

**Als Dissertationsschrift eingereicht bei der
Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin
am 27. Februar 2001.
Erster Gutachter: Prof. Dr. Andreas Haus
Zweite Gutachterin: Prof. Dr.-Ing. Kerstin Dörhöfer**

**Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland
von 1949 bis 1968
– Etappen und Institutionen –**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades einer
"Doktorin der Philosophie"
am Fachbereich Bildende Kunst
der Hochschule der Künste Berlin

Vorgelegt von:

Claudia Heitmann
Domänenstraße 19
54295 Trier

Trier, den 27. Februar 2001

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Andreas Haus
2. Berichterstatterin: Prof. Dr.-Ing. Kerstin Dörhöfer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
1. Einleitung	5
2. Forschungslage	10
3. Schwerpunkte der theoretischen Bauhaus-Rezeption – Bauhaus in der Demokratie	18
3.1. Die „Bauhaus-Idee“	21
3.2. Der „Bauhäusler“ als prägender Bestandteil des Instituts	24
3.3. Das Bauhaus als Vermittler politischer Inhalte	28
3.3.1. Das Bauhaus als Institut der Weimarer Republik	29
3.3.2. Instrumentalisierung des Bauhauses im Ost-West-Konflikt	32
3.3.3. Das Bauhaus im Spiegel seiner Direktoren	36
3.3.3.1. Der „gute“ Direktor Walter Gropius	37
3.3.3.2. Der „falsche“ Direktor Hannes Meyer	40
3.4. Zusammenfassung	45
4. Institutionalisiertes Gedächtnis: Hans Maria Wingler und das Bauhaus-Archiv in Darmstadt	48
4.1. Die Bauhaus-Forschung in den fünfziger Jahren: Ludwig Grote und Hans Maria Wingler	48
4.2. Das Bauhaus-Buch	51
4.2.1. Inhalt	52
4.2.1.1. Darstellung der Wurzeln des Bauhauses	54
4.2.1.2. Die Darstellungen der Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe	56
4.2.1.3. Das Bauhaus-„Bild“	61
4.2.2. Rezensionen	65
4.2.3. Zusammenfassung	68
4.3. Das Bauhaus-Archiv	70
4.3.1. Gründung	70
4.3.2. Die Arbeit in Darmstadt	77
4.3.2.1. Ausstellungen und Vortragsreihen	78
4.3.2.2. Publikationen	84
4.3.2.3. Neue Forschungsansätze	87
4.3.3. Das neue Archiv-Gebäude	90
4.3.4. Erfolge und Hindernisse des Archivs in seinen Anfangsjahren	93
4.4. Der Weg vom unbeschriebenen Blatt zur unangefochtenen Instanz	95

5. Weiterführung oder Gegenmodell?	
Die Hochschule für Gestaltung in Ulm (1949 bis 1968)	98
5.1. Richtungsweisende Bauhäusler: Max Bill und Walter Gropius	102
5.1.1. Von der Idee zur Einweihung 1955	102
5.1.2. Bills Hochschul-Konzeption	109
5.1.3. Gropius' Einflußnahme in Krisensituationen	116
5.1.4. Zusammenfassung	119
5.2. Ulm und das Bauhaus: Innen- und Außenansicht	120
5.2.1. Die Rolle des Bauhauses für das Ulmer Selbstverständnis	121
5.2.2. Die zeitgenössische Kritik und das „neue Bauhaus“	134
5.2.3. Darstellungen versus Vorstellungen	145
5.3. Bauhaus-Spuren im Ulmer Hochschulalltag	146
5.3.1. Schulbau als programmatische Architektur	146
5.3.1.1. Eine Schule baut eine Schule: Gemeinschaftswerk oder Gesamtwerk ?	149
5.3.1.2. Die Schul-Form: Das Innere nach außen kehren	153
5.3.1.3. Inszenierung der Architektur	160
5.3.2. Die Grundlehren an der HfG	164
5.3.2.1. Max Bill: Erziehung zur Formgestaltung	165
5.3.2.2. Bauhäusler: Ausbildung einer individuellen Kreativität	172
5.3.2.3. Tomás Maldonado: Entwicklung einer zeitgemäßen Design-Pädagogik	179
5.3.3. Vom Entwurf zum Produkt	185
5.3.3.1. Organisation	185
5.3.3.2. Objektvergleiche	190
5.3.4. Die Angst vor dem „gewissen Etwas“	201
5.4. HfG und Kunst – das Ende eines Tabus	202
5.4.1. Die Stellung der Kunst an Bauhaus und HfG	203
5.4.2. Die Lehrer Friedrich Vordemberge-Gildewart und Walter Zeischegg	208
5.4.3. Elementare Gestaltung – Elementare Kunst	214
5.4.4. Kunst in Ulm	219
5.5. Ulm und Bauhaus: nicht mit und nicht ohne einander	221

6. Die Ausstellung 50 Jahre bauhaus – Kulminationspunkt der bundesdeutschen Rezeption	224
6.1. Die Ausstellung	224
6.2. Katalog	228
6.3. Resonanz	235
6.4. Zusammenfassung	238
7. War das Bauhaus aktuell?	241
8. Schlußbetrachtung	247
9. Anhang	251
9.1. Chronologie des Bauhaus-Archivs in Darmstadt (1960-1971)	251
9.2. Verzeichnisse	258
9.2.1. Quellenverzeichnis	258
9.2.2. Literaturverzeichnis	261
9.2.3. Abbildungsverzeichnis	284
10. Abbildungen	293

Vorwort

Die Anfänge dieser Arbeit gehen auf ein Forschungsprojekt an der Universität Trier zurück, in dem sechs Kommilitoninnen und ich unter der Leitung von Prof. Dr. Andreas Haus über Selbstdarstellung und Rezeption des Bauhauses arbeiteten. Jede Teilnehmerin konzentrierte sich auf die rezeptionsspezifischen Mechanismen innerhalb eines abgegrenzten Zeitraums. In meinem damaligen Schwerpunkt, der Rezeption der sechziger Jahre in Westdeutschland, waren diese vor allem politisch motiviert. Für die Dissertation schloß ich die fünfziger Jahre mit ein, um die gesamte Rezeptionsentwicklung seit der Nachkriegszeit bis 1968 nachzuvollziehen. Nach ihrer Betrachtung erscheint der heutige Konflikt um Musealisierung oder Aktualität des Bauhauses als nicht besonders neu, allenfalls die Kriterien haben sich geändert.

Nach der Wiedervereinigung Deutschlands prallten nicht nur unterschiedliche Gesellschaftsformen, sondern auch zwei Bauhaus-Rezeptionsstränge aufeinander, heute repräsentiert durch das Berliner Bauhaus-Archiv und die 1993 gegründete Stiftung des Bauhaus Dessau. Wie im *Spiegel* vom 19. Februar 2001 nachzulesen, konkurrieren nun beide Institutionen um Reputation, öffentliche Gelder und die Rechte an den originalen Bauhaus-Entwürfen, und beide Institutionen haben aufgrund der historischen Abläufe gleichermaßen einen Anspruch darauf, das Bauhaus nach außen hin zu repräsentieren. Die Schwierigkeiten einer diesbezüglichen Einigung von Ost und West sind nicht zuletzt durch die Rezeption der letzten fünfzig Jahre selbst determiniert.

Während der letzten Jahre habe ich von vielen Seiten Unterstützung erhalten, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ich danke meinem Doktorvater, Prof. Dr. Andreas Haus für seine vertrauensvolle Geduld und hilfreiche Kritik zum jeweils richtigen Zeitpunkt. Frau Prof. Kerstin Dörhöfer bin ich sehr zu Dank verpflichtet für ihre freundliche Bereitschaft, das Zweitgutachten zu erstellen. Nicht unerheblich beteiligt waren auch die Mitarbeiterinnen in den Bibliotheken und Archiven, die mir über so manchen Arbeitstag geholfen haben. Ich danke vor allem Frau Pander und Frau Hartmann aus der Stadtbibliothek Trier, Frau Eckert im Bauhaus-Archiv Berlin sowie Frau Quijano und Frau Wachsmann im HfG-Archiv Ulm. Ganz herzlich danke ich auch meinen Freunden Kerstin Eckstein und Matthias Knepper für ihre Unterstützung sowie Daniela Dumke, die mir in Berlin stets eine Bleibe mit Familienanschluß bot. Einen ganz besonderen Dank an Carolyn Weber und Pe Eisele dafür, daß sie mir ihre knapp bemessene Zeit schenkten; ihre anregenden Korrekturen waren von unschätzbarem Wert. Last but not least bedanke ich mich bei Edgar Proppé für die Hilfe in allen Computerfragen und für seine (beinahe) unerschütterliche Ruhe.

Das jahrelange Forschen wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung meiner Mutter, meiner Schwestern und meiner Tante Margarethe Nickel. Ihnen gebührt mein größter Dank.

1. Einleitung

Die Bauhaus-Rezeption in der bundesdeutschen Nachkriegszeit war in starkem Maße geprägt von den damals virulenten Problemen des Wiederaufbaus, des Kalten Krieges und der allgemeinen Unsicherheit Deutschlands ob seiner zukünftigen politischen und wirtschaftlichen Rolle innerhalb der internationalen Staatengemeinschaft. Die Frage nach einer zeitgemäßen Formgestaltung wurde bald gestellt, nachdem Ende der vierziger Jahre in Deutschland die größten Schäden des Zweiten Weltkriegs beseitigt worden waren und die Industrie langsam wieder zu produzieren begann. Der Bedarf an Wohnraum, Hausrat und Möbeln war enorm, da viele Menschen nach den großen Verlusten durch Kriegszerstörungen und Vertreibungen ihre Existenz neu aufbauen mußten. Bereits Ende der vierziger Jahre begann die Industrie, neue Gebrauchsgüter herzustellen, wobei sie vor allem auf noch vorhandene Modelle aus Vorkriegszeiten zurückgriff. Diese allerdings wurden in der Fachpresse ablehnend beurteilt, da sie weder in Form noch in Funktion den neuen Lebensverhältnissen angepaßt waren.¹

Der seit 1947 neu konstituierte Deutsche Werkbund bemühte sich um Einfluß auf den Wiederaufbau und die neue Gestaltung. Von 1949 an veranstaltete er zahlreiche Ausstellungen, organisierte eine weitreichende Wohnberatung für Verbraucher und stellte zudem im Laufe der sechziger Jahre die sogenannten Werkbund-Kisten zur Verfügung, die in Schulen einen Geschmacksunterricht nach schwedischem Vorbild unterstützen sollten.² Gerade dieser erzieherische Impetus charakterisierte die Diskussionen über die Gestaltung der fünfziger Jahre maßgeblich. Dem Verbraucher wurde die Verantwortung zugewiesen, daß allein er durch den Kauf bestimmter Gegenstände die Produktpalette der Industrie beeinflussen könne.³ Wenn ausschließlich angemessene und „gute“ Objekte angeschafft würden, lohne sich die Herstellung von geschmacklosen und minderwertigen Dingen nicht mehr. Diese Haltung spiegelt sich auch in den populären Ratgebern zum Thema „Wie richte ich meine Wohnung ein?“ wider.⁴

¹ Vgl. dazu Meyer-Waldeck, Wera: Die Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“. Köln 1949. (Teil 1) In: Architektur und Wohnform. Innendekoration (Stuttgart), Jg. 57, 1949, Nr. 6, S. 121-128. Die ehemalige Bauhaus-Schülerin begrüßte die Ausstellung des Werkbundes mit neuen Möbelentwürfen, da die Verbraucher zur damaligen Zeit noch gezwungen waren, mangels Alternativen minderwertige Produkte zu kaufen.

² Vgl. z.B. Seufert, Rolf: Hölzerne Kisten, die es in sich haben. In: Die Welt (Hamburg), 23.09.1965.

³ Tschirschwitz, Traute: betrifft wohnung. Recklinghausen, 1954.

⁴ Stolper, Hans: Wir richten unsere Wohnung ein. München, 1954; Koch, Alexander: Praktisch bauen + schön wohnen = glücklich leben. Stuttgart, 1955; Eychmüller, Frieder: Wie richte ich meine Wohnung ein? In: Schondorff, Erica (Hrsg.): Möbel, Haus und Wohnung. München, 1955, S. 141-230; Menck, Clara: Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute. Düsseldorf, 1958.

Auch von Seiten der Politik wurde die Relevanz der Gestaltung für den Wiederaufbau erkannt, da die Konsumgüterindustrie für den Export nur dann wettbewerbsfähig sein konnte, wenn sie in Gestaltungsfragen den Anschluß an die internationalen Entwicklungen gefunden hatte.⁵ Aus diesem Grunde wurde 1951 der Rat für Formgebung gegründet, der sich für einen besseren Kontakt zwischen Industrie und Gestaltern einsetzte.⁶ Daneben kümmerte sich seit 1952 das Institut für neue technische Form um die Zusammenstellung der Sonderausstellung „Die gute Form“ auf der Frankfurter Messe, um der Industrie kommerziell erfolgreiche und gleichzeitig gut gestaltete Erzeugnisse vorzustellen. Dieser Auftrag gestaltete sich um so schwieriger, als der Verbraucher sich aufgrund des steigenden Lebensstandards wieder repräsentativen Dingen zuwandte, die zumeist nicht die Maßstäbe der „guten Form“ erfüllten.⁷ Letzten Endes ließ sich das Konsumverhalten nur bedingt steuern, und die konservativen „Gelsenkirchener Barock“-Büffets fanden ebenso ihre Käufer wie Nierentische oder moderne Systemmöbel.

Trotzdem spielte die ideelle Vereinnahmung einer „guten“ Form eine wichtige Rolle für eine verbesserte Akzeptanz deutscher Produkte auch im Ausland. Moralische Konnotationen waren im Zusammenhang mit als „ehrlich“ oder „anständig“ bezeichneten Entwürfen durchaus erwünscht. Produkte, die diesen Kriterien nicht entsprachen, wurden als „unecht“ oder „aufdringlich“ betitelt.⁸ Die Vorstellung, mit einer entsprechend bewußt gestalteten Objektwelt Einfluß auf die Gesellschaft nehmen zu können, war bekanntlich bereits während der zwanziger Jahre verfolgt worden. Entsprechend aufmerksam wurde in der Nachkriegszeit das Bauhaus mit seinem pädagogischen, künstlerischen und gestalterischen Potential betrachtet. Zudem konnte es durch seine Schließung 1933 eine vom Nationalsozialismus unbelastete Geschichte aufweisen. Die Erfolgsgeschichte des Instituts der Weimarer Republik über seine Schließung hinaus ließ die Hoffnung aufkeimen, daß die dort entwickelten Prinzipien auch auf die Nachkriegszeit übertragbar sein könnten.

Mit eben diesem Anspruch wurde 1953 die Ulmer Hochschule für Gestaltung (HfG) gegründet. Ihr Gründungsdirektor, der ehemalige Bauhäusler Max Bill, war 1949 durch die Organisation der Ausstellung „Die gute Form“ in der Schweiz bekannt geworden. Er wollte an dem hypothetischen Punkt fortfahren, an den das Bauhaus seiner Meinung nach gelangt wäre, wenn es nicht 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen wor-

⁵ Meißner, Else: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben. München, 1950.

⁶ Rat für Formgebung (Hrsg): Was verlangt die Industrie vom Designer? Tätigkeitsbericht für das Geschäftsjahr 1963/64. Darmstadt, 1964.

⁷ Vgl. dazu Bahrtdt, Hans Paul: Der erschöpfte Mensch kann nicht mehr wohnen. Gedanken über den schlechten Geschmack und das Wohnen. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), Jg. 5, 1952, Nr. 2/3, S. 30-35; Großmann, Walter: Aufgabe und Verantwortung von Möbelproduktion und -handel. In: Bauen und Wohnen (München), 1953, Nr. 3, S. 127.

⁸ Vgl. dazu: Erni, Peter: Die gute Form. Baden, 1983.

den wäre.⁹ Durch Ausblendung des „Dritten Reiches“ wurde eine imaginäre Traditionslinie geschaffen, die der HfG in der Zukunft eine ähnliche Bedeutung wie die des Bauhauses versprach. Über die Entwicklung der Ulmer Hochschule entbrannten öffentliche Diskussionen, die im Grunde genommen die bereits seit dem Werkbundstreit von 1914 behandelte Frage nach der Rolle der Kunst in der Gestaltung wiederholten. Diese konnte in den fünfziger Jahren aber nicht mit in die Zukunft gerichtetem Blick beantwortet werden, was nicht zuletzt auch aus der fortschreitenden Mythisierung der „Kunstschule Bauhaus“ resultierte, die eine Abkehr von den „Bauhaus-Prinzipien“ als geradezu absurd erscheinen ließ.

Der zeitliche Rahmen der hier vorgelegten Untersuchung ergab sich zum einen durch das von Prof. Haus geleitete Forschungsprojekt „bauhaus medial“, in dessen Zuge mehrere Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte des Bauhauses entstanden. Zum anderen berücksichtigt er die verschiedenen relevanten Eckdaten der wichtigsten Ereignisse der bundesdeutschen Bauhaus-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg. So reichen die Bemühungen zur Gründung der Hochschule für Gestaltung Ulm bis in die späten vierziger Jahre zurück. Ihre Schließung durch die baden-württembergische Landesregierung im Jahre 1968 fiel mit der Jubiläumsausstellung *50 Jahre bauhaus* in Stuttgart zusammen, die, als internationale Wanderausstellung konzipiert, das während der sechziger Jahre favorisierte Bild des historischen Bauhauses publikumswirksam zur Schau stellte.

Inhaltlich konzentriere ich mich auf die wesentlichen Etappen der Rezeption, die sich in der Entwicklung der HfG, der Publikation der ersten umfassenden Bauhaus-Monografie von Hans M. Wingler 1962 und die damit verbundene Gründung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. Als Höhepunkt der Rezeptions-Entwicklung ist die Ausstellung *50 Jahre bauhaus* zu betrachten. Die Rezensionen über die Veranstaltung lassen teilweise bereits die veränderten Bewertungsmaßstäbe der beginnenden Funktionalismus-Kritik erkennen. Zwangsläufig mußten durch die Schwerpunktsetzungen innerhalb meiner Arbeit zahlreiche Aspekte vor allem der praktischen Rezeption auf den Gebieten der Gestaltung, Architektur, Malerei, Pädagogik und Fotografie vernachlässigt werden. Die hier vorgelegte Untersuchung zur HfG muß in diesem Zusammenhang als beispielhaft verstanden werden. In ihrem programmatischen Bemühen, das Bauhaus als Schule praktisch weiterzuführen, bildete sie in Deutschland eher die Ausnahme. Es gab zwar durchaus ehemalige Bauhäusler, die als Architekten, Publizisten, Pädagogen und Gestalter wirkten. Es wäre allerdings ungerechtfertigt, ihre Tätigkeit, die sich zumeist über viele Jahrzehnte erstreckte sowie Weiterentwicklungen und anderweitigen Einflüssen

⁹ Bill, Max: vom bauhaus bis ulm. In: du (Zürich), 1976, Juni, S. 18.

unterworfen war, lediglich unter dem Aspekt einer Bauhaus-Rezeption zu behandeln. Um Simplifikationen zu vermeiden, zog ich es deshalb vor, im Rahmen dieser Arbeit auf die Untersuchung all dieser Personen zu verzichten. Ähnlich verhält es sich mit der Nachkriegsgeneration der Gestalter, die weniger das historische Bauhaus als vielmehr seine zwischenzeitlich in Skandinavien oder den USA weiterentwickelte Ausprägung rezipierten. Schließlich galt allgemein der Anspruch, modern zu gestalten, was dem expliziten Rückgriff auf ein Institut der Weimarer Republik zwangsläufig entgegenstand. Dementsprechend wenige Hinweise auf eine ausdrückliche Bezugnahme von Gestaltern auf das Bauhaus lassen sich in der zeitgenössischen Kritik finden. Um den definitiven Beitrag des Bauhauses isolieren zu können, müßte eine Untersuchung der Rezeption von formal-ästhetischen Prinzipien des Bauhauses in der westdeutschen Nachkriegszeit auch gleichermaßen die parallelen internationalen Entwicklungen berücksichtigen. Dementsprechend kann meine Untersuchung als Ausgangspunkt für weitere Forschungen betrachtet werden, die sich mit den oben genannten Bereichen eingehender befassen können, als es in diesem Rahmen möglich gewesen wäre.

Basierend auf einer intensiven Archivarbeit, die neue Quellen zu Tage förderte, auf einer Auswertung der Tages- und Fachpresse sowie vieler bislang unbeachtet gebliebener kleiner Schriften ergaben sich eine Vielzahl neuer Aspekte. Dementsprechend wird im folgenden versucht, das Wechselspiel zwischen der fortschreitenden ideellen und der praktischen Rezeption des Bauhauses am Beispiel der Ulmer Hochschule darzustellen. Schließlich läßt sich an der Rezeption und Glorifizierung des Bauhauses während der fünfziger und sechziger Jahre nachvollziehen, wie sehr rezeptionsgeschichtliche Mechanismen immer auch an kulturpolitische Überlegungen und Interessen gekoppelt waren und sind.

Am Anfang steht in Kapitel 3 eine Untersuchung über die Bauhaus-Idee, die als nachträgliches Konstrukt das durch seine historischen Rahmenbedingungen determinierte Institut als weltumspannendes und vor allem zeitloses Modell verfügbar machte. Die Charakteristika dieses Modells entsprachen den Idealen der fünfziger Jahre, indem sie vor allem antifaschistische, liberale und internationale Züge betonten. Diesbezüglich waren die Darstellungen von Walter Gropius maßgeblich, der nicht nur alles dafür tat, um das Bauhaus als sein persönliches Vermächtnis darzustellen, sondern auch die Weichen für ein explizit demokratisches Bauhaus-Bild stellte. (Vgl. Kapitel 3.3.3.1) Auf die Erinnerungen des Bauhaus-Gründers verweisend, stützte sich die Forschung vornehmlich auf das Bauhaus während seiner Direktorenschaft und übernahm zumeist unkritisch seine Sichtweise. Auch der erste Direktor des Bauhaus-Archivs, Hans M. Wingler, arbeitete eng mit Gropius zusammen und schuf die Grundlagen für eine weiterführende Forschung, indem er historische Quellen und Objekte zusammentrug und öffentlich zugänglich machte. (Vgl. Kapitel 4) Winglers Blick auf das Bauhaus, wie er in

der Publikation *Das Bauhaus 1919 - 1933. Weimar Dessau Berlin* zum Ausdruck kommt, sollte für die nachfolgenden Jahrzehnte richtungweisend sein. Dementsprechend wird ein Schwerpunkt meiner Arbeit darauf liegen, diese Darstellungsweise kritisch zu hinterfragen und zu analysieren.

Die Hochschule für Gestaltung und ihr Verhältnis zum Bauhaus stehen im Zentrum dieser Arbeit (vgl. Kapitel 5), die damit auch einen Forschungsbeitrag zur Ulmer Hochschule leistet. Dementsprechend werden die in den bisherigen Darstellungen festgefügtten Auffassungen über ihre Entwicklungsgeschichte ebenso überprüft, wie neue Anhaltspunkte für eine Verwandtschaft zum Bauhaus aufgezeigt.

Das sechste Kapitel behandelt die Ausstellung *50 Jahre bauhaus*, die 1968 unter anderem vom Direktor des Bauhaus-Archivs als Wanderschau konzipiert wurde. Mit dieser Veranstaltung wurde der in den vorangegangenen Jahren in der Bundesrepublik gefestigte Bauhaus-Mythos in die Welt getragen. Die Ausstellungsorganisatoren sahen sich vor der schwierigen Aufgabe, das Institut nicht nur möglichst umfassend darzustellen, sondern auch Belege für seine Aktualität anzuführen, die gleichzeitig die Meßlatte für die Bedeutung der abstrakten Formentwicklung der Moderne insgesamt darstellte. Diese war im Zuge der gesellschaftskritischen Diskussionen Ende der sechziger Jahre zunehmend in die Kritik geraten, was der bis dahin uneingeschränkten Wertschätzung endgültig ein Ende setzen sollte. In Reaktion darauf wurde die Ausstellung bewußt konservativ gehalten, sozusagen als Manifestation, die nach Andreas Haus das

„scheinbar Gültige [...] in einer Beleuchtung [zeigte], die so manche Facette im Schatten versinken läßt. Gewiß war das auch geleitet von dem Wunsch, das Bauhaus gegen die Anforderungen des damals neu erwachten gesellschaftskritischen Denkens zu bewahren, und mögliche Schwachstellen (wie etwa die politischen Einflüsse von links und rechts) gar nicht erst zum politischen Widerspruch aufzubauen. Mit seiner Historisierung erfuhr das bislang gerade aus seinen geschichtlichen Widersprüchen lebendige Phänomen Bauhaus seine Erledigung zum theoretischen Abstraktum.“¹⁰

Das siebte Kapitel beschäftigt sich mit dem themenübergreifenden Phänomen, daß die Forschung während der gesamten fünfziger und sechziger Jahre immer wieder die Frage aufwarf, ob das Bauhaus noch aktuell sei, worin sich offensichtlich eine diesbezügliche latente Unsicherheit zeigte. Die damit verbundene Selbstüberprüfung ist bis heute als wesentliches Charakteristikum der Bauhaus-Forschung anzusehen, so daß die Aktualitäts-Frage auch in dieser Arbeit noch einmal gestellt und beantwortet werden soll.

¹⁰ Haus, Andreas: Bauhaus – ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung In: Ders. (Hrsg.): Bauhaus-Idee 1919-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens. Berlin, 1994, S. 8.

2. Forschungslage

Angesichts der kaum zu überblickenden Fülle an Beiträgen zum Bauhaus tat sich die bisherige Forschung schwer, sich von dem komplexen Gegenstand mit seinen Einzelaspekten zu lösen, einen Schritt zurückzutreten und sich den Mechanismen der Rezeption zuzuwenden, durch die jede Beschäftigung mit dem Thema determiniert war und ist. Eine übergreifend analysierende Rezeptionsgeschichtsschreibung gelang nur selten und fragmentarisch. Die wenigen Ansätze in diese Richtung haben gemeinhin einen eher deskriptiven denn analysierenden Charakter, da die Paradigmen und Auswirkungen eben dieser Rezeption in den Untersuchungen ausgespart bleiben.

Es war Lucia Moholy, die bereits 1971 als aufmerksame Beobachterin der Bauhausforschung auf die Heterogenität der bisherigen Darstellungen und Bewertungen hinwies.¹¹ Gezielt legte sie den Finger auf die „Wunden“ der Rezeption, aus denen Ungenauigkeiten und Fehler resultierten. Ihrer Meinung nach war es in den meisten Fällen problematisch, mit verallgemeinernden Vokabeln wie Bauhaus-Maler, Bauhaus-Architektur etc. zu operieren, da diese Begriffe mit falschen Assoziationen behaftet seien und überdies die Probleme nicht hinreichend benennen. Moholys Kritik lag in ihrem Interesse an einer „wahren“ Darstellung des historischen Bauhauses begründet, die ihrer Meinung nach nur zu erreichen war, indem sämtliche verfügbaren Quellen und Beiträge zum Thema kritisch bearbeitet und objektiv ausgewertet werden sollten.

Daraufhin lieferte Wulf Herzogenrath 1975 einen ersten kurzen Überblick zur bisherigen Rezeptionsgeschichte.¹² Er wies darauf hin, daß analysierende Untersuchungen über den Modellcharakter und die Auswirkungen der Bauhaus-Konzeption immer noch ausstünden. Der Grund hierfür sei wohl darin zu suchen, daß es **die** Rezeption ebensowenig gebe wie **das** Bauhaus, weshalb man sich vornehmlich immer wieder nur mit Einzelaspekten beschäftigt habe. Die besondere Aufmerksamkeit, die dabei den Malern am Bauhaus zuteil geworden war, sei durch das aufzufüllende Informationsdefizit über die sogenannte „Entartete Kunst“ zu erklären. Doch trotz der in den sechziger Jahren einsetzenden Ausstellungstätigkeit und den vermehrten Publikationen fehlten nach wie vor analysierende Untersuchungen, die zu der Erkenntnis führen könnten,

¹¹ Moholy, Lucia: Fragen der Interpretation [1971]. In: Neumann, Eckhard (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Köln, 1985, S. 290-301.

¹² Herzogenrath, Wulf: Zur Rezeption des Bauhauses. In: Schadendorf, Wulf (Hrsg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München, 1975, S. 129-139.

daß das Bauhaus Modellcharakter für die Gegenwart habe.¹³ Auch Herzogenrath hatte demnach die vielen irreführenden Ansätze der Rezeption erkannt. Er kritisierte sowohl die selektive Berücksichtigung einzelner Bauhäusler, als auch die undifferenzierten oder von Unwissenheit gekennzeichneten Pauschalurteile im Hinblick auf Errungenschaften oder angebliche „Sünden“ der Bauhaus-Rezipienten.

Einen gezielten Blick auf den Umgang mit dem Bauhaus in beiden deutschen Staaten lieferte Rainer K. Wick in einem knappen Artikel, der sich vor allem auf die ideologisch geprägte Auseinandersetzung in der DDR konzentrierte.¹⁴ Auf Beobachtungen Herzogenraths aufbauend, widmete er sich vor allem Winglers grundlegender Monografie, indem er die darauf bezogene zeitgenössische Kritik von Maldonado¹⁵ zum Beleg von Schwächen und Lücken der Dokumentation anführte. Die Arbeit des Bauhaus-Archivs betrachtete Wick durchaus kritisch, gestand ihr aber einen entscheidenden Einfluß auf das allgemein vorherrschende Bauhaus-Verständnis zu. 1982 stellte er im Rahmen einer Studie zur Bauhauspädagogik resigniert fest:

„Eine Rezeptionsgeschichte des Bauhauses ist bis heute nicht geschrieben worden; möglicherweise ist sie überhaupt unschreibbar angesichts der globalen und in ihren feinen Verästelungen kaum mehr überschaubaren Verbreitung.“¹⁶

Diese These bestätigend, erschienen in den folgenden Jahren zumeist Darstellungen, die sich auf Teilaspekte des Bauhauses konzentrierten. So publizierte Christian Grohn 1991 in der Reihe der *Neuen Bauhausbücher* seine Dissertation über „die Bauhaus-Idee“, die exemplarisch deren Weiterentwicklung an deutschen Werkkunstschulen nach 1945 verfolgte.¹⁷ Da Grohn die sich in der Pädagogik manifestierende „Idee“ als isoliertes Phänomen betrachtete, blieben historisch bedingte Konnotationen oder Instrumentalisierungen unberücksichtigt.

¹³ Herzogenrath, 1975, S. 131.

¹⁴ Wick, Rainer: Fragmentarisches zur Bauhaus-Rezeption in beiden deutschen Staaten. In: *Circular* (Bonn), 27/28, 1980 (Juni-November), S. 3-10.

¹⁵ Maldonado, Tomás: Ist das Bauhaus aktuell? In: *ulm* (Ulm), 1963, Nr. 8/9, S. 5-13.

¹⁶ Wick, Rainer K.: Marginalien zur Rezeption der Bauhaus-Pädagogik in drei deutschen Republiken. In: Ders.: *Bauhaus-Pädagogik*. Köln, 1982, S. 299-310, Zitat S. 299. – Seitdem ergänzte Wick seine Untersuchungen zur Rezeption der Pädagogik nach dem Zweiten Weltkrieg mehrere Male, konnte aber keine wesentlich neuen Erkenntnisse beisteuern. Vgl. Literaturverzeichnis

¹⁷ Grohn, Christian: *Die Bauhaus-Idee. Entwurf, Weiterführung, Rezeption*. Berlin, 1991. (Neue Bauhausbücher)

Im Zuge des aktuellen Interesses an der Fotografie am Bauhaus publizierte Thilo Koenig 1991 einen aufschlußreichen Aufsatz über ihre Rezeption in den fünfziger Jahren,¹⁸ wobei er sich als bislang einziger Wissenschaftler dem Problem mit einer vergleichend analysierenden Methode stellte. Er bemerkte, daß zahlreiche fotografische Arbeiten der fünfziger Jahre zwar formal an die Fotografie des Bauhauses erinnerten, zumeist allerdings erhebliche Unterschiede in Hinblick auf die Motivation und Aussage der Fotografen aufwiesen. Parallelen sah Koenig in der Faszination vom Licht als Gestaltungsmittel, wie sie in den „Luminogrammen“ zum Beispiel von Peter Keetmann zum Ausdruck gekommen sei.

Auch wenn das Thema der Architektur in dieser Arbeit ausgeklammert bleibt, so sei doch auf eine Untersuchung über die sogenannte Schwarz-Debatte im Jahre 1953 hingewiesen.¹⁹ Hier wurden die unterschiedlichen, in der Fach- und Tagespresse erschienenen Stellungnahmen zu einem provokanten Artikel des Architekten Rudolf Schwarz zusammengestellt, der über mehrere Ausgaben hinweg den Inhalt der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* prägte. Durch die sachkundigen Ergänzungen und die Analyse der Diskussion über die Architektur des Neuen Bauens und über dessen populärsten Vertreter Gropius wird ein guter Einblick in die Rezeptionsmechanismen der frühen fünfziger Jahre gegeben, die größtenteils auch für das Bauhaus gültig waren.

Die vor allem seit den achtziger Jahren vermehrt publizierten Überblicksdarstellungen zum Design allgemein oder zu den fünfziger Jahren reduzierten die Gestaltung der Nachkriegszeit vornehmlich auf die zwei Extreme „Nierentisch“ oder „gute Form“ und zeichneten sich zumeist durch eine unbekümmerte Verwendung des Begriffs „Bauhaus“ aus. Wenn überhaupt, so wurde bestenfalls eine Gültigkeit der „Bauhaus-Tugenden“ für die Nachkriegsgestaltung konstatiert.²⁰ Zum Beispiel subsumierte Sonja Günther unter dem Etikett „Werkbund und Bauhaus“ vollkommen unterschiedlich arbeitende Gestalterpersönlichkeiten und Herstellerfirmen, ohne eine solche Einordnung zu

¹⁸ Koenig, Thilo: Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie. In: Wick, Rainer K. (Hrsg.): Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München, 1991, S. 197-222.

¹⁹ Conrads, Ulrich / Droste, Magdalena / Nerdinger, Winfried / Strohl, Hilde (Hrsg.): Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse. Braunschweig/Wiesbaden, 1994.

²⁰ Vgl. z.B. Ristant, Gwendolyn: Stromlinie und Funktionalität. In: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 49-50.; dies.: Die Gute Form. In: Ebenda, 1990, S. 103-105.

verifizieren.²¹ Gert Selle widmete der Bauhaus-Rezeption in seiner *Design-Geschichte in Deutschland* zwar eine ernsthafte Betrachtung,²² doch er analysierte vornehmlich das Verhältnis der Hochschule für Gestaltung Ulm zu ihrem historischen Vorgängerinstitut; Beispiele außerhalb Ulms führte er nicht an.

Die Frage nach der Bauhaus-Rezeption an der Ulmer Hochschule für Gestaltung wird in der noch jungen HfG-Forschung zumeist nur am Rande berücksichtigt. Dies hängt unter anderem mit dem Stadium zusammen, in dem sich die HfG-Forschung momentan noch befindet: Die ersten Darstellungen über die Hochschule wurden seit Mitte der siebziger Jahre vor allem von ehemaligen Ulmern²³ veröffentlicht, die ihre Sicht auf die Institution aus einer nur geringen Distanz schilderten. Besonderen Einfluß auf spätere Untersuchungen nahm die der HfG gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *archithese*, in der drei von vier Beiträgen von ehemaligen Dozenten beziehungsweise Rektoren der Hochschule stammten und die lange Zeit die umfassendste Darstellung zum Thema blieb.²⁴ Otl Aicher nahm in seinem Beitrag die bereits in den sechziger Jahren von den Ulmern selbst praktizierte Phaseneinteilung auf und erweiterte sie.²⁵ Froh über die Möglichkeit, die komplexe Entwicklung der HfG strukturieren zu können, haben viele Autoren diese starre Unterteilung in Entwicklungsabschnitte gern repetiert.²⁶ Ebenso wie dies bereits im Fall der Bauhaus-Rezeption zu beobachten war, wurde in einem Großteil der Beiträge auf eine Überprüfung oder Manifestierung der Einteilungen ver-

²¹ „Zwölf Designer und zwölf Firmen werden im Rahmen des vorliegenden Buches als Entwerfer und Produzenten erstklassiger Güte im Sinne von Werkbund und Bauhaus vorgestellt.“ – Günther, Sonja: Die fünfziger Jahre: Innenarchitektur und Wohndesign. Stuttgart, 1994, S. 34.

²² Selle, Gert: *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*. Köln, 1987.

²³ Als „Ulmer“ werden im folgenden zusammenfassend alle Personen bezeichnet, die an der HfG lehrten, studierten oder unmittelbar an ihrer Entwicklung beteiligt waren.

²⁴ Schnaidt, Claude: *Ulm 1955-1975*; Aicher, Otl: *Die Hochschule für Gestaltung. Neun Stufen ihrer Entwicklung*; Ohl, Herbert: *Das Bewußtsein, das Ulm geschaffen hat*. Alle in: *archithese* (Niederteufen), 1975, Nr. 15.

²⁵ Vgl. *Hochschule für Gestaltung Ulm: Information* 63. Ulm, September 1963. S. 2-3. [HfG-A] – Nach der hier angelegten Einteilung hatte die HfG bis dahin drei Phasen durchlaufen. Die erste wurde für die Jahre 1953-1957, die zweite mit der Zeit von 1957-1960 und die dritte bis 1962 angegeben. Seit Dezember 1962 sei die Schule mit der Änderung der Verfassung in eine neue Phase eingetreten.

²⁶ Vgl. z.B. Schnaidt, Claude: *Ulm. Dernier épisode d'une affaire de récidives*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui* (Boulogne sur Seine), Jg. 40, 1969, Nr. 143, S. 61-66, (auf Deutsch veröffentlicht 1982); Lindinger, Herbert: *Ulm: Legende und lebendige Idee*. In: Ders. (Hrsg.): *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände*. Berlin, ²1991, S. 8-11; Ristant, Gwendolyn: *Ulm*. In: Erlhoff (Hrsg.), 1990, S. 23-47.

zichtet.²⁷ Fortan galt die Zeit unter dem ersten Rektor Max Bill gemeinhin als „Bauhaus-Rezeptions-Phase“.

Auch die erste umfassende Ausstellung über die Ulmer Hochschule, *Die Moral der Gegenstände*, wurde 1987 von dem ehemaligen Ulmer Herbert Lindinger in Zusammenarbeit mit dem Institut für Industrial Design in Hannover organisiert.²⁸ Für den Katalog verfaßte Aicher einen Artikel über das Verhältnis zwischen *Bauhaus und Ulm*.²⁹ Dabei ging es ihm vornehmlich um die Beziehungen zwischen Kunst, repräsentiert durch das Bauhaus, und Design, für das er die HfG einsetzte. Diese Sichtweise ist symptomatisch für die gesamte HfG-Rezeption. Die eindimensionale Identifizierung der „Bauhaus-Idee“ mit einer Art angewandten Kunst versperrt den Blick auf die übergeordnete Idee ebenso wie auf die von außen kommenden Einflüsse, auf die beide Hochschulen reagierten. Als Standardwerk zur HfG ist dieser Katalog in nicht unerheblichem Maße für den Charakter der weiteren Untersuchungen verantwortlich, die in seiner Folge angestrengt wurden. So zementierte die Publikation beispielsweise die Überbewertung der Gastdozenturen der ehemaligen Bauhaus-Lehrer Josef Albers, Johannes Itten und Walter Peterhans, die praktisch nur jeweils für wenige Tage oder höchstens Wochen in Ulm gastierten. Indem ihre Namen unter den „Dozenten“ der Grundlehre vermerkt wurden, erfuhren sie eine Gleichstellung mit den in dieser Rubrik aufgeführten Dozenten, die allesamt über mehrere Jahre in Ulm tätig waren.

Die ersten Dissertationen über die HfG leisteten in den achtziger Jahren die eigentliche Grundlagenforschung, indem das zugängliche Quellenmaterial zusammengetragen und ausgewertet wurde. 1985 versuchte Hartmut Seeling in seiner Dissertation zur *Geschichte der Hochschule für Gestaltung*, vor allem die historischen Abläufe darzustellen.³⁰ Dabei konzentrierte er sich vornehmlich auf eine akribische Dokumentation des Instituts von den ersten Planungen Ende der vierziger Jahre bis zur Schließung 1968. In Anbetracht der ungeheuren Fülle vorhandener Dokumente wurden angrenzende Themen zugunsten einer exemplarischen Darstellung der Abteilung *Visuelle Kommunikation* vernachlässigt. Als Ergänzung dazu muß die Dissertation von Eva von

²⁷ Vgl. dazu auch den vorerst letzten Beitrag zu diesem Thema von Mühlestein, Erwin: Phänomen Bauhaus (2). In: Schweizer Baudokumentation Baudoc-Bulletin (Blauen), 1995, Nr. 8, S. 5-14.

²⁸ Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1987. – Die hier genannten Zitatangaben beziehen sich auf die zweite, veränderte Auflage von 1991.

²⁹ Aicher, Otl: Bauhaus und Ulm. In: Lindinger (Hrsg.), 1991, S. 124-129.

³⁰ Seeling, Hartmut: Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ein Beitrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der Visuellen Kommunikation. Dissertation Köln, 1985.

Seckendorff aus dem Jahre 1989 betrachtet werden, welche sich auf die Ulmer Zeit unter Max Bill konzentrierte.³¹ In diesem Zusammenhang streifte sie auch das Thema der Bauhaus-Rezeption, für die sie allerdings lediglich Belege zusammentrug. Die praktische Rezeption manifestierte sich für sie in der Person Bills und den Gastdozenten der ehemaligen Bauhäusler. Eine nähere Betrachtung ihrer Lehrtätigkeit an der HfG unternahm sie jedoch nicht. Der Weggang Bills markierte für Seckendorff einen radikalen Schnitt in der Hochschulentwicklung sowie die endgültige Abkehr vom historischen Vorgängerinstitut. Aus diesem Grund sollen in der hier vorliegenden Arbeit einige der von Seckendorff bereits angeführten Punkte auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüft werden.

Ebenfalls 1985 reichte Norbert Korrek an der Weimarer Hochschule für Architektur und Bauwesen, dem damaligen Zentrum der ostdeutschen Bauhaus-Forschung, eine Arbeit über die *institutionelle und pädagogische Entwicklung der Hochschule für Gestaltung Ulm* ein.³² Korrek wertete unter anderem auch amerikanische Archive aus und setzte die Entwicklungsgeschichte der HfG in den designhistorischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhang. Als erster verfolgte er das gespaltene Verhältnis der Ulmer zum Bauhaus über die gesamte Hochschulgeschichte hinweg und suchte auch in den sechziger Jahren nach Anknüpfungspunkten, indem er vor allem Aussagen von Maldonado und Schnaidt analysierte. Insgesamt beschränkte er sich jedoch auf die theoretische Ebene, ohne Beispiele aus der Hochschul-Praxis heranzuziehen.

Die 1991 von Hans Frei publizierte architekturhistorische Dissertation *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten*³³ konzentrierte sich auf das Gestaltungsverständnis von Bill am Beispiel der Ulmer Hochschulbauten. Als bislang einziger widmete sich Frei im Rahmen einer formal-funktionalen Analyse dem Vergleich der HfG-Bauten mit der Bauhaus-Architektur von Gropius und Meyer, die er den unterschiedlichen ideellen Ansätzen gegenüberstellte. Seine Darstellung wurde mittlerweile ergänzt durch eine von Marcela Quijano, der derzeitigen Archiv-Leiterin in Ulm, herausgegebene, sehr gut bebilderte Monografie über die Ulmer Hochschulbauten.³⁴

³¹ Seckendorff, Eva von: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949-1953) und Ära Max Bill (1953-1957). Dissertation Marburg, 1989.

³² Korrek, Norbert: Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Dokumentation und Wertung der institutionellen und pädagogischen Entwicklung der Hochschule für Gestaltung unter besonderer Beachtung der zeitbezogenen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland. Dissertation Weimar, 1985.

³³ Frei, Hans: Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten. Dissertation Baden, 1991.

³⁴ Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998.

Das Archiv der HfG in Ulm verfolgt seit seiner Gründung 1989 eine systematische Aufarbeitung der Hochschule und leistet damit einen maßgeblichen Forschungsbeitrag.³⁵ In den neunziger Jahren konzentrierte es sich vornehmlich auf die Darstellung der Lehrerpersönlichkeiten und ihrer Arbeit in den einzelnen Abteilungen. Die zu diesen Themen veranstalteten Ausstellungen wurden jeweils ergänzt durch Kataloge, die über fachkundige Texte und illustrierende Abbildungen hinaus auch Raum für Statements ehemaliger Ulmer ließen. Diese geben über die fachspezifische Analyse hinaus einen Einblick in den Ausbildungsalltag der Hochschule, wie er von den Studenten erlebt wurde. In diesem Rahmen veranstaltete das Archiv 1993 eine kleine Ausstellung mit dem Titel *Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953 bis 1955*.³⁶ Anhand einer Einführung zu den Methoden, ergänzt um zahlreiche Abbildungen von Grundkursübungen, wurden neben den Gastdozenten Peterhans, Albers und Itten auch Helene Schmidt-Nonné sowie der Gründungsdirektor und damalige Leiter der Grundlehre Max Bill vorgestellt. Man versäumte jedoch bei dieser Gelegenheit eine Überprüfung der Frage, ob ihr Unterricht tatsächlich für eine am Bauhaus orientierte Ausbildung an der HfG stehen konnte.

Weder die Untersuchungen des HfG-Archivs selbst noch andere Studien über die HfG haben bislang den Versuch unternommen, den seit den sechziger Jahren von der Ulmer Hochschule selbst vorgegebenen Rezeptionsrahmen zu verlassen und die Stichhaltigkeit ihrer Selbstdarstellung zu hinterfragen. Stattdessen erschöpfen sich Überblicksdarstellungen zumeist in der bloßen Benennung einer wie auch immer gearteten „Verwandtschaft“. Bislang ist noch niemand explizit auf die Idee gekommen, genau zu untersuchen, inwieweit die Ulmer Hochschule ihrem Anspruch der Anfangsjahre, eine logische Weiterführung des Bauhauses zu versuchen, genüge tat. Ebenso wenig allerdings wurde danach gefragt, ob sich die HfG ab 1961 tatsächlich vollkommen von ihrem historischen Vorbild gelöst hatte, beziehungsweise ob die Ulmer Neuorientierung in dieser Form ohne das Bauhaus überhaupt möglich gewesen wäre.

Über diese deutschen Fachpublikationen hinaus hat sich der amerikanische Historiker Paul Betts im Zuge einer Untersuchung über die deutsche Kulturpolitik der Nachkriegszeit mit der Designentwicklung und ihren Protagonisten beschäftigt, so daß seine Arbeit, die bislang nur in Auszügen publiziert wurde, hier nicht unerwähnt bleiben darf.

³⁵ Zu den Veröffentlichungen des Archivs siehe die Literaturliste im Anhang.

³⁶ Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.): *Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955*. Ulm, 1993.

Der Autor verfolgte die These, daß das Bauhaus seine außergewöhnliche Popularität in der Bundesrepublik seit der Nachkriegszeit hauptsächlich seiner damaligen politischen Indienstnahme durch Amerikaner und Deutsche gleichermaßen zu verdanken hatte. In einem Forschungsbericht erläuterte Betts, wie die bundesdeutsche Kulturpolitik der Nachkriegszeit im wesentlichen durch den Kalten Krieg determiniert worden sei, was sich unmittelbar in der Bauhaus-Rezeption der fünfziger und sechziger Jahre niedergeschlagen habe. Nicht nur die deutsche Kultur sei durch die Rehabilitation der „Bauhaus-Moderne“ aufgewertet worden, sondern auch die amerikanische, da die Vereinigten Staaten als bevorzugtes Emigrationsziel der Bauhäusler ihr Verantwortungsgefühl gegenüber der Avantgarde demonstrierten.³⁷ Eine weitere Möglichkeit zu Publikation erhielt Betts in der jüngsten Bauhaus-Publikation von 1999, deren Herausgeber Jeannine Fiedler und Peter Feierabend sich außerordentlich darum bemühten, auch die Rezeptionsgeschichte des Bauhauses zu berücksichtigen.³⁸ In mehreren knappen Artikeln beleuchtete Betts die Bauhaus-Rezeption in den USA, während des Dritten Reiches und in beiden deutschen Staaten, wobei er auch die bundesdeutsche Rezeption der fünfziger und sechziger Jahre sowie die Hochschule für Gestaltung in Ulm streifte.³⁹ Er machte die Entwicklung der Ulmer HfG an ihren verschiedenen Persönlichkeiten fest. Der Gründungsdirektor Bill habe sich am Bauhaus unter Gropius orientiert, seine Nachfolger hätten demgegenüber die wissenschaftlich orientierte Linie Hannes Meyers verfochten.

Die Gesamtpublikation der Untersuchung von Betts kann mit Spannung erwartet werden, da sie sicherlich in vielen Punkten eine Ergänzung zu Fragestellungen bieten wird, die im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden können.

Insgesamt läßt sich jedoch feststellen, daß bislang noch kein Versuch unternommen wurde, die Rückgriffe der Ulmer Hochschule auf das Bauhaus hinsichtlich ihrer Motivationen und Auswirkungen zu untersuchen und diese wiederum mit dem bis heute tradierten Bauhaus-Verständnis in Beziehung zu setzen.

³⁷ Betts, Paul: Die Bauhaus-Legende. Amerikanisch-Deutsches Joint-Venture des Kalten Krieges. In: Lüdtkke, Alf / Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hrsg.): Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1996, S. 270-290.

³⁸ Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln, 1999.

³⁹ Betts, Paul: Bauhaus in der Bundesrepublik Deutschland – eine akzeptierte Hinterlassenschaft aus Weimar. In: Fiedler / Feierabend (Hrsg.), 1999, S. 50-55; sowie ders.: Hochschule für Gestaltung Ulm. In: Ebenda, S. 74-77.

3. Schwerpunkte der theoretischen Bauhaus-Rezeption – Bauhaus in der Demokratie

Die Beschäftigung mit dem Bauhaus erfolgte in den späten vierziger und den fünfziger Jahren in Westdeutschland vornehmlich in Hinblick auf eine mögliche Verwertbarkeit seiner Methoden und Ideale für die Nachkriegsgesellschaft. Auf der Suche nach vom Nationalsozialismus unbelasteten Ansätzen auf den Gebieten Architektur und Gestaltung bot sich das 1933 unter politischem Druck geschlossene Bauhaus geradezu an.⁴⁰

Anfänglich waren es hauptsächlich ehemalige Zeitzeugen, die die historische Hochschule vor allem in ihrer Gesamtheit zu umreißen versuchten, weshalb interne Entwicklungen oder einzelne Werkstätten zunächst vernachlässigt wurden. Entsprechend beschränkte man sich darauf, dem Bauhaus eine ideale Lebens- und Arbeitseinstellung zuzusprechen, die auch für die Nachkriegszeit als beispielhaft empfunden wurden. Das Bemühen, ein möglichst prägnantes Bild zu zeichnen, barg allerdings auch die Gefahr der Verklärung in sich; schließlich berichteten viele ehemalige Bauhäusler mit einem Abstand von mehr als zwanzig Jahren über ihre Jugendzeit.⁴¹

Bereits 1947 erschien der Artikel des ehemaligen Bauhaus-Schülers Gustav Hassenpflug über „Geist und Geschichte des Bauhauses“, der laut redaktioneller Vorbemerkung das Informationsdefizit über die Institution der Weimarer Republik auffüllen sollte.⁴² Aktueller Anlaß waren die Bestrebungen von Hubert Hoffmann, in Dessau das Bauhaus wiederzueröffnen.⁴³ Hassenpflug bemühte sich in seinem Beitrag um eine dif-

⁴⁰ Vgl. dazu auch Kapitel 5 zur Hochschule für Gestaltung in Ulm.

⁴¹ Vgl. dazu Erffa, Helmut von: Das frühe Bauhaus: Jahre der Entwicklung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Köln), 1952, Bd. 4, S. 413 f.; Röhl, Peter: Menschen und Atmosphäre in Weimar. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), 1953, Nr. 213, S. 60 ff.; Schreyer, Lothar: Die Legende vom Bauhaus. In: Merian (Hamburg), 1959, Nr. 9, S. 26-30; Muche, Georg: Blickpunkt. Sturm – Dada – Bauhaus – Gegenwart. München, 1961; Dearstyne, Howard: Bauhaus revisited. In: Journal of American Institute of Architects (Washington, DC), Vol. 38, 1962, S. 79-82; Itten, Johannes: Meine Bauhaus-Jahre. In: Das Werk (Winterthur), Jg. 51, 1964, S. 27-28; Stadler-Stölzl, Gunta: Mehr Wagnis als Planung: Die Textilwerkstatt der Bauhauses 1919-1931. In: Das Werk (Winterthur), 1968 (November), Nr. 1; Blühova, Irena: Das Bauhaus – wie es ein Student erlebte. In: ars (Bratislava), 1969, Nr. 2, S. 135.

⁴² Hassenpflug Gustav: Kunst – im Menschlichen verankert. Geist und Geschichte des Bauhauses. In: Bildende Kunst (Berlin) 1947, Nr. 10 (Oktober), S. 20-23. Einen ähnlichen Artikel veröffentlichte Hassenpflug in: Die Kultur (München/Steinbach), 21.02.1953. Auch hier wurde in einer Vorbemerkung notiert, man habe Hassenpflug als ehemaligen Bauhäusler auf Leseranregungen hin um einen Beitrag gebeten.

⁴³ Vgl. dazu Graf, Carolyn: Das real existierende Erbe. Das Bauhaus in der DDR als Denkmal und Ideologieträger. In: Haus, Andreas (Hrsg.): Bauhaus-Ideen 1919-1994. Berlin, 1994, S. 105.

ferenzierte Darstellung und schloß mit der Forderung, sowohl in den pädagogischen Methoden als auch im Ausbildungsziel zukünftig an das Bauhaus anzuknüpfen.

Neben den ehemaligen Bauhaus-Schülern ist vor allem Ludwig Grote zu nennen, der seinerzeit als Anhaltischer Landeskonservator in Dessau in engem Kontakt zum dortigen Bauhaus gestanden hatte.⁴⁴ Er beschäftigte sich während der fünfziger Jahre intensiv mit dem Thema und verfaßte mehrere Artikel, in denen er vom beruflichen Erfolg ehemaliger Bauhaus-Mitglieder, vor allem dem von Gropius in den USA, einen allgemeinen Gültigkeitsanspruch der Bauhaus-Idee für die westdeutschen Verhältnisse ableitete. Allerdings hielt er eine „Restaurierung“ des Bauhauses aufgrund der Emigration geeigneter Persönlichkeiten für unmöglich und plädierte deshalb für die Übernahme ausgewählter Merkmale.⁴⁵

Grote war auch der Organisator einer der ersten beiden, breiter gefaßten Ausstellungen über das Bauhaus, die 1950 veranstaltet wurden. Im Münchner Haus der Kunst stellte er die *Maler am Bauhaus* vor, womit er jedoch nur die etablierten Künstlerpersönlichkeiten meinte.⁴⁶ Der Ausstellungsort war nicht zufällig gewählt worden, wenn am Schauplatz der Propaganda-Schau „Entartete Kunst“ von 1937 nun die Rehabilitation der ehemals verfeimten Künstler stattfinden sollte.

„Dem Betrachter der schönen und wichtigen Ausstellung der Bilder der ‚Maler am Bauhaus‘ mag es auffallen, daß diese Übersicht von einer inneren Helligkeit, ja Reinheit getragen wird, die aber auch gar nichts mehr mit der viel zu grellen Beleuchtung des unglückseligen Hauses der Kunst zu tun hat.“⁴⁷

Obwohl Grote erklärtermaßen dem kursierenden Gerücht entgegenwirken wollte, am Bauhaus sei „Bilderstürmerei“ betrieben worden, bewirkte er weniger eine kritische Auseinandersetzung mit der Rolle der bildenden Kunst am Bauhaus als vielmehr eine Glorifizierung der berühmten Maler.

„Allein die Gegenwart und Teilnahme so großer Persönlichkeiten, wie Kandinsky und Klee, deren Kunst die Epoche geprägt hat, bedeutete über ihre Unterrichtsstunden hinaus fruchtbaren Reichtum und lebendige Fülle.“⁴⁸

Erstmals wurden die Maler nun aber auch mit ihren pädagogischen und kunsttheoretischen Schriften vorgestellt, indem diese auszugsweise abgedruckt wurden. Dement-

⁴⁴ Grote hatte bereits seit Anfang der fünfziger Jahre Kontakt zu Gropius, weil er eine systematische Dokumentation des Bauhauses anstrebte, vgl. dazu Kapitel 4.1. – Zur Biografie Grotes vgl. Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Bauhaus Utopien. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1988, S. 334.

⁴⁵ Grote, Ludwig: Die Schule des neuen Bauens. In: Die Kunst und das schöne Heim (München), 1949, Nr. 47.

⁴⁶ Vgl. Grote, Ludwig: Die Maler am Bauhaus. Ausstellungskatalog München, 1950, S. 11.

⁴⁷ Erinnerungsausstellung in München. In: Die Neue Zeitung (München), 20./21.05.1950.

⁴⁸ Vgl. Grote, 1950, S. 12.

sprechend galten die einzelnen Persönlichkeiten als Beleg für die Bedeutung des Bauhauses, das als kreatives „Sammelbecken“ fungiert habe. Nur wenige Kritiker besaßen bereits zu diesem Zeitpunkt genügend Wissen, um darauf hinweisen zu können, daß das Bauhaus mehr gewesen war als nur die Summe seiner berühmten Lehrerpersönlichkeiten.⁴⁹

Als zweite Ausstellung ist die Veranstaltung *22 berliner bauhäusler stellen aus* zu nennen,⁵⁰ in der ein Querschnitt über die verschiedenen Betätigungsfelder der Ehemaligen gezeigt wurde, wozu Malerei und Architektur ebenso gehörten wie Weberei- oder Gestaltungsentwürfe. Als Ergänzung zu der Münchner Ausstellung zeichnete die Berliner Veranstaltung das Bild von Bauhaus-Schülern und deren Aktivitäten auch nach dem Kriege nach.⁵¹ Ihre Konzeption unterschied sich erheblich von der ersten Ausstellung, verfolgte sie doch auch einen kulturpolitischen Anspruch, der im damals viergeteilten Berlin breit ausgelegt werden mußte. Dementsprechend wurde die politische Integrität der Institution besonders hervorgehoben:

„wie keine andere schule in deutschland war das bauhaus erziehungsstätte der demokratie und des sozialismus. durch diese eigenschaften ist es von der reaktion mit unversöhnlichem haß bekämpft worden [...] allen widerständen zum trotz siegte die idee der freiheit und die gemeinschaft der bauhäusler hat nie aufgehört zu bestehen. durch seine standhaftigkeit ist das bauhaus zu einem der symbole des geistigen widerstandes gegen den nazismus, aber auch zu einem sinnbild für die kulturelle neugestaltung, dem neubau auf allen gebieten geworden.“⁵²

Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt wurde „Bauhaus“ synonym für eine dezidiert anti-faschistische und freiheitliche Grundeinstellung verwendet, die sich je nach Bedarf in den verschiedenen politischen Systemen weiterentwickeln konnte. Indem auf die mögliche Bedeutung des Bauhauses für den Wiederaufbau sowohl in materieller als auch in ideeller Hinsicht verwiesen wurde, eröffnete sich die Möglichkeit, das historische Bauhaus aus seinem zeitlichen Kontext herauszulösen und in die Gegenwart zu transferieren. Die wiederholte Klage, es mangle in Deutschland an den notwendigen

⁴⁹ So z.B. Pfeiffer-Belli, Erich: Die Maler am Bauhaus. In: Frankfurter Hefte (Frankfurt a.M.) 1950, Nr. 7, S. 787-789. – Der Autor war selbst Schüler am Bauhaus gewesen.

⁵⁰ *22 berliner bauhäusler stellen aus*. Ausstellung veranstaltet vom Amt für Kunst des Magistrats von Groß-Berlin und der Gemeinschaft der Berliner Bauhäusler unter dem Protektorat von Dr. Adolf Jannasch und dem Deutschen Werkbund. Einrichtung Hubert Hoffmann und Harald Kaufmann, Berlin, 1950, o.Pg.

⁵¹ Dies waren: Ima Breusing, Ina Burchard, Wils Ebert, Gustav Hassenpflug, Herbert Hirche, Hubert Hoffmann, Ott Hofmann, Lotte Konnert, Kurt Kranz, Fritz Kuhr, Otto Lindig, Eduard Ludwig, Carl Marx, Georg Neidenberger, William Ninnemann, Fritz Pfeil, [Grete?] Wagner-Reichardt, Lou Scheper-Berkenkamp, Hans Schmitt, Hans Thiemann, Wilhelm Wagenfeld, [?] Weber und Fritz Winter.

⁵² *22 berliner bauhäusler stellen aus*, 1950.

Persönlichkeiten für eine konkrete Nachfolgeinstitution, zeigt die tiefe Verunsicherung und ein mangelndes Selbstvertrauen derjenigen, die das Dritte Reich im eigenen Land überlebt hatten.⁵³ Die Emigration vieler berühmter Wissenschaftler oder Künstler hatte das Gefühl hinterlassen, das Land sei intellektuell ausgeblutet und erst die kommende Generation sei in der Lage, diesen Zustand zu ändern.

Die beiden erwähnten Ausstellungen sollten bis 1961 die einzigen bleiben, die sich dezidiert und ausschließlich dem Bauhaus widmeten. Ihre beiden vorgestellten Konzepte bildeten zwei Pole, zwischen denen sich die Bauhaus-Rezeption in den folgenden Jahren bewegte. Entweder konzentrierte man sich auf die einzelnen Persönlichkeiten, die in ihrem Zusammenwirken eine derart einmalige Arbeitsatmosphäre geschaffen hatten, daß eine Wiederholung ausgeschlossen erschien. Oder eine vermeintlich politische Botschaft des universellen Bauhaus-Gedankens wurde in den Vordergrund gestellt, die beispielhaft von der Vergangenheit in die Gegenwart und davon ausgehend in die Zukunft wirken sollte. Gerade die Betonung der oppositionellen Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus gewann im Laufe der Zeit zunehmend an Gewicht, garantierte sie doch die Möglichkeit einer unbedenklichen Traditionspflege, ohne in den Verdacht des ewig Gestrigen zu geraten.

Eine sorgfältige Untersuchung vor allem der westdeutschen Tagespresse soll belegen, wie durch die Schaffung eines vereinheitlichten, positiv besetzten Bauhaus-Bildes neue kulturelle Identifikationsmöglichkeiten für eine verunsicherte deutsche Nachkriegsgesellschaft entstehen konnten.

3.1. Die „Bauhaus-Idee“

Der Begriff „Bauhaus-Idee“ ist heute zu einem allgemein gebräuchlichen Ausdruck geworden. Er entstand aus dem Bedürfnis, trotz der vielfältigen Faktoren, die das Institut geprägt hatten, und der unterschiedlichsten dort entstandenen Arbeitsergebnisse, ein

⁵³ Vgl. dazu Grohmann, Will: Ist der Bauhaus-Gedanke noch aktuell? Zu einer Ausstellung Berliner Bauhäusler. In: Die Neue Zeitung (München), 13.01.1951.

übergreifendes System zu benennen, das allem zugrunde gelegen und in jedem Teilbereich des Bauhauses seine Spuren hinterlassen haben sollte.⁵⁴

Gropius selbst versuchte 1952, seine „grundlegende Idee des Bauhauses“ zu erläutern, die er aus seinem eigenen Aufgabenverständnis als Architekt entwickelt habe:

„Ich erkannte, daß ein Architekt nur hoffen kann, seine Idee zu verwirklichen, wenn sein Einfluß innerhalb der Bauindustrie stark genug ist, um die Entwicklung eines neuen Baustils zu ermöglichen, und wenn diese Schule maßgebende Bedeutung erlangt.“⁵⁵

Für diese Aufgabe habe er um sich herum einen Stab von kompetenten Mitarbeitern zusammengestellt, die in Teamarbeit ein gemeinsames Ziel verfolgten. Dieses Team sollte „Gebrauchsgegenstände und Bauwerke schaffen, die speziell für industrielle Massenfertigung entworfen sind.“⁵⁶ Die Ausbildung mußte dementsprechend nicht spezialisiert, sondern umfassend ausgerichtet sein. Gropius betrachtete in der eigentlichen Bauhaus-Idee also weniger eine bestimmte Methode, sondern vor allem eine spezielle Strategie zur Durchsetzung der für ihn maßgeblichen Gestaltungsgrundsätze. Indem er zielgerichtet eine Schule um sich herum aufbaute, die in seinem Sinne tätig war, konnte er auf eine Multiplizierung auf allen gestalterischen Ebenen hoffen. Die unbedingte Realitätsbezogenheit der Gestaltungsarbeit sowie die einheitliche Behandlung der dabei auftauchenden Probleme sollten den Ausgangspunkt bilden für eine neue Haltung oder „Lebensart“, die seiner Meinung nach die moderne Zivilisation zwingend erforderte.⁵⁷ Gropius beanspruchte nichts mehr und nichts weniger als eben diese „Bauhaus-Idee“ als seinen ureigensten Beitrag zum Bauhaus, mit dem er eine Arbeitsgrundlage geschaffen hatte. Die Ergebnisse des Instituts hingegen seien aus der Zusammenarbeit vieler Personen entstanden, da man am Bauhaus immer „und“

⁵⁴ Auch in Bezug auf die Charaktere der am Bauhaus wirkenden Maler, deren Individualität offensichtlich war, wurde krampfhaft nach einer inneren Verbindung gesucht. Grohmann erklärte: „etwas gemeinsames aber müssen sie wohl alle gehabt haben, wenn man sie noch nach jahrzehnten als gemeinschaft sieht, und es ihnen möglich war, nicht nur an einer so anspruchsvollen schule zusammenzuarbeiten, sondern auch in den beiden kleinen städten, in weimar und dessau, zusammen zu leben.“ Grohmann, Will: die maler am bauhaus. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1968, S. 217.

⁵⁵ Gropius, Walter: Das Bauhaus und die zukünftige Rolle von Architektur und Raumgestaltung. In: Die Neue Stadt (Frankfurt a.M.), Jg. 6, 1952, Nr. 7, S. 275.

⁵⁶ Ebenda, S. 276

⁵⁷ Ebenda.

statt „entweder – oder“ gesagt habe.⁵⁸ Daraus sei die „Einheit in der Vielfalt“ resultiert, einer der Kernbegriffe in den späteren theoretischen Schriften von Gropius.⁵⁹

Ludwig Mies van der Rohe prägte 1953 in einer Rede während einer Geburtstagsfeier für Gropius den Begriff der Idee als Erfolgsgarantie:

„Das Bauhaus war kein Institut mit einem klaren Programm, es war eine Idee, und Gropius selbst hat diese Idee mit großer Präzision formuliert. – Er sagte: ‚Kunst und Technik – eine neue Einheit!‘ [...] – und ich glaube, daß die Ursache für den ungeheueren Einfluß, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule in der Welt gehabt hat, in der Tatsache zu suchen ist, daß es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten.“⁶⁰

Die ursprünglich konkrete Definition wird bis heute gern und meist gekürzt überliefert,⁶¹ denn seit dieser Aussage des letzten Bauhaus-Direktors setzte sich auch in wissenschaftlichen Publikationen die Tendenz durch, statt exakter Aussagen über das Institut und seine Prinzipien diese mit dem Begriff „Bauhaus-Idee“ global zu umschreiben und zu unterstellen, daß jeder wüßte, was damit gemeint sei. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese Praxis lieferte z.B. Roters, der das Bauhaus als „verkörperte Intuition eines schöpferischen Geistes“ beschrieb.⁶²

1961 benannte Gropius das besondere Merkmal, das seine Schule geprägt habe, mit dem Begriff „Dynamik“. Demzufolge sei das Bauhaus

„einer organischen Idee [gefolgt], die sich entsprechend der wechselnden Lebensbedingungen umwandeln kann, also weder an Zeit, Ort oder Nation gebunden ist“.⁶³

Aus der Übernahme dieser Auffassung zog Teo Otto den Schluß:

„War das Bauhaus eine Idee, dann konnte diese Idee nicht zeit- oder lokalgebunden sein. Dann gehörte sie der Welt.“⁶⁴

⁵⁸ Vgl. Rüdell, Walter: Bauhaus. Ein Gespräch mit Walter Gropius. In: Der Monat (Weinheim/Berlin), 1969, (Juni), S. 82.

⁵⁹ Vgl. Gropius, Walter: Fifty Years of Bauhaus. In: Medical Opinion and Review (New York, NY), Jg. 5, 1969, S. 22-31.

⁶⁰ Zitiert nach Giedion, Sigfried: Walter Gropius. Mensch und Werk. Stuttgart, 1954, S. 21.

⁶¹ Derartige Verkürzungen leisten der Mystifikation des Instituts nachhaltig Vorschub. So wurde auf dem Umschlag der Bauhaus-Monografie von Droste nur der Satz zitiert: „Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten.“ Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Köln, 1990.

⁶² Roters, Eberhard: Die Maler am Bauhaus. München, 1965, S. 186.

⁶³ Zitiert nach: Clemens, Roman: bauhaus. eine ausstellung von idee und arbeit, vom geist und leben am bauhaus 1919-1928 und -1933. Ausstellungskatalog Darmstadt, 1961.

⁶⁴ Otto, Teo: Idee – Form – Zweck – Zeit. In: Göppinger Galerie (Hrsg.): Bauhaus. Idee – Form – Zweck – Zeit. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., 1964, S. 10.

Damit wurde das Bauhaus zum Resultat einer nicht konkret definierbaren, dynamischen und modifizierbaren Idee. In der Folge konnte das vielseitig interpretierbare Institut zum universellen Erbe und zum Ursprung aller auf der Welt existierenden Bemühungen um zeitgemäße Gestaltung erhoben werden.⁶⁵

Die 1968 eröffnete Ausstellung *50 Jahre bauhaus* wollte Gropius als Illustration zur Bauhaus-Idee verstanden wissen. Nicht mehr das historische Bauhaus stand im Vordergrund des Interesses, sondern seine zeitlose Grundidee, deren Charakteristikum angeblich in der ständigen Anpassung an aktuelle Gegebenheiten bestanden habe. Das Verständnis von der „Idee“ hatte sich demnach essentiell gewandelt: Ursprünglich wurde der Begriff „Bauhaus-Idee“ allgemein als Hilfskonstrukt verwendet, um das verbindende Wesensmerkmal des Instituts benennen zu können. Idee und Bauhaus waren untrennbar miteinander verknüpft, waren ohne einander nicht existent. Doch am Ende der sechziger Jahre fungierte sie als Namenslieferant für ein Ausbildungsprinzip, das es in Ansätzen bereits vor dem Bauhaus gegeben hatte und das bis in die Gegenwart existierte. Das Bauhaus war lediglich das prominenteste Beispiel seiner Umsetzung, an dem sich die Gestaltungs- und Ausbildungsgrundsätze am anschaulichsten nachvollziehen ließen. Und falls sich jemand nicht zu diesem Prinzip bekennen mochte, konnte ihm sogleich attestiert werden, daß er entweder den liberalen Kern (noch) nicht verstanden hatte oder sogar anti-liberal eingestellt war.⁶⁶

Mittlerweile bildet die isolierte Bauhaus-Idee einen wichtigen Aspekt der Forschungsdiskussionen, in denen ihre Wurzeln über mehrere Jahrhunderte zurückverfolgt und in den unterschiedlichsten Schulen bis in die jüngste Vergangenheit nachgewiesen werden.⁶⁷

3.2. Der „Bauhäusler“ als prägender Bestandteil des Instituts

Ein großer Bereich der Rezeption galt den Lehrern und Studierenden des Bauhauses. Bereits früh hatte sich die Auffassung herauskristallisiert, daß das Institut ohne seine

⁶⁵ Zur Bedeutungsvielfalt vgl. Neumann, Eckhard: Zur Ausstellung und zum Katalog. In: Ebenda, S. 17: „Bauhaus und Bauhäusler sind Schlagworte, sind Begriffe, die je nach dem persönlichen Interesse des Lesers oder Betrachters die Tendenzen des Neuen Bauen, der jungen Kunst, der funktionalen Gestaltung und einer neuen Kunstpädagogik symbolisieren.“

⁶⁶ Vgl. dazu Gropius, 1969, S. 28.

⁶⁷ Vgl. Grohn, 1991, der den „philosophischen Impuls“ der Bauhaus-Idee bis zu Hegel und Leibniz zurückverfolgte und u.a. die pädagogische Arbeit von Josef Beuys von ihr beeinflusst sah.

Lehrer und Schüler nicht zu dem geworden wäre, was es letztendlich gewesen war: eine Stätte der kreativen Zusammenarbeit in inspirierender Atmosphäre. Ausgehend von den in den fünfziger Jahren veröffentlichten Lebenserinnerungen ehemaliger Bauhäusler fand dieser Aspekt des Instituts Eingang in die Ausstellungskonzeptionen der frühen sechziger Jahre, bis er sich im Laufe der Zeit vom Bauhaus gänzlich emanzipierte (vgl. Kapitel 6).

Als erste offiziell für eine Auslandstournee vorgesehene Ausstellung stellte der ehemalige Bauhaus-Schüler Roman Clemens im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland *bauhaus. eine ausstellung von idee und arbeit, geist und leben am bauhaus 1919-1928 und -1933* zusammen.⁶⁸ Sie war

„als propagandaschau deutschen kulturgutes gedacht, die außerhalb deutschlands über die art und die form dieser ehemaligen bedeutenden hochschule für gestaltung zeugnis ablegen soll.“⁶⁹

Gleichzeitig berücksichtigte sie als erste Ausstellung überhaupt die gesamte Bauhaus-Geschichte. Abgesehen von einer Trennung der Ära Gropius von denen seiner Nachfolger, versprach der Ausstellungstitel, daß nicht nur die greifbaren Arbeitsergebnisse des Instituts, sondern auch „geist und leben“ präsentiert werden sollten. Dem Katalog zufolge war zwar, verglichen mit der Anzahl der übrigen Exponate, dem besonderen „Geist“ am Bauhaus kein übermäßiger Raum eingeräumt worden. Aber um diese „wahrhaft große kulturelle Leistung“⁷⁰ im Ausland vollständig präsentieren zu können, bemühte man sich auch um die Darstellung eines spezifischen Lebensgefühls. Dieses sei besonders durch das einmalige Zusammenwirken der verschiedenen, oft widerstrebenden Meinungen geprägt gewesen und könne demnach niemals mehr wiederholt werden, da sich vergleichbare Personen und Umstände nicht mehr zusammenstellen ließen.⁷¹ Damit bekräftigte Clemens die bereits seit den fünfziger Jahren in der Bundesrepublik etablierte Meinung der Einzigartigkeit des Instituts.⁷²

⁶⁸ Vgl. Clemens, Ausstellungskatalog, 1961.

⁶⁹ Clemens, Roman: Vom Sinn der Bauhaus-Ausstellung. Typoskript ohne Datum [ca. 1961, BHA]

⁷⁰ Krewinkel, Heinz W.: Bauhaus 1919-1933. In: DLW-Nachrichten (Bietigheim), 1961, Nr. 24, S. 4-7; vgl. dazu auch: Die Kunst im Maschinenzeitalter. Das „Bauhaus“ und seine Folgen. In: Deutsche Woche (München), 26.07.1961.

⁷¹ Vgl. Clemens, Roman: Idee und Arbeit am Bauhaus 1919-1933. In: Von Atelier zu Atelier (Darmstadt), Jg. 9, 1961, Nr. 7, S. 86-87.

⁷² „Eine Gemeinschaft, von solch einzigartigen Persönlichkeiten und epochalen Genies, wie sie der Meisterrat umfaßte, läßt sich nicht wieder vereinigen.“ Vgl. Grote, 1949.

Die deutsche Presse registrierte allerdings nur vereinzelt, wie die Ausstellung in den romanischen Ländern aufgenommen wurde und ob das Ansehen Deutschlands im Ausland mit Hilfe des kulturellen Wertes „Bauhaus“ tatsächlich gesteigert werden konnte.⁷³

1964 wurde eine weitere Ausstellung zum Thema gezeigt. Teo Otto konzipierte unter Mitarbeit von Eckhard Neumann die Ausstellung *bauhaus. Idee – Form – Zweck – Zeit* und versuchte noch dezidierter, den Besuchern anhand von Diaprojektionen und Tonbandmontagen nach Originalaufnahmen und ergänzt durch einen politisch-historischen Fotokalender die besondere Atmosphäre der zwanziger Jahre und am Bauhaus zu vermitteln.⁷⁴ Die Definition von „Bauhaus“ wurde in diesem Fall weit gefaßt, denn es wurden auch Werke von Künstlern ausgestellt, „die zu der ersten Zelle der Weimarer Bauhaus-Aktivität zählten, ohne formal dem Bauhaus anzugehören.“⁷⁵ Den Ausstellungsmachern ging es also eher um die Sichtbarmachung einer besonderen Stimmung, die zur Zeit des Bauhauses geherrscht haben sollte und die für jedermann, der genügend Kontakt mit dem Institut gehabt hatte, auch wahrnehmbar gewesen sei. Indem solche Zusammenhänge aufgezeigt wurden, wollte man die ausgetretenen Pfade verlassen, die gewohnte Sicht auf die Dinge hinterfragen und somit einen Beitrag zur Diskussion über die Aktualität des Bauhauses leisten. Gleichzeitig wurde auch ein umfassender Einfluß des Bauhauses auf beinahe alle kulturelle Entwicklungen suggeriert:

„Ob Architektur, Musik, Malerei, Design, die Wiege von allem, was sich heute als supermodernistisch gebärdet, stand im Bauhaus.“⁷⁶

Das zur Ausstellung erschienene Katalogbuch sollte mit zahlreichen anekdotischen Erfahrungsberichten ehemaliger Bauhäusler einen authentischen Eindruck vom Leben und vor allem von jenem speziellen „Lebensgefühl“ vermitteln. Im Vorwort verklärte Otto das Leben am Bauhaus folgendermaßen:

„Der Alltag mit seiner Härte war gleich einem Prüfstand für jenen Höhenflug menschlichen Geistes und schöpferischer Kraft. Daß die Gefahr des Gruppendenkens sektiererischer Borniertheit, kunstpriesterlicher Unduldsamkeit bewältigt wurde, gehört zu den Wundern.“⁷⁷

⁷³ Vgl. Gordian, Fritz: Das Bauhaus in Rom. In: *Architektur und Wohnform. Innendekoration* (Stuttgart), Jg. 70, 1962, Nr. 1, S. 4 (Fachliche Mitteilungen).

⁷⁴ Vgl. Notiz zur Ausstellung *Idee – Form – Zweck – Zeit*. In: *form* (Seeheim), 1964, Nr. 25, S. 60.

⁷⁵ Dies galt beispielsweise für Johannes Molzahn und Robert Michel in Weimar und Walter Dexel in Jena. – Vgl. Neumann, 1964.

⁷⁶ Bauhaus-Ausstellung in der Göppinger Galerie Frankfurt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt a.M.), 03.02.1964, S. 18.

⁷⁷ Otto, 1964, S. 8.

Diese mystifizierende Darstellungsweise resultierte aus einer bereits in den fünfziger Jahren zu beobachtenden Gewohnheit, Schilderungen über das Bauhaus mit einem „Weichzeichner“ zu versehen:

„Daß [...] so viele außergewöhnliche Begabungen zusammenhielten, menschlich und beruflich miteinander auskamen, erscheint wie ein Wunder. Wer je in den Betrieb des Instituts Einblick genommen oder an Bauhaus-Veranstaltungen und Festen teilgenommen hat, wird nie den Geist der Freundschaft vergessen, der im Bauhaus waltete, und den Elan, der die Arbeit auszeichnete. In dieser Atmosphäre wuchsen selbst die Kleineren über sich hinaus. [...] Es gab keine Eifersüchteleien, nur Wettstreit.“⁷⁸

Indem das Bauhaus als Inbegriff jeglicher Kreativität definiert wurde, das allen Widrigkeiten zum Trotz auf „wundersame Art“ schöpferische Höchstleistungen hervorgebracht habe, erschienen sämtliche Äußerungen der Bauhäusler als rituelle Zauberformeln, die von Außenstehenden nicht verstanden, sondern lediglich auf ihre Wirkung hin überprüft werden konnten.

Diese vom Bauhaus ausgehende Faszination hatte auch Neumann erkannt, der 1971 die gesammelten Anekdoten um weitere Texte ergänzt unter dem Titel *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen* herausgab.⁷⁹ Der enorme Erfolg dieser Zusammenstellung von „Augenzeugenberichten“ spiegelte das große Bedürfnis nach ‚authentischen‘ Aussagen über eine vergangene Zeit wider, die Neumann noch 1985 so charakterisierte:

„Das Bauhaus, getragen vom Geist einer Zeit im Aufbruch [...], war stets getragen von einer der Gemeinschaft verpflichteten Energie – eine Motivation, um die man die Generation der Lehrer und Studenten heute beneiden muß.“⁸⁰

Die besondere Hervorhebung eines imaginären Geistes, der die Weimarer Republik und in besonderen Maßen das Bauhaus geprägt haben sollte, verwandelte eine auf praktische Tätigkeit ausgerichtete Schule in ein besonderes Krafffeld, das an höheren, humanistischen Idealen orientiert war. Verständlicherweise waren die Erinnerungen nach so vielen Jahren meist auf angenehme Dinge gerichtet und durch spätere Erfahrungen relativiert worden. Dementsprechend fanden sich in den Texten der ehemaligen Bauhäusler kaum Hinweise auf ernsthafte Auseinandersetzungen innerhalb des Instituts. Durch dieses bunte Kaleidoskop entstand die verklärte Vision einer permanenten, schöpferischen Harmonie.

⁷⁸ Grohmann, Will: Das Bauhaus und die moderne Kunst. In: Universitas (Stuttgart), Jg. 12, 1957, Nr. 12, S. 1242.

⁷⁹ Die Originalausgabe gab Neumann 1970 unter dem Titel „Bauhaus and Bauhaus People“ in New York heraus. Die erste deutschsprachige Auflage kam 1971 in Bern und Stuttgart heraus. – Vgl. Literaturverzeichnis.

⁸⁰ Neumann, Eckhard: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Köln, 1985, S. 10.

Die in dieser Atmosphäre entworfenen Produkte waren nunmehr nicht einfach Bauhaus-Erzeugnisse, sondern Arbeiten bestimmter Personen, die man zu kennen glaubte. Indirekt wurden so die von den Bauhäuslern geschaffenen Gegenstände zum Ausdruck ihrer besonderen Lebensform, zum Vermittler eines Lebensgefühls, aus dem heraus sie entstanden waren.

3.3. Das Bauhaus als Vermittler politischer Inhalte

Die Verbindung von Bauhaus, das sein Gründer strikt unpolitisch halten wollen, und Politik scheint sich auf den ersten Blick auszuschließen. Trotzdem erfordern die historischen und politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit diesen Blick auf das Institut. Zwar konnten die materiellen Kriegsschäden nach und nach behoben werden, doch mit den mittelbaren Nachwirkungen wurden die Menschen noch über Jahre hinweg konfrontiert. Das Stigma des Nationalsozialismus haftete an den Deutschen, die daran größtenteils weder wissend beteiligt noch schuldig gewesen sein wollten. Das die fünfziger Jahre prägende Wirtschaftswunder war unter anderem dadurch zustande gekommen, daß die Menschen durch die Energie, die sie in den materiellen Wiederaufbau investierten, auch die traumatischen Ereignisse des Krieges kompensierten oder zumindest verdrängten.⁸¹ Es hieß nun, dem einstigen Volk der Dichter und Denker seine kulturelle Tradition erneut ins Bewußtsein zu rufen und den Schritt von der Barbarei zurück in die Kultur zu vollziehen.

Die Hochschule für Gestaltung in Ulm stellte in diesem Zusammenhang ein praktisches Beispiel dar (vgl. Kapitel 5). Ihre Gründung erfolgte zum einen im Andenken an die von den Nationalsozialisten hingerichteten Widerstandskämpfer Hans und Sophie Scholl; zum anderen beriefen sich ihre Gründer, zu denen auch Max Bill gehörte, auf das Bauhaus, dessen Tradition von dem Punkt an weitergeführt werden sollte, den es erreicht hätte, wäre es nicht 1933 unter dem Druck der Nationalsozialisten geschlossen worden.

Dementsprechend hatte Gropius 1955 zur Einweihung der HfG Ulm gefordert:

⁸¹ Vgl. Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Reinbek, 1990, Band 2, S. 61.

„Was wir offensichtlich am dringendsten brauchen, um unsere wackelige Welt zu stützen, ist eine Neuorientierung auf der *kulturellen* Ebene. Ideen sind allmächtig.“⁸²

Diese Neuorientierung konnte am ehesten über das Anknüpfen an die kulturellen Strömungen der Weimarer Republik geschehen, wobei gleichzeitig eine eigenständige kulturelle Entwicklung in Gang gesetzt werden sollte. Dies mußte nicht zuletzt als Abgrenzung gegenüber der DDR verstanden werden, die den (kultur-)politischen Kurs der Sowjetunion übernommen hatte.

3.3.1. Das Bauhaus als Institut der Weimarer Republik

Da das Bauhaus von 1919 bis 1933 existiert hatte, wurde es aufgrund der historischen Rahmenbedingungen gern als kulturelles Pendant zum politischen Gebilde der Weimarer Republik verstanden.⁸³ Beide wurden von den gleichen Gegnern zu Fall gebracht. Deshalb mußten Kritiker des Bauhauses in der Nachkriegszeit damit rechnen, zu den ewig Gestrigen gezählt zu werden.⁸⁴

Jedoch löste die Erinnerung an die Weimarer Republik in den sechziger Jahren nicht nur positive Gefühle aus, denn in ihren instabilen politischen Verhältnissen wurde die Ursache für die Machtübernahme der Nationalsozialisten gesehen. Anstatt sich jedoch mit der jüngsten Vergangenheit des Dritten Reiches auseinanderzusetzen, richtete sich bequemerweise das Interesse auf die Weimarer Republik, mit der Begründung, daß die Ursachen und Anfänge des Nationalsozialismus analysiert werden müßten, um Derartiges für die Zukunft verhindern zu können.

Dementsprechend hieß 1960 das Thema des dritten geisteswissenschaftlichen Kongresses in München, in dessen Rahmen Referate zur politischen Stellung Deutschlands in der Weimarer Republik, zu Literatur und Theater, zur Soziologie sowie zur Publizistik gehalten wurden, schlicht: *Die zwanziger Jahre*.⁸⁵ Die dem Bauhaus

⁸² Gropius, Walter: Festrede zur Eröffnung der HfG Ulm. [HfG-A] Veröffentlicht unter dem Titel: Dynamische Tradition in der Architektur. In: Probst, Christian / Schädlich, Hartmut: Walter Gropius. Berlin, 1988, Band 3, S. 179. – Die Anspielung galt selbstverständlich der Bauhaus-Idee.

⁸³ Vgl. z.B. Hübner, Herbert: Die soziale Utopie des Bauhauses. Darmstadt, 1963, S. 138: „In der Zeit seines Bestehens selbst war es ein interessantes Spiegelbild der geistigen und politischen Auseinandersetzungen, die die Weimarer Epoche prägten.“

⁸⁴ Vgl. dazu Maldonado, 1963.

⁸⁵ Veranstalter waren die Stadt München, die Volkshochschule München, der Deutsche Werkbund sowie der Bayerische Rundfunk. Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften – eine Bilanz der zwanziger Jahre. Stuttgart, 1961.

zugewiesene besondere Bedeutung wurde daran ersichtlich, daß es in einem speziellen Vortrag behandelt wurde. Für diesen konnte Sigfried Giedion gewonnen werden, der seine Rede über *Das Bauhaus und seine Zeit* mit einem Zitat aus einem Brief von Gropius einleitete,⁸⁶ in dem dieser die charakteristischen Merkmale des Bauhauses zusammengefaßt hatte. Hierin hatte der Bauhaus-Gründer unter anderem erklärt: „Der vielseitige künstlerische Mensch, wie wir ihn im Bauhaus zu erziehen versuchten, ist der Prototyp echter Demokratie.“⁸⁷ Dieser Definition vermochte niemand zu widersprechen, denn Gropius genoß äußerste Autorität. Gleichzeitig wurde hier die besondere Betonung des Bauhauses innerhalb des Kongresses legitimiert: Die Kunstschule hatte Menschen zu „Demokraten“ ausgebildet.

In den anschließenden Diskussionen, an denen sich unter anderem die ehemaligen Bauhäusler Georg Muche, Josef Albers, Gustav Hassenpflug und Lucia Moholy beteiligten, konnte die Außergewöhnlichkeit des Instituts anscheinend nur von den Ehemaligen nachvollzogen werden; andere Teilnehmer kritisierten an Giedions Ausführungen einen gewissen „Heroenkult“.⁸⁸ Daraus entspann sich eine sehr emotional geführte Diskussion, da die Bewertungen hinsichtlich der Geltung des Bauhauses unterschiedlich waren.⁸⁹ Letztlich war man sich jedoch darin einig, daß man der kulturellen Traditionen der zwanziger Jahre dringend bedürfe. Vor allem die junge Generation sollte die Gelegenheit erhalten, die Errungenschaften der Weimarer Republik auf ihre Gültigkeit und Integrität hin überprüfen zu können, bevor sie sie auf die aktuellen Verhältnisse anwendete. So sollte die in den Nachkriegsjahren aufgekommene generelle Abneigung gegen Traditionen jedweder Art überwunden werden. Das Bauhaus stelle ein gutes Beispiel für die Möglichkeit eines bedenkenlosen Anknüpfens an alte Traditionen dar, weil es als Inbegriff einer liberalen und demokratischen Grundhaltung verstanden wurde.

Diese Einstellung gegenüber Bauhaus und Weimarer Republik blieb über die folgenden Jahre hinweg nahezu unverändert wirksam. Der damalige Bundesminister für Wohnungswesen und Städtebau, Lauritz Lauritzen, ging noch 1968 in einer Eröffnungsansprache anlässlich einer Josef Albers gewidmeten Ausstellung in Bonn auf die

⁸⁶ Giedion hatte bereits in den zwanziger Jahren die Entwicklung des Bauhauses verfolgt, der Kontakt mit Gropius blieb darüber hinaus u.a. über den CIAM und über ihre Professuren in Harvard bestehen.

⁸⁷ Zitiert nach Reinisch (Hrsg.), 1961, S. 15. – Zu der Verknüpfung von Bauhaus und Demokratie vgl. auch Grote, Ludwig: Wohnmaschinen von einst und das Bauhaus heute. In: Die Neue Zeitung (München), 14.02.1951.

⁸⁸ Vgl. Kiaulehn: Diskussionsbeitrag. In: Reinisch (Hrsg.), 1961, S. 143.

⁸⁹ Vgl. auch Pawek: Diskussionsbeitrag. In: Ebenda, S. 152-156.

enge Verknüpfung von Bauhaus und Weimarer Republik ein. Dabei betonte er, daß nicht nur die zeitlichen Parallelen maßgeblich gewesen seien, sondern daß vor allem das Bauhaus zu „den schöpferischen zukunftsweisenden Leistungen der Weimarer Zeit“ gehöre, da sein Geist „demokratisch und freiheitlich“ gewesen sei und ohne die demokratische Verfassung der Weimarer Republik gar nicht erst hätte entstehen können. Dieser Anspruch habe sich insbesondere am Bauhausgebäude manifestiert, an dessen Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit sich jeder moderne öffentliche Bau orientieren sollte. Lauritzen berücksichtigte die allgemein vorherrschende Skepsis gegenüber jeglichen Traditionen, doch bedürfe seiner Meinung nach gerade eine Demokratie solcher „demokratischen“ Traditionen, zu denen auch das Bauhaus gezählt werden müsse.⁹⁰ Schließlich habe das Bauhaus nicht nur nationale Bedeutung gehabt, sondern sogar einen deutschen „Beitrag zur Kultur und Zivilisation der Welt in diesem Jahrhundert, ein[en] Beitrag zur Humanisierung des technischen Zeitalters“ geleistet.⁹¹

Am Beispiel von Giedion und Lauritzen wird deutlich, daß das Bauhaus als humanistisches Gegenbild zur Barbarei des Nationalsozialismus eingesetzt wurde, um aufzuzeigen, daß im 20. Jahrhundert nicht nur faschistische und kriegerische Entwicklungen von deutschem Boden ausgegangen waren, sondern auch humanistische und konstruktive. Das Bauhaus habe alle durch die Weimarer Verfassung geschaffenen Möglichkeiten genutzt, um ein freiheitlich-demokratisches Ausbildungskonzept zu entwickeln. Letztlich stand es als Synonym für eine freiheitliche Kunst- und damit auch Lebensauffassung.

Während des Dritten Reiches sei dieser „humanistische Geist“ nicht verschwunden, sondern durch die vor allem in die USA emigrierten Bauhäusler kultiviert worden. Nun sah man die Chance gekommen, an die noch lebendigen Traditionen anzuknüpfen und sie in zeitgemäßer Weise auf die Verhältnisse der Bundesrepublik anzuwenden.⁹² Schlußendlich sollte das Bekenntnis zum Bauhaus das während der NS-Diktatur indoktrinär verbreitete Kunst-Verständnis endgültig in die Vergangenheit verweisen.

⁹⁰ Vgl. Lauritzen, Lauritz: Deutscher Beitrag zur Kultur und Zivilisation der Welt. In: Bulletin des Bundestages (Bonn), 07.11.1968, S. 1238.

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 1235. – Diese Einschätzung geht auf Wiegler zurück, der sich mit der gleichen Formulierung in Bezug auf das Lebenswerk von Gropius äußerte; vgl. dazu Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter Gropius. Werk und Persönlichkeit. Ausstellungskatalog Darmstadt, 1963.

⁹² Vgl. Lauritzen, 1968, S. 1235.

3.3.2. Instrumentalisierung des Bauhauses im Ost-West-Konflikt

Das durch den Kalten Krieg angespannte Verhältnis zur DDR beeinflusste die Wahrnehmung sowohl der politischen als auch der kulturellen Aktivitäten. Der Bau der Berliner Mauer hatte auch diejenigen endgültig desillusioniert, die noch in den fünfziger Jahren auf eine baldige Wiedervereinigung beider Teile Deutschlands gehofft hatten. Daraufhin strebten beide Staaten danach, sich vom jeweils anderen abzugrenzen und dessen Schwächen anzuprangern. Damit einher ging ein erhöhtes allgemeines Interesse an den Verhältnissen in der DDR, das sich u.a. in einem aufmerksamen Beobachten der Kulturpolitik im allgemeinen und ihrer Auswirkungen auf die Bauhaus-Rezeption im besonderen auswirkte.

In der Bundesrepublik wurde die DDR-Kulturpolitik mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik gleichgesetzt, da man beide als totalitär bewertete. Es gab direkte Vergleiche von beiden, wie es z.B. die 1963 in Berlin organisierte Ausstellung *Kunstdiktatur gestern und heute* verdeutlichte.⁹³ Mit derartigen Angriffen gegen die Kulturpolitik sollte simultan das politische System der DDR destabilisiert werden. Auf diese Weise konnte man sozusagen die eigene, im Dritten Reich als Mitläufer aufgeladene Schuld sühnen.⁹⁴ In der FAZ erkannte bereits 1961 eine Beobachterin hellsichtig die bisherige Verklärung des Bauhauses als

„ein Stück deutscher und zugleich merkwürdig dialektisch verwickelter internationaler Kulturgeschichte: die Bausch- und Bogen-Verehrung alles dessen, was nach fernster Nachfolge der ‚Bauhausideen‘ aussieht, ist vielleicht unbeußte, oft rührend unverständige Wiedergutmachung nach so bestürzenden Irrtümern, und so arger Weltblamage.“⁹⁵

Vor diesem Hintergrund sind die Reaktionen auf die Bauhaus-Rezeption der DDR zu betrachten. Während man in der Bundesrepublik die Errungenschaften des Bauhauses als Erfolge einer deutschen Kulturtradition bewertete, wurde das Institut in der DDR noch zu Beginn der sechziger Jahre offiziell als formalistisch und „faschistisch“ bezeichnet.⁹⁶ Dahin lautende Äußerungen anlässlich offizieller SED-Parteitage wurden in

⁹³ „Kunstdiktatur gestern und heute.“ Ausstellung in der Galerie Ben Wargin Berlin, Juni bis Juli 1963.

⁹⁴ Vgl. dazu auch Rupp, Hans Karl: „wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts ...“ Politische Kultur, Staatsapparat, Opposition. In: Bänisch, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Tübingen, 1985, S. 29.

⁹⁵ Rahms, Helene: Walter Gropius. Zur Verleihung des Goethepreises an den Architekten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.) 28.08.1961.

⁹⁶ Vgl. hierzu Graf, 1994.

westdeutschen Tageszeitungen aufmerksam registriert und sparsam kommentiert.⁹⁷ Die Meinungen, denen zufolge das Bauhaus „inhuman“, „reaktionär“ oder „rückschrittlich“ sei, muteten für die Bundesbürger aufgrund ihrer Vorstellungen von den politischen Verhältnissen in der DDR besonders absurd an, wobei man sich fragte, ob diese Attribute nicht vielmehr die SED-Parteigenossen charakterisierten.

Als Mitte der sechziger Jahre in der DDR die ersten wissenschaftlichen Publikationen zum Bauhaus erschienen und eine veränderte Einstellung erkennen ließen, wurden sie in westdeutschen Zeitschriften zwar eingehend besprochen, allerdings nicht ohne auf die enthaltene Propaganda hinzuweisen.⁹⁸ Man ahnte das politische Kalkül hinter der Neubewertung des Bauhauses und war sorgsam darauf bedacht, sich nicht ungewollt zum Fürsprecher für das ungeliebte System zu machen. Mit diesem Konflikt sah sich auch Gropius konfrontiert, der in dieser Zeit nach Dessau eingeladen wurde. Aus dem Briefwechsel mit Fritz Hesse, dem inzwischen im Westen lebenden ehemaligen Bürgermeister von Dessau, geht die Problematik hervor, inwieweit das berechtigte Interesse an der Wiederherstellung des Bauhausgebäudes hinter den politischen Gegebenheiten zurückstehen mußte. So gab Hesse Gropius zu bedenken:

„Wenn man von dem – meines Erachtens zutreffenden – Standpunkt ausgeht, daß alles, was drüben in der Zone geschieht, immer unter dem Gesichtspunkt der Propaganda für das dortige politische System betrachtet werden muß, so gilt dies – unter Berücksichtigung ihrer Persönlichkeit – ganz besonders auch für die an Sie ergangene Einladung. Man erwartet von Ihnen ein Wort der Anerkennung für die dortigen Aufbau-Leistungen [...] Selbst ein zurückhaltendes Urteil wird Sie nicht davor bewahren, Sie – nötigenfalls unter starker Retouchierung ihrer Bemerkungen – als Kronzeugen für diese Leistungen öffentlich herauszustellen. Denn daß ein Lob aus dem Munde des Schöpfers des Bauhauses die Runde nicht nur durch die Zonenpresse machen wird, weiß man drüben ganz genau.“⁹⁹

Es ist nicht bekannt, inwieweit Hesses Argumente Gropius überzeugten, der Besuch kam allerdings nie zustande. Und so sehr Gropius ein Besuch in Dessau vielleicht am Herzen gelegen haben mag, konnte er es sich als selbsternannter Vertreter einer demokratischen Architektur wohl kaum erlauben, durch seinen Besuch die tendenziöse Bauhaus-Rezeption in einem sozialistischen Land zu legitimieren.

⁹⁷ Vgl. Auch das Bauhaus ist jetzt rückschrittlich. In: Generalanzeiger für Bonn (Bonn), 23.04.1963; SED: Bauhaus „objektiv rückschrittlich“. In: Süddeutsche Tageszeitung (Stuttgart), 26.04.1963.

⁹⁸ Vgl. z.B. die Besprechung zu Walter Scheidig von Wagenfeld, Wilhelm: Bauhaus Weimar – Werkstattarbeiten. In: form (Seeheim), 1966, Nr. 36, S. 74; zu Lothar Lang von Neumann, Eckhard: Das erste Buch über das Bauhaus aus Ostdeutschland. In: form (Seeheim), 1966, Nr. 33, S. 77. – Neumann zitierte sogar ganze Passagen aus Langs Buch, um den Blick des Lesers für die unvermeidlichen ideologischen Einschübe in DDR-Publikationen zu schärfen.

⁹⁹ Hesse, Fritz: Brief an Walter Gropius vom 28.02.1965. [BHA]

In der Presse wurde das arg herunter gekommene Bauhausgebäude als Manifestation der bisherigen offiziellen Ignoranz der DDR gegenüber der Bedeutung des Bauhauses betrachtet. Dementsprechend erfreut wurden 1965 Nachrichten über angeblich bevorstehende Renovierungsmaßnahmen aufgegriffen. Jedoch waren die Formulierungen in den Berichten häufig so schwammig, daß nicht deutlich wurde, ob mit dem Begriff „Bauhaus“ das Institut selbst oder lediglich das Gebäude gemeint war. Man erhoffte sich offenbar von der Renovierung des Gebäudes auch eine Wiederherstellung der Institution.

„Die Zonen-Kommunisten bekennen sich also wieder zum Bauhaus, nachdem sie diese Schule jahrelang als ‚historischen Irrtum‘ diffamiert haben.“¹⁰⁰

Auf jeden Fall wurde mit der Renovierung der Architektur auch eine Rehabilitation der Bauhaus-Konzeption erwartet, denn schließlich betrachtete man das Gebäude als Ausdruck einer fortschrittlichen, am Bauhaus entwickelten Baugesinnung:

„Aber was einst eine Sensation in Kunst, Bauweise und Weltanschauung war, ist heute ein braves Haus mit Mauern und Fenstern statt Glas und Metallschienen.“¹⁰¹

Hoffnungsvoll wurde die Aufnahme von Renovierungsarbeiten am Bauhausgebäude in Dessau sogar als Zeichen dafür gewertet, daß sich die DDR von den Vorgaben des Bruderlandes Sowjetunion emanzipieren würde.¹⁰²

Der Grund für derartige Überbewertungen lag in der forcierten ideologischen Vereinnahmung des Bauhauses, dem als Inbegriff einer freiheitlich-demokratischen Weltanschauung weitreichende Möglichkeiten beigemessen wurden. Schließlich wurde auch im Westen mit dem Bauhaus Propaganda betrieben, was an einem Artikel aus dem Jahr 1961 ersichtlich wird, in dem der Autor seine Vorstellungen über die den Bauhaus-Ideen innewohnenden Kräfte äußerte. Da die Idee des Bauhauses in Amerika durch emigrierte Bauhäusler habe überleben können und diese Ideen nach dem Krieg in die Bundesrepublik zurückgekehrt seien, seien die Menschen wieder an die interna-

¹⁰⁰ Raguhn, Robert: Sowjet-Zone rehabilitiert und restauriert das Bauhaus. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 05.01.1963. – Vgl. dazu auch: So sieht das Dessauer Bauhaus heute aus. In: Kölner Stadtanzeiger (Köln), 28.12.1962; Bauhaus-Gebäude verfällt. In: Die Welt (Hamburg), 25.04.1963. – Zur Renovierung des Bauhausgebäudes finden sich in zahlreichen bundesdeutschen Tageszeitungen um den 23.02.1965 Notizen, die wahrscheinlich alle auf derselben offiziellen Verlautbarung beruhen.

¹⁰¹ Vom alten Bauhaus zum „progressiven“ Sowjetstil. Dessau ist heute kaum wiederzuerkennen. In: Berliner Morgenpost (Berlin), 12.10.1966.

¹⁰² Vgl. Fitch, James Marston: Besuch in Utopia. In: Der Monat (Weinheim/Berlin), 19, 1967, Nr. 222, S. 61: „Daß dieses übriggebliebene Wahrzeichen deutscher bürgerlicher Gesellschaft [d.h. das Bauhausgebäude], das ein wahres Symbol für alle die Widersprüche in der Weimarer Republik darstellt, in dem doktrinärsten aller osteuropäischen Länder wiederhergestellt werden soll, ist meines Erachtens sehr bedeutsam.“

tionalen Entwicklungen angeschlossen worden – wovon die DDR ausgeschlossen geblieben war.

„Längst hat sich das Erbe der Schule in einen internationalen, alle Rassen und Religionen umfassenden ‚Stil‘ verwandelt, und somit partizipieren wir alle irgendwie an einem kosmopolitischen Lebensstil. Über das Bauhaus sind wir eher auf dem Wege, Weltbürger zu werden, als durch die Diskussionen der Politiker.“¹⁰³

Durch das Bauhaus habe sich eine internationale Kultur entwickeln können, die sich ungeachtet von politischen oder soziologischen Systemen langsam durchsetzte:

„Selbst in Moskau stehen Zeugen der großen Kunstbewegung. Gerade dort kann man in jüngster Zeit beobachten, wie abseits der offiziellen Staatsarchitektur des ‚Zuckerbäcker-Stils‘ in einzelnen Bauschulen erneut die Ideen des Bauhauses realisiert werden, und dieser Protest gegen die von Stalin ausgelöste Geschmacksdiktatur beweist, daß zukunftssträchtige, den Kern des menschlichen Daseins treffende Ideen stärker sind als alle Unterdrückung.“¹⁰⁴

Der tägliche „Kampf der Systeme“ wurde in den sechziger Jahren also auch auf dem Feld der Architektur ausgetragen. Die Architektur des Neuen Bauens, die für das Bauhaus vereinnahmt wurde, sollte das kommunistische System sabotieren, da sie als demokratischer Ausdruck einer in Freiheit lebenden Gesellschaft bewertet wurde. Anhand einer schleichenden Durchsetzung der Architektur in den kommunistischen Staaten mit Bauten im „Bauhaus-Stil“ schien es – überspitzt formuliert – in der Zukunft möglich, den dort lebenden Menschen ihre Unterdrückung vor Augen zu führen und sie auf diese Weise zum Widerstand zu animieren. In Deutschland, dem Brennpunkt des Kalten Krieges, stießen die Fronten direkt aufeinander. Trotzdem war es nicht möglich, in diesen Prozeß aktiv einzugreifen und ihn zu beschleunigen, weil der private DDR-Besuch eines deutsch-amerikanischen Architekten ähnlich bewertet wurde wie die offizielle Aufnahme von diplomatischen Beziehungen beider deutscher Staaten. Vielmehr wurden lediglich die bereits zitierten Beschwörungsformeln bezüglich der unausweichlichen Durchschlagskraft der Bauhaus-Idee repetiert.

Die ursprünglich ablehnende Haltung der DDR gegenüber dem Bauhaus war natürlich Wasser auf den Mühlen ihrer Gegner, die die Kultur-Barbarei des Stalinismus bestätigt sahen. Als sich jedoch langsam eine positive Bauhaus-Rezeption in der DDR abzeichnen begann, mußten die Argumente überdacht und modifiziert werden. Ab diesem Moment unterschied man zwischen korrekter Rezeption im Westen und propagandistischer im Osten. Offensichtlich genügte die Verbreitung des Bauhaus-Erbes in den kapitalistischen Ländern, um seine „weltumspannende“ Gültigkeit zu belegen.

¹⁰³ Pfeiffer, Günter: Das Bauhaus – Erzieher des modernen Menschen. In: DLW-Nachrichten (Bietigheim), 1961, Nr. 24, S. 10.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 12.

Gropius' vielfach beschworene „unpolitische“ Konzeption der Bauhaus-Idee wurde in der Nachkriegszeit als antikommunistisch ausgelegt. Jeglichen Diffamierungen zum Trotz entwickelte die DDR unbeirrt eine eigenständige Rezeption, deren Ansätze aus heutiger Sicht eine gute Ergänzung zum westlich orientierten Bauhaus-Bild bilden.

3.3.3. Das Bauhaus im Spiegel seiner Direktoren

Die besondere Bedeutung der personenbezogenen Rezeption des Bauhauses läßt sich deutlich anhand der Darstellungen seiner Direktoren belegen, wobei Gropius und Meyer entgegengesetzte Positionen zugewiesen wurden.

Der erste Bauhaus-Direktor wurde nach Kriegsende mit offenen Armen begrüßt, als er im Auftrag der amerikanischen Regierung eine Vortragsreise durch sein Herkunftsland unternahm:

„Wir müssen Professor Gropius besonders dankbar dafür sein, daß er aus einem Gefühl der inneren Verbundenheit heraus es durchsetzte, nach Deutschland zu kommen, um mit den Gleichgesinnten wieder die Fühlung aufzunehmen.“¹⁰⁵

Durch seinen Besuch durften sich die deutschen Architekturschaffenden wieder in die internationale Szene aufgenommen fühlen. Damit sollte der heftig ersehnte Wiederschluß an die Entwicklungen, von denen Deutschland zwischenzeitlich abgeschnitten gewesen war, geschaffen werden.¹⁰⁶ Indem sich Gropius von Anfang an darum bemüht hatte, das von ihm gegründete Bauhaus in die allgemeine Erinnerung zurückzurufen, erreichte er schließlich eine enge Verbindung seines Namens mit dem Institut der zwanziger Jahre: „Wo der Name Gropius fällt, taucht der Begriff ‚Bauhaus‘ auf, unzertrennlich beides, wie Schnecke und Gehäuse.“¹⁰⁷

Dagegen wurde sein Nachfolger Hannes Meyer, der bereits 1954 gestorben war, erst in den sechziger Jahren als Bauhaus-Direktor wahrgenommen, da im Verlauf der umfassenden Darstellungen der Institutsgeschichte seine Person zwangsläufig behandelt werden mußte. Doch lag dabei das Hauptaugenmerk nahezu ausschließlich auf seiner mutmaßlichen, links gerichteten politischen Einstellung, wohingegen seine Leistungen als Direktor eher nebensächlich behandelt wurden.

¹⁰⁵ Böttcher, Karl: Zeitgemäße Baugesinnung. Eine Betrachtung zum Besuch von Professor Walter Gropius in Berlin. In: Neues Berlin (Berlin), 1947, Nr. 8, S. 23.

¹⁰⁶ Vgl. dazu Zechlin: In Zürich trafen sich die Architekten des neuen Bauens. In: Neue Bauwelt (Berlin), 13.10.1947, Nr. 41, S. 649-650.

¹⁰⁷ Rahms, 1961.

Ludwig Mies van der Rohe war schließlich seit seiner Emigration in die USA nur sporadisch in Deutschland in Erscheinung getreten, so daß sein Name ohnehin selten mit dem Bauhaus in Verbindung gebracht wurde. Wenn seine Direktorenzeit überhaupt thematisiert wurde, ging es zumeist um sein Verhandlungsgeschick beim Umzug des Bauhauses nach Berlin. Auch in Monografien über den international anerkannten Architekten wurde die Zeit am Bauhaus nur kurz behandelt.¹⁰⁸ Der Architekt selbst betrachtete sein Wirken in Dessau und Berlin lediglich als Intermezzo und schätzte seine Bedeutsamkeit als gering ein (vgl. dazu Kapitel 6).

Diesen Umständen Rechnung tragend, konzentriert sich die folgende Darstellung auf den Bauhausgründer und seinen Nachfolger Meyer.

3.3.3.1. Der „gute“ Direktor Walter Gropius

Die Rezeption von Walter Gropius muß in unmittelbarem Zusammenhang mit seinen eigenen Schriften und Äußerungen betrachtet werden, da er selbst den Blick auf sein Lebenswerk maßgeblich steuerte. Das Ansehen des Architekten Gropius war außerordentlich groß und äußerte sich in zahlreichen Preisen und Ehrungen für seine architektonischen und theoretischen Leistungen.¹⁰⁹ Die Konzeption und Leitung des Bauhauses als eines seiner Hauptverdienste war dabei stets ausdrücklich berücksichtigt worden.

Nur vereinzelt gab es kritische Stimmen, die gleichzeitig als allgemeine Absage an die moderne Architektur formuliert waren, deren populärster Vertreter der Bauhaus-Gründer war.¹¹⁰ Darüber hinaus konnte sich Gropius im Angriffsfall einer großer Unterstützung sicher sein, wie sich im Zuge der 1953 vom Architekten Rudolf Schwarz initiierten Architektur-Debatte zeigte. Interessanterweise wollte dieser eine Traditionslinie von der Architektur des Neuen Bauens hin zu der des Nationalsozialismus beobachtet haben. Doch auf diese geradezu ungeheuerliche These ließ sich niemand ein. Neben vielen empörten Reaktionen von ehemaligen Bauhäuslern, Architekten und Publizisten mel-

¹⁰⁸ Vgl. z.B. Drexler, Artur: Ludwig Mies van der Rohe. Ravensburg, 1960.

¹⁰⁹ Die Ehrungen in der Bundesrepublik waren: Hansischer Goethe-Preis der Stiftung F.V.S. in Hamburg, 1956; Großes Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland, 1958; Großer Staatspreis für Baukunst des Landes Nordrhein-Westfalen, 1960; Goethepreis der Stadt Frankfurt am Main, 1961; Cornelius-Gurlitt-Medaille der Deutschen Akademie für Städtebau und Regionalplanung in Nürnberg, 1962; Ehrensensator-Würde der Hochschule der bildenden Künste in Berlin, 1963.

¹¹⁰ Vgl. dazu Steinhauer, Anke: Nierentisch und Kastenmöbel. Die Bauhaus-Rezeption in den vierziger und fünfziger Jahren. In: Haus (Hrsg.), 1994, S. 47.

dete sich auch Gropius selbst zu Wort, der polemisierend entgegnete, daß sich Schwarz' Attacke

„in ihrem müden und überheblichen Ton und in ihrem Mangel an Sachkenntnis in nichts von den Angriffen der Bauhausgegner der Hitlerzeit unterscheidet.“¹¹¹

Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre wurde also jegliche Kritik an Gropius als Zeichen einer latent faschistischen Gesinnung gewertet, ohne daß eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Sachargumenten stattgefunden hätte.¹¹²

Gropius bemühte sich daraufhin persönlich um die Verbreitung seiner am Bauhaus entwickelten Konzepte, die er in einer Vielzahl von Artikeln, Büchern und Interviews propagierte. Bei der Realisierung des Ulmer Hochschulprojektes gab er Hilfestellungen (vgl. Kapitel 5.1.), bereitwillig unterstützte er Ausstellungen zum Thema und schrieb Geleitworte zu Katalogen, was einer Autorisierung der Unternehmung gleichkam. Indem er sich nach Zeitschriftenartikeln zu Wort meldete, in denen seiner Meinung nach das Bauhaus oder bestimmte Personen in ihrer Bedeutung nicht korrekt dargestellt worden waren, erklärte er sich selbst in strittigen Fragen zur letzten Instanz.¹¹³ In diesem Sinne verteidigte Gropius das Institut auch gegen Angriffe, von denen er glaubte, daß sie sich lediglich mit oberflächlichen Erscheinungen beschäftigten und meist aus einer mangelhaften Informationslage resultierten.¹¹⁴ Noch 35 Jahre nach der Schließung machte sich Gropius auf diese Weise zum Anwalt „seines“ Instituts. So formulierte er 1960 in dem bereits erwähnten Brief an Giedion seine persönliche Sicht auf das Bauhaus:

„Mein eigenes Interesse an der Weiterentwicklung der Bauhausidee ist heute wacher denn je. Nach scharfer Selbstkritik durch 40 Jahre reifender Erfahrung kann ich feststellen, daß mir die Grundidee des Bauhauses noch heute ebenso lebendig und entwicklungsmäßig notwendig erscheint wie in den zwanziger Jahren. – Der vielseitige künstlerische Mensch, wie wir ihn am Bauhaus unter der Führung bedeutender Persönlichkeiten zu erziehen suchten, ist der **Prototyp echter Demokratie**. Elastisch im Denken und geschult im Verständnis für unsere industrielle Produktion, kann er sie beeinflussen und in kreative Bahnen lenken. – Durch vier Jahrzehnte habe ich das Auf und Nieder der Kritik über das Bauhaus beobachtet. Das größte Mißverständnis in der Beurteilung wurde dadurch hervorgerufen, daß man in den Formen, die das Bauhaus entwickelte, ein stilistisches Diktat zu finden glaubte. Erst jetzt beginnt sich allmählich Verständnis für den wirklichen Beitrag des Bauhauses zu entwickeln: Seine Bedeutung bestand nicht in der Verknüpfung eines stili-

¹¹¹ Gropius, Walter: Polemik nach rückwärts. In: Die Neue Zeitung (München), 11./12.04.1953.

¹¹² Vgl. dazu Conrads / Droste / Nerdinger / Strohl (Hrsg.), 1994.

¹¹³ Vgl. die Diskussionen mit dem ehemaligen Bauhäusler Howard Dearstyne im Journal of the American Institute of Architects 1962/63 und den Briefwechsel mit Maldonado, abgedruckt in: ulm (Ulm), 1963/64. – Vgl. Literaturverzeichnis.

¹¹⁴ Vgl. Gropius, 1969, S. 28.

stischen Absolutums, sondern in einer neuen geistigen Haltung. – Das Bauhaus war und ist eine Bewegung mit dynamischem Momentum. Sein Ziel: Einheit in der Vielfalt und die Überwindung des Ich-Kultes.“¹¹⁵

Damit legte Gropius die Richtlinien, nach denen er das von ihm gegründete Institut betrachtet wissen wollte, selbst fest. Im Grunde genommen war mit dieser Passage das Bild des Bauhauses, wie es in den sechziger Jahren im Westen verbreitet wurde, genau beschrieben. Mehr noch, es entwickelte sich daraus geradezu eine Identifikation des Bauhauses über seinen Gründungsdirektor. So bemerkte Frankfurts Oberbürgermeister Bockelmann in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Goethepreises 1961 an Gropius gerichtet:

„Heute wissen wir, daß praktisch alles, was seitdem in der Architektur geschieht, in den bildenden Künsten, im Kunsthandwerk, in dem, was man ‚industrial design‘ nennt, mehr oder weniger stark durch das Bauhaus, also durch Sie [Gropius], beeinflusst und geprägt wurde.“¹¹⁶

Anlässlich der Verleihung der Ehrensensatorwürde der Hochschule für bildende Künste Berlin zwei Jahre später ging auch Ludwig Grote in seiner Laudatio für Gropius auf dessen immense Bedeutung für das Bauhaus ein. Schließlich habe die Schule erst durch die besonders positiven Charaktereigenschaften ihres Gründungsdirektors, seiner antiakademischen Haltung und seiner demokratischen Gesinnung ihre prägnante Form erhalten.¹¹⁷ Um dem Eindruck vorzubeugen, alle künstlerischen Bestrebungen der Weimarer Republik seien von einer demokratischen Grundhaltung geprägt gewesen, verwies Grote beispielhaft auf die „Stil-Diktatur“ durch van Doesburg und der De Stijl-Bewegung.¹¹⁸

Die demokratische Form der Lehre, die sich auch in einer demokratischen Architektur ausgedrückt habe, stand im Mittelpunkt der Betrachtungen. Die einst erklärtermaßen unpolitische Haltung Gropius' hatte sich nun also in eine dezidiert demokratische gewandelt; eine Auffassung, die auch der Bauhaus-Gründer durch verschiedene Schriften immer wieder selbst untermauerte.¹¹⁹ In diesen Äußerungen wird deutlich, daß Gropius seiner Vereinnahmung durch die Politik nichts entgegengesetzte, sondern dieser im

¹¹⁵ Zitiert nach Reinisch (Hrsg.), 1961, S. 15. (Hervorhebung durch die Verfasserin).

¹¹⁶ Bockelmann, Werner: Laudatio. In: Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt an Professor Dr. h.c. Walter Gropius am 28. August 1961 in der Paulskirche. Reden. Frankfurt a.M., 1961, S. 4-5.

¹¹⁷ „Der Geist, den Gropius dem Bauhaus als lebendigem Odem verliehen hat, ist Ausdruck seines Wesens und seiner Persönlichkeit.“ Grote, Ludwig: Laudatio. In: Hochschule für bildende Künste Berlin (Hrsg.): Verleihung der Würde eines Ehrensensators an Professor h.c. Walter Gropius. Berlin, 1963, o.Pg.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Vgl. dazu vor allem: „Apollo in der Demokratie“ (1956), „Einheit in der Vielfalt – ein Paradox der Kultur“ (1959) und „Der Architekt im Spiegel der Gesellschaft“ (1961).

Gegenteil durch eigene Publikationen Vorschub leistete. Daß er mit dem Bauhaus ein Institut geschaffen habe, das mit seiner Konzeption in der Lage gewesen war, Demokraten heranzubilden, ließ seine Person und das Bauhaus um so faszinierender erscheinen. Damit kein Schatten auf das verklärte Bild des Bauhauses fiel, nutzte er jede Möglichkeit zur Einflußnahme und „Richtigstellung“. Bei der Darstellung seines Nachfolgers Meyer sollte dies besonders restriktiv geschehen.

3.3.3.2. Der „falsche“ Direktor Hannes Meyer

Hannes Meyer, der in den siebziger Jahren als „roter Fleck auf der weißen Weste des Bauhauses“ bezeichnet wurde,¹²⁰ mußte als Widerpart zu Gropius herhalten. Je dunkler er gezeichnet wurde, um so heller leuchtete sein Vorgänger. Die Bauhaus-Forschung tat sich sehr schwer mit der Person des zweiten Direktors, der sich selbst als „wissenschaftlichen Marxisten“ bezeichnet hatte. Durch Meyers Lebensweg bedingt, der ihn zuerst in die Sowjetunion und später nach Mexiko geführt hatte, gab es nur wenige, die über seine späteren Aktivitäten authentisch hätten berichten können.¹²¹ Da er bereits 1954 starb, konnte er sich auch nicht mehr zur Wehr setzen, als die Angriffe gegen seine Person einsetzten. Seine politische Einordnung verstellte teilweise bis in die achtziger Jahre den Blick auf seine pädagogischen und architektonischen Leistungen.

Auch wenn sich bereits in den fünfziger Jahren die Berichte über das Bauhaus auf die Ära Gropius konzentrierten, wurde Meyer noch durchaus anerkennend erwähnt und seine Leistungen neutral beschrieben.¹²² Doch mit der zunehmenden Politisierung des Bauhauses während des Kalten Krieges bildeten die objektiven oder gar wohlwollenden Darstellungen in den sechziger Jahren nur eine Minderheit. Hübners Analyse von 1963 über *Die soziale Utopie des Bauhauses*, die das Bauhaus der Ära Meyer eingehend behandelte, verhallte ohne Reaktionen.¹²³ Auch Ottos anerkennende Erwähnung der sozialen Motivation Meyers bildete für lange Zeit eine Ausnahme in den Ausstel-

¹²⁰ Vgl. Nerdinger, Winfried: „Anstößiges Rot“. Hannes Meyer und der linke Baufunktionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte. In: Bauhaus-Archiv Berlin / Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a.M. (Hrsg.): Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. Ausstellungskatalog Berlin, 1989, S. 12-29.

¹²¹ „I know very little of Meyer's activities after he was discharged. Soon he went to Russia and later on to Mexico, where friends of mine told me later that he was looked as an Russian agent.“ – Gropius, Walter: Brief an Roger D. Sherwood vom 09.08.1963. [BHA]

¹²² Vgl. dazu z.B. Hassenpflug, 1947.

¹²³ Vgl. Hübner, 1963, S. 89 ff.

lungskatalogen zum Bauhaus.¹²⁴ Erst am Ende der sechziger Jahre wurden vermehrt Stimmen laut, die Meyer als „eine geniale Begabung, die sich nirgends richtig entfalten konnte“¹²⁵ beschrieben oder die konstatierten, daß erst „unter Meyer [...] die eigentliche Bauhaus-Idee ihre konsequenteste und höchste Verwirklichung erfahren“ habe.¹²⁶

In der übrigen Literatur zum Bauhaus wurde der zweiten Direktor und Gropius-Nachfolger entweder vollkommen unterschlagen oder mit Geringschätzung behandelt. In den späten fünfziger Jahren wurde sein Name meist nur in negativem Zusammenhang genannt, wenn es darum ging, die Gründe für die endgültige Schließung des Instituts und die politischen Umstände zu erläutern. In allgemeinen Lexika oder Architekturgeschichten wurde Meyer nicht erwähnt. So war er von Giedion in dessen Standardwerk *Raum, Zeit und Architektur* lediglich mit einer Abbildung berücksichtigt, im Text jedoch nicht einmal genannt worden.¹²⁷ In Argans Darstellung *Gropius und das Bauhaus* kam die Ignoranz gegenüber dem Nachfolger des Bauhaus-Gründers durch falsche Namensschreibung zum Ausdruck.¹²⁸

Bezüglich der Bauhaus-Literatur war Winglers Monografie von 1962 die erste, in der eine umfassende Darstellung des Instituts unter Hannes Meyer gegeben wurde. Die bloße Berücksichtigung Meyers rief bei den Rezensenten bereits Lob hervor, wurde doch ansonsten oft der Eindruck vermittelt, daß Mies van der Rohe der direkte Nachfolger von Gropius gewesen sei.¹²⁹ Es gab sogar Darstellungen, denen zufolge das Bauhaus eine geraume Zeit von Kommunisten „beherrscht“ worden und ganz ohne Direktor ausgekommen sei.¹³⁰

Ansonsten wurde Meyer häufig als Verräter an der Bauhaus-Idee dargestellt, der zuerst Gropius vertrieben habe, um dann das Institut nach seinen Vorstellungen umzuwandeln. Muche beschrieb in seinen Lebenserinnerungen die Ereignisse so, daß Meyer zum Sturz seines „Rivalen“ Gropius beigetragen habe, indem er „hinterlistig“

¹²⁴ Vgl. Otto, 1964, S. 9.

¹²⁵ Vgl. Rüdell, 1969, S. 83.

¹²⁶ Seelmann-Eggebert, Ulrich: Das Bauhaus: Idee und Wirklichkeit. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 29.05.1968.

¹²⁷ Giedion, Sigfried: Zeit, Raum und Architektur. Ravensburg, 1965.

¹²⁸ Argan, Giulio Carlo: Gropius und das Bauhaus. Reinbek, 1962. – Dort wird konsequent „Mayer“ geschrieben.

¹²⁹ Vgl. Clemens, Idee und Arbeit, 1961, S. 87; Ragon, Michel: Bauhaus. In: Jardin des Arts (Paris), 1963, Nr. 107, S. 16-23.

¹³⁰ Vgl. Blake, Peter: Drei Meisterarchitekten. Das Werk von Le Corbusier, Mies van der Rohe und Frank Lloyd Wright. München, 1963; Dekom, Otto: Bauhaus impact lives on. In: Morning News (Wilmington, DL), 04.09.1969.

eine Schar von „Abtrünnigen“ um sich gesammelt habe, „die – von der beschränkten und verengenden Vernunftgläubigkeit [Meyers ...] verlockt – den Geist des Bauhauses aufgegeben hatten.“¹³¹

So wurde Meyer vorgeworfen, er habe die Malerei abschaffen wollen. Roters schätzte Meyer als einen derjenigen Architekten ein, die keinerlei Sinn für die Malerei gehabt und Bilder lediglich als Farbkleckse an der Wand betrachtet hätten.¹³² Da er das Bauhaus zu einer puristischen und soziologisch ausgerichteten Architektur- und Baufachschule umgewandelt habe, sei es nicht verwunderlich gewesen, daß nur drei Maler seine Ära „überstanden“ hätten.¹³³ Wenn der massiv anklagende Ton bei Roters dennoch weniger vorherrschte als in anderen Darstellungen, so resultierte dies aus einer Verharmlosung der Person Meyers. Er zeichnete ihn als glücklosen Menschen, der „das Institut auf seine eigene spartanische Gesinnung umzutrimmen versuchte“. Ansonsten schätzte Roters ihn jedoch als ehrlichen Mann ein, dessen Phantasie allerdings „einseitig praktisch ausgerichtet“ war, weshalb er „die meisten der aus der Ära Gropius überkommenden Ideale als Formalismus“ verworfen habe.¹³⁴ Es entstand der Eindruck, Roters habe die vorherrschende abfällige Meinung über Meyer abwiegeln wollen, da er schlechterdings nicht dafür verantwortlich gemacht werden könne, daß er eben etwas beschränkt die Errungenschaften eines Gropius nicht als solche habe erkennen können.

In den Beiträgen zum Ausstellungskatalog *50 Jahre bauhaus* wurde die Bedeutung der politischen Einstellung Meyers auf die Entwicklung des Bauhauses in den Vordergrund gestellt, die vor allem zu Ungunsten der Malerei ausgefallen sei. In kaum einem Beitrag fehlte der Zusatz „wissenschaftlicher Marxist“. Laut Grote habe ihm

„sein wissenschaftlicher marxismus [...] den blick [verengt]. er wollte dem bauhaus eine wissenschaftliche, politische gestalt geben und ihm das künstlerische klima nehmen.“¹³⁵

Hans Eckstein vermied es sogar, ihn direkt beim Namen zu nennen:

„später in dessau, nach gropius' rücktritt von der leitung haben manche menschlichen unzulänglichkeiten noch andere schwierigkeiten heraufbeschworen, für die das pädagogische system aber nicht verantwortlich zu machen ist.“¹³⁶

¹³¹ Muche, Blickpunkt, 1961, S. 130.

¹³² Roters, 1965, S. 16.

¹³³ Ebenda, S. 17.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Grote, Ludwig: grundformen und funktionalismus. In: Herzogenrath (Hrsg.), 1968, S. 20.

¹³⁶ Eckstein, Hans: sinn und bedeutung der werkstatt-erziehung des bauhauses. In: Ebenda, S. 76.

Man unterstellte Meyer außerdem, er habe weder den Sinn für Ästhetik noch die positiven Charaktereigenschaften eines Gropius gehabt, wie z.B. dessen Takt oder Großzügigkeit.¹³⁷ Grohmann bezichtigte Meyer sogar der Bilderstürmerei.¹³⁸

Trotz des allgemein ablehnenden Klimas wurde 1965 der Versuch unternommen, mit einer ersten Monografie zu Meyer die Diskussionen in sachlichere Bahnen zu lenken. Der Herausgeber der Monografie, Claude Schnaidt, war ein junger Dozent an der HfG in Ulm, wo man sich bereits früh mit dem Bauhaus und davon ausgehend auch mit Meyer befaßt hatte (vgl. Kapitel 5). Maldonado schrieb das Vorwort für die Publikation und faßte darin die bisherige Debatte über Meyer so zusammen:

„Zeitweise entstand die Hoffnung, dass Meyers Anhänger und Widersacher sich gegenseitig neutralisieren würden, um dadurch den Weg zu dieser Kontroverse neuer Prägung frei zu geben. Die Hoffnung hat sich nicht bestätigt. [...] Die heutige Kontroverse der Meinungen ist eine ungleiche Gegenüberstellung von vielen einflussreichen und aktiven Widersachern und wenigen unsicheren und passiven Verteidigern. Die Situation kann sich also nicht von selbst zum Guten wandeln.“¹³⁹

Mittels der Monografie wollte man den Weg ebnen für erneute Diskussionen, da zum ersten Mal eine Zusammenstellung von Werken und Schriften Meyers vorgelegt wurde, die als Grundlage für objektive Bewertungen dienen konnte. Dabei sah es Maldonado als Vorteil an, daß weder er selbst noch Schnaidt Meyer persönlich gekannt hatten, da auf diese Weise ein Höchstmaß an Unparteilichkeit habe erreicht werden können.¹⁴⁰

Schnaidt war sich durchaus bewußt, daß er mit seinem Versuch, dem legendären Bild des „verfluchten Architekten“ das Bild des Menschen Hannes Meyer entgegenzusetzen,¹⁴¹ die „einflußreichen Widersacher“ herausforderte. Und prompt wurde vom Verleger Niggli noch in derselben Monografie eine als Nachwort getarnte Gegendarstellung abgedruckt. Darin wurde Gropius, der schließlich Meyer persönlich gekannt hatte, die

¹³⁷ Vgl. *architektur als lehrfach*. In: Ebenda, S. 77; Pevsner, Nikolaus: *architektur und das bauhaus*. In: Ebenda, 1968, S. 146.

¹³⁸ „und als hannes meyer 1928 gropius folgt, haben es die zurückgebliebenen schwer, sich der bilderstürmer zu erwehren.“ – Grohmann, 1968, S. 217.

¹³⁹ Maldonado, Tomás: Vorwort. In: Schnaidt, Claude (Hrsg.): *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften*. Teufen, 1965; S. [6]. – Maldonado hatte es 1963 am eigenen Leib erfahren, daß jeder, der die Partei für Meyer ergriff, von Gropius persönlich zurechtgewiesen wurde, als er in seiner Buchbesprechung zu Winglers Monografie die Darstellung Meyers als tendenziös kritisierte.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Schnaidt, 1965, S. [16].

Gelegenheit geboten, sein persönliches – negatives – Bild von Meyer darzulegen.¹⁴² In Bezug auf die Errungenschaften Meyers als Bauhaus-Direktor habe dieser lediglich das fortsetzen müssen, was unter Gropius bereits vorbereitet worden war. Vor allem in charakterlicher Hinsicht hatte Gropius kein gutes Wort für Meyer übrig. Er unterstellte seinem Nachfolger, dieser sei unaufrichtig und opportunistisch gewesen und habe darüber hinaus die Früchte der Arbeit von Gropius für sich selbst in Anspruch nehmen wollen. Schließlich sei Meyer überhaupt nicht am Bauhaus selbst interessiert gewesen, sondern habe es nur als Plattform für seine politischen Aktivitäten betrachtet:

„Ich habe mich in der Beurteilung seines Charakters geirrt und bin schuld daran, dass er mein Nachfolger wurde, weil ich nicht die Maske über seinem Gesicht erkannte. [...] Meyers Ruf als Architekt mit starkem sozialem Interesse hatte mich angezogen, und während der ersten Periode seiner Arbeit am Bauhaus habe ich nicht an seinen Qualifikationen gezweifelt. [...] Trotzdem bin ich ihm nie persönlich nahegekommen, denn er war verschlossen und – wie sich später herausstellte – verschleierte absichtlich seine persönlichen Ansichten und Absichten.“¹⁴³

Offensichtlich resultierte Gropius' Enttäuschung daraus, daß Meyer es geduldet hatte, daß die Politik im Leben mancher Bauhäusler einen wichtigen Stellenwert einnahm, obwohl er von Gropius darauf hingewiesen worden war, dies mit allen Mitteln zu vermeiden. Es sei letztlich Meyers politischer Instinktlosigkeit zuzuschreiben, daß das Bauhaus in seiner Existenz massiv bedroht worden sei. Als engagierter Direktor hätte er seine eigenen Ideale hinter die Interessen des Instituts stellen müssen.¹⁴⁴

Der Verleger hatte sich dazu entschlossen, lediglich einen Brief von Gropius abzu- drucken, obwohl Maldonado und der Bauhaus-Gründer mehrere Briefe ausgetauscht hatten. Als Schnaidt vom Verleger eine Erklärung für die unvollständige Darstellung des Disputs forderte, bekam er unter anderem folgende Antwort:

„Meyer ist eine zwielichtige Figur, und wir halten ihn, ganz abgesehen von seinen Arbeiten, genau wie dies Prof. Gropius ungefähr umschrieben hat, für einen arrivierten Spießbürger. Am meisten hat uns dabei gestört, daß nach der Erkenntnis der gesamten im Buch enthaltenen Schriften unserer Ansicht nach Meyer ohne weiteres auch mit den Nazis paktiert hätte, falls diese ihn akzeptiert hätten. Sein Pseudokommunismus und seine Kehrtwendung in Rußland unter dem Stalinismus beweisen das mehr als deutlich. Wenn es auch in unserem Verlag möglich ist, fachlich einander völlig widersprechende Themen zu publizieren, weil wir gerne Themen zur Diskussion stellen, so wer-

¹⁴² Schnaidt hatte Gropius in einem Brief vergeblich dazu aufgefordert, den Abdruck seines Briefes zu überdenken. – Schnaidt, Claude: Brief an Walter Gropius vom 08.10.1964 [BHA]; vgl. dazu Maldonado, Tomás: Brief an Walter Gropius vom 01.11.63. In: ulm (Ulm), 1964, Nr. 10/11, S. 64-65; Gropius, Walter: Stellungnahmen zu „Ist das Bauhaus aktuell?“ In: ulm (Ulm), 1964, Nr. 9/10, S. 62-64, 67-70.

¹⁴³ Zitiert nach Schnaidt, 1965, S. 122.

¹⁴⁴ Ebenda.

den wir es doch niemals zulassen, daß an unserer kulturpolitischen Einstellung auch nur der geringste Zweifel entsteht. Dies ist der Grund für die Notwendigkeit eines Nachwortes, und die Form, die wir angewendet haben, finden wir immer noch wesentlich höflicher, als wenn wir unsere wahre Meinung zum Ausdruck gebracht hätten.“¹⁴⁵

Diese Anhäufung von unbelegten Behauptungen zeigte sehr eindringlich das Bedürfnis nach Abgrenzung von Kommunisten oder auch nur „Pseudokommunisten“. Zudem wurde diese Parteinahme **für** Meyer mit einer Parteinahme **gegen** Gropius und damit gegen das Bauhaus gleichgesetzt. An sich waren die negativen Darstellungen von Meyers Arbeit nicht weiter erstaunlich, da er sich schließlich immer mit Gropius oder auch Mies van der Rohe hatte vergleichen lassen müssen. Aber mittlerweile ging es nicht mehr um sachbezogene Untersuchungen von Leistungen, sondern um die Aufrechterhaltung des Bildes vom „wahren“ Bauhaus. Die vereinzelt sogar bösartigen Unterstellungen, Verzerrungen seiner politischen Ansichten und unhaltbaren Vermutungen machen deutlich, daß alle Mittel zu Meyers Diskreditierung recht waren. Nur ausnahmsweise wurden Stimmen laut, die darauf hinwiesen, daß die unsachliche Auseinandersetzung mit der Ära Meyer durchaus kontraproduktive Auswirkungen hinsichtlich einer abschließenden (positiven) Bewertung der Bauhaus-Entwicklung haben könne.¹⁴⁶

3.4. Zusammenfassung

Das Bauhaus faszinierte in der Nachkriegszeit vorwiegend aufgrund seiner Konzentration von hervorragenden Künstlerpersönlichkeiten in einer kreativen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Verknüpft mit dem historischen Wissen um das Schicksal der Weimarer Republik und des Bauhauses, die beide von den Nationalsozialisten zu Fall gebracht worden waren, entwickelte sich ein verklärtes Bild vom Institut, das durch die zahlreichen Erinnerungen und Erfahrungsberichte ehemaliger Bauhäusler schließlich als „alter Bekannter“ erschien. Und wie man einem alten Bekannten keine Verfehlungen zutraut, ließ man sich gern von dem angeblich ausgeprägten demokratischen, toleranten und liberalen Charakter des Bauhauses überzeugen. Gleichzeitig wurden

¹⁴⁵ Zitiert nach Funke, Hermann: Wer hat Angst vor Hannes Meyer? In: Die Zeit (Hamburg), 1967, Nr. 8, S. 23-24. Laut Funke wurden nicht zuletzt mit dem Nachwort auch profane wirtschaftliche Interessen verfolgt, da sich der Verlag durch diesen Diskussionsansatz kontroverse Buchbesprechungen erhofft hatte, die den Verkauf ankurbeln sollten. Die Diskussion hielt sich jedoch in Grenzen. – Vgl. Staber, Margit: Hannes Meyer – der Säulenheilige von Ulm? In: form (Seeheim), 1965, Nr. 31, S. 68; Begenau, Siegfried Heinz: Über Claude Schnaidt, „Hannes Meyer – Bauten Projekte und Schriften.“ In: Form + Zweck (Ost-Berlin), 1966, Nr. 1, S. 47; Hüter, Karl-Heinz: Bauhaus contra Bauhaus – Bemerkungen zu einem Buch über Hannes Meyer. In: Deutsche Architektur (Ost-Berlin), 15, 1966, Nr. 1.

¹⁴⁶ Vgl. Eckstein, 1967, S. 3.

die am Bauhaus geschaffenen Gegenstände ebenso wie die dort praktizierte Ausbildungsmethode zum Ausdruck einer nur dort anzutreffenden Lebenseinstellung.

Das Bauhaus avancierte zum hervorragenden Kulturgut, mit dem Deutschland den Nationalsozialismus ausgleichen konnte, schließlich hatte es eine Weiterentwicklung vor allem in Amerika gegeben. Die dort verbreitete, uneingeschränkt positive Einschätzung des Instituts legitimierte eine begeisterte Rezeption in Deutschland.

Da man sich jedoch nicht auf die Aufarbeitung der vergangenen Verdienste eines historischen Instituts beschränken wollte, trat eine Beschwörung der ideellen Übertragbarkeit des Bauhauses auf aktuelle Gegebenheiten in den Vordergrund. Aus diesem Grunde mußte in erster Linie das Schulprofil charakterisiert werden, damit die dem Bauhaus immanenten Kapazitäten definiert und den jeweiligen Verhältnissen gemäß modifiziert werden konnten. Zu diesem Zweck wurde die „Bauhaus-Idee“ propagiert, die ihrem Wesen nach dynamisch und modifizierbar war. Gleichberechtigt wurde eine unspezifische „Bauhaus-Stimmung“ heraufbeschworen. Die Rezeption von beiden gleichermaßen konstruierten Faktoren führte zu einer immensen Mystifikation des Bauhauses. Die praktische Weiterführung der Gestaltungsgrundsätze in einer Nachfolge-Institution erschien aus diesen Gründen als unmöglich.

So wurde die konkrete Kunstschule der zwanziger Jahre zu einem omnipotenten und „zeitlosen“ Institut, das als Ausdruck eines „demokratischen“ Geistes in den Kampf gegen den Sozialismus geführt werden konnte. Hatte das Bauhaus 1933 auch nichts gegen die Nationalsozialisten ausrichten können, so sollten nun wenigstens alle seine Möglichkeiten zur Bekämpfung des Sozialismus ausgeschöpft werden.

Man wollte auf die Errungenschaften des Bauhauses uneingeschränkt stolz sein können. Deshalb wurden alle das verklärte Bild beeinträchtigende Aspekte in den Hintergrund gedrängt. Gropius nutzte als Verfechter des „wahren“ Bauhauses alle ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zur Berichtigung von – seiner Meinung nach – falschen Darstellungen oder Anschuldigungen und gab einen festgesteckten Interpretationsrahmen vor. Widersprüche gegen diese Art der Manipulation gab es nur selten, denn Gropius' Autorität war nahezu unantastbar. So sorgte er dafür, daß weder auf das Bauhaus noch auch auf seine eigene Person ein Schatten fiel. Das auf diese Weise entstandene Bild vom Bauhaus blieb für lange Zeit prägend, und man begann erst vor einigen Jahren, z.B. die unbedingte demokratische Haltung der Bauhäusler¹⁴⁷ oder

¹⁴⁷ Vgl. dazu Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. München, 1993. Hier wurde erstmals das Leben von ehemaligen Bauhäuslern im Dritten Reich auch hinsichtlich ihrer Einstellung zum Nationalsozialismus kritisch untersucht.

Gropius' Rücktritt und die damit verbundene Ernennung Meyers kritisch zu hinterfragen.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Vgl. hierzu Winkler, Klaus Jürgen: Bauhaus und Hannes Meyer aus heutiger Sicht. In: Bau-
denkmal Bundesschule Bernau e.V. (Hrsg.): Funktionalismus – Utopie und Wirklichkeit.
Protokoll des Kolloquiums des Vereins bbb am 25. April 1998. Bernau 1998, S. 70-87.

4. Institutionalisiertes Gedächtnis: Hans Maria Wingler und das Bauhaus-Archiv in Darmstadt

Als Markstein der bundesdeutschen Bauhaus-Rezeption ist die Gründung des Bauhaus-Archivs im Jahre 1961 zu betrachten. Seit Mitte der fünfziger Jahre hatte der Kunsthistoriker Hans Maria Wingler systematisch an einer umfassenden Publikation über das Bauhaus gearbeitet. Die hierfür zusammengetragenen Dokumente und Materialien bildeten schließlich den Grundstock für das Bauhaus-Archiv, das 1961 auf der Darmstädter Mathildenhöhe eröffnet werden konnte. Die Publikation *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin* erschien im darauffolgenden Jahr und galt fortan als Vademecum für jeden Bauhaus-Interessierten.

Aufgrund der engen Zusammenarbeit des Archiv-Direktors Wingler mit dem Bauhausgründer wurde das Archiv mit hoher Aufmerksamkeit wahrgenommen und trug dementsprechend einflußreich zur Verbreitung eines institutionell abgeseigneten Bauhaus-Bilds auch auf internationaler Ebene bei. Das dabei entstandene spezifische Bauhaus-Verständnis wird im Rahmen dieser Arbeit erstmals beleuchtet und einer näheren Prüfung unterzogen.

4.1. Die Bauhaus-Forschung in den fünfziger Jahren: Ludwig Grote und Hans Maria Wingler

Vom heutigen Standpunkt aus erstaunt es nicht sonderlich, daß der Direktor eines Archivs ein Standardwerk über sein Spezialgebiet veröffentlicht. Im Falle von Winglers Monografie begann die Arbeit allerdings bereits im Jahre 1954, als der Autor noch ein unbekannter junger Kunsthistoriker war, der nie zuvor auf dem Gebiet der Bauhaus-Forschung gearbeitet hatte.¹⁴⁹ Durch seine guten Kontakte zu Gotthold Schneider, der während der fünfziger und sechziger Jahre als Industrieberater und Ausstellungsmacher für die „Gute Form“ tätig war,¹⁵⁰ hatte Wingler von dem Osnabrücker Tapetenfabri-

¹⁴⁹ Vgl. Schmidt, Doris: Initiator des Bauhaus-Archivs. Zum Tode von Hans Maria Wingler. In: *Werk und Zeit* (Frankfurt a.M.), 1983, Nr. 3/4, S. 76. – Neben seiner Bauhaus-Forschung beschäftigte sich Wingler vor allem mit der Malerei des Expressionismus und der Moderne. So arbeitete er u.a. über Lovis Corinth und veröffentlichte mehrere monografische Untersuchungen über Oskar Kokoschka. Siehe den Wingler-Nachlaß im Bauhaus-Archiv.

¹⁵⁰ Er organisierte von 1954 bis 1975 die Sonderschau „Die Gute Form“ der Frankfurter Herbstmesse. – Zur Vita Schneiders vgl. Wichmann, Hans: *Mut zum Aufbruch*. Erwin Braun 1921-1992. München, 1998, S. 265-266.

kanten Emil Rasch den Auftrag für „eine kleine Schrift über das Bauhaus“ erhalten,¹⁵¹ um anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der Bauhaustapete das Institut zu würdigen, dem das Unternehmen einen Großteil seines wirtschaftlichen Erfolgs zu verdanken hatte.¹⁵²

Diese Bemühungen erfolgten parallel zu Aktivitäten von Ludwig Grote, der sich seit der *Maler am Bauhaus*-Ausstellung 1950 mit dem Gedanken getragen hatte, Informationen über das Bauhaus zusammenzutragen und ein Buch darüber zu verfassen.¹⁵³ Um sich frühzeitig die Rechte daran zu sichern, hatte er Gropius um seinen „Segen“ gebeten, „denn es wäre immerhin möglich, daß man sich von anderer Seite deswegen auch an Sie wendet.“¹⁵⁴ Allerdings machte die Arbeit wohl aufgrund der Verpflichtungen, die Grote als Leiter des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg hatte, keine rechten Fortschritte. Sobald er von den Aktivitäten Raschs erfahren hatte, traf er sich mit ehemaligen Bauhäuslern und versuchte, sich ihre Unterstützung und damit die eigene Stellung zu sichern. Eventuell in der Hoffnung einer Intervention durch Gropius meldete er diesem, daß die Bauhäusler besorgt waren, da der junge Wingler weder selbst am Bauhaus gewesen war noch sonstige Erfahrungen mit dem Thema vorzuweisen hatte.¹⁵⁵

Auch wenn Gropius Grote zunächst beipflichtete, daß Rasch überredet werden sollte, sein Vorhaben aufzugeben, so entschied er sich letztlich doch für eine Unterstützung Winglers, von dessen Fähigkeiten er sich bei einem persönlichen Treffen in Berlin überzeugt hatte.¹⁵⁶ Er schätzte dessen Fleiß und seine Einsatzbereitschaft, die bereits Ergebnisse zu Tage gebracht hatten, während Grotes Arbeit offensichtlich in den Anfängen steckengeblieben war. Darüber hinaus zeigte sich Wingler durchaus als aufnahmewillig für die von Gropius gemachten Vorschläge, weshalb dieser von da an stets bereit war, Wingler gegen jedweden Angriff zu verteidigen.

„I know that some of the Bauhaus people had reservations against Mr. Wingler, but what do they expect? Wingler took the initiative and singlehandedly he has built up the whole Archive with everything around it. I back him up through thick and thin because he opened his ears to all my advice, and I hope he will go on doing this. [...] It is a blessing, that I have found him for this

¹⁵¹ Rasch, Emil: Brief an Hans M. Wingler vom 09.08.1964. [BHA]

¹⁵² Vgl. dazu Hahn, Peter: Zu diesem Buch. In: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. (Hrsg.): Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, Köln, 1995, S. 9.

¹⁵³ Vgl. Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 21.03.1950. [BHA]

¹⁵⁴ Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 17.01.1952. [BHA]

¹⁵⁵ Vgl. Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 16.06.1955. [BHA]

¹⁵⁶ Vgl. Gropius, Walter: Briefe an Ludwig Grote vom 20.06.1955 sowie vom 29.11.1957. [BHA]

work and that he functions well so I believe he should be supported also by former Bauhaus people.“¹⁵⁷

Aus den Äußerungen Gropius‘ wird deutlich, daß er in Wingler vor allem ein dienstbares Werkzeug sah, das nach seinen Vorstellungen und Anweisungen zu „funktionieren“ hatte. Aufgrund seiner Jugend hatte er das Bauhaus nicht zur Zeit seines Bestehens erlebt und war dementsprechend auf die Informationen des Bauhaus-Direktors und seiner Schüler angewiesen, weshalb er im Vergleich zu Grote auch leichter zu beeinflussen war.

Um das vorhandene Material zusammenzutragen, setzte sich Wingler mit ehemaligen Bauhäuslern in Verbindung und reiste in die Archive von Weimar und Dessau und suchte dort nach historischen Akten. Spätestens nach diesen Sichtungsarbeiten wurde Wingler bewußt, daß er die vertragliche Vereinbarung – innerhalb eines Jahres eine Geschichte des Bauhauses mit maximal 400 Seiten zu verfassen – nicht würde einhalten können.¹⁵⁸ Daraufhin visierte er ein anspruchsvolleres Ziel an.

„Nun wird dem Bauhaus dank ihrer [Raschs] Initiative und ihrer verstehenden und einsichtsvollen Geduld seine unwiederbringlich verloren geglaubte authentische Geschichte geschenkt.“¹⁵⁹

Zusätzliche finanzielle Unterstützung durch verschiedene Stiftungen¹⁶⁰ erlaubte eine weitere Ausdehnung der Recherchen, so daß Wingler 1958 eine Reise in die USA machen konnte, wo ihm die Empfehlung durch Gropius eine Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Busch-Reisinger-Museum der Harvard Universität ermöglichte. Dort konnte er jenen Teil der Unterlagen sichten, die der Bauhaus-Gründer bereits dem Museum überlassen hatte. Als besonders bedeutsam ist zu werten, daß Gropius ihm schließlich auch Einblick in sein Privatarchiv gewährte. So übernahm der Bauhaus-Gründer eine wichtige Funktion während der Entstehung der Monografie, und es erscheint äußerst wahrscheinlich, daß er als Fürsprecher Winglers auch die Bearbeitung weiterer, schwer zugänglicher Materialien ermöglichte.

Durch die unvorhergesehene Reise in die USA und die ebenfalls unerwartet großzügige Unterstützung von Gropius hatte sich die Unternehmung endgültig verselbständigt. Über den langen Bearbeitungszeitraum hinweg trat der Initiator Rasch langsam in den Hintergrund, und Gropius übernahm die Rolle des Mentors. Darüber hinaus wurde die Monografie zeitweilig von dem Ereignis der Archiv-Gründung in den Schatten ge-

¹⁵⁷ Gropius, Walter: Brief an Heinrich König vom 18.06.1965. [BHA]

¹⁵⁸ Vgl. Vertrag zwischen Hans M. Wingler und Emil Rasch vom 6.11.1956. [BHA]

¹⁵⁹ Wingler, Hans M: Brief an Emil Rasch vom 12.10.1957. [BHA]

¹⁶⁰ Finanzielle Hilfe kam von Seiten der Rockefeller Foundation, dem Bundespräsidenten der Bundesrepublik Deutschland und dem Verein Industrieform.

stellt, aus deren Anlaß wiederum Gropius' Beteiligung hervorgehoben wurde. Schließlich dauerte es noch bis 1962, bis die Monografie im gemeinsamen Verlag der Firma Rasch, Bramsche, und DuMont Schauberg, Köln, veröffentlicht werden konnte.

4.2. Das Bauhaus-Buch

Das Buch *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin* stellte in Umfang und Quellenreichtum ein Novum innerhalb der Bauhaus-Literatur dar. Als erste Publikation berücksichtigte es auf 556 Seiten die gesamte Entwicklung des historischen Instituts.¹⁶¹

Bereits 1968 kam es zu einer Neuauflage, die um ein Kapitel zum New Bauhaus in Chicago erweitert wurde. Darüber hinaus konnten die Schülerlisten korrigiert und ergänzt werden. Eine Ausweitung des Abbildungsteils war aus technischen Gründen allerdings nicht möglich gewesen, weshalb lediglich Dokumente zum New Bauhaus hinzugefügt wurden.¹⁶² Im neuen Kapitel über das Chicagoer Institut vermittelte Wingler ansatzweise die wichtigsten Stationen und Programme der von Moholy-Nagy gegründeten Schule,

„die das Erbe des Bauhauses als erste angetreten hat und sich als dessen eigentliche Nachfolgerin bezeichnen darf. [...] Sie] hat das Ideengut des Bauhauses in Amerika wiedererstehen lassen und hat es [...] über drei Jahrzehnte hinweg zur Geltung gebracht. Die Ideen wurden konstruktiv weiterentwickelt, in Anpassung an die neuen Gegebenheiten.“¹⁶³

Damit wurde das New Bauhaus, so kurz es auch nur bestanden hatte, von Wingler zum einzigen offiziellen Nachfolgeinstitut des Bauhaus deklariert.¹⁶⁴

Demgegenüber blieben, wie schon bei der ersten Auflage, die Bemühungen auf deutschem Boden in Ulm und in der DDR unberücksichtigt. Zum Zeitpunkt der zweiten Edition galt die Hochschule für Gestaltung in Ulm bereits als gescheitert, da es sich laut Wingler in die falsche Richtung entwickelt hatte, indem es nach Bills Weggang seine schöpferische Unabhängigkeit aufgeben und sich wissenschaftlichen Doktrinen

¹⁶¹ Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin*. Köln/Bramsche, 1962.

¹⁶² Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln/Bramsche, 1968, S. 9.

¹⁶³ Ebenda, S. 198.

¹⁶⁴ Dabei blieb es auch in der 1975 zum dritten und bislang letzten Mal in geringfügig überarbeiteter Form aufgelegten Ausgabe: Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln/Bramsche, 1975.

unterworfen habe.¹⁶⁵ Damit hatte es gewissermaßen seine Stellung als legitime Nachfolgeinstitution des Bauhauses verwirkt.

Gleichzeitig mit der zweiten Auflage und pünktlich zur Ausstellung *50 Jahre bauhaus* erschien 1968 auch die englische Übersetzung, die in den USA meist zusammen mit der Ausstellung besprochen und überaus positiv bewertet wurde.¹⁶⁶ Entsprechend nahm der Direktor des Bauhaus-Archivs nun auch international massiv Einfluß auf die Bauhaus-Rezeption.

4.2.1. Inhalt

Die Monografie zeigte eine Essenz aus den von Wingler geschätzten 6000 bis 8000 Seiten Material, die er im Laufe seiner Recherchen zusammengetragen hatte. Da diese Masse nicht vollständig hätte veröffentlicht werden können, mußte Wingler eine Auswahl treffen, deren Kriterien er allerdings nicht offenlegte .

Wie der Autor im Vorwort erläuterte, wollte er mit seinem Buch die Grundlage für weiterführende Forschungen schaffen, weshalb er darauf verzichtete, Thesen aufzuwerfen. Vielmehr habe er sich auf die notwendigen Hintergrundinformationen beschränkt, um den Quellen einen größtmöglichen Raum zuzumessen.¹⁶⁷ Für eine intensivere Beschäftigung verwies er auf das Bauhaus-Archiv sowie auf weitere Museen und Institutionen, wo weitere Dokumente zu finden seien.¹⁶⁸

Insgesamt gliederte Wingler seine Monografie in drei Teile. Der umfangreiche Dokumententeil enthielt in chronologischer Reihenfolge Quellen, Akten, Briefe, Institutsunterlagen und andere relevante Schriften, die jeweils mit kurzen Kommentaren versehen worden waren. Daran schloß sich der Bildteil an, der das Fotomaterial sowie andere Bildzeugnisse, z.B. Pläne, Skizzen, Malerei usw. berücksichtigte. Im Anhang wurden schließlich neben den üblichen Literatur- und Bildnachweisen auch Listen der Studierenden, eine ausführliche Bibliografie sowie ein Sachindex aufgeführt.

¹⁶⁵ Vgl. dazu auch ebenda, S. 536.

¹⁶⁶ Vgl. dazu: Lewandowski, Edmund D.: An Idea Changes A World. In: Milwaukee Journal (Milwaukee, WI), 21.09.1969; Mims, Puryear: Wingler's Book On Bauhaus Celebrates Genius Of Its Founder, Walter Gropius. In: Nashville Banner (Nashville, TN), 26.09.1969; Fifty Years Of The Bauhaus. In: News Chronicle (Vallejo, CA) 02.11.1969.

¹⁶⁷ Wingler, 1962, S. 9.

¹⁶⁸ Wingler erwähnte in diesem Zusammenhang sogar die Archive und Museen auf dem Gebiet der DDR. – Ebenda, S. 22.

Mit dem einleitenden Aufsatz zur *Herkunft und Geschichte des Bauhauses* versuchte der Verfasser, Hilfestellung zum Verständnis des Bauhauses zu geben:

„Man muß sich immer wieder vor Augen halten, daß man die Leistung des Bauhauses in ihrer letzten Tiefe und Bedeutung nur intuitiv begreifen kann. [...] Was dem Bauhaus seinen Rang und seine wohl einzigartige Strahlkraft verlieh, war nicht allein die Summe des von seinen Meistern Vollbrachten; etwas Unwägbares, das im Menschlichen wurzelte und die ganze Gemeinschaft – der Lehrer wie der Schüler – umschloß, kam hinzu.“¹⁶⁹

Um sich Skeptikern gegenüber abzusichern, erklärte Wingler den Zufall kurzerhand zum System, denn „die unwägbareren, irrationalen Momente können in der Geschichte des Bauhauses gar nicht hoch genug veranschlagt werden.“¹⁷⁰

Angesichts einer Materialsammlung, die auf sorgsamer Quellenforschung beruhte und zudem durch zahlreiche zeitgenössische Kommentare angereichert worden war, erstaunt dieses Ausweichen ins Intuitive. Darin spiegelte sich die Tendenz zur Verklärung des Bauhauses wider, denn ohne diese besondere, am Bauhaus vorherrschende Stimmung sei das Institut letztendlich unmöglich zu begreifen. Auf diese Weise appellierte Wingler an den Leser, die „trockenen“ Fakten mit Leben zu versehen, um die Atmosphäre zu erfassen, die das Bauhaus charakterisiert habe. Somit avancierte die Monografie zu einem Lese- und Bilderbuch, mit dem jeder Rezipient die gegebenen Dokumente und Abbildungen in seiner eigenen Phantasie zu einem vermeintlich umfassenden Bauhaus-Bild verknüpfen sollte.¹⁷¹

Winglers Gewichtung innerhalb der Monografie wiederholte die generell vorherrschende Interpretation des Bauhauses, indem er Schwerpunkte bei den Künstler-Persönlichkeiten Klee, Kandinsky, Schlemmer, Muche, Itten, Moholy-Nagy und Marcks setzte, die bereits in den fünfziger Jahren mit ihren bildnerischen Arbeiten im Vordergrund gestanden hatten. Ihnen wurde mit großen Portraitaufnahmen und seitenfüllenden Abbildungen ihrer Werke breiter Raum zugemessen; ebenso spielte der Vorkurs als originäre Schöpfung des Bauhauses eine übergeordnete Rolle.

Bei Betrachtung der Monografie muß die enge Zusammenarbeit Winglers mit Gropius besonders berücksichtigt werden, da sie nicht nur auf die Darstellung der Bauhaus-Entwicklung, sondern erwartungsgemäß auch auf die Einschätzung bestimmter Einflüsse oder Personen weitreichende Auswirkungen hatte.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 11.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 15.

¹⁷¹ In dieser Tradition bewegt sich auch noch die jüngste unter den Bauhaus-Monografien. – Vgl. Fiedler / Feierabend (Hrsg.), 1999.

4.2.1.1. Darstellung der Wurzeln des Bauhauses

In der Monografie beschrieb Wingler nicht nur die Geschichte des Bauhauses selbst, sondern auch die Entwicklungen, die zu seiner Konzeption und Gründung durch Gropius geführt hatten. Bereits mit der Zusammenstellung der Beispiele und den Aussagen über diese Vorläufer lenkte Wingler die Darstellung der Bauhaus-Entwicklung in eine bestimmte Richtung.

Die ersten Vorläufer sah Wingler bereits in den Ansätzen der Kunsterneuerungsbewegung des vorigen Jahrhunderts. Um deren Einflüsse auf Gropius aufzuzeigen, verwendete Wingler eine Reihe von Bauten des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts als Beispiel, an denen sich die Reformideen manifestiert hätten, und setzte diese mit den frühen Projekten von Gropius in Alfeld und auf der Kölner Werkbundausstellung in Beziehung.¹⁷²

In der Einleitung über *Herkunft und Geschichte des Bauhauses* faßte Wingler das Wesentliche der Theorien zusammen, auf die Gropius mit seiner Konzeption hatte aufbauen können:

„Alle die das Bauhaus bestimmenden Faktoren sind, so scheint es, schon einige Zeit vor seiner Gründung da gewesen. Die Situation um 1910 mit ihren rationalen Tendenzen und ihren Spekulationen über die Typisierung, die Mechanisierung und die entsprechenden Methoden der Fertigung erscheint der des Bauhauses am Beginn der Dessauer Periode merkwürdig verwandt, so daß man fast meinen möchte, diese beiden Entwicklungsabschnitte schlossen direkt aneinander an. Die ersten Weimarer Jahre gleichen, aus dieser Sicht betrachtet, einem expressionistischen Zwischenspiel.“¹⁷³

Dieses „Zwischenspiel“ habe aus der besonderen, schwierigen Nachkriegszeit resultiert, die eine Vielzahl von romantischen und gesellschaftsutopischen Bewegungen hervorgebracht hätte. Wingler gelang es, ein eindringliches Bild dieser Zeit zu zeichnen, um die kurzfristige „Kursabweichung“ von Gropius nachvollziehbar zu machen:

„In der Literatur und in der bildenden Kunst spiegelte sich dieses Unisono von Nieder- und Aufgangsstimmung in den Absurditäten der Dadaisten und in einem explosiven Expressionismus, der zum Teil schon zum Trivialen abzugleiten und zum Stil von ‚gestern‘ zu werden begann. Die kühnsten der Architekten – womit denn hätten sie in dieser Notzeit Monumente errichten sollen? – ersannen das Ideal einer künftigen Baukunst, die humaner und sozialer sein sollte als die der Vergangenheit.“¹⁷⁴

In diesem Zusammenhang erwähnte Wingler zwar die Mitarbeit von Gropius im Berliner *Arbeitsrat für Kunst*, wo er zusammen mit Bruno Taut ein wesentliches Programm

¹⁷² Vgl. Wingler, 1962, S. 201-206.

¹⁷³ Ebenda, S. 13.

¹⁷⁴ Ebenda.

entworfen habe, das in den Grundzügen mit dem Bauhaus-Manifest zu vergleichen sei, negierte allerdings die mit dem Sozialismus sympathisierende Grundhaltung der beteiligten Künstler. Der *Arbeitsrat für Kunst* spielte für Wingler nur insofern eine Rolle, als mit ihm belegt werden sollte, daß Gropius im Zentrum der damals avantgardistischen Kunstströmungen in Berlin seine Anregungen erfahren hatte und nicht etwa im provinziellen Weimar, das immer noch von den „Reminiszenzen an die Goethe-Zeit“ zehrte.¹⁷⁵ Dementsprechend unterblieb auch die Aufnahme eines Flugblattes, aus dem eindeutig vergleichbare Forderungen hätten entnommen werden können.¹⁷⁶

Um die Entwicklungslinie von Gropius in Richtung „Kunst und Technik“ zu lenken, führte Wingler Gottfried Sempers Aufsatz *Wissenschaft, Industrie und Kunst* an, in dem dieser bereits 1851 die Notwendigkeit eines Zusammenschlusses von Kunst und Industrie erkannt hatte. Um die Verbindung zwischen Gropius und Semper herzustellen, bemächtigte sich Wingler eines Kunstgriffes:

„Sempers frühe theoretische Abhandlung war den Reformern des 20. Jahrhunderts – auch Gropius – kaum mehr bekannt. Die Ideen lagen nun sozusagen in der Luft, sie wurden nochmals erdacht und revidiert.“¹⁷⁷

Damit wurde die Bauhaus-Konzeption den zeitgenössischen Zusammenhängen entzogen und ihre Ursprünge auf Erkenntnisse eines kollektiven Wissensschatzes zurückgeführt, welchen Gropius aufgegriffen habe. Sein politisches Engagement wurde auf ein Minimum reduziert, der Eindruck des Bauhauses als dezidiert unpolitisches Institut erneut belegt. Schließlich führte diese Darstellung der Bauhaus-Geschichte dazu, daß in der Forschung deren Weimarer Zeit oft nicht wahrgenommen wurde, da man sich sofort dem „eigentlichen“ Bauhaus zuwenden wollte. Auf diese Weise wurden die Arbeitsergebnisse der ersten Phase in Weimar als zweitrangig eingestuft, weil nicht der „wahren“ Konzeption des Bauhauses entsprechend.

Gropius selbst billigte diese Auslegung und bestärkte sie sogar, indem er noch 1969 in einem Interview erklärte, er habe bereits von Anfang an die Zusammenarbeit mit der Industrie als klares Ziel anvisiert. Um überhaupt mit der Arbeit beginnen zu können,

¹⁷⁵ Vgl. ebenda.

¹⁷⁶ Bruno Taut hatte beispielsweise in einem von ihm allein unterschriebenen Flugblatt des Arbeitsrates für Kunst gefordert: „Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel. Fortan ist der Künstler allein als Gestalter des Volksempfindens verantwortlich für das sichtbare Gewand des neuen Staates. Er muß die Formgebung bestimmen vom Stadtbild bis hinunter zur Münze und Briefmarke.“ – Zitiert nach Stenberg, Eberhard: *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*. Düsseldorf 1987, S. 29.

¹⁷⁷ Wingler, 1962, S. 24.

habe er die einflußreiche Weimarer Handwerkerschaft täuschen müssen, weshalb er in seinem Manifest die Rückkehr zum Handwerk gefordert habe.¹⁷⁸

Mit dieser rückblickenden Bewertung war die Vernachlässigung der Weimarer Phase zur vermeintlich historischen Tatsache geworden, was die nachfolgende Bauhaus-Rezeption nachhaltig beeinflusste.

4.2.1.2. Die Darstellungen der Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe

Wingler konzentrierte sich ganz generell auf Gropius, nicht nur, weil dieser das Bauhaus gegründet und weitestgehend geprägt hatte, sondern auch, weil durch die intensive Zusammenarbeit mit Gropius und dessen Hilfsbereitschaft das meiste Material über die Zeit bis 1928 zur Verfügung stand. Dementsprechend blieb die Beschreibung der Zeit von 1928 bis 1933 in der Einführung farblos und vage.

Über den Werdegang des Gropius-Nachfolgers und zweiten Bauhaus-Direktor Meyer erfuhr der Leser nur wenig mehr als die nötigsten Details. Wingler interessierte sich nur insofern für die Arbeit des Schweizers außerhalb des Bauhauses, als sie zu seiner Berufung geführt hatte. Weil Gropius durch den Entwurf für das Völkerbundgebäude in Genf auf Meyer aufmerksam geworden war, berücksichtigte Wingler nur diesen einzigen Entwurf, der in Zusammenarbeit mit Hans Wittwer entstanden war.¹⁷⁹ Als eigenständiger Architekt oder Siedlungsplaner existierte Meyer in der Monografie überhaupt nicht.

Laut Wingler hatte der Direktor Meyer nach dem Rücktritt von Gropius ein schweres Erbe angetreten.¹⁸⁰ Nur weil er all das, was bereits unter Gropius angelegt worden war, habe nutzen können, sei es ihm möglich gewesen, den Produktivbetrieb der Werkstätten weiter auszubauen.¹⁸¹ Auch wenn dies zu einer Vernachlässigung der künstlerisch-formalen Aspekte des Bauhaus-Gedankens geführt habe, sei dies nicht weiter gravierend gewesen, da man aus den zuvor angelegten Kreativitäts-Ressourcen hatte

¹⁷⁸ Vgl. Rüdell, 1969, S. 81.

¹⁷⁹ Vgl. Wingler, 1962, S. 389.

¹⁸⁰ Wingler zitierte Aufzeichnungen von Otti Berger, nach denen ein Student „Hannes Meyer als Direktor des Bauhauses [...] eine Katastrophe“ genannt habe. – Wingler, 1962, S. 145.

¹⁸¹ Vgl. ebenda, S. 442.

schöpfen können.¹⁸² In der Folge sei das Künstlerische vom übrigen Betrieb isoliert worden, was eine Auflösung der von Gropius angelegten Strukturen bewirkt habe:

„Die Reformbestrebungen griffen tief in das Institutionelle, in die innere Struktur des Bauhauses ein. Zur Verwirklichung fehlte es der Leitung jedoch an Koordinationsvermögen. Manches blieb leere Versprechung, und besonders die fähigsten und künstlerisch ausgeprägtesten Persönlichkeiten, die das Bauhaus schon unter Gropius mitgetragen hatten, wurden verstimmt.“¹⁸³

Im Bereich der Lehre gestand Wingler dem zweiten Direktor jedoch große Fortschritte zu, da durch die Berufung von Gastdozenten das Fächerangebot erweitert und systematisiert worden war.¹⁸⁴ Auch die baulichen Leistungen Meyers während seiner Bauhaus-Zeit, die Planung und der Bau der Bundesschule des ADGB in Bernau und der Laubenganghäuser in Dessau-Törten, bewertete Wingler positiv.¹⁸⁵

Allerdings betonte er die Planungsdurchführung im Team, so daß der Eindruck entstand, Meyer sei nicht in der Lage gewesen, solch groß angelegte Projekte allein zu realisieren, sondern nur durch das Mitwirken anderer zu Höchstleistungen fähig gewesen. Im Zusammenhang mit Meyers Arbeits- und Denkweise erinnerte Wingler an die politischen Ansichten, die Meyer vertreten hatte:

„Bei Meyers Anschauungen verstand es sich, daß die in seiner Baulehre vermittelte ‚bauwissenschaftliche Denkweise‘ am Materialismus reguliert und sehr entschieden auf das soziale Moment ausgerichtet war.“¹⁸⁶

Durch seine Anschauungen habe Meyer letztlich die Existenz des Instituts aufs Spiel gesetzt, denn fatale

„Folgen hatte es, daß Meyer am Bauhaus radikale Tendenzen duldete und die zum Linksextremismus hin sogar förderte. Der einen geordneten Unterricht erschwerende Disziplinverfall [... bot] den Gegnern des Bauhauses gefährliche Angriffspunkte“.¹⁸⁷

Diese Kurzsichtigkeit in Bezug auf drohende Gefahren für das Bauhaus, die er fahrlässig in Kauf genommen habe, habe schließlich zu seiner Entlassung 1930 geführt.

Neben der kunsthistorischen Bewertung ließ Wingler in seiner Darstellung jedoch auch Kritik an Meyers Charaktereigenschaften einfließen:

„Es war sein Fatum, daß er, der mit neununddreißig Jahren jungenshaft Begeisterungsfähige und durchaus auch andere Begeisternde, schwärmerische

¹⁸² „Die neue Haltung bedeutete freilich eine Horizontverengung, und sie war nur realisierbar, weil man aus einer eminenten Substanz schöpfen konnte, die von den vorausgegangenen neun Jahren her zur Verfügung stand.“ – Ebenda, S. 18.

¹⁸³ Ebenda, S. 19.

¹⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 444.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 448-451.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 447.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 442.

Ideologie mit Erkenntnis und programmatischer Zielsetzung verwechselte. Meyers rigorose Ablehnung des ‚Formalismus‘ von Gropius und Moholy-Nagy dürfte zum großen Teil der Protest eines aus kleinbürgerlichen Verhältnissen Kommenden gegen die neue kosmopolitische Umgebung gewesen sein. Das sozialistische Ideal eines praktischen Tuns in jedermanns Dienst wurde dem Postulat der höchstmöglichen Qualität entgegengesetzt. Meyers dialektische These mit wenigen Worten zu definieren, stößt auf das Problem, daß sie nicht eindeutig war.“¹⁸⁸

Eine solche Beschreibung läßt vermuten, daß Wingler Meyer keineswegs jene ausgeprägte Persönlichkeit zubilligte, die zur Leitung eines Instituts wie dem Bauhaus vonnöten gewesen wäre. Stattdessen zeichnete er das Bild eines Unbedarften, der naiv und begeisterungsfähig die internationale Kunst-, Design- und Architektenszene bestaunte, wie sie sich am Bauhaus manifestiert hatte. Diese abschätzige Bewertung fand sich auch im Dokumententeil der Monografie, wo Meyers programmatischer Aufsatz *bauen* von 1926 aufgenommen worden war, um seine theoretischen Grundsätze zu verdeutlichen. Anstatt auf die Ursprünge oder den Hintergrund dieses Manifestes hinzuweisen, gab Wingler seine ansonsten zurückhaltende Position in der Kommentierung der Quellen zugunsten einer eindeutig negativen Bewertung auf:

„Die skurrile Überspitzung, in der Meyer seine Thesen vorträgt, verdeutlicht mit seinen besonderen Qualitäten zugleich die Schwäche, die in der Leugnung des Ästhetischen [...] und in der Reduktion auf das Praktisch-Funktionelle lag.“¹⁸⁹

Wann immer Wingler also keine politische Motivation unterstellen konnte, griff er auf vermeintliche charakterliche Schwächen zurück, die Meyers Ansichten und Theorien ins Lächerliche ziehen sollten.

In Bezug auf die Darstellung des zweiten Bauhaus-Direktors hütete sich Wingler davor, mit einseitiger Polemik zu operieren. Vordergründige Angriffe auf Meyer wären indirekt auf Gropius zurückgefallen, der ihn schließlich zu seinem Nachfolger bestimmt hatte. Trotzdem wußte Wingler seine vorgefaßte Meinung über Meyer sehr geschickt implizit einzuflechten. Da in der Bewertung der fachlichen Errungenschaften hinsichtlich des Bauhaus-Unterrichts keine Abstriche gemacht werden konnten, beschränkte er sich abermals auf die bewährte Strategie, Seitenhiebe zu Meyers charakterlichen Eigenschaften einzuflechten. Meyer war ohnehin bereits als Marxist gebrandmarkt, so daß all seine Aktivitäten unter diesem Licht begutachtet wurden. Selbst Begriffe wie „Kollektivarbeit“ oder an sich – insbesondere bezogen auf die zwanziger Jahre – unver-

¹⁸⁸ Ebenda, S. 18.

¹⁸⁹ Ebenda, S. 160.

fängliche Beschreibungen als „genossenschaftlich“ und „sozial engagiert“ erhielten dadurch eine dezidiert linke Konnotation.¹⁹⁰

Bezeichnenderweise fanden sich in Winglers Vokabular auf Meyer bezogene Ausdrücke, wie sie schon Gropius in seinen Tiraden gegen den Nachfolger verwendet hatte, etwa das Prädikat „Kleinbürger“ oder der Vorwurf „sich ins gemachte Bett zu legen“.¹⁹¹ Hier zeigte sich deutlich, wie eng der Gedankenaustausch zwischen dem Bauhaus-Gründer und Wingler gewesen war.

So nahm man es Meyer in der Bauhaus-Rezeption der sechziger Jahre persönlich übel, die Politisierung des Bauhauses geduldet und damit die endgültige Schließung durch die Nationalsozialisten vorbereitet zu haben. Meyers Umsiedlung in die Sowjetunion diene als Beleg für die bereits gefällten Urteile. Als politisch engagierte Persönlichkeit und erst recht als „Kommunist“ oder „Marxist“ wurde Meyer im dezidiert unpolitischen Bauhaus kein Platz zugestanden. Daran änderte auch nichts, daß das Bauhaus selbst auf Gesellschaftsveränderung hingearbeitet hatte und oft genug als „kulturbolschewistisch“ diffamiert worden war.

Meyers Nachfolger Mies van der Rohe dagegen stellte Wingler anhand seiner Arbeiten, Entwürfe und Projekte, die bereits in seiner Zeit vor dem Bauhaus-Direktorat entstanden waren, sehr umfassend und gut gebildet vor. Er rühmte besonders die gestalterischen Arbeiten des Architekten, „die technisch und ästhetisch durchaus den Spitzenleistungen zuzuzählen sind.“¹⁹² Damit belegte Wingler Mies van der Rohes Kompetenz als Bauhaus-Direktor nicht nur als Architekt, sondern auch in Fragen der Gestaltung.

Wingler setzte das Bauhaus unter dem letzten Bauhaus-Direktor von dem seines Vorgängers deutlich ab, mit der Begründung, Mies van der Rohe habe vor allem dem allgemein vorherrschenden, von Meyer verschuldeten Chaos begegnen müssen.

„Das Bauhaus charakterisierte sich unter Mies van der Rohe durch eine außerordentliche Arbeitsdisziplin, für die er selbst das Vorbild abgab. [...] Der Produktivbetrieb wurde zugunsten des Lehrprogramms einschneidend reduziert.“¹⁹³

¹⁹⁰ „Meyers Arbeit war durch seine Aufgeschlossenheit für soziale Probleme und durch seine Neigung zum Genossenschaftlichen charakterisiert.“ – Ebenda, S. 389.

¹⁹¹ Vgl. dazu vor allem Gropius, 1964.

¹⁹² Wingler, 1962, S. 482.

¹⁹³ Ebenda, S. 480.

In Reaktion auf die verschiedenen Maßnahmen bezüglich Organisation und studentischer Mitbestimmung war es zwischen Mies van der Rohe und der Studierendenschaft, die „den Sinn der akademischen Distanziertheit“ nicht verstehen konnte, zu Auseinandersetzungen gekommen, die Wingler jedoch mit folgendem Hinweis relativierte:

„Vor allem bedurfte es reiferer Einsichten, um erkennen zu können, daß es nicht Lebensfremdheit oder einen Mangel an sozialer Haltung bedeutete, wenn Mies van der Rohe der Forderung Meyers nach dem möglichst sofort praktikierbaren Nützlichen sein unbedingtes Qualitätspostulat entgegenhielt. [...] Umso größer war die Verehrung für ihn, als man seine Absichten begriffen hatte.“¹⁹⁴

Darüber hinaus deutete Wingler die Direktorenfigur nur blaß an. Zwar nannte er personelle Veränderungen und die damit verbundenen organisatorischen Umstrukturierungen, doch Aufschlüsse über Motivationen, Erfolge oder Arbeitsergebnisse blieben auf das Mindestmaß reduziert, was sicherlich auch in der schlechten Materiallage begründet lag. Stattdessen räumte Wingler der politischen Entwicklung in den dreißiger Jahren größten Raum ein. Daß es Mies van der Rohe trotz eigener Projekte schwer gefallen sei, lukrative Aufträge für das Bauhaus zu bekommen, erklärte Wingler mit den äußeren Umständen, wobei er gleichzeitig darauf hinwies, daß die finanzielle Misere der Popularität Mies van der Rohes innerhalb der Studierendenschaft keinen Abbruch getan habe.¹⁹⁵ Die Betonung lag eindeutig auf der Vorbildfunktion, die Mies van der Rohe als außergewöhnlicher Mensch ausübte:

„Als schöpferische Persönlichkeit hatte Mies van der Rohe eine wohl jeden in seinem Unterricht faszinierende Strahlungskraft. Mit der Noblesse und der ästhetischen Vollendung seiner eigenen Arbeiten errichtete er einen Maßstab, der die Studierenden verpflichtete.“¹⁹⁶

Seine Verantwortung für die Weiterführung des Instituts hatte Mies van der Rohe damit wahrgenommen, daß es ihm einerseits gelungen war, die Stadt Dessau, welche die Verträge mit dem Bauhaus widerrechtlich gelöst hatte, auf Entschädigung zu verpflichten. Andererseits hatte er einen einigermaßen reibungslosen Wechsel nach Berlin erreicht, wo der Unterricht sehr schnell wieder aufgenommen werden konnte, auch wenn die Existenz dort nicht von langer Dauer war.

Wingler unterstrich, daß Mies van der Rohes Ruhm nicht seiner Bauhaus-Leitung, sondern seinen qualitätvollen Leistungen als Architekt zuzuschreiben war, denn als

¹⁹⁴ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁵ „Realisiert werden konnte in der äußerst schwierigen Wirtschaftssituation dieser Jahre nicht viel. Diese Frage war jedoch in Bezug auf seine Wirkungen auf das Bauhaus und die Studierenden nebensächlich: Denn es verstand sich, daß die Projekte des Institutsleiters mit grundsätzlichem Interesse beobachtet worden sind.“ – Ebenda, S. 485.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 488.

Direktor hatte er das Institut weit von der ursprünglichen Konzeption entfernt und deshalb auch keine nennenswerten Ergebnisse mehr vorweisen können.

Insgesamt beruhten die Darstellungen der Direktoren Meyer und Mies van der Rohe auf eher phrasenhaften Beschreibungen. Ohne beiden ihre Fähigkeiten als Pädagogen abzusprechen, wurden die Charaktereigenschaften zum Maßstab ihrer Bewertung. Indem Meyer als „überführter Marxist“ den Part des Bösen zugewiesen bekam, erschien Mies van der Rohe in der Rolle des Verteidigers der Integrität des Bauhauses um so positiver. Letztlich hatten jedoch beide die von Gropius angelegte Richtung verlassen und sich von der eigentlichen Bauhaus-Konzeption entfernt:

„Das Bauhaus entwickelte sich unter Mies van der Rohe in Richtung auf eine Architektur-Akademie. Die strukturellen Unterschiede gegenüber dem Bauhaus Meyers sind weniger eklatant als die zwischen diesem und dem der Gropius-Aera.“¹⁹⁷

Das Direktorat Meyers war also als Anfang vom Ende zu betrachten, während Mies van der Rohe die Schließung des Bauhauses nicht mehr aufhalten konnte.

4.2.1.3. Das Bauhaus-„Bild“

Eine bedeutende Rolle in der Monografie nahm das von Wingler verwendete Fotomaterial ein, mit dem ein einprägsames Bild von Werkstatterzeugnissen, Architektur und Bauhaus-Leben vermittelt wurde. Die vermeintliche Objektivität der Fotografien ließ auf den ersten Blick eine rein illustrative Absicht vermuten, der zufolge Fiedler unterstellte, Winglers Umgang mit den Fotografien sei von einer „pragmatischen Haltung gekennzeichnet“ gewesen:

„Als zeitgenössische ‚Abbilder‘ von Menschen und Objekten benutzte Wingler Fotografien zur Illustration seiner historischen Dokumentation vom Bauhaus.“¹⁹⁸

Es ist jedoch fraglich, ob die Fotografien tatsächlich lediglich in diesem additiven Sinn zu verstehen sind oder nicht vielmehr doch ein spezifisches Bild vom Bauhaus und vor allem seiner Produkte vermittelten. Die in der Monografie abgedruckten Fotografien stammten zum Großteil noch aus der Bauhaus-Zeit, so daß kaum neue Aufnahmen angefertigt werden mußten. Bei der Durchsicht fällt auf, daß es sich in der überwiegenden Zahl um authentische Aufnahmen aus Gropius' Besitz handelte, die für die Publikation nochmals zum Teil gravierend mit Retusche überarbeitet wurden. Eine derartige

¹⁹⁷ Ebenda, S. 19.

¹⁹⁸ Vgl. Fiedler, Jeannine: Das Bauhaus und die Fotografie. In: Dies. (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1990, S. 10.

Behandlung der Negative, bei der alle untergeordneten Details entfernt und so die Objekte „freigestellt“ werden, war in den fünfziger und sechziger Jahren gängige Praxis und entsprach den allgemeinen Vorstellungen von adäquater Produktfotografie, wie sie zum Beispiel auch in der Werbung dieser Jahre eingesetzt wurde. Vom heutigen Stand aus konnte nicht mehr geklärt werden, ob diese Retuschen tatsächlich explizit beauftragt oder nicht vielmehr routinemäßig durchgeführt wurden. Es ist jedoch anzunehmen, daß Wingler den Abdruck der retuschierten Abbildungen hätte verhindern können, wenn er dies gewollt hätte.

Wie sehr sich der Autor der besonderen Ausdrucksmöglichkeiten der Retusche bewußt war, beweist die Gegenüberstellung retuschierter und unretuschierter Aufnahmen. So wurde beispielsweise unter der doppeldeutigen Überschrift *Das Ende des Dessauer Bauhauses*, die im Kontext die Situation von 1932 meinte, eine stark überarbeitete, geschönte Aufnahme des Bauhaus-Gebäudes abgebildet. Direkt darunter plazierte Wingler die Aufnahme des durch die Vermauerung der Glasvorhangfassade entstellten Bauhausgebäudes aus dem Winter 1958, die im Kontrast einen geradezu jämmerlichen Eindruck vermittelte. Auf diese Weise deutete Wingler an, daß bereits 1932 mit der Schließung des Dessauer Bauhauses durch die Nationalsozialisten der unaufhaltsame Verfall begonnen hatte, der bis in die sechziger Jahre hinein dauerte. Gleichzeitig wurde den Verantwortlichen in der DDR unterstellt, sie hätten ähnliche Motive wie die Nationalsozialisten gehabt, die Bedeutung des Bauhauses zu mißachten.¹⁹⁹

Es wurden allerdings auch gänzlich unretuschierte Fotografien in der Monografie abgedruckt. Dabei handelte es sich allesamt um Aufnahmen, auf denen hauptsächlich oder ausschließlich Menschen abgebildet waren. Sie spiegelten das Leben am Bauhaus und die besondere Atmosphäre wider. Der Leser wurde auf diese Weise Augenzeuge des Geschehens am Bauhaus: Gerade durch unkonventionelle Blickwinkel und Bildausschnitte wurde ein besonders bewegtes und spontanes Leben suggeriert. Wie in einem Familienalbum konnten so die einzelnen Szenen am Bauhaus mittels Phantasie zu einem Gesamt ereignis zusammengefügt werden.

Eine Vielzahl der Fotografien von Werkstattezeugnissen und Bauhaus-Architektur war bereits in den Bauhausbüchern *Neue Erzeugnisse der Bauhauswerkstätten* (1925) und

¹⁹⁹ Wingler, 1962, S. 500. – Noch in der 1975 erschienenen Auflage wurde dieses Bildpaar unverändert abgebildet, obwohl das Bauhaus als Institut in der DDR mittlerweile positiv bewertet und das Bauhausgebäude rekonstruiert wurde.

Bauhausbauten Dessau (1930) verwendet worden.²⁰⁰ Obwohl viele der Abbildungen auf dieselben Negative zurückgehen, vermitteln sie extrem unterschiedliche Eindrücke, die im folgenden näher beleuchtet werden sollen.

Natürlich waren auch in den zwanziger Jahren die Abzüge überarbeitet worden, doch ganz offensichtlich nach anderen Gesichtspunkten als in den sechziger Jahren. Während es am Bauhaus besonders um die Sichtbarmachung des Geschaffenen gegangen war, um die gute Ausleuchtung der Gegenstände und um das Entfernen von beeinträchtigenden Merkmalen, gingen die Retuschen in Winglers Monografie weiter. Im Vordergrund stand die exakte Wiedergabe der Architektur, so daß ungeachtet perspektivisch bedingter Unschärfen sämtliche Umrißkanten sauber nachgezogen wurden, um jedes Gebäudeteil gleichberechtigt zu präsentieren. Waren auf den Fotografien gleichzeitig Personen abgebildet, so erschienen sie derart unscharf, daß der Eindruck entstand, es handele sich um Collagen (Abb. 1 u. 2).

Die meisten Fotografien wurden dahingehend retuschiert, daß die Oberflächen verändert wurden. So zeigte die Abbildung vom Bauhausgebäude in Winglers Monografie einen eintönig grauen, „asphaltierten“ Boden, aus dem unvermittelt Bäume hervorstüben. Erst der Vergleich mit dem Originalfoto klärt die räumlichen Zusammenhänge, zeigt das noch unbefestigte Erdreich vor dem Gebäudeeingang mit Schlammputzen im Hintergrund (Abb. 3 u. 4). Auf diese Weise wurde die besondere Wirkung der Fotografien aus den zwanziger Jahren aufgehoben, die daraus resultierte, daß es sich tatsächlich um kürzlich fertiggestellte Bauten handelte, deren Herstellungsspuren noch nicht beseitigt worden waren. Demgegenüber wirken die überarbeiteten Abzüge wie Aufnahmen von Architekturmodellen, nicht zuletzt wegen der evozierten gleichmäßigen Ausleuchtung gegenüber den irritierenden Lichtreflexen im Original.

Die Abbildungen der Werkstätten irritieren zum Großteil durch ihren unbelebten, Eindruck. Keinerlei herumliegende Werkstücke oder Materialreste waren sichtbar, da man auch bereits am Bauhaus selbst den Eindruck von seriös und gewissenhaft arbeitenden Werkstätten hatte erwecken wollen. Für die 1962er Publikation wurden darüber hinaus die Lichtreflexe der durch die Fenster des Zeichensaals einfallenden Sonne entfernt (Abb. 5 u. 6). Des Weiteren beseitigte man unerwünschte Architekturdetails. Die auf dem Foto von 1930 im Zeichenraum erkennbaren, schwer definierbaren „Haken“ in der linken oberen Bildecke waren dreißig Jahre später verschwunden. Und bei einer Aufnahme der Webereiwerkstatt fehlte in Winglers Monografie gar das vertikal

²⁰⁰ Gropius, Walter: *Bauhausbauten Dessau*. Fulda, 1930; ders. (Hrsg.): *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. Passau, 1925. – Zu der Herausgabe der Reprints der Bauhausbücher durch Hans M. Wingler vgl. Kapitel 4.3.2.2.

am Stützfeiler durch den Raum laufende Abflußrohr (Abb. 7 u. 8). Die Retusche wurde bei Details eingesetzt, die den Bildeindruck hätten beeinträchtigen und beim Betrachter Verwirrung oder Unverständnis hervorrufen hätten können. Dadurch wurden die Bilder konsumierbarer, das heißt schneller visuell erfassbar und entsprechend einprägsamer.

Bei den Werkstatterzeugnissen weisen die Fotografien ebenso massive Spuren der Retusche auf. So wurden bei der Fotografie eines Silberservices von Marianne Brandt die Konturen der einzelnen Gegenstände derart stark nachgezeichnet, daß eher der Eindruck einer detaillierten Entwurfsskizze als der einer Fotografie entstand (Abb. 9 u. 10). Während auf dem Abzug der zwanziger Jahre noch die Materialästhetik des Metalls im Vordergrund gestanden hatte und die spiegelnden runden Flächen sich in ihren Kanten auflösen schienen, wurde ihnen durch die Retusche ein großer Teil ihrer Leichtigkeit genommen. 1962 wurde mehr Gewicht auf die Funktion und technischen Details der Geräte gelegt, auf Scharniere und Griffe. Durch die Überarbeitung erschienen die Arrangements lediglich zweidimensional.

Die Beseitigung der realen, räumlichen Zusammenhänge ist auch bei den Möbelfotografien zu beobachten. Einerseits wurde bei der Abbildung eines Schreibtisches von Erich Dieckmann zur Verdeutlichung der Qualität des Gegenstandes die Holzmaserung nachgezeichnet (Abb. 11 u. 12). Andererseits wurden für Wingers Buch Fußboden und Wandleiste entfernt, so daß es sich kaum noch um einen benutzbaren Tisch handelte. Die Abbildung eines zum Gebrauch bestimmten Arbeitsplatzes wurde auf diese Weise in eine reine Objekt-Fotografie umgewandelt.

Am drastischsten wirkte sich die Retusche bei den Keramikabbildungen aus (Abb. 13 u. 14). Auf dem Originalfoto standen die Gefäße auf einem mit einem Tuch bedeckten zweistufigen Aufbau in zwei Ebenen hintereinander. Bei der von Winger verwendeten Abbildung wurde der Hintergrund völlig entfernt, so daß die ursprüngliche räumliche Anordnung nicht mehr nachvollziehbar ist. Dies hat zur Folge, daß die Gegenstände vollkommen losgelöst voneinander im Raum zu schweben scheinen.

In den zwanziger Jahren hatte noch die möglichst optimale Präsentation der einzelnen Gegenstände und der Architektur im Vordergrund gestanden. Die Fotografien sollten zur Verbreitung der Arbeit des Bauhauses beitragen. Die Werkstatterzeugnisse waren oft auf Tischen zusammen mit anderen Gegenständen fotografiert worden, um zu verdeutlichen, daß sie benutzbar waren. In erster Linie sollte die radikale Neuartigkeit der Gegenstände und die revolutionäre Architektur den Betrachter dazu animieren, sich durch den Kauf und Gebrauch dieser Gegenstände auch ein neues Lebensgefühl anzueignen.

Durch die Überarbeitungen in den sechziger Jahren bekamen vor allem die Gegenstände einen gänzlich anderen Charakter. Durch die Retuschen wurden die Sachfotografien zu Objekt-Fotografien. Gebrauchsgegenstände, deren Benutzungsmerkmale ebenso gründlich entfernt wurden wie alle die räumliche Situation klärenden Bezüge, erschienen dem Betrachter nunmehr vollkommen entrückt. Die Abbildungen machten nicht auf den täglichen Gebrauch der einzelnen Dinge neugierig, sondern ließen sie edel und einzigartig erscheinen. Mittels einer bewusst eingesetzten Fotografie inklusive aller technischer Möglichkeiten, wie der Retusche, wurde der gestaltete Gebrauchsgegenstand vor allem in seiner ästhetischen Bedeutung aufgewertet. Insofern manifestierte sich in der Produktfotografie bis weit in die sechziger Jahre hinein der erzieherische Anspruch der Nachkriegszeit, wie er auch in der Propagierung der „guten Form“ zum Tragen gekommen war. Auf diese Weise legte das alltägliche Verfahren der Fotobearbeitung bei Druckerzeugnissen in den späten fünfziger Jahren den Blickwinkel auf die Erzeugnisse des Bauhauses über Jahrzehnte hinweg fest und verbreitete ihn. Ob nun gewollt oder billigend in Kauf genommen: die retuschierten Fotografien bewirkten gleichzeitig auch eine Entfernung des Objekts vom Betrachter. Die Objekte existierten lediglich innerhalb eines Imaginationsraumes, aber nicht in der Realität des Alltags. Der Aspekt des Funktionierens der einzelnen Gegenstände und der Architektur wurde in den Hintergrund und stattdessen ihr Rang als „Meilensteine“ der Designentwicklung in den Vordergrund gestellt. Jedem einzelnen Bauhaus-Erzeugnis wurde damit die Bedeutung eines einmaligen und zeitlosen Kunstobjektes zugemessen.

4.2.2. Rezensionen

Winglers Monografie wurde in der Bundesrepublik mit großem Interesse aufgenommen. Die Rezensionen spiegelten das Bedürfnis nach objektiven Informationen über das Bauhaus wider, wenn sie sich auch durch unterschiedliche Herangehensweisen auszeichneten. Entweder stand das Bauhaus als historisches Institut im Vordergrund, dessen Bedeutung anlässlich der eher nebensächlich behandelten Publikation bewertet wurde, oder die inhaltliche Qualität der Publikation war Gegenstand der Betrachtungen und Anlaß der Kritik.

Der Spiegel nahm die Dokumentation Winglers zum Anlaß, eine ausführliche Übersicht zum Bauhaus zu geben, das wie kein anderes Institut „in diesem Jahrhundert Stilgeschichte gemacht hat und von Legenden verklärt worden ist.“²⁰¹ Unausgesprochen

²⁰¹ Bauhaus. Einst gen Himmel. In: *Der Spiegel* (Hamburg), 1963, Nr. 46, S. 106.

blieb die Hoffnung, mit der Monografie werde nun endlich der unangebrachten Verklärung ein Ende bereitet, denn letztendlich sei das Bauhaus mit seiner Konzeption doch gescheitert.²⁰²

Auch Neumann äußerte 1963 die Hoffnung, mit dieser Monografie sei das Ende der „Legende Bauhaus“ gekommen.²⁰³ Seine Rezension lobte den Umfang und die Vielfältigkeit der Monografie und sah es als Vorteil an, daß durch

„das Fehlen der Story [...] Wingler den Leser zur Mitarbeit [zwingt], und wer einen Anfang hat, wird nach der Lektüre der Dokumentation alles über das Bauhaus wissen und kann sich das Bauhaus deuten wie er will.“²⁰⁴

Der Autor setzte demnach voraus, daß in der Monografie tatsächlich „alles“ aufgenommen worden war und daß die darin vorgenommenen Einschätzungen korrekt und sachlich waren. Neumann zeichnete anhand der Publikation die Bauhaus-Geschichte nach, anstatt sich mit der Konzeption und dem Inhalt zu befassen, den er lediglich referierte.

Demgegenüber bemerkte der ehemalige Bauhäusler Bill, daß es sich hierbei zwar um die bisher umfassendste Publikation zum Thema handele; darüber hinaus kritisierte er die Monografie jedoch als „Bilderbuch“, das weder die Bauhaus-Geschichte adäquat verarbeitet habe, noch eine reine Dokumentation sein könne, da es für einen solchen Anspruch nicht exakt genug sei.²⁰⁵ Durch die seiner Meinung nach unzureichende Auseinandersetzung mit ehemaligen Schülern und Lehrern seien Lücken und mitunter sogar fehlerhafte Darstellungen zustande gekommen, z.B. seien die beiden Direktoren Meyer und Mies van der Rohe unterrepräsentiert. In Anbetracht der Finanzierung durch die Firma Rasch argwöhnte Bill zudem, daß der Werbeaspekt für den Tapetenfabrikanten im Vordergrund gestanden habe. Er warf Wingler vor, Raschs Verbindung zum Bauhaus fälschlicherweise über Gropius hergestellt zu haben statt über Meyer, unter dessen Direktorat die Zusammenarbeit mit der Tapetenfirma erst zustande gekommen sei. Emil Rasch sah sich daraufhin genötigt, in einer Gegendarstellung zu betonen, daß er niemals einen Hehl aus der Zusammenarbeit mit Meyer gemacht habe. Als Legiti-

²⁰² Vgl. ebenda, S. 109.

²⁰³ „Auf kein Kunstbuch ist so gewartet worden, wie auf diese Dokumentation zur Geschichte der Bauhaus-Idee. Die Legende Bauhaus und die falsche Glorie vom nicht existierenden ‚Bauhaus-Stil‘ werden mit diesem Buch beendet werden.“ Neumann, Eckhard: Literaturbericht. Hans M. Wingler: Das Bauhaus. In: Das Kunstwerk (Stuttgart), Jg. 16, 1963, Nr. 10, S. 33.

²⁰⁴ Ebenda.

²⁰⁵ Vgl. Bill, Max: Stellungnahme zu H.M. Winglers Bauhausbuch. In: form (Seeheim), 1963, Nr. 22, S. 48 ff.

mation für Winglers Darstellungen verwies er auf Lena Meyer-Bergner, die sich lobend über das Buch geäußert habe.²⁰⁶

Von anderer Seite wiederum wurde die Tatsache gelobt, daß Wingler sich überhaupt mit der Zeit unter Meyer befaßt hatte und der Leser trotz der leicht negativen Darstellung die Möglichkeit erhalte, sich ein eigenes Bild zu machen.²⁰⁷

Allerdings gab es vereinzelt Stimmen, die eine „Analyse der Bauhaus-Idee, die umfassende Darstellung der Erziehungslehre“ vermißten.²⁰⁸ Heftige Kritik brachte auch der Ulmer Maldonado an. Er räumte zwar ein, daß Winglers Monografie das erste Werk über die gesamte Bauhaus-Geschichte sei, bemerkte jedoch einschränkend:

„Zu sagen indessen, daß dieses Buch das am besten dokumentierte von allen bis heute über dieses Thema erschienenen Bücher ist, bedeutet nicht, daß es ein überzeugend dokumentiertes Buch ist. Ebenso wenig, daß es betrachtet werden kann als ein quasi definitives Buch über das Bauhaus.“²⁰⁹

Auch wenn die Monografie in der Sichtbarmachung der Abhängigkeiten von Institut und Politik Wesentliches geleistet habe, sei die Auswahl Winglers unvollständig und subjektiv. Dies habe sich vor allem bei der Darstellung Hannes Meyers, Theo van Doesburgs und der Einflüsse seitens der russischen Konstruktivisten gezeigt. Dennoch hoffte Maldonado, das Werk könne als Ausgangsbasis für detailliertere Untersuchungen dienen, die sich mit der engen Verbindung des Bauhauses mit gesellschaftlichen Entwicklungen beschäftigen sollten, was er als vorrangige Forschungsaufgabe ansah.²¹⁰

In Reaktion auf Maldonados Besprechung meldete sich Gropius persönlich zu Wort:

„Im großen und ganzen bin ich gegenüber dem Buch von Hans Wingler sehr positiv eingestellt. Ich glaube, er leistete eine gründliche wissenschaftliche Arbeit. Und die Tatsache, daß 90 % des Buches dokumentarischen Charakter haben, dürfte diese Wirkung noch mehr unterstreichen.“²¹¹

Der Bauhaus-Gründer nahm Wingler gegen den Verdacht in Schutz, er habe manche Aspekte, z.B. die Bedeutung Meyers und van Doesburgs, aus unläuterer Beweggründen vernachlässigt oder unberücksichtigt gelassen. Beiden Personen widmete sich

²⁰⁶ Vgl. Rasch, Emil: Rasch, Bill und Winglers Bauhaus. In: form (Seeheim), 1963, Nr. 23, S. 74.

²⁰⁷ Krewinkel, Heinz W.: Weimar-Dessau-Berlin. Die drei Stationen des Bauhauses – eine Dokumentation. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 17.08.1963.

²⁰⁸ Vgl. Die Bauhaus-Idee lebt weiter. In: Deutsche Zeitung mit Wirtschaftszeitung (Köln/Stuttgart), 04.05.1963.

²⁰⁹ Maldonado, 1963, S. 9.

²¹⁰ Ebenda.

²¹¹ Gropius, 1964.

Gropius intensiv in seinem Brief an Maldonado. In der Folge entwickelte sich ein reger Briefwechsel, in dem beide ihre kontroversen Gedanken zwar austauschten, Gropius jedoch seine Einschätzungen, vor allem in Bezug auf die Person Meyers, nicht änderte.

Gropius' Stellungnahme ist in Bezug auf Winglers Dokumentation als besonders richtungsweisend zu bewerten, denn mit Rückendeckung des Bauhaus-Gründers hatte Wingler keine schwerwiegenden Attacken gegen seine Arbeit zu befürchten.

Insgesamt hing es stark von der Erwartungshaltung und vor allem dem Vorwissen der Leser ab, wie sie die Dokumentation bewerteten. Kritik kam hauptsächlich von ehemaligen Bauhäuslern, die die eigene Arbeit oder die Phase, die sie selbst am Bauhaus erlebt hatten, unterrepräsentiert sahen. Ihren Unmut äußerten sie hauptsächlich in an Wingler persönlich gerichteten Briefen. Zum Beispiel zeigte sich Johannes Itten geradezu erbost über eine seiner Meinung nach schlechte und deshalb irreführende Abbildungswahl.²¹² Josef Albers monierte die „Unterbetonung“ seiner Arbeit und hoffte nachdrücklich, daß Wingler dies in einer späteren Auflage korrigieren werde.²¹³

Doch die Mehrzahl der Rezensenten zeigte sich beeindruckt ob der umfangreichen Materialfülle, die den Verdacht einer tendenziösen Darstellung erst gar nicht aufkommen ließ.

4.2.3. Zusammenfassung

Um Winglers Monografie von heute aus einschätzen zu können, müßte die Auswahl der verwendeten originalen Zeugnisse der Bauhaus-Zeit mit der Gesamtheit des damals zur Verfügung stehenden Materials verglichen werden. Zudem darf die vermeintliche Neutralität der Dokumente nicht darüber hinweg täuschen, daß in ihrer Kombination wie in ihrer Kommentierung die Gewichtungen und Bewertungen Winglers nachvollziehbar wurden. Die gezielten Ungenauigkeiten, vor allem im Bereich der äußeren Einflüsse, spiegeln eine wichtige Tendenz in der Bauhaus-Rezeption der sechziger Jahre wider, das historische Institut als eine singuläre Erscheinung in der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte darzustellen. Auch die Frage nach dem politischen Klima am Institut muß kritisch betrachtet werden, denn aus heutiger Sicht erscheint es zumindest fragwürdig, ob es tatsächlich möglich gewesen war, das Bauhaus frei von politischen Strömungen zu halten.

²¹² Itten, Johannes: Brief an Hans M. Wingler vom 05.07.1963. [BHA]

²¹³ Vgl. Albers, Josef: Brief an Hans M. Wingler vom 03.08.1963. [BHA]

Politische Ereignisse, wie z.B. die ständig wechselnden Mehrheitsverhältnisse in den Parlamenten der Weimarer Republik, flossen nur insoweit in das Buch ein, als sie zur Erläuterung der institutionellen Entwicklungen oder zur Dokumentation der ständigen Angriffe gegen das Institut notwendig waren. Darüber hinausgehende politische Aspekte der äußeren Einflüsse auf die Entwicklung des Bauhauses, wie des *Arbeitsrates für Kunst*, wurden von Wingler bagatellisiert, um das Bild eines unpolitischen Instituts begründen zu können. Auch unterblieben Hinweise auf die allgemeine Stimmungslage in den zwanziger Jahren, wie beispielsweise die zunehmende Radikalisierung der Gesellschaft. Damit wurde das Bauhaus als von allen politischen und sozialen Entwicklungen isoliert dargestellt. Die Geschehnisse am Bauhaus selbst sowie die Aktivitäten der Studierenden waren demnach nicht Zeugnis allgemeiner politischer und gesellschaftlicher Zustände, sondern schienen allein im Institut selbst begründet gewesen zu sein.

Die Beschreibung der beiden Direktoren Meyer und Mies van der Rohe fußte auf der Überzeugung, daß beide die von Gropius angelegte Richtung verließen und das Institut nicht mehr der ursprünglichen Konzeption gemäß leiteten. Auch wenn die bloße Berücksichtigung der Figur Meyers bereits viele Kritiker zu Begeisterung verführte, so konnte diese nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Leser durch die einseitige Darstellung kaum eine andere Möglichkeit hatten, als sich ein negatives Urteil über den Nachfolger von Gropius zu bilden.

Mit dieser Art der Bauhaus-Darstellung kam Wingler wohl den Wünschen von Gropius entgegen, der in der Monografie seine persönliche Betrachtungsweise repräsentiert sehen wollte. Es gab demnach zweierlei Institute, die voneinander zu trennen waren: einerseits das „wahre Bauhaus“ unter seinem Gründer Gropius und andererseits das Institut nach seinem Weggang, das sich allenfalls Spuren des ursprünglichen Charakters bewahren konnte. So wurden die Aussagen über die tatsächlichen Ziele und Inhalte des Bauhauses maßgeblich von Gropius beeinflusst.

Doch über die enge Zusammenarbeit mit Gropius hinaus hatte sich Wingler eine eigenständige Meinung gebildet, die sich besonders in den Abbildungen widerspiegelte. Für ihn gehörte das Bauhaus der Vergangenheit an, und die Erzeugnisse des Bauhauses waren demnach Relikte dieser Vergangenheit, die die Radikalität der Schule demonstrierten und die es als Schaustücke mit musealem Charakter zu bewahren galt. Auf diese Weise wurden die Werkstatterzeugnisse zu Museumsobjekten mit Kunstcharakter, vergleichbar mit Gemälden von Klee und Kandinsky oder Plastiken von Marcks. Die Ergebnisse mußten demnach nicht mehr einer neuerlichen Prüfung unterzogen werden, weil sich ihre Bedeutung und Gültigkeit bereits aus der historischen Dimension ergab.

Trotz aller, angesichts der immensen Aufgabenstellung verständlichen Lücken und Gewichtungen ist Winglers Monografie bis heute eine maßgebliche Publikation zum Thema geblieben. Sie bot und bietet Wissenschaftlern eine Orientierungshilfe für nachfolgende Arbeiten und behielt nunmehr annähernd vierzig Jahre ihre Gültigkeit, so daß beinahe jede Untersuchung, wenn schon nicht direkt im Bauhaus-Archiv, so doch mit „dem Winger“ beginnt.

4.3. Das Bauhaus-Archiv

Die von Winger während der fünfziger Jahre gesammelten Materialien und Dokumente wurden durch die Einrichtung des Bauhaus-Archivs dauerhaft zusammengehalten, geordnet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Gründung bewirkte nicht nur, daß in den folgenden Jahren ein beträchtlicher Anteil der Bauhaus-Forschung vom Darmstädter Archiv geleistet wurde. Gleichzeitig wirkte es als Signal für die nationale und auch internationale Forschung, sich verstärkt an der Auswertung des Materials über die Designschule der zwanziger Jahre zu beteiligen. Diese verstärkte Aufarbeitung sollte laut Gropius das Ende der falschen Mythen und Legenden bewirken, die sich im Laufe der Jahre um das Bauhaus gerankt hatten:

„Damit ist nun ein Zentrum geschaffen, wo die Bewegung, die inzwischen um die Welt gegangen ist, und dabei natürlich vielfach mißverständlich ausge-deutet worden ist, in ihrer Entwicklung und Einflußnahme studiert werden kann. Eine Legende wird damit in faßbare Realität umgewandelt und braucht sich nicht mehr allein von [...] Hörensagen ernähren.“²¹⁴

Seine Hoffnung sollte sich in den folgenden Jahren bestätigen, und auch heute noch ist der Einfluß des Bauhaus-Archivs auf die Bauhaus-Rezeption ungebrochen. Wie das Archiv den hagiografischen Darstellungen über das Bauhaus mit nüchternen Fakten entgegenzuwirken versuchte, bleibt zu untersuchen.

4.3.1. Gründung

Als Ende der fünfziger Jahre die Ausmaße des noch vorhandenen Quellenmaterials überschaubar wurden und erste Forschungsergebnisse vorlagen, ermutigte Gropius Winger dazu, sich in der Bundesrepublik für die Gründung eines Archivs einzusetzen. Daraufhin begann Winger, sofort nach seiner Rückkehr aus Amerika Unterstützung für

²¹⁴ Gropius, Walter: Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. Typoskript 1961. [BHA]

den Aufbau eines solchen Instituts zu suchen, und verhandelte schließlich mit Vertretern des Landes Hessen, der Städte Frankfurt am Main und Darmstadt sowie der Bundesrepublik Deutschland.²¹⁵ Bei den Formalitäten hatte Wingler jedoch einige Hindernisse zu überwinden, da „Bauhaus“ zu dieser Zeit noch kein die Türen öffnender Begriff war.²¹⁶ So mußte er oft grundsätzliche Erklärungsarbeit leisten, um amtliche Unterstützung zu erlangen. Daneben verfaßte auch Gropius Bittschreiben beispielsweise an den damaligen Wirtschaftsminister Ludwig Erhard, der zwar keine konkreten Zusagen machen konnte, jedoch die Förderungswürdigkeit des Projektes gern unterstützen wollte.²¹⁷ Schließlich wurden von Seiten des Staates Mittel in Aussicht gestellt, und in Darmstadt fand „Wingler, was er suchte: Unabhängigkeit und ein geeignetes kulturpolitisches Umfeld.“²¹⁸ Die Finanzierung wurde in der Hauptsache von Stadt, Land und Bund gleichermaßen getragen, so daß das Institut zunächst gut abgesichert war.

Am 5. Mai 1960 konnte der Verein *Bauhaus-Archiv e.V.* in Darmstadt gegründet werden. Geschäftsführer wurde erwartungsgemäß Wingler; als erster Vorsitzende fungierte der kulturell stark engagierte Kunsthistoriker Ludwig Prinz von Hessen und bei Rhein.²¹⁹ Als Informationsschrift veröffentlichten beide im Juli 1960 einen Aufruf *An die Freunde des Bauhauses*,²²⁰ welche dazu animiert werden sollten, dem als gemeinnützig anerkannten Verein *Bauhaus-Archiv e.V.* beizutreten.²²¹

Darüber hinaus meinten die Autoren, den Standort des neuen Archivs erläutern zu müssen. Um von der Tatsache abzulenken, daß das Archiv nicht an einer seiner ehemaligen Wirkungsstätten eingerichtet werden konnte, bedienten sie sich einer hauptsächlich kunsthistorisch motivierten Gedankenkette:

²¹⁵ Vgl. Wolsdorff, Christian: Ein Entwurf in eigener Sache. Sonderdruck aus dem Ausstellungskatalog *Von der Idee zum Werk*. Berlin, 1991, S. 2.

²¹⁶ Vgl. Wingler, Hans M.: Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. 1961. Typoskript. [BHA]

²¹⁷ Vgl. Erhard, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 02.11.1959. [BHA]

²¹⁸ Wolsdorff, 1991, S. 2.

²¹⁹ Sein Vater, der Großherzog Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt hatte im Stil eines fürstlichen Mäzens die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe gegründet. In einige Räumlichkeiten des nach ihm benannten Ernst-Ludwig-Baus, der 1901 von Joseph Maria Olbrich erbaut worden war, zog das Bauhaus-Archiv 1961 ein.

²²⁰ Wingler, Hans Maria / Ludwig Prinz von Hessen und bei Rhein: An die Freunde des Bauhauses. In: *Werk und Zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 9, 1960, Nr. 7. – Mitglied werden konnte jeder Interessent, der einen Jahresbeitrag von 10 DM, bzw. als förderndes Mitglied einen Mindestbeitrag von 100 DM zu zahlen bereit war.

²²¹ Die Hochschule für Gestaltung in Ulm war ebenso Mitglied im *Bauhaus-Archiv e.V.* wie viele ehemalige Bauhüsler. – Vgl. Protokoll der Mitgliederversammlung des Bauhaus-Archiv e.V. vom 28.11.1962. [BHA]

„Als Sitz des Archives erschien den Initiatoren Darmstadt in besonderer Weise geeignet, weil hier, in der [...] Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe, wo neben anderen auch Peter Behrens tätig war, der vom Bauhaus postulierte Gedanke der Einheit der Künste unter dem Primat der Architektur in mancher Hinsicht vorweg verwirklicht worden ist. Das Bauhaus-Archiv befindet sich auf der Mathildenhöhe in engster Nachbarschaft des ähnlichen Aufgaben dienenden ‚Institutes für neue technische Form‘ und des ‚Rates für Formgebung‘.“²²²

Mit dieser Begründung wurde die eher pragmatisch zu nennende Wahl Darmstadts als die einzig logische dargestellt.

Bezüglich der Aufgabenstellung wolle man nicht nur Dokumente über das Bauhaus selbst sammeln und präsentieren, sondern auch Zeugnisse „verwandter Kulturphänomene, deren Ideengut als unabdinglicher Bestandteil in das moderne Geistesleben eingegangen ist“.²²³ Was genau damit gemeint war, wurde wenig später spezifiziert:

„Das Bauhaus war [...] die wohl strahlendste Manifestation einer geschichtlichen Entwicklung, die mehr als ein Jahrhundert umspannt: Sie begann um 1850, prägte sich zunächst in der Kunsttheorie und in kunstgewerblichen Reformbewegungen aus, profilierte sich in der Werkbund-Arbeit und umfaßte schließlich den gesamten Komplex der freien und angewandten Künste, von der Architektur bis hin zum Industrial Design. Noch dauert diese Entwicklung fort. [...] sinngemäß bildet die Bauhaus-Epoche das Zentrum, keineswegs jedoch den alleinigen Inhalt seines Interessen- und Arbeitsgebiets.“²²⁴

Damit machte sich das Bauhaus-Archiv zum Anwalt der gesamten modernen Kunst- und Designentwicklung, wie sie sich im Zuge der Industrialisierung seit Mitte des 19. Jahrhunderts ausgeprägt hatte. Zum einen konnte so etwaigen Vorwürfen entgegengewirkt werden, man beschäftige sich lediglich mit einem eingeschränkten Teilaspekt der Kunstgeschichte. Zum anderen wurde es als Zentrum der allgemeinen kulturgeschichtlichen Entwicklung seit 1850 postuliert, deren Auswirkungen für die Gegenwart immer noch Relevanz besäßen.

Die feierliche Eröffnung des Bauhaus-Archivs fand am 8. April 1961 in Darmstadt statt. Mit Rücksicht auf den fast 78-jährigen Gropius war der Festakt erst in allerletzter Minute um einige Wochen verschoben worden, damit es dem Bauhaus-Gründer ermöglicht wurde, seine Verpflichtungen in Berlin mit der Archiv-Einweihung zu verbinden.

Trotz der kurzfristigen Terminänderung waren viele ehemalige Bauhäusler zur Eröffnungsfeier angereist, unter ihnen Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Ludwig Mies van der Rohe und Georg

²²² Wingler / Prinz von Hessen und bei Rhein, 1960.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Ebenda.

Muche. Nach dem Festakt konnten die Räumlichkeiten des Archivs in einem Teilbereich des Ernst-Ludwig-Hauses besichtigt werden,²²⁵ wo zudem eine Ausstellung über Herbert Bayer gezeigt wurde.

Als Festredner war der ehemalige Bauhäusler Georg Muche eingeladen worden. Er wertete in seinem Vortrag *Die Kunst stirbt nicht an der Technik* die Gründung eines Archivs als Zeichen dafür, daß das Bauhaus nun ein **historisches** Institut geworden sei, und daß diejenigen, die in den zwanziger Jahren noch als Avantgardisten agiert hatten, mittlerweile von der Zeit eingeholt worden seien.²²⁶ Das alte Institut habe zwar gezeigt, daß die Künste im technischen Zeitalter weiterhin eine wichtige Rolle spielten. Aber auch wenn das Bauhaus in den zwanziger Jahren „zum Ideal [...] für die bildnerische Jugend in vielen Ländern“ geworden war, so müsse die eigentliche Frage in den sechziger Jahren lauten, inwieweit das historische Bauhaus Grundsätze habe schaffen können, die noch immer ihre Gültigkeit beibehalten hätten.²²⁷ Dementsprechend sollte es für die junge Generation eher als Ideal denn als wirkliches Vorbild dienen, denn das „Bauhaus folgte seinem Ziel mehr ahnend als wissend.“²²⁸

Als weiterer Redner hatte der Archiv-Direktor Wingler die Gelegenheit, sein Aufgabengebiet zu erläutern. Nach einer Einführung in die Ursprünge des Bauhauses beschrieb er den Arbeitsschwerpunkt des Archivs: Ziel sei es zu untersuchen, inwieweit das Bauhaus Maßstäbe für die Nachwelt gesetzt habe. Sobald die formalen Grundlagen geschaffen seien, werde sich das Bauhaus-Archiv uneingeschränkt ausdehnen können. Dabei spielte vor allem die Unterstützung ehemaliger Bauhäusler eine wichtige Rolle, denn dem „Archiv wäre [...] am Ende die Sinnerfüllung versagt, wenn es nicht mitgetragen würde von den Bauhäuslern von einst“,²²⁹ die begeistert ihre eigenen Sammlungen beizutragen bereit waren. In diesem Zusammenhang unterstrich Wingler natürlich auch die Bedeutung des Bauhaus-Gründers:

„Ohne sein Vertrauen und ohne seine Autorität wäre dieses Archiv nicht zustande gekommen. Professor Gropius äußerte zwar mir gegenüber in Bezug auf das Archiv wiederholt: ‚It’s your baby‘. Aber ich muß gestehen, die Vaterschaft erscheint mir doch nicht so ganz einwandfrei, so ganz unbezweifelbar. Fest steht, daß das Bauhaus, das klassisch gewordene Bauhaus, sein Kind

²²⁵ Vgl. Schöffler, Heinz: Die Kunst stirbt nicht an der Technik. In: Tagesanzeiger (Zürich), 01.05.1961.

²²⁶ Muche, Georg: Die Kunst stirbt nicht an der Technik. In: Von Atelier zu Atelier (Darmstadt), 9, 1961, Nr. 7, S. 88.

²²⁷ Ebenda.

²²⁸ Ebenda, S. 90.

²²⁹ Wingler, Hans Maria: Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt, Typoskript, 1961. [BHA]

ist, und daß er also gewissermaßen der Großvater sehr vieler Nachkommen des Bauhauses ist, wozu man mutatis mutandis auch das Bauhaus-Archiv zählen mag, so daß ich also in diesem ganz speziellen Fall höchstens der, wenn ich so sagen darf, Mitvaterschaft schuldig bin.“²³⁰

Das bescheidene Zurücktreten Winglers hinter Gropius zeigte seine besondere Hochachtung, die sowohl seine eigene langjährige Arbeit für die Monografie und als auch für das Archiv in den Hintergrund treten ließ. Der Archiv-Direktor behielt sich lediglich die exekutiven Kompetenzen vor und beteuerte, auch seine weitere Arbeit ganz im Sinne seines Förderers durchführen zu wollen. Auf diese Weise wurde Gropius die entscheidenden Rolle als „Familienoberhaupt“ zugewiesen: Patriarchalisch sollte er über die Geschicke und die Aktivitäten des Archivs wachen.

Gropius selbst nutzte seine Eröffnungsrede dazu, seiner Hoffnung Ausdruck zu verleihen, daß das Bauhaus ab diesem Zeitpunkt systematisch in seiner besonderen, weltweiten Bedeutung und Einflußnahme erforscht werden könne und nicht länger durch die verzerrten Erinnerungen einiger weniger Zeitgenossen verklärt werde. Nun bestehe endlich die Möglichkeit, „die echten Dokumente seiner Existenz einzusehen“ und sich ein eigenes Bild zu machen.²³¹

Das Wesentliche der Bauhaus-Idee bestand für Gropius in dem Bestreben, verlorengegangene Zusammenhänge wiederherzustellen. Da dieser „Idee“ bislang noch kein revolutionäreres Konzept entgegengesetzt worden sei, habe sie nichts an Aktualität eingebüßt, so daß es die Aufgabe des Archivs sein sollte, die Ergebnisse der Weiterentwicklung der Bauhaus-Idee in der Gegenwart zusammenzufassen und zugänglich zu machen.²³² Bevor Gropius das Bauhaus-Archiv für eröffnet erklärte, formulierte er noch einmal den Kern der Bauhaus-Idee:

„Das Bauhaus war und ist eine Bewegung mit dynamischen Momenten. Sein Ziel: Einheit in der Vielfalt und die Überwindung des Ich-Kults.“²³³

Jeder Besucher sollte so dazu aufgefordert werden, seine eigenen Prinzipien in künstlerischer, pädagogischer oder auch weltanschaulicher Hinsicht auf die Idee des Bauhauses hin zu überprüfen und gegebenenfalls neu auszurichten.

Während also Muche als Künstler in seiner Rede unterstrichen hatte, daß einer Hinwendung zum Bauhaus nicht zwangsläufig eine Abkehr von der bildenden Kunst folgen müsse, ging Wingler als Archivleiter eher auf das Institut selbst ein, wobei er Gropius

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Gropius, Walter: Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. Typoskript, 1961. [BHA]

²³² Ebenda.

²³³ Ebenda.

das Verdienst der Prägung sämtlicher künstlerischer Bestrebungen seit den zwanziger Jahren zubilligte. Gropius selbst nahm diese Ehre ohne Zögern an und versuchte darüber hinaus, seinen Einfluß auch in der Gegenwart geltend zu machen sowie die Anwesenden zum Bekenntnis zur Bauhaus-Idee zu bewegen. Allen Redner gemeinsam war schließlich die Überzeugung, daß die Bauhaus-Idee ihren Platz auch in der Gegenwart habe.

Die Archiv-Eröffnung wurde in der Presse mit großem Interesse verfolgt. Die Zeitungsartikel informierten umfassend über Sinn und Zweck des Archivs, seine Räumlichkeiten auf der Darmstädter Mathildenhöhe sowie über die Eckdaten der Bauhaus-Geschichte.²³⁴ In sämtlichen Beiträgen wurde darauf hingewiesen, daß das Archiv nach wie vor auf Unterstützung durch ehemalige Schüler oder Lehrer des Bauhauses hoffte und diejenigen, die noch im Besitz von Originalzeugnissen oder Gegenständen aus der Bauhauszeit waren, dazu aufforderte, sie dem Archiv als Leihgaben zur Verfügung zu stellen. Als Ermunterung führte man das gute Beispiel von Gropius und Mies van der Rohe an, die ihre Privatsammlungen bereits übereignet hätten. Gleichzeitig wurde dem Leser suggeriert, das historische Institut sei mit seinen Arbeiten derart verbreitet gewesen, so daß theoretisch viele unwissentlich im Besitz von Bauhaus-Erzeugnissen sein könnten. So wurde das Bauhaus in den Alltag der Menschen transponiert und zu einem Bestandteil ihres Lebens gemacht.

Nur vereinzelt wurde Kritik geübt an der Auswahl der Exponate, „die mehr der Regie des Zufalls als der überlegt ordnenden Planung gehorchen.“²³⁵ Darüber hinaus empfand mancher den proklamierten Anspruch als zu weit gefaßt.

„Wenn man will, kann man alles auf das Bauhaus rückblenden, von ihm ausstrahlen und in die Zukunft projizieren.“²³⁶

Längere Artikel beschäftigten sich zumeist umfassend mit dem Bauhaus selbst und seinem Weltruhm. Walter Gropius spielte hier eine besonders wichtige Rolle; schließlich war er seit seiner Emigration zu einem der international renommiertesten Architekten avanciert. Darüber hinaus wurde er als Personifikation der lebendigen Bauhaus-Idee angesehen und sein Ruhm als postume Anerkennung des Bauhauses begrif-

²³⁴ Vgl. Bauhaus-Archiv auf der Mathildenhöhe. In: Darmstädter Tagblatt (Darmstadt, 06.04.1961. – Dieser Artikel findet sich leicht variiert in zahlreichen Tageszeitungen in der Bundesrepublik wieder.

²³⁵ Kinkel, Hans: Die Technik bringt die Kunst nicht um. Eine Legende wird Realität: Walter Gropius eröffnet in Darmstadt das Bauhaus-Archiv. In: Die Welt (Hamburg), 14.04.1961.

²³⁶ Biedrzyński, Richard: Bauhaus. Zur Eröffnung des Darmstädter Archivs auf der Mathildenhöhe. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 10.04.1961.

fen.²³⁷ Andere Stimmen gingen so weit, zu behaupten, daß der „sogenannte amerikanische Stil [...] im Grunde Bauhaus-Stil“ sei.²³⁸ Deutlich konnte man aus den Artikeln den Stolz herauslesen, daß der mittlerweile das gesamte Zeitalter repräsentierende „Stil“ von deutsch(stämmigen) Architekten initiiert worden war. Es fiel den Kritikern der sechziger Jahre doppelt leicht, die „verlorenen Söhne“ des Neuen Bauens wieder daheim aufzunehmen, denn zum einen hatten sie im Ausland und vor allem in den USA große Erfolge feiern können und zum anderen waren sie durch ihre rechtzeitige Emigration über jegliche ideologische Verdächtigung erhaben. Grundsätzlich betrachtete man die Gründung des Archivs als eine Art Wiedergutmachungsakt für die vielen, durch den Nationalsozialismus vertriebenen oder verfemten Künstler und Gestalter.²³⁹

„Die schöpferischen Kräfte, die einst emigrieren mußten, treten nun, freilich auf veränderte Weise, wieder unter uns: legitimiert durch weltweite Arbeiten und einen Stil, von dem niemand mehr zweifelt, daß er unser Zeitalter repräsentiert. Walter Gropius und Mies van der Rohe sind immer noch die meistbeschäftigsten (auch die teuersten) Architekten der Welt.“²⁴⁰

Durch die Gründung des Archivs habe das Bauhaus in der Bundesrepublik endlich seine ihm gebührende Achtung erfahren, wie dies in den USA und in anderen Ländern der Welt längst geschehen sei. Man solle nun endlich auch in Deutschland mit der Pflege des Erbes beginnen und dafür Sorge tragen, daß niemand mehr „mit dem Namen ‚Bauhaus‘ und seinen künstlerischen Ergebnissen Schindluder“ treiben könnte.²⁴¹

Manche meinten sogar in der Bauhaus-Idee eine heilsbringende Botschaft zu erkennen, denn sie sei

„eine geistige Haltung, die zu allen Zeiten gefordert sein müßte, wenn der Mensch sich auf sein Menschsein besinnt. Man könnte sie fast eine Religion nennen, wenn Glaube und Kunst noch eine echte Synthese bildeten.“²⁴²

Auch wenn solche überspitzten Interpretationen die Ausnahme waren, so manifestiert sich an ihnen die große Sehnsucht nach einer bedeutungsvollen und vor allem anerkannten kulturellen Identität jener Zeit. Das Bauhaus schien alle erforderlichen Merk-

²³⁷ Weber, Wilhelm: Das Bauhaus-Archiv in Darmstadt. In: Kölnische Rundschau (Köln), 13.04.1961.

²³⁸ Petersen, Jürgen: Revolutionäre der zwanziger Jahre. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), 11.04.1961.

²³⁹ Vgl. dazu auch Weber, Wilhelm: Die Avantgarde kam ins Museum. Zur Eröffnung des Bauhaus-Archivs. In: Saarbrücker Zeitung (Saarbrücken) 10.04.1961.

²⁴⁰ Petersen, Jürgen: Eine Idee kann nun studiert werden. In: Rheinische Post (Düsseldorf), 12.04.1961.

²⁴¹ Vogt, Günther: Gropius: mehr als Legende. In: Kölner Stadtanzeiger (Köln), 12.04.1961.

²⁴² Pfeiffer, Günter: Die Bauhaus-Idee wird nie historisch. In: Wiesbadener Tageblatt (Wiesbaden), 13.04.1961.

male in sich zu vereinen, so daß die Schaffung eines Archivs in der Bundesrepublik Ausgangspunkt für eine zweite „Missionierung“ zu werden versprach.

4.3.2. Die Arbeit in Darmstadt

Zu Beginn der Arbeit in Darmstadt stand die Schaffung eines repräsentativen Grundstocks für das Archiv und die Inventarisierung von Schenkungen oder Leihgaben im Vordergrund. In diesem Zusammenhang arbeitete das Bauhaus-Archiv sehr eng mit ehemaligen Bauhäuslern zusammen, die dem Aufruf, ihre privaten Arbeiten der Forschung zur Verfügung zu stellen, gefolgt waren. Dementsprechend wurde der Bestand des Archivs in mehreren Abteilungen zusammengefaßt: in einer Sammlung, die sowohl Originale als auch Kopien von Dokumenten in fremdem Besitz vereinte, einer Fotosammlung sowie einer öffentlichen Bibliothek für Fachliteratur und Publikationen von dokumentarischem Wert. Letztlich sollte eine Beispielsammlung mit Entwürfen, Modellen, Kunsthandwerk- und Industrieerzeugnissen sowie bildnerischen Arbeiten die Bandbreite der gesamten Tätigkeiten verdeutlichen.

Seinem Selbstverständnis gemäß wollte das Institut nicht nur Forschungsstätte für Experten, sondern auch „volksbildnerisch“ tätig sein. Darüber hinaus war eine rege Ausstellungstätigkeit intendiert, die vor allem in Hinblick auf internationalen Austausch durchgeführt werden sollte.²⁴³

In wissenschaftlicher Hinsicht sah das Archiv seine Aufgabe in der umfassenden Analyse der Vor- und Nachgeschichte des Bauhauses sowie der Methoden der Kunstpädagogik des 19. und 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig wurden parallele Bewegungen in Bezug auf Gemeinsamkeiten und Einflußnahmen thematisiert. Schließlich wurden dem Institut durch Mies van der Rohe die Rechte am Namen, am Signet sowie an verschiedenen Produkten des Bauhauses übertragen.²⁴⁴

Anfangs stellten die geringen, im Ernst-Ludwig-Haus verfügbaren Räumlichkeiten ein Problem dar, da nur neun Räume zur Verfügung standen, von denen drei Ausstellun-

²⁴³ Vgl. im Anhang die chronologische Zusammenstellung der vom Darmstädter Archiv organisierten Ausstellungen und Vortragsveranstaltungen sowie von Publikationen.

²⁴⁴ Vgl. Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Sammlungskatalog Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung. Berlin, ³1987, S. 7. – Das Bauhaus-Archiv führte mehrere Prozesse gegen deutsche und ausländische Firmen, die den Namen „Bauhaus“ werbewirksam benutzten. Lediglich die 1959 als „Bauhaus“ gegründete Baumarktkette konnte ihn beibehalten, da die Namensrechte zwischen 1945 bis 1960 nicht geschützt gewesen waren. Vgl. Wingler, Hans M.: Aktennotiz vom 24.03.1972, Typoskript. [BHA]

gen vorbehalten blieben, und in einem das Magazin untergebracht war.²⁴⁵ Für wechselnde Ausstellungen war nur beschränkt Raum vorhanden. Da private Schenkungen häufig mit der Auflage verbunden waren, diese permanent auszustellen, was jedoch nicht immer möglich war, scheiterten Möglichkeiten zur Sammlungserweiterung zuweilen am Platzmangel.²⁴⁶

Mitte der sechziger Jahre sah sich das Archiv ernsthaften Schwierigkeiten gegenübergestellt. Einhergehend mit der wirtschaftlichen Rezession wurden die Mittel gekürzt, und darüber hinaus stellte das Hessische Landesmuseum einen arrivierten Konkurrenten in der Stadt dar, gegen den sich zu profilieren schwer fiel.²⁴⁷ Trotzdem träumte Wingler davon, die Bestände soweit erweitern zu können,

„daß das Bauhaus-Archiv für die neue Architektur und angewandte Kunst, insbesondere Industrieform, zu einem Institut wird, das auf seinem Gebiet das bedeutet, was das Deutsche Museum in München für die Technik darstellt.“²⁴⁸

4.3.2.1. Ausstellungen und Vortragsreihen

Eine der Hauptaktivitäten des Bauhaus-Archivs bildete der Ausstellungsbetrieb. In den zehn Jahren seines Bestehens in Darmstadt veranstaltete das Archiv insgesamt 21 Ausstellungen im eigenen Haus und darüber hinaus die große Schau *50 Jahre Bauhaus* in Stuttgart.²⁴⁹ Lediglich zwei von ihnen befaßten sich speziell mit den Bauhaus-Werkstätten, nämlich mit der Weberei und der Grafischen Druckerei, während die anderen hauptsächlich monografisch konzipiert waren. Im Mittelpunkt der Ausstellungen standen zumeist freie künstlerische, teilweise nach dem Krieg entstandene Arbeiten von Bauhaus-Schülern und -Meistern, wie beispielsweise Itten, Muche, Peterhans und Arndt. Das Thema der Architektur wurde an Beispielen von Carl Fieger und Fred Forbát behandelt.

Darüber hinaus bildete das Werk von Gropius einen wesentlichen Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit. Man stellte zwei parallele Wanderausstellungen unter dem Titel *Walter Gropius. Architect – Creator – Educator* zusammen, die von 1962 respektive 1963 bis 1967 entweder durch die USA und Kanada oder durch Asien, Australien und

²⁴⁵ Vgl. Wolsdorff, 1991.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 2.

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 7.

²⁴⁸ Wingler zitiert nach ebenda, S. 7.

²⁴⁹ Vgl. Kapitel 5.

Afrika tourten.²⁵⁰ Zudem wurde anlässlich der Goethepreisverleihung an Gropius 1961 in der Frankfurter Paulskirche eine Ausstellung organisiert, die danach in neun deutschen Städten – darunter auch 1963 Darmstadt – sowie in Wien und Salzburg gezeigt wurde. Nach seinem Tod wurde der Bauhaus-Gründer zudem mit einer umfassenden Ausstellung über sein Spätwerk geehrt, zu der ein großformatiger Katalog erschien.²⁵¹

Die meist anlässlich der Ausstellungen herausgegebenen dünnen Informationsblätter bestanden in der Regel nur aus einer Vita und einer Exponatenliste. Seltener erschienen kleine Kataloge, die Abbildungen, Primärschriften bzw. Texte zu den Künstlern oder Architekten enthielten. In mehreren Ausstellungspublikationen wurde im Vorwort entweder den Künstlern oder aber Angehörigen für ihre Kooperationsbereitschaft gedankt, ohne die die Ausstellungen nicht zustande gekommen wären.

Der Eindruck, die Organisatoren hätten ihr Ausstellungskonzept danach ausgerichtet, was ohne großen Aufwand und Kosten dem Publikum gezeigt werden konnte, drängt sich auf. So bestand der Großteil der Exponate aus Arbeiten, die aus der Nachkriegszeit stammten und damit leichter greifbar waren.²⁵² Bereits 1962 hatte Wingler erkannt, daß ausschließlich auf Malerei konzentrierte Ausstellungen nicht als Selbstzweck gezeigt werden dürften, schließlich wollte das Archiv keine Kunstgalerie sein. Vielmehr sollten solche Veranstaltungen angestrebt werden, die

„die Vielfalt der Entwicklungsmöglichkeiten, die dem Bauhaus und seinen Mitgliedern innewohnten, vor Augen führen.“²⁵³

Doch auch Ausstellungen, die beispielsweise die pädagogische Tätigkeit ehemaliger Bauhäusler behandelten, konnten zumeist erst in den siebziger Jahren in Berlin realisiert werden, so daß vorerst ein deutlich künstlerisch dominiertes Bild präsentiert wurde.

²⁵⁰ Vgl. Ausstellungsverzeichnis im Bauhaus-Archiv Berlin

²⁵¹ Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter Gropius. Das Spätwerk. Ausstellungskatalog Darmstadt, 1970.

²⁵² Herzogenrath versuchte demgegenüber, die Ausstellungspraxis des Archivs anhand des Motivs der Vergangenheitsbewältigung aufzuwerten: „Bei der Archiv-Gründung und den Ausstellungen ging es hauptsächlich darum, die Werke, die Produkte und die künstlerischen Grundlagen wie die Gemeinsamkeiten der im Bauhaus arbeitenden Künstler vorzustellen und ins Bewußtsein zurückzurufen. So veranstaltete das Bauhaus-Archiv fast nur Einzelausstellung, selten Themen- oder Werkstattausstellungen. Dies fand allerdings eine Berechtigung in der Tatsache, daß nicht nur eine neue Generation seit 1933 herangewachsen war, sondern daß auch die Älteren einen Nachholbedarf an Information über die sogenannte ‚Entartete Kunst‘ und ihre Bedeutung, über die Künstler und ihre Vorstellung hatten.“ Herzogenrath, 1975, S. 130.

²⁵³ Protokoll der Mitgliederversammlung des Vereins Bauhaus-Archiv e.V. am 28.11.1962, S. 6. [BHA]

Die im Bauhaus entstandenen Entwürfe und Produkte waren demgegenüber vor allem anfangs nur begrenzt verfügbar, was das Fehlen monografischer Ausstellungen zu den „großen“ Künstlern und Pädagogen des Bauhauses wie Klee, Kandinsky oder Feininger ebenso erklärt wie die wenigen Werkstattausstellungen. Sicherlich hätten solche aufwendige Veranstaltungen den bescheidenen Rahmen des Bauhaus-Archivs gesprengt.

Von den zumeist in den Räumen des Ernst-Ludwig-Hauses veranstalteten Ausstellungen nahm die überregionale Presse nur vereinzelt Notiz. Dementsprechend sind wenige Informationen über ihren jeweiligen Anspruch oder die Schwierigkeiten ihrer Realisierung erhalten. Lediglich anlässlich der Webereiausstellung 1964 bemerkte der ehemalige Bauhaus-Generalvertreter König, daß es sich bei der Mehrzahl der Exponate um Leihgaben handelte. Da er die Webarbeiten als wichtiges Anschauungsmaterial bewertete, hoffte er darauf, das Archiv könne einen Grundbestand dieser Arbeiten erwerben und damit einer größeren Öffentlichkeit dauerhaft zugänglich machen.²⁵⁴

Eine interessante Ausnahme bildete der erst 1965 in der DDR erschienene Kommentar von Harksen zu der Carl Fieger-Ausstellung, die 1962 stattgefunden hatte.²⁵⁵ Der Autor berichtete, daß Wingler bereits während seiner Arbeiten für die Bauhaus-Monografie mit der Witwe des Architekten in Dessau in Verbindung getreten war, um die Arbeiten des Mitarbeiters von Gropius einzusehen. Noch 1961 habe er sich darum bemüht, die Erlaubnis für eine Ausstellung im Bauhaus-Archiv mit Werken von Fieger zu bekommen. Durch die Vermittlung der Gemäldegalerie Dessau wurde daraufhin mit Frau Fieger vereinbart, daß die Leihgabe der Zeichnungen und Entwürfe nach einer Ausstellung im Dessauer Schloß Georgium erfolgen könne. Über diesen Umweg konnte die Ausstellung in der Bundesrepublik gezeigt werden. Jedoch war man in der DDR mit der Art der Darstellung des Architekten im Bauhaus-Archiv in jeder Hinsicht unzufrieden: Harksen beklagte sich, Wingler habe Fieger in seiner Eröffnungsrede zum bloßen Handlanger von Gropius degradiert, der über keinerlei eigene kreative Fähigkeiten verfügt habe, wie dies von Wingler auch in der Bauhaus-Monografie angedeutet wor-

²⁵⁴ Vgl. König, Heinrich: Bauhausideen fortwirkend fruchtbar. In *Süddeutsche Zeitung* (München), 12.11.1964, S. 25.

²⁵⁵ Vgl. Harksen, Hans: Zur Carl-Fieger-Ausstellung in Darmstadt. In: *Dessauer Kalender* (Dessau), 1965, S. 48-57.

den sei.²⁵⁶ Tatsächlich wurde sogar im Informationsblatt zur Ausstellung der Unterschied zwischen den eigenen Arbeiten Fiegers und den Zeichnungen für andere Architekten wie Gropius oder Behrens gemacht. Auf diese Weise wurde diese Ausstellung tatsächlich indirekt zu einer – wenn auch kleinen – Gropius-Ausstellung.²⁵⁷

Die eigentliche Frage muß jedoch lauten, warum die Ausstellung erst drei Jahre später und nicht bereits im Verlauf der Veranstaltung in der DDR Aufsehen erregte. Die Vermutung liegt nahe, daß in der DDR die Fieger-Ausstellung im Nachhinein als Vorwand benutzt wurde, um den Ansatz der Bauhaus-Rezeption im Westen anzugreifen. Da die DDR so großzügig eine Ausleihe der Exponate an das Bauhaus-Archiv gestattet hatte, hatte sie wohl auch eine angemessene Darstellung des Architekten erwartet. Als Dank für die Großzügigkeit sei Wingler jedoch vor allem der Frau Fiegers in den Rücken gefallen und habe den Architekten in einem denkbar schlechten Licht erscheinen lassen. Der DDR-Autor sah dieses Verhalten lediglich im Ost-West-Konflikt begründet; schließlich hatte der Architekt beinahe die gesamte Zeit seines Lebens in Dessau verbracht. Eine eindeutige Klärung dieses Disputs ist heute zwar nicht mehr möglich, der Verdacht liegt jedoch nahe, daß Wingler aufgrund der politischen Verhältnisse weniger Skrupel gehabt hatte, auf Kosten eines in der DDR verstorbenen Architekten den Ruhm von Gropius zu mehren.

Vergleicht man den tatsächlichen Ausstellungsbetrieb mit dem theoretischen Anspruch des Archivs, ein umfassendes Bauhaus-Bild zu vermitteln, so zeigt sich, daß das Archiv mit seinen Ausstellungen in den ersten Jahren nur wenig zum tieferen Verständnis des historischen Bauhauses beitragen konnte und allenfalls einen indirekten Einblick in die Arbeit des Bauhauses ermöglichte. Umfassende Darstellungen über die einzelnen Werkstätten, den Vorkurs oder die tatsächlich produzierten Gegenstände wurden nur ansatzweise unternommen. Im Vordergrund der Ausstellungen stand zudem immer der **künstlerische** Aspekt und die Entwicklung der einzelnen Bauhäusler auch über deren Zeit am Institut hinaus. Deshalb wurde der Eindruck erweckt, am Bauhaus habe an erster Stelle die Bildende Kunst gestanden und nicht etwa die Gestaltung, die zunächst

²⁵⁶ So schrieb Wingler in einer Bildunterschrift zu Fiegers Entwurfszeichnung des Konsumgebäudes in Dessau-Törten: „Im Vergleich zum ausgeführten Bau ist der Entwurf von Fieger auffallend konventionell. Fieger hat hier offenbar, abweichend von den Intentionen von Gropius, einen eigenen Beitrag leisten wollen.“ Wingler, 1962, S. 397.

²⁵⁷ Vgl. Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Carl Fieger 1893-1960. Entwürfe und ausgeführte Bauten des Architekten. Ausstellungskatalog Darmstadt, 1962.

ebensowenig wie gestaltungs- oder architekturtheoretische Ansätze im Blickfeld des Interesses lag.

Ein weiterer Aspekt der Tätigkeit des Archivs bestand in der Organisation von Vorträgen über Kunst, Architektur und Gestaltung des zwanzigsten Jahrhunderts. In der Zeit von 1962 bis 1965 wurde eine spezielle *Vortragsreihe zur Ideengeschichte des Bauhauses* veranstaltet, die hier näher betrachtet werden soll. Zum Teil wurden die einzelnen Vorträge in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf organisiert und auch publiziert. Mit dieser Veranstaltungsreihe wurde hauptsächlich das Darmstädter Publikum angesprochen, das einen Einblick in das Wesen des Bauhauses und folglich in die Arbeit des Archivs bekommen sollte. Die Vorträge erfüllten demnach auch einen lokalpolitischen Zweck und legitimierten die von der Stadt zur Verfügung gestellten Mittel.

Die Reihe gab in insgesamt fünf Vorträgen einem kulturinteressierten Publikum die Möglichkeit, sich über unterschiedliche Aspekte des Bauhauses auch in Hinblick auf ihre Einordnung in größere Zusammenhänge zu informieren. So sollte die besondere Qualität der Bauhaus-Konzeption nachvollziehbar werden.²⁵⁸ Allerdings ging lediglich der Vortrag Bruno Adlers über *Das Bauhaus in Weimar* direkt auf das historische Institut ein. Die lokale Presse nahm zwar Notiz von diesen Veranstaltungen, ihr Interesse ging aber kaum über einen rein informativen Grad hinaus.²⁵⁹

Für den ersten Vortrag konnte Nikolaus Pevsner gewonnen werden, der allgemein das Thema der Künstlerausbildung behandelte, die in der mittelalterlichen Werkstattausbildung ihren Ausgangspunkt genommen hatte und im kunstpädagogischen Konzept des Bauhauses gipfelte:

„Über das Bauhaus hinaus hat sich bis heute die Künstlererziehung nicht entwickelt. Die Dinge, die das Bauhaus erstmalig unternommen hat, sind noch immer die aktuellen Dinge.“²⁶⁰

Zusammenfassend bemerkte er: Was

„das Bauhaus ohne allen Zweifel zur bedeutendsten, großartigsten Kunstschule des Jahrhunderts gemacht hat, ist am Ende die Tatsache, daß Feinin-

²⁵⁸ Zu den genauen Daten vgl. Aufstellung im Anhang.

²⁵⁹ Vgl. dazu D’Hooghe, Robert: Bauhaus ohne Legende. Zu einem Vortrag von Dr. Bruno Adler in Darmstadt. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 18.01.1963, S. 10.

²⁶⁰ Pevsner, Nikolaus: Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge. Darmstadt, 1966, S. 13.

ger, Klee, Kandinsky ja doch nicht abgezogen sind, als die Industrialisierung anfang. Sie sind geblieben.“²⁶¹

Für Pevsner war die Kombination von praktischer Werkstatterziehung und theoretischer Künstlerausbildung, wie sie am Bauhaus praktiziert worden sei, das non plus ultra.

In seinem zweiten Vortrag über *William Morris* ging Pevsner nur am Rande auf das Bauhaus ein. In dem hauptsächlich biografisch angelegten Beitrag legte Pevsner dar, wie sehr Morris den Theorien seiner Zeit voraus gewesen sei und somit den Boden geebnet habe für weitere Entwicklungen in dieselbe Richtung, zu denen auch das Bauhaus zählte.²⁶²

Otto Stelzer sprach über die *Erziehung durch manuelles Tun*, die im Vorkurs des Bauhauses ihre besondere Anwendung erfahren habe. Nachdem er eine Entwicklungslinie der pädagogischen Ansätze zur Erziehung von Menschen durch handwerkliche Tätigkeit nachgezeichnet hatte, kam Stelzer zu dem Fazit, daß das Bauhaus durch die vorhergegangenen Ansätze quasi „angekündigt“ worden sei, was im Widerspruch zur allgemein vorherrschenden Meinung stand, das Bauhaus hätte als isoliertes Phänomen außerhalb historischer Kontexte gestanden. Dies war jedoch für Stelzer kein Grund, die Leistungen des Instituts zu schmälern.²⁶³

In Anbetracht der Bedeutung von Politik und Staat für die Bauhaus-Geschichte referierte Werner Schütz über die Möglichkeiten und Pflichten in der Zusammenarbeit von Staat und Kultur allgemein.²⁶⁴ Wichtig sei dabei, Abhängigkeiten zu vermeiden, vor allem deshalb, weil die Politik immer stark dazu geneigt habe, in das Gebiet der Kultur vorzudringen. Schütz versuchte, die Wirkungsmöglichkeiten, aber auch die Legitimation eines solchen Einflusses herauszustellen. Gleichzeitig betonte er die unbedingte Unabhängigkeit beider Bereiche voneinander, damit es nicht zu einer geförderten Staatskunst komme. Schütz ließ jedoch keinen Zweifel daran, daß Geschehnisse von der Art, wie sie das Bauhaus-Schicksal in der Weimarer Republik bestimmt hatten, keinesfalls auf die sechziger Jahren übertragbar seien.²⁶⁵

²⁶¹ Ebenda, S. 14.

²⁶² Ebenda, S. 17.

²⁶³ Vgl. Stelzer, Otto: *Erziehung durch manuelles Tun*. Darmstadt, 1966, S. 14.

²⁶⁴ Vgl. Schütz, Werner: *Der Staat als Mäzen*. Darmstadt, 1966, o.Pg. – Schütz war 1954-56 und 1958-62 Kultusminister von Nordrhein-Westfalen. In seine Amtsperiode fielen die Verleihungen des Nordrhein-Westfälischen Kunstpreises an Walter Gropius und Josef Albers.

²⁶⁵ Die Rolle der baden-württembergischen Landesregierung bei der Schließung der HfG in Ulm sollte die Ansicht von Schütz am Ende der sechziger Jahre widerlegen. – Vgl. Kapitel 5.2.2.

Adler schließlich referierte im Hessischen Landesmuseum über das Bauhaus, wie er es in Weimar erlebt hatte. Einleitend machte er darauf aufmerksam, daß Erinnerungen, auf die er sich in den folgenden Ausführungen stützte, immer gefärbt seien und zudem weder vollständig noch objektiv sein könnten. Trotzdem versuchte er, den Zuhörern die besondere politische, kulturelle und künstlerische Aufbruchsstimmung, wie sie am Anfang der zwanziger Jahre in Deutschland geherrscht hatte, zu vermitteln. Darüber hinaus konzentrierte sich Adler vor allem auf die alltäglichen Probleme und Meinungsverschiedenheiten, die das Bauhaus auszuhalten hatte, da sich laut Adler eine Auflistung seiner Errungenschaften und Produkte in einer Veranstaltung des Bauhaus-Archivs erübrige. Zum eigentlichen Erfolg des Bauhauses sagte er:

„Aus einem idealisierten Gestern hat er [Gropius] seine Gründung nicht in ein utopisches Morgen geführt, sondern in die Wirklichkeit des Heute seiner Zeit.“²⁶⁶

Dieser Realitätsbezug wurde vom Referenten als sehr bedeutsam bewertet, da er die Möglichkeit geschaffen habe, auch noch in der Gegenwart aus den am Bauhaus entwickelnden Prinzipien zu schöpfen.

Die Vortragsthemen spiegelten allesamt das Bemühen wider, dem Publikum die Einmaligkeit des Bauhauses zu verdeutlichen, indem man ihm einen Eindruck von den vielfältigen Strömungen gab, die das Bauhaus in sich zu einer Synthese hatte verbinden können. Schließlich war allen Vorträgen zu entnehmen, daß das pädagogische Konzept des Bauhauses deshalb auf die Gegenwart zu übertragen sei, weil es von Gropius ebenso zeitlos wie unübertrefflich entwickelt worden war.

4.3.2.2. Publikationen

Abgesehen von den Publikationen zu den Ausstellungen und Vorträgen veröffentlichte das Bauhaus-Archiv in den sechziger Jahren nicht viel. Bis 1962 war wohl Wingers Monografie vorrangig und erforderte alle Kräfte.

So war auch die Ausstellung über die Grafische Druckerei 1963 Grundlage für die erste größere Publikation gewesen, die Winger 1965 als Katalog über die *Neue europäische Graphik* zu den Mappenwerken des Bauhauses herausgab. Er sollte den ersten Band einer Reihe zur *Künstlerischen Graphik des Bauhauses* bilden, die jedoch nie fortge-

²⁶⁶ Adler, Bruno: Das Weimarer Bauhaus. Darmstadt, 1963, o.Pg.

setzt wurde.²⁶⁷ Im Vorwort erläuterte der Archiv-Direktor seine Intention als Autor und Herausgeber, die Arbeit der Werkstatt gebührend zu würdigen.²⁶⁸ Deshalb berücksichtigte er alle Werke, die in der Druckerei des Bauhauses technisch verwirklicht worden waren. Einerseits wurden auf diese Weise Arbeiten von Meistern und Schülern des Bauhauses ausgeschlossen, die in externen Werkstätten vervielfältigt worden waren. Andererseits zählte er aber auch alle Arbeiten von Künstlern dazu, die in den *Mappenwerken europäischer Künstler* zusammengestellt worden waren, was er folgendermaßen begründete:

„Die ‚fremden‘ Arbeiten der Bauhaus-Graphik zuzurechnen, ist legitim, denn mit der Annahme eines künstlerischen Entwurfs zum Druck ist wohl in jedem Fall auch eine ideelle Entscheidung getroffen worden – einen den geistigen Absichten des Bauhauses widersprechenden Druckauftrag hätte man nicht ausgeführt. Jedes Werkstatