtung zu unternehmen, das laut der Programmschrift den Bau als »Endziel aller bildnerischen Tätigkeiten« definierte. Zu einem Abschluss einer im Lehrplan vorgesehenen Architekturausbildung, die auch die Siedlungs- und Stadtplanung beinhalten sollte, konnte es in Weimar aber nicht mehr kommen, denn bereits 1925 musste das Bauhaus die Stadt Weimar verlassen. Die neu gewählte konservativ-nationalistische Landesregierung misstraute, ja sie bekämpfte die universalistischen und sozialutopischen Ideen, für die das Bauhaus stand. Auch in Dessau wurde das Bauhaus 1932 unter dem immer stärkeren politischen Einfluss der NSDAP gezwungen, die Schule zu schließen. In dieser Zeit der existenziellen Unsicherheit musste sich die Schule stetig an neue Bedingungen anpassen und war immer wieder dazu aufgefordert, ihre eigenen konzeptionellen Grundlagen und politischen Positionen zu reflektieren. Es half auch nicht, dass Mies van der Rohe den furchtbaren Schritt ging, keine jüdischen Studierenden mehr aufzunehmen.

Mit der Machtübernahme durch das Hitler-Regime fühlten sich viele der Mitglieder und Anhänger*innen des Bauhauses, deren Arbeit als »entartete Kunst« bezeichnet wurde, gezwungen, Deutschland zu verlassen. Viele überlebten es nicht. Eine der ideologischen Instanzen dieser nationalsozialistischen Propaganda fand sich ausgerechnet in Weimar in der Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk unter seinem Direktor Paul Schultze-Naumburg. 1930 hatte sie die Nachfolgeinstitution des Staatlichen Bauhauses abgelöst – die Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst, die sich unter der Leitung von Otto Bartning sozialdemokratisch orientiert und der neuen Sachlichkeit verschrieben hatte.

Die Nachkriegszeit nahm nur langsam die verlorenen Fäden wieder auf, dabei wurde das Bauhaus in Ost und West unterschiedlich interpretiert und ideologisch verklärt. In Westdeutschland erfuhr die Bauhaus-Historiografie erst in den 1950er- und 1960er-Jahren entscheidende Impulse durch die Gründung der Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm 1953 seitens Max Bill, Otl Aicher und Inge Aicher-Scholl, zu deren Eröffnung Walter Gropius noch eine Festrede hielt. Aber auch die Erschließung von Ressourcen durch den Kunsthistoriker und Kurator Hans Maria Wingler, dessen systematische Sammlung, die er über Jahre aus Spenden und Nachlässen zusammengestellt hatte, in dem umfassenden Buch *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin* mündete,[7] half, die Verbindung zu Werken und Kunstschaffenden des Bauhauses wieder herzustellen. Hier war vor allem die Zusammenarbeit mit Walter, aber auch Ise Gropius grundlegend. Letztere war sowohl während ihrer Zeit mit ihrem Mann in Weimar als auch noch nach seinem Tod 1969 damit beschäftigt, Briefe und Anfragen zu beantworten sowie das

Archiv seiner Korrespondenzen und Schriften vorzubereiten.[8] Mit der Gründung des Bauhaus-Archivs im Jahr 1960 in Darmstadt unter der Leitung Winglers nahm diese Arbeit auch institutionelle Formen an. Das Gebäude, das Gropius, basierend auf Winglers Raumplanung, 1964 zu diesem Zweck eigentlich für Darmstadt geplant hatte, wurde schließlich nach Gropius' Tod im Juli 1969 von seinem Büro TAC (The Architecs' Collaborative) unter Federführung seines Mitarbeiters Alex Cvijanovic in Zusammenarbeit mit dem Berliner Architekturbüro Bandel zwischen 1976 und 1979 für den neuen West-Berliner Standort am Landwehrkanal adaptiert und realisiert.

Den Architekturhistorikerinnen Ita Heinze-Greenberg und Ines Sonder verdanke ich den Hinweis auf einen von Wingler 1963 verfassten Förderantrag für ein Forschungsprojekt mit dem Titel »Die jüdische Komponente des Bauhauses«.[9] Darin schlug er vor, die Schicksale und Exilwege der jüdischen Mitglieder des Bauhauses zu untersuchen und die Bedeutung des jüdischen Beitrags zum Bauhaus zu erfassen. Die Studie war sicher widersinnig für einen Bauhaus-Forscher, der zweifelsohne sonst an die universellen und kosmopolitischen Werte der Moderne und auch des Bauhauses glaubte. Und nun plante er die Archive der Moderne zu durchforsten, um selektiv und ironischerweise wohl mit den Kriterien des Nationalsozialismus Namen der Juden und Jüdinnen darin zu finden, sie zurückzubringen und sie wieder in die deutsche Kultur einzuweben.[10] Dass eine solche Studie nicht zustande kam, verweist auch auf die damalige politische Kultur in Nachkriegsdeutschland. Als Fritz Bauer 1963 Anklage gegen Angehörige der SS-Wachmannschaften im KZ Auschwitz in den Frankfurter Auschwitz-Prozessen erhob, fühlte er sich nicht nur selbst von Juristen umgeben, die bereits unter der NS-Diktatur tätig gewesen waren, es war auch die Zeit eines massiven Aufschwungs des Antisemitismus. Erst in den 1980er-Jahren widmeten sich Architekt*innen und Historiker*innen wie Myra Warhaftig, Ita Heinze-Greenberg und später Ines Sonder Forschungen zu jüdischen Bauhäusler*innen, die mit der Öffnung der Landesgrenzen und der Archive nach der Wiedervereinigung ganz neue Quellen und Möglichkeiten der Befragung von Zeitzeug*innen vorfanden.

Unverständlich mag heute erscheinen, dass das staatssozialistische Regime im Osten das Bauhaus nicht bereitwillig annahm. Tatsache ist, dass die 1946 in Weimar neu gegründete Hochschule für Baukunst und Bildende Künste unter der stalinistischen Politik der sowjetischen Besatzungszone und später in der jungen DDR die Geschichte des Bauhauses nicht aufgearbeitet hat. Im Gegenteil, es wurde zunächst abgelehnt, dann vernachlässigt. Die materiellen Überreste des Bauhaus-Gebäudes in Dessau wurden dem Verfall überlassen. Das Bauhaus galt als zu avantgardistisch, zu experimentell, zu »kosmopolitisch«, um vom dogmatischen Staatssozialismus vereinnahmt zu werden. Wie auch in Westdeutschland wurde die Geschichte des Holocausts verschwiegen und verdrängt. Zum anderen war es den Staatsideolog*innen unmöglich, die Tatsache, dass viele Protagonist*innen des Bauhauses, darunter seine zwei Direktoren Gropius und Mies van der Rohe, im kapitalistischen Ausland und auch noch sehr erfolgreich wirkten, in den ideologischen Erklärungsrahmen einzupassen.

Es sollte einige Jahre dauern, bis sich an der 1954 gegründeten Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (HAB), unter anderem auch durch Lehr- und Forschungsprojekte von Dozent*innen wie Konrad Püschel, die ehemals am Bauhaus studiert hatten, ein öffentlicheres Interesse an der Bauhaus-Geschichte entwickelte. In den späten 1950er-Jahren beschäftigte sich Karl-Heinz Hüter, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Architekturgeschichte und Theorie, mit der Konzeption für eine »Gesamtdarstellung« der Hochschulgeschichte zur Vorbereitung der 100-Jahr-Feier der Hochschule im Jahre 1960. Wie Norbert Korrek in seinen langjährigen Forschungen zur

Hochschulgeschichte und der nur langsam in Gang kommenden Bauhaus-Rezeption darlegt, wurde Hüters Konzeption der Forschung und die dabei angedachte Zusammenarbeit mit Wingler von der Hochschulleitung abgelehnt – und die Feierlichkeiten wurden ob des schwierigen historischen Terrains schlichtweg abgesagt.[11] Hüter beschäftigte sich trotzdem weiter mit den schon vergilbten Schriften und den rudimentär aufbewahrten Dokumenten des Staatlichen Bauhauses im Staatsarchiv Weimar. Er verfasste 1966 ein Manuskript für das erste umfassende Buch zum Thema (*Das Bauhaus in Weimar*), welches im Henschel Verlag zwar zunächst gedruckt, jedoch verboten wurde, weil er die Fahnenkorrektur 1968 angeblich ohne Abstimmung mit den Zensoren Gropius in den USA zum Kommentar hatte zukommen lassen. Dabei war diese durch das Büro des Präsidenten der Bauakademie Werner Heynisch gesendet worden.[12] Bis zu seiner offiziellen Veröffentlichung im Berliner Akademie Verlag 1976 wurde das Buch unter der Hand in Freundeskreisen weitergegeben. Hüter wurde eine akademische Laufbahn verwehrt. Marco de Michelis bemerkte dazu in einem Interview 2016: »In diesem Buch war nichts politisch unkorrekt, aber es war zu früh unter den politischen Umständen.«[13]

Das 50-jährige Jubiläum der Eröffnung des Bauhaus-Gebäudes in Dessau 1926 konnte die DDR nicht mehr ignorieren. Wie Korrek darlegt, ging die Rekonstruktion des Gebäudes in Dessau 1976 auf eine Initiative zurück, die ganz wesentlich von Architekt*innen und Professor*innen an der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar vorbereitet wurde.[14] Am Abend des 27. Oktober 1976 konstituierte sich der Ständige Arbeitskreis Bauhausforschung für Gäste mit besonderer Einladung im Rahmen eines wissenschaftlichen Kolloquiums. Daraus entsprang ein Strang der wissenschaftlichen Bauhaus-Forschung, der 1976 über weitere Konferenzen zur Etablierung der Internationalen Bauhaus-Kolloquien in Weimar führte.

Die Wiedereröffnung des Bauhaus-Gebäudes in Dessau, zu der Gäste aus Ost und West nach Dessau und Weimar eingeladen wurden, markiert einen wichtigen Moment in der mittlerweile vermehrt öffentlich diskutierten Bauhaus-Rezeption in der DDR. Jedes dieser Treffen in Weimar, die etwa alle drei bis vier Jahre mit Forscher*innen, Architekt*innen und früheren Mitgliedern des Bauhauses stattfanden, testete in Vorträgen und Äußerungen, was unter den damaligen politischen Verhältnissen gesagt werden durfte und was man über den Verbleib der Objekte und Personen des Bauhauses sowie über Sammlungs- und Denkmalschutzinitiativen wusste. Wer sich an die *Melt-down*-Jahre des Kalten Krieges in den 1980er-Jahren in der DDR erinnert, in denen sich selbst in Vorträgen von klassischen Werken der Literatur, des Theaters oder der Musik Regimekritik und dissidente Gedanken erspüren ließen, kann nachvollziehen, wie politisch brisant und inspirierend die Stimmung in diesen Kolloquien mit Referent*innen aus Ost und West gewesen sein muss. Während DDR-Kulturbürokrat*innen sich noch immer für das Thema Bauhaus erwärmen mussten, indem sie weniger auf die Lebensschicksale der Protagonist*innen eingingen, sondern die Gedanken der Vorfertigung im Massenwohnungsbau am Bauhaus mit dem Wohnungsbauprogramm der DDR in diesem Rahmen diskutieren wollten, war es für andere über die Beschäftigung mit der eigenen Vorgeschichte hinaus auch eine Art Schutzschild, um sich hinter historisch-wissenschaftlicher Arbeit versteckt über den politischen Unmut auszutauschen. Bis zur politischen Wende 1989 hat das Kolloquium in diesem doppelten Sinne erheblich zur Rezeption des Bauhauses sowohl in der DDR und den damals sozialistischen Ländern als auch in den westlichen Staaten beigetragen, es bot ein einzigartiges Forum für internationale Architekturforscher*innen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs.

Erst der Zusammenbruch der DDR eröffnete ganz neue Möglichkeiten, Bauhaus-Geschichte zu erforschen. Staats- und Privatarchive erlaubten den weitgehend ungehin-

derten Zugang zu den verschlossenen historischen Black Boxes, ein neues Licht konnte auf die Zeit und die ideologische Färbung der divergierenden Geschichten geworfen werden. Dies ist ein weiteres Kapitel, die Teilung zu überwinden, ein weiterer Baustein der deutschen Einheit. Das historische Bauhaus wurde ein wichtiges kulturelles Verbindungsstück, an dem sich das wiedervereinte Deutschland profilieren und präsentierten konnte – und bis heute kann.

Als ich am Abend des 27. Oktober 2016 das XIII. Internationale Bauhaus-Kolloquium eröffnete, fiel das Datum nicht zufällig auf jenes des wissenschaftlichen Kolloquiums von 1976. Das Kolloquium, das ich unter den Titel »Dust and Data« stellte, lud dazu ein, kurz vor dem 100-jährigen Jubiläum sowohl die Geschichte des Bauhauses an den ursprünglichen Wirkungsstätten Weimar, Dessau und Berlin als auch die Geschichte seiner internationalen Rezeption und Migration, aber auch das 40-jährige Jubiläum der Konferenz zu reflektieren. Das Bauhaus-Kolloquium selbst sollte als eine historiografische Institution, ein Barometer in einer sich verändernden politischen und kulturellen Landschaft vorgestellt werden, um über neue Methoden der Geschichtsschreibung und der Produktion und Analyse von Architektur nachzudenken. Aus diesem Anlass kuratierte ich gemeinsam mit Norbert Korrek und Christiane Wolf und Studierenden, zu denen auch eine Autorin in diesem Buch, Annika Eheim, gehörte, eine Ausstellung zur Geschichte der Bauhaus-Kolloquien an der HAB Weimar, die 2016 im Hauptgebäude der Universität vorgestellt wurde, und die ich 2019 gemeinsam mit dem Grafiker und Webdesigner Moritz Ebeling als Online-Archiv angelegt habe.[15]

Wie der kurze Abriss zur Bauhausgeschichte zeigen soll, bleiben noch viele Fakten und Einsichten in die historische Schule und ihre jeweiligen Nachfolgeinstitutionen Derivate der Forschung. Es wird auch im 21. Jahrhundert international eine Herausforderung sein, das Bauhaus und seine internationale Wirkungsgeschichte darzustellen. Das digitale Zeitalter ermöglicht es, Kunst-, Design-, Architektur- und Planungsgeschichte ganz neu zu erfassen und zu bewahren. Neue Technologien der Detektion erlauben neue Zugänge zu materiellen Objekten und zur Architektur. Es stellen sich Fragen in Bezug auf Authentizität, Autorschaft und Copyright, aber auch zur Aktualisierung und Aneignung von Geschichte durch neue Nutzungen und Ideen.

Diese Publikation übernahm die Strukturierung des Kolloquiums von 2019 in vier Sektionen. Zur ersten Sektion – »1919: Die Neuerfindung von Raum und Zeit« – lud ich vier Kunst- und Architekturhistorikerinnen ein, gemeinsam in einer Art Mikrogeschichte einen historischen Querschnitt durch das Panorama des Jahres 1919 zu konstruieren. Der politische und kulturelle Boden war in diesen Jahren für die noch jungen Mitglieder des Bauhauses so gelatinös und zähflüssig geworden wie der Schlamm der Schützengräben, dem einige von ihnen gerade erst entkommen waren. Langsam trocknete der Schlamm, verwandelte sich in Staub, und der Staub wehte weiter und blieb in Ornamenten, Nischen und Gesimsen hängen. Das Trauma des Krieges manifestierte sich auch durch die Architektur und Ästhetik einer Moderne, die Adolf Loos, Le Corbusier oder Gropius von diesem Staub fernhalten wollten, eben durch das Ornamentlose und die Ablehnung von Zier und unnötigen Extras. Paradoxerweise schien das Trauma des Ersten Weltkrieges die modernistische Ästhetik zu inspirieren: den Purismus, die Abstraktion, das Weiße und die Neutralität – eine kriegsähnliche Architektur, die sich mit dem Krieg auseinandersetzt, die die Vergangenheit abstreift, reformpädagogische Ansätze radikalisiert und utopische Gesellschaftsvisionen entwickelt. Aber das Panorama das Jahres verweist auch auf kryptischer zu deutende Werke von Künstler*innen aus dem Umfeld des Bauhauses, etwa des italienischen Malers Giorgio de Chirico, der komplizierte, metaphysische und aus Träumen konstruierte Raumvisionen schuf. Die

Frage, wie neu das Bauhaus tatsächlich war, lässt sich auch in Bezug auf Lehrmethoden hinterfragen, die teils auch schon an anderen Schulen vor dem Bauhaus entwickelt und praktiziert wurden, die aber vor allem am Bauhaus gezielt das Künstlerische wissenschaftlich zu vermitteln versuchten. So, wie das Bauhaus sowohl Raum für ein neues Freiheitsgefühl bot, aber auch einen Rückzugsort war, an dem eine neue gerechte und aufgeklärte Gesellschaft gedacht werden konnte, so gründete sich 1919 das Institut für Sexualwissenschaft in Berlin, das Forschungen zum Sexualleben unternahm und zugleich einen Zufluchtsort für Menschen in sexueller Not darstellte. Der historische Querschnitt 1919 hat hier zu bisher kaum erforschten Fragen zur Sexualität und Identität der Bauhäusler*innen geführt, die sich erst bei genauerer Betrachtung ihrer Werke und durch eine vernetzende Suche nach Spuren der Protagonist*innen und ihrer Schicksale erschließen. Das Bauhaus im Jahr 1919 lässt sich zudem nicht nur als einen Ankunftsort lesen, sondern auch als Referenzpunkt für die international sogenannte Bauhaus-Moderne, die zur Stärkung der strategischen Linien der Kolonialreiche, von dessen Grenzregionen die Soldaten gerade erst zurückgekehrt waren, beitrug, was wiederum zu neuen Konflikten und Traumata führte. So lässt sich beispielsweise im Nahen Osten heute von Kairo über Amman bis Tel Aviv, Haifa, Beirut und Damaskus eine Architektur der »weißen« Moderne mit formal erstaunlichen Ähnlichkeiten finden. Das zeigt, wie eng diese Architektur mit der gleichzeitig stattfindenden weiträumigen geopolitischen wie architektonischen und infrastrukturellen Neuordnung der Region in den 1920er-Jahren verknüpft war und sich in den Dienst imperialer Expansion durch neu gestaltete Infrastruktursysteme, Ölpipelines, Eisenbahntrassen, Flugplätze und Zollhäuser stellte.

Die zweite Sektion, geleitet von meinem Co-Direktor des Bauhaus-Instituts, Max Welch Guerra, trägt den Titel »Bauhaus: Reform der Lebenswelt und gesamtgesellschaftliche Rationalisierung« und versammelt Aufsätze von Gesellschaftswissenschaftlern und Architektur- und Planungshistoriker*innen, die sich mit dem Paradox der auf Fortschritt und Innovation setzenden Avantgardebestrebungen, die Produktion und Reproduktion der Gesellschaft effizienter und wettbewerbsfähiger zu machen, auseinandersetzt.

In den ersten Jahren in Weimar wollte Gropius mit dem Bauhaus vor allem eine neue Ästhetik für den Alltag einer neuen Gesellschaft entwickeln. Im Haus Am Horn in Weimar, einem Versuchshaus, an dem Meister und Studierende des Bauhauses zusammenarbeiteten, wurde 1923 im Rahmen der ersten Bauhaus-Ausstellung vorgeführt, wie reduziert und zugleich komplex Architektur im Zusammenspiel mit den Künsten sein kann. Dort finden sich eigens für das Haus gestaltete Baubeschläge, Lampen, handgewebte Teppiche, sogar Kinderspielzeug oder das feine Silber-Teeservice von Marianne Brandt. Das waren gewiss vielmals Produkte, die sich einkommensschwache Schichten nicht leisten konnten, aber es waren auch Vorläufer einer industriellen Produktion, anhand derer sich die Künstler*innen mit Formen und Materialien auseinandersetzten. Später, in Dessau unter der Leitung des zweiten Bauhausdirektors Hannes Meyer, wurden ganz gezielt bezahlbare Innenausstattungen und Ideen für kollektive Siedlungsprojekte entwickelt. Die Beiträge dieser Sektion stellen damit einen ganz wichtigen und für die gegenwärtige Politik der städtebaulichen Architektur und Planung, aber auch für die einer Lehrinstitution, wie der Bauhaus-Universität Weimar, dringlichen Aspekt vor: das Bauhaus als handelnde Institution. Denn tatsächlich, wie Welch Guerra es in seiner Einleitung formuliert, kann »die Optimierung der ökonomischen und politischen Verhältnisse im Hinblick auf eine höhere betriebswirtschaftliche Effizienz beziehungsweise volkswirtschaftliche Produktivität« nicht widerspruchsfrei sein. An dem Widerspruch, sowohl künstlerisch, frei und politisch dissident zu gestalten als auch

gleichzeitig einem faustischen Pakt mit der konsumsüchtigen Gestaltungsindustrie zuzustimmen, musste auch die HfG Ulm 1968 scheitern.[16] Umso bedeutsamer sind die Beiträge dieser Sektion, um die Möglichkeiten gesellschaftlicher Reform für eine gerechtere Gesellschaft durch Architektur, Planung und Pädagogik in der 100-jährigen Geschichte bis in unsere aktuelle Zukunftsplanung zu reflektieren.

Die dritte Sektion betitelte Eva von Engelberg-Dočkal mit der Frage »Bauhaus-Moderne: 100 Jahre Avantgarde?« und lud ihre Autor*innen dazu ein, sich mit einem weiteren Paradox der Moderne zu beschäftigen, nämlich dem Widerspruch, einerseits nach Innovation und Veränderung zu streben, andererseits überzeitliche Gültigkeit zu beanspruchen. Die Architekturmoderne versuchte alles zu unternehmen, um dem historistischen Prunk des 19. Jahrhunderts zu entkommen und nicht nur eine Fortsetzung der Stilgeschichte mit ihrem Stilepochensystem abzulehnen, sondern es auch abzulehnen, ihre funktionalistischen Gestaltungen als Stil zu bezeichnen. Diese Sektion widmet sich der Frage entsprechend heutigen Modernekonzepten und blickt auf unterschiedliche Verortungen der Moderne in einer 100-jährigen Perspektive zurück. Gerade die jüngere Architektur- wie auch Designgeschichte ist von Revivals, Neo-Stilen und Zitaten der Klassischen Moderne geprägt – und weist damit eine Polyphonie der Stimmen, postmoderne Interpretationen und Gesten der Hommage auf.

Doch die Moderne entkommt der Tyrannei der Zeit nicht. 1975, in jenem Jahr, in dem das Bauhaus-Gebäude in Dessau noch Bauruine war, reflektierte der französische Architekt und Theoretiker Bernard Tschumi über den Zustand von Le Corbusiers Villa Savoy, die bis zu den Renovierungsmaßnahmen 1963 völlig verfallen war. Am Anblick der verwahrlosten und verlassenen Ikone der Moderne nimmt er Gefallen, denn sie bedeutete für ihn die Überwindung der doktrinären Metanarrative der Architekturmoderne.[17] Der Staub, gegen den die Moderne kämpfte, war zurückgekehrt, um sie heimzusuchen. Ähnlich wie Charles Jencks, der 1977 die Sprengung der Großwohnsiedlung Pruitt-Igoe als den Moment bezeichnete, als die Moderne starb, und die Postmoderne ausrief, verstand Tschumi das ruinöse oder zerstörte Nachleben der Moderne als Befreiung und entdeckte in ihm euphorisch Sinnlichkeit und Erotik.[18] Es waren auch diese die Moderne unterwandernden Diskurse, die in den 1980er-Jahren in den informelleren, nicht offiziellen Kreisen der Internationalen Bauhaus-Kolloquien bereits diskutiert wurden. Und es war dieses Interesse an den pluralistischen Diskursen und einer nun möglich gewordenen offenen Kritik an der Architektur und ihrer politischen Instrumentalisierung, die Gerd Zimmermann darin bestärkte, 1992 das erste Bauhaus-Kolloqium nach der Wiedervereinigung unter den Titel »Macht und Architektur« zu stellen und unter anderem Charles Jencks als Referenten einzuladen.[19]

Doch die Bauhaus-Geschichte birgt neben den historischen Zäsuren auch solche in Bezug auf die Fristen des Urheberrechts. So ging Ende 2013 ein gewisses Aufatmen durch die Museumswelt, als in jenem Jahr das Urheberrecht des Bauhaus-Meisters Oskar Schlemmer auslief – 70 Jahre nach dem Tod des Künstlers. Über Jahre hatten sich Sammlungen, Kunsthändler*innen und Auktionator*innen gescheut, Schlemmers Werke auszustellen, zu verkaufen oder in Auktionen anzubieten. Dem für das *Triadische Ballett* berühmten Künstler konnte jahrelang keine Retrospektive in Museen gewidmet werden, weil sich die Nachfahrenschaft Schlemmers und seiner Frau Tut über den rechtmäßigen Besitz und den Umgang mit dem Nachlass verstritten hatte.[20] Erst unmittelbar mit dem Auslaufen der Schutzfrist konnte die Staatsgalerie Stuttgart 2014 die umfassende Retrospektive *Oskar Schlemmer – Visionen einer neuen Welt* zeigen. Dieses Beispiel deutet an, wie viele Werke des Bauhauses der Öffentlichkeit möglicherweise noch nicht zugänglich gemacht wurden – nicht weil sie noch nicht aufgefunden

worden wären oder etwa verschollen sind, sondern weil Familien und private Sammler*innen die Werke verbergen.[21] Wenn also zuvor die ideologische Interpretation oder die Unmöglichkeit der Forschungen über die Grenzen des Eisernen Vorhangs hinweg als ein Hindernis für das umfassende Verständnis der Bauhaus-Geschichte erwähnt wurden, sind es hier die im Dunkeln gehaltenen Werke, die das Verständnis der Geschichte der Moderne verklären. Umso dankenswerter sind die Beiträge dieser Sektion, die hier neue Lichter setzen.

In der vierten Sektion, »Entwürfe aus der Welt von morgen«, beleuchtet Johannes Warda mit seinen Autor*innen die Aktualität und Bedeutung utopischer Planungen. Obwohl rückblickend sicher einleuchtend, waren wohl die Teilnehmer*innen der Nachmittagsveranstaltung dieser Sektion des Kolloquiums überrascht, als sich das Audimax plötzlich bis auf die letzten Ränge füllte und die Referent*innen nach ihren Vorträgen mit einer Vielzahl glühender Fragen und Zusprüche seitens des nun überwiegend studentischen Publikums begrüßt wurden, was die Zeit für Diskussion in fast revolutionärer Manier überzog. Warda hat in der Sammlung dieser Beiträge diesen Moment des Aufbegehrens und Fragens einer neuen Generation von jungen Wissenschaftler*innen, Architekt*innen und Theoretiker*innen dokumentiert. Nur ein Jahr vor dem Ausbruch der Pandemie, die 2020 einen Großteil des kulturellen Lebens und persönlichen Austauschs komplett lahmlegte – und dies, wie sich bereits abzeichnet, wohl auch 2021 tun wird –, versuchten die Autor*innen auf die Frage zu antworten, ob das Jahr 2019 eventuell einen Epochenbruch darstellen könnte, ähnlich wie das Jahr 1919. Auf die Bedeutung der Französischen Revolution angesprochen, soll der Vorsitzende der Kommunistischen Partei Chinas, Mao Zedong, gesagt haben: »Es ist noch zu früh, um das zu sagen.« In der Tat, nur 100 Jahre nach der Revolution, die das Bauhaus darstellte, können wir uns vielleicht diese Maxime zu eigen machen und riskieren, einige vorläufige Gedanken anzubieten. Obwohl im Kontext des 100-jährigen Bauhaus-Jubiläums geschrieben, gehören die Gedanken in dieser Sektion einer Jugend, die eine radikale Neuorientierung aller Bereiche des sozialen und politischen Lebens mit Blick auf eine umfassende Demokratisierung und eine gerechte Gesellschaft für möglich hält und ihren Zukunftsoptimismus durch Entwürfe einer Lebensumwelt, Architektur, Planung und Gesellschaftsidee durchzusetzen versucht.

So war auch den Herausgeber*innen und Autor*innen der Beiträge dieses Buches klar, dass es darum geht, diese Geschichte durch neue historische Kontextualisierungen, neue Forschungsmedien und letztlich durch unsere eigenen Ansprüche an die Gegenwart zu hinterfragen. Die Tatsache, dass es erstmals eine Sektion gab, in der nur Frauen vortrugen, und zum ersten Mal ein Beitrag vorgestellt wurde, der die Bauhaus-Geschichte mit Bezug auf das reflektiert, was wir heute als seine Community der LGBTQIA+ bezeichnen würden, bezieht unsere Gegenwart genauso auf die Geschichte, wie wir es in dem für einige Autor*innen und Leser*innen vielleicht noch immer ungewöhnlichen Format des Genderns im Schriftbild dieses Buches tun. Auch mit Blick auf die energiegeladene Atmosphäre im Saal stand das Kolloquium und steht nun diese Publikation in der Tradition der Internationalen Bauhaus-Kolloquien, das Maximum des Sagbaren auszuschöpfen.

Ich möchte mich an dieser Stelle im Namen meiner Mitherausgeber*innen, Eva von Engelberg-Dočkal, Max Welch Guerra und Johannes Warda, herzlichst bei allen Autor*innen für ihre originellen Beiträge und den stets spannenden Gedankenaustausch mit ihnen bedanken. Besonderer Dank gilt Sammler*innen und Archiven für ihre freundliche Unterstützung in der Bereitstellung von Bild- und Kartenmaterial. Ich danke der Fakultät Architektur und Urbanistik der Bauhaus-Universität und dem Bauhaus-

Institut für die finanzielle Unterstützung dieses Buches. Michael Pilewski sei für seine gewissenhafte Übersetzung gedankt. Wo der Text in editorischer Nacharbeit verändert wurde, ist dies im Textkommentar vermerkt. Ich danke Pernilla Kober für ihre Assistenz in der Zusammenstellung dieses Buches. Des Weiteren gebührt dem Jovis Verlag, namentlich Tim Vogel, herzlicher Dank für die professionelle und zügige Manuskriptbearbeitung und für die freundliche Unterstützung. Zudem danke ich der freien Lektorin Miriam Seifert-Waibel für ihre sorgfältige Durchsicht der Texte. Felix Holler möchte ich für die originelle grafische Gestaltung des Buches danken.

Ines Weizman, März 2021

Anmerkungen

1 »Das Bauhaus gehört der Welt, aber es kommt aus Deutschland und ist einer der erfolgreichsten Exportartikel unserer Kulturgeschichte. Deutschland ist daher nicht nur sich selbst, sondern auch der Welt verpflichtet das Bauhaus zu bewahren und zu fördern.« Aus der Pressemitteilung zum Parlamentsbeschluss zur Förderung des Bauhaus-Jubiläums: SPD-Bundestagsfraktion, »Bundestag verabschiedet Antrag zum Bauhaus-Jubiläum 2019«, Pressemitteilung Nr. 79, 05.02.2015. Unter: https://www.spdfraktion.de/node/36068/pdf (letzter Zugriff: 12.03.2021).

2 Im Oktober 2018 sah sich die Stiftung Bauhaus Dessau auf politischen Druck hin gezwungen, das Konzert einer linksgerichteten Punkband im Bauhaus-Gebäude in Dessau abzusagen, was zeigt, dass die politischen Spannungen rund um die Schule und ihr Erbe anhalten. Die Absage wurde vor allem damit begründet, dass das Gebäude, das zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört, nicht zu einem Ort der politischen Agitation und Aggression zwischen rechtsextremen und linken Aktivist*innen werden könnte. Politiker*innen und kulturelle Gruppen haben diese Entscheidung weitgehend kritisiert. Siehe »Open Letter to the Bauhaus Dessau Foundation« (24.10.2018). Unter: https://www.e-flux.com/announcements/224013/open-letter-to-the-bauhaus-dessau-foundation/ (letzter Zugriff: 14.03.2021).

3 Vgl. »Politische Kultur im Freistaat Thüringen« (2019). Unter: https://www.landesregierung-thueringen.de/fileadmin/user_upload/Landesregierung/Landesregierung/Thueringenmonitor/Thueringen-Monitor-2019-Zusammenfassung.pdf (letzter Zugriff: 14.03.2021).

4 Im Februar 1968 schreibt Gropius an Karl-Heinz Hüter in Ost-Berlin in einem Beantwortungsschreiben auf den Erhalt des hier im Text später angesprochenen Manuskriptes von Hüters Buch *Das Bauhaus in Weimar*: »Although I have, as you rightly state, never been politically active, I know for sure that this very fact has made it possible to bring the Bauhaus as far as I did.« (Korrespondenz zwischen Walter Gropius und Karl-Heinz Hüter, Inv. Nr. 650339, 08.02.1968, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung; vgl. Ines Weizman (Hg.): *Dust&Data. Traces of the Bauhaus.* Leipzig, S. 376–382.

5 Vgl. Erklärungsschrift des Staatlichen Bauhauses »Der Streit um das Staatliche Bauhaus« für die Abgeordneten des Landtages des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach vom Juni 1920. In: Volker Wahl: *Das Staatliche Bauhaus in Weimar 1919–1926. Dokumente.* Köln 2009, S. 618–632, hier: S. 619.

6 Thomas Flierl: »Migrant with a Conflicted Sense of Home: Hannes Meyer after the Bauhaus«. In: Ines Weizman (Hg.): *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years.* Leipzig 2019, S. 402–419, hier: S. 416 [Übersetzung aus dem Originaltext:Thomas Flierl].

7 Hans Maria Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin.* Köln/Schauberg 2009 (1. Auflage: 1968).

8 Vgl. Fiona MacCarthy: *Walter Gropius*. London 2019.

9 Im Rahmen der Forschungen zur Ausstellung *The Matter of Data. Auf den Spuren der »Bauhaus-Mo-*

derne«, die die politische Dimension des Begriffs Bauhaus-Moderne und die Komplexität der Exil- und Fluchtgeschichte der Moderne zwischen Deutschland und Palästina in den 1930er-Jahren untersuchte, habe ich gemeinsam mit dem Centre for Documentary Architecture Ita Heinze-Greenberg zu diesem Antrag von Hans Maria Wingler und ihren Forschungen zu Lebensläufen von Bauhäusler*innen in Palästina befragt. Vgl. https://documentary-architecture.org/bauhaus-in-exile (letzter Zugriff: 12.03.2021).

10 In den Anmerkungen der bereits erwähnten Erklärungsschrift vom Juni 1920 wird erwähnt, dass das Bauhaus, durch antisemitische Vorwürfe gedrängt, die Konfessionen und Herkunft der Studierenden eher widerwillig preisgeben musste. Vgl. Volker Wahl: *Das Staatliche Bauhaus in Weimar 1919–1926. Dokumente.* Köln 2009, S. 630.

11 Vgl. Norbert Korrek/Christiane Wolf: *Das internationale Bauhaus-Kolloquium in Weimar 1976 bis 2016: Ein Beitrag zur Bauhaus-Rezeption; Dokumentation, Ausstellungsteil, Prolog.* Weimar 2016.

12 Im Rahmen eines Forschungsprojektes zur Geschichte der Internationalen Bauhaus-Kolloquien, die Norbert Korrek, Christiane Wolf und ich mit Studierenden der Universität und dem Centre for Documentary Architecture 2015/16 durchführten, konnten wir auch Hüters Geschichte und die seines Buches in einem Interview diskutieren. Für dieses und weitere Interviews mit Organisator*innen und Gästen der Kolloquien vgl. die Website zur Geschichte des Internationalen Bauhaus-Kolloquiums 1976–2019: https://bauhaus-kolloquium.documentary-architecture.org/ (letzter Zugriff: 14.03.2021); vgl. Ines Weizman: »The International Bauhaus-Kolloquium in Weimar (1976–2019). Transcripts of Filmed Interviews« [inkl. Transkript des Interviews mit Hüter]. In: Dies. (Hg.): *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years.* Leipzig 2019, S. 376–382.

13 Ibid, Interview mit Marco de Michelis, S.384.

14 Vgl. Korrek/Wolf 2016, S. 19–69.

15 Vgl. https://bauhaus-kolloquium.documentary-architecture.org/ (letzter Zugriff: 14.03.2021).

16 Vgl. Anna-Maria Meister: »Radical remoteness. The HfG Ulm as institution of dissidence«. In: Ines Weizman (Hg.): *Architecture and the Paradox of Dissidence.* London 2014, S. 89–102.

17 Vgl. Bernard Tschumi: *Architecture and Disjunction.* Cambridge, MA/London 1975, S. 62–68.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. https://bauhaus-kolloquium.documentary-architecture.org/ (letzter Zugriff: 14.03.2021); Weizman 2019, S. 376–382.

20 Vgl. Peter Raue: »Schlemmer vor Gericht«. In: *bauhaus. Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau,* Nr. 6, 2014, S. 85–91.

21 Ich habe in diesem Kontext das Konzept der drei Leben der Moderne entwickelt: vgl. Ines Weizman: »The Three Lives of Modern Architecture: Wills, Copyrights and their Violations«. In: Thordis Arrhenius et al. (Hg.): *Exhibiting Architecture. Place and Displacement.* Baden 2014, S. 183–196; Ines Weizman: »Fahrenheit 2400° – The Second Life of Luis Barragán«. In: Jill Magid (Hg.): *The Proposal.* Berlin 2016, S. 136–148.

Sektion I

1919: Die Neuerfindung von Raum und Zeit

Einführung

Ines Weizman

Die Beiträge in dieser Sektion lesen *das Gründungsjahr des Staatlichen Bauhauses* in Weimar in einem exemplarischen Querschnitt durch ein globales historisches Panorama des Jahres 1919 und versuchen dabei so etwas wie eine globale Mikrogeschichte der Schule zu erzählen. Mikrogeschichte ist ein Konzept, das in den 1970er-Jahren von der sogenannten italienischen Schule entwickelt wurde. Historiker*innen wie Giovanni Levi und Carlo Ginzburg wendeten sich von hegemonialen Geschichtserzählungen siegreicher Herrscher*innen und Kriegsherren ab und widmeten sich der *histoire événementielle*. Sie studierten daher Dokumente wie Krankenakten, Gerichtsprotokolle, Polizeiberichte, historische Nachrichtenartikel und Fotografien, um eine Geschichte derjenigen zu erzählen, die »einfache Leute« waren, unterdrückt wurden oder nicht dem entsprachen, was als Norm galt. Die Mikrogeschichte wurde auch der Geschichte der *longue durée* gegenübergestellt, eine Lesart, die die marxistisch inspirierten Historiker*innen der Annales-Schule um Marc Bloch, Lucien Febvre und Fernand Braudel in der Zwischenkriegszeit entwickelt hatten. Die Geschichte der *longue durée* versucht, die historischen Widersprüche und Konflikte über lange Zeiträume und Prozesse zu beobachten und auf ihre Gesetzmäßigkeiten zu untersuchen; eine eher unpersönliche Geschichte wie die Geschichte des Kapitals, von Handelsbeziehungen oder großer Territorien wie des Mittelmeerraumes. Die Mikrogeschichte hingegen wagt sich auf ein unsicheres, da teils historisch kaum dokumentiertes Terrain, wobei das genaue Beobachten und die Spurensuche nach Indizien in Kunstwerken, Fotografien, aber auch in Landschaften, Architekturen und Innenräumen dazu verhelfen, eine Kulturgeschichte zu rekonstruieren. So, wie eine Mikroskopie der Farbschichten eines mehrfach übermalten Gemäldes oder der Fassade eines Gebäudes auf die Transformationsgeschichte eines Objektes rückschließen lässt, so erlaubt die Mikrogeschichte zugleich die Erschließung einer Welt, die – wie Ginzburg es mit seinen Untersuchungen zur Hexenverfolgung zeigt – sich von patriarchischen und maskulin dominierten Geschichtsdarstellungen emanzipiert. Es ist diese von vielen in der heutigen Gegenwart erfahrene Dringlichkeit – die Dokumente der Geschichte neu zu lesen, zu vernetzen, neue Methoden und Formate zu ihrer Erkundung und Erzählung zu entwickeln und Protagonist*innen eine Stimme zu verleihen, die bisher ungehört geblieben sind –, welche die Autorinnen dieser Sektion gemeinsam haben.

1919, unmittelbar nach dem Ende des Krieges und der Überwindung von mindestens drei Wellen der Spanischen Grippe, herrschten weltweit chaotische Zustände. In Großbritannien und den USA brachen die sogenannten Rassenunruhen aus. Schwarze mussten erfahren, dass sie, als Soldaten aus dem Krieg zurückgekehrt, keine Rechte hatten und fielen grausamen Lynchmorden zum Opfer. In den Häfen von London, Glasgow, Liverpool, Cardiff und Hull trafen auch noch nach 1919 südasiatische, afrikanische, afrokaribische, chinesische und arabische Seeleute und Soldaten aus noch länger geführten Kriegen und Kolonialbesatzungen ein, was zu rassistischen Unruhen führte, deren Geschichte auch erst im Zuge der »Black Lives Matter«-Bewegung aufgearbeitet wird.

Deutschland war 1919 von einer zerrissenen und zunehmend aggressiven politischen Landschaft geprägt. Der Kaiser hatte abgedankt und die alte Ordnung schien beseitigt, doch Linke und Rechte, Konservative, Liberale, Lebensreformer*innen und Modernist*innen, Arbeiter*innen und Kapitalist*innen kämpfen gegeneinander. Hinzu kamen die kaum verwundene Traumatisierung durch die Erfahrung des Ersten

Weltkrieges und der Perspektivwechsel auf die gerade ausgerufene Russische Sowjetrepublik. Diese innenpolitischen Umstände hatten in Verbindung mit nun bereits global vernetzten politischen Wechselbeziehungen auch auf die Konstituierung und Ausrichtung der Institution des Bauhauses einen Einfluss. Das von Gropius enthusiastisch propagierte Bauhaus – aber auch die Geschichte Weimars als kulturelles Zentrum von Literatur, Musik, Kunst und Philosophie – zog sowohl Menschen an, die sich von der Verheißung des Experimentierens und der Gemeinschaft mit einer Gruppe der modernsten Künstler*innen und Architekt*innen angezogen fühlten, als auch solche, die einfach kamen, weil es für sie keinen anderen Platz gab. Der Wunsch der Bauhäusler*innen, eine neue Welt zu erschaffen, mag daran gelegen haben, dass sich alles, was man ihnen beigebracht hatte, zusammen mit dem ererbten Wertesystem aufgelöst hatte. »Alles, was entsteht, ist wert, dass es zu Grunde geht«, sagt Mephistopheles in Goethes *Faust* (der Dichter könnte diese Zeile nur ein paar Dutzend Meter von dem Ort entfernt geschrieben haben, an dem das Bauhaus 100 Jahre später gegründet wurde), was rund vier Jahrzehnte später Marx und Engels inspirierte, in deren *Kommunistischem Manifest* es heißt: »Alles Ständische und Stehende verdampft«.[1]

In einer Zeit, in der alle Gewissheiten ins Wanken geraten waren, stand das Bauhaus zugleich für ein neues Freiheitsgefühl und für einen Rückzugsort, an dem eine neue gerechte Gesellschaft gedacht werden konnte und aus dem Krieg zurückgekehrte junge Künstler*innen und Architekt*innen wieder Orientierung und Halt fanden. Gleichzeitig waren Medien wie Fotografie, Radio und Film, die in den Kriegsführungen bereits in extremen Situationen erfahren und erprobt worden waren, zu wichtigen Instrumenten des künstlerischen Ausdrucks geworden. Potenziell hatten unzählige und kaum nachvollziehbare Mikroereignisse, die sich in Weimar abspielten – eine Debatte in einer der Werkstätten, ein Streit im Büro von Gropius, ein Nachmittag, an dem Bauhäusler*innen Seiten aus Telefonbüchern herausrissen, um sie mit Fotos, die sie aus Zeitschriften der Schulbibliothek herausgeschnitten hatten, zu Collagearbeiten zusammensetzten[2] – geografisch weite und zeitlich ausgedehnte Auswirkungen, indem sie sich mit Ideen, Objekten oder Personen auf den jeweiligen Migrationspfaden der Akteur*innen der Schule verbanden.

Obwohl wir die Bauhausmeister*innen und einige Absolvent*innen der Schule heute für die »alten Weisen« unseres Handwerks halten, waren diese recht jung, als sie die Schule gründeten und dort zu lehren begannen: Walter Gropius war 36, Josef Albers und Johannes Itten waren 31, Gerhard Marcks 30, Georg Muche 26. Zudem war das ganze Unterfangen bis zu einem gewissen Grad improvisiert, ohne sich seines späteren Schicksals bewusst zu sein. Wie Norbert Korrek in seinen Forschungen zeigte, wurden zur Zeit der Gründung die oberen Etagen des Gebäudes noch als Lazarett für verwundete Soldaten genutzt, die aus den Schützengräben des Krieges zurückkehrten.[3] Gunta Stölzl, die in Weimar ihr Studium begann und später Meisterin der Webwerkstatt werden sollte, hatte sich während des Krieges freiwillig beim Roten Kreuz als Krankenschwester gemeldet. Paul Klee entwarf für die Königlich-Bayerische Fliegerschule Tarnung für Flugzeuge, die die ersten Luftaufnahmen vom Nahen Osten und Nordafrika machten. Gropius diente im Signalkorps. Trotz mehrerer Verletzungen bat er nach jeder Genesung, zurück an die Front geschickt zu werden.[4] Als sein Flugzeug abgeschossen wurde, kam er dank eines Fallschirms mit dem Leben davon.[5] Auch László Moholy-Nagy wurde im Krieg verwundet, was, wie Joyce Tsai in ihrem Aufsatz zeigt, seine Arbeitsweise am Bauhaus beeinflusste.[6]

Wir müssen die Entstehung des Bauhauses in Bezug auf diese jungen Menschen verstehen, die aus dem Krieg zurückkehrten, den Kanonenlärm noch in den Ohren, den

Tod und die Zerstörung in ihren Köpfen, einige vielleicht mit einer Störung, die wir heute als posttraumatische Belastungsstörung verstehen würden. Es ist vielleicht auch dem Trauma des Krieges geschuldet, dass die von den Bauhausmeistern vertretene Architektur oftmals eine »ästhetische Hygiene« anstrebte, die an die Qualität eines Krankenhauses erinnerte. Während verwundete Soldaten noch im Bett lagen und im Rollstuhl durch die Gänge des Van-de-Velde-Gebäudes geschoben wurden, wurden zwischen Berlin und Weimar spezielle schnelle Flug- und Bahnverbindungen eingerichtet, um Fahrten zu den Sitzungen der Nationalversammlung in Weimar zu ermöglichen. Gropius landete einige Male per Flugzeug in Weimar, statt mit Bus und Bahn anzureisen. Verschiedene Epochen prallten aufeinander. Um den Schriftsteller William Gibson frei zu zitieren: »Die Zukunft war schon da, sie war nur nicht gleichmäßig verteilt.«[7]

Der italienische Künstler Giorgio de Chirico spendete Gropius und Lyonel Feiniger 1921 eine Lithografie für ihr Projekt der Bauhaus-Mappen, die die moderne Kunstbewegung bekannt machen und dem Bauhaus dringend benötigte finanzielle Mittel beschaffen sollte. Tracey Eve Winton nimmt in ihrem Aufsatz diese Schenkung zum Ausgangspunkt, um die Freundschaft der Künstler mit den im Werk Chiricos verarbeiteten Konflikten in der Erfahrung des Krieges und seiner Suche nach einer neuen Konzeption von Raum und Zeit zu verbinden. Zeynep Çelik Alexander verleiht dem Gründungsjahr Textur, indem sie die Kontinuitäten von pädagogischen Konzepten zwischen früheren Denkschulen und dem Bauhaus untersucht.[8] Sie beleuchtet vor allem künstlerische Übungen zur Vermittlung eines, wie sie es nennt, »kinästhetischen Wissens« und hinterfragt, ob das Bauhaus tatsächlich einen solch eindeutigen historischen Wendepunkt darstellte. Joyce Tsai widmet sich wie erwähnt der Kriegserfahrung Moholy-Nagys im österreichisch-ungarischen Militär. Trotz der wenigen überlieferten Dokumente aus dieser Zeit rekonstruiert sie die Inhalte, die Moholy-Nagy als militärischer Ausbilder jungen Soldaten vermitteln musste und stellt Kontinuitäten zu seinen aktivistischen Tätigkeiten in der 1919 neu ausgerufenen Ungarischen Sowjetrepublik, zu seinem abstrakten Werk, zu seiner Lehre und seinen künstlerischen Experimenten und seiner Lehre am Bauhaus heraus. Elizabeth Otto nimmt die Gründung des 1919 von Magnus Hirschfeld ins Leben gerufenen Instituts für Sexualwissenschaft in Berlin zum Ausgangspunkt, um die bisher kaum explizit erforschte Geschichte von Queerness am Bauhaus zu erzählen. Ihre Untersuchungen zur künstlerischen Produktion am Bauhaus mit Blick auf das, was wir kurz als LGBTQIA+ bezeichnen würden, erfordern sensibilisierte Betrachtungen der Werke selbst, um versteckte Gesten und Symbole zu erkennen und die Schwierigkeiten ihrer Rezeption zu vermitteln. In meinem Aufsatz nehme ich die Gleichzeitigkeit des Ausbruchs einer Heuschreckenplage in Palästina, des weltweiten Ausbruchs der Spanischen Grippe und der Geschichte der 1919 noch im Bauhausgebäude untergekommenen Kriegsveteranen zum Ausgangspunkt, um die politische Trennung des Nahen Ostens durch die in den Versailler Verträgen ratifizierte Sykes-Picot-Linie noch einmal 100 Jahre später in Bezug auf die entlang dieser Grenze unterschiedlich rezipierten internationalen Architekturmodernen zu untersuchen.
Der exemplarische Blick auf die Mikrogeschichte des Jahres 1919 soll noch kaum erforschte Details, Zusammenhänge und Fragestellungen zur Bauhausgeschichte vorstellen, um den oftmals allzu selektiv agierenden und instrumentalisierten Historiografien des Bauhauses entgegenzuwirken. Gerade im Hinblick auf die komplexe Geschichte der Rezeption und der Migration des Bauhauses im globalen Beziehungsgeflecht der internationalen Geschichte der Architekturmoderne bedarf es einer globalen Mikrogeschichte, die Methoden und Zugänge findet, um Raum und Zeit neu zu lesen, zu dokumentieren und vielleicht zu erfinden.

Anmerkungen

1 In der maßgeblichen englischen Übersetzung von Samuel Moore aus dem Jahr 1888 wird diese Zeile mit »All that is solid melts into air« wiedergegeben. Unter Bezugnahme sowohl auf *Faust* als auch auf *Das Kommunistische Manifest* wurde das berühmte Werk von Marshall Berman (New York 1982) so betitelt.

2 Vgl. Frank Simon-Ritz: »Fate of the Books: The Library at the Bauhaus Weimar«. In: Ines Weizman (Hg.): *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*. Leipzig 2019, S. 284–294.

3 Vgl. Norbert Korrek: »›Reserve Hospital No. 11 Art School‹: The Bauhaus in the Period of Transition from World War I to the Weimar Republic«. In: Ines Weizman (Hg.): *Dust & Data. Traces of the Bauhaus across 100 Years*. Leipzig 2019, S. 238–253.

4 Vgl. Fiona MacCarthy: *Walter Gropius: Visionary Founder of the Bauhaus*. London 2019.

5 Zum Kriegseinsatz von Walter Gropius an der Westfront, siehe Deborah Ascher Barnstone: *The Break with the Past: Avant-Garde Architecture in Germany, 1910–1925*. London 2019, S. 80–88.

6 Wie Robin Schuldenfrei in ihrer Recherche gezeigt hat, lehrte und entwarf László Moholy-Nagy, als er 1937 Direktor des New Bauhaus in Chicago wurde, und vor allem zu Beginn des Zweiten Weltkrieges, als er in den USA als »feindlicher Ausländer« galt, für die Kriegsindustrie und entwickelte alternative Baumaterialien für das Militär in Zeiten der Knappheit sowie Schutzausrüstungen für Soldaten und verwundete Veteranen. Vgl. Robin Schuldenfrei: »Assimilating Unease: Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago«. In: *Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture*. London 2012, S. 87–93.

7 Laut Wikiquote soll Gibson dies zum ersten Mal am 31. August 1993 in einem Interview in der NPR-Radiosendung *Fresh Air* gesagt haben. Er wiederholte es, eingeleitet mit den Worten »As I've said many times …« (»Wie ich schon oft gesagt habe …«). »The Science in Science Fiction«, Talk of the Nation, National Public Radio, 30.11.1999 [11:20 min.], https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1107153; https://en.wikiquote.org/wiki/William_Gibson (für beide letzter Zugriff: 08.03.2021).

8 Vgl. John V. Maciuika: *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*. Cambridge, MA 2008.

Tracey Eve Winton

Giorgio de Chiricos metaphysische Stadt: Mystische Fragen zu Raum und Zeit[1]

> »[J]ede Sache [hat] zwei Aspekte […]. Der eine ist der geläufige, den wir fast immer wahrnehmen und den die Menschen generell sehen. Der andere ist der spektrale oder metaphysische Aspekt. Ihn können nur wenige in Stunden der Erleuchtung und der metaphysischen Abstraktion erkennen.«
> — Giorgio de Chirico, 1919

Als das Bauhaus 1919 eröffnet wurde, waren die Künstler*innen bereits dabei, einen neuen europäischen Raum- und Zeitkontext zu erforschen. Dieser Essay befasst sich mit einem Maler, dessen architektonische Kunstwerke Walter Gropius sammelte: Giorgio de Chirico (1888–1978). In diesem Jahrzehnt erforschte der italienische Maler Raum-Zeit-Konzepte und schuf metaphysische Gemälde, die eine tiefer liegende Struktur der Realität freilegen. Seine visuell einfache, aber ikonografisch komplexe Poetik deutet an, wie der Schöpfer Spuren der Vergangenheit untermauert, indem er die Gegenwart intensiviert und die Zukunft feierlich heraufbeschwört. De Chirico kanalisierte die verstörende Welt des Ersten Weltkrieges und die Konflikte und Mehrdeutigkeiten der menschlichen Erfahrung kraftvoll in eine neue Vorstellung von sinnvoller Ordnung.

1921 baten Gropius und Lyonel Feininger, der Meister der Druckwerkstatt, zeitgenössische Avantgardekünstler*innen um einen Abzug ihrer Werke, den sie in speziell gedruckte Portfolios der *Neuen Europäischen Graphik*, auch *Bauhaus-Drucke* genannt, aufnehmen könnten. Diese sollten dazu beitragen, die moderne Kunstbewegung bekannt zu machen und dem Bauhaus dringend benötigte Mittel zu beschaffen. De Chirico schenkte für die *Vierte Mappe (Italienische und Russische Künstler)* seine Lithografie *Orestes und Pylades*, ein Werk, das sich gegenwärtig in der Sammlung des Harvard Art Museums befindet **(● Abb. 1)**. Das zentrale ikonografische Bild zeigt die tiefe spirituelle Verbundenheit von Euripides' Orestes, der Pylades mahnt: »Hüte dich, daß du nicht theilest meinen Wahnsinn!«[2] Sein Symbol der Busenfreundschaft von der griechischen Bühne aus trug zu Gropius und Feininger eine verschlüsselte Botschaft intellektueller Intimität, die seine metaphysische Philosophie mit ihrer eigenen radikalen Vision gegen eine verständnislose Welt in Einklang bringt. Während die Geste des Händedrucks traditionell ein Bündnis besiegelt, führte in der altgriechischen Grabkunst das dieser entsprechende Dexiosis-Motiv die Lebenden mit den Toten wieder zusammen. Subtexte des Kontakts mit der Unterwelt symbolisierten de Chiricos künstlerische Suche nach neuen Richtungen, die eine ungewisse Zukunft in der Vergangenheit verankern und die Reichhaltigkeit unerzählter Geschichten in einem neuen modernen Idiom zum Vorschein bringen konnten – eine Präfiguration, die sich verwirklichte, als er dieses Motiv des Orestes und des Pylades zu seiner traumartigen »Archäologen«-Serie ausarbeitete.

1926 malte de Chirico *Die mysteriösen Archäologen*, an einem städtischen Platz gelegen, mit Andeutung auf den Ozean dahinter. Der Raum dient gleichzeitig als Theaterbühne mit geöffnetem Vorhang. Vor einem Hintergrund aus Fragmenten der Antike

● Abb. 1
Giorgio de Chirico, *Orestes und Pylades,* aus Mappe IV *(Italienische und Russische Künstler)* der *Baushaus-Drucke – Neue Europäische Graphik,* 1921

stehen sich die Figuren zweier ruinierter Statuen gegenüber. Der uns zugewandte Körper ist aus architektonischem Stein zusammengesetzt. Seine Organe sind Gebäude, und unser Blick entdeckt in seinem körperlichen Fleisch die geistigen und kulturellen Mechanismen der Stadt: eine metabolische Welt des Geschichtenerzählens, der Aufführung und der Zeit der Ereignisse.

1899 hatte Sigmund Freud seine Studie *Die Traumdeutung* veröffentlicht. Ein Jahrzehnt später reiste Freud sieben Wochen lang mit Carl Gustav Jung durch die Vereinigten Staaten, und jeden Morgen analysierten sie die Träume des anderen. Eines Tages erzählte Jung beim Frühstück von einem architektonischen Traum. Er fand sich in einem Rokoko-Salon im Obergeschoss eines ihm unbekannten Hauses wieder, von dem er jedoch erkannte, dass es ihm gehörte. Beim Erkunden ging er eine Treppe hinunter in eine ältere Etage, im mittelalterlichen Stil, einfacher eingerichtet, mit gedämpftem Licht. Hinter einer schweren Tür führte eine steinerne Treppe in den Keller hinunter. Unten angekommen, entdeckte er einen antiken Gewölberaum, diesmal in römischer Bauweise. In dessen Boden ließ sich eine Steinplatte anheben, um eine schmale Treppe freizulegen, die in eine in den Felsen gehauene Höhle stürzte, die dick mit dem Staub der Zeit bedeckt war, »und darin lagen Knochen und zerbrochene Gefäße wie Überreste einer primitiven Kultur. Ich entdeckte zwei offenbar sehr alte und halb zerfallene Menschenschädel. – Dann erwachte ich.«[3]

Jungs Traumhaus, ein Modell der Psyche, inszeniert eine hermetische Initiation in umgekehrter Richtung. Er regrediert in den materiellen Bereich, ein Amalgam aus Alchemie und Archäologie. Von einem kunstvollen, mit der aufklärerischen Vernunft assoziierten Stil ausgehend, durchquert seine Abwärtsreise historische Epochen, von der jüngsten Moderne zurück zum Anbruch der Menschheit, die Stockwerke untereinander geschichtet. In der urzeitlichen Grabkammer widersetzt sich die unvollkommene Materie der lebensspendenden Kraft der Form. Der Träumer ergründet die Substanz der Zeit, während die Architektur ihre Metabolisierung des Raumes zu einer kohärenten Einheit zusammenfügt. Tief eingetaucht in die vorsintflutliche Zeit, entdeckt Jung die ferne Vergangenheit, die auf unglaubliche Weise präsent bleibt – nicht nur präsent, sondern auch das Fundament der Moderne und ihre spätere Zukunft darstellt.

Im Laufe der 1910er-Jahre entwickelte der junge de Chirico seine Pittura metafisica, in der sich inmitten eines unheimlichen Anachronismus eine Modernität der Stadt herausbildet. Seine Bilder fühlen sich archetypisch an, und entsprechend seiner metaphysischen Forschung ahmte er die großen mittelalterlichen Künstler wie Duccio und Giotto nach, deren gemalte Welt ein Theater der göttlichen Dinge war. In ihren Konventionen der räumlichen Definition, in denen architektonische Elemente Orte und Zeiten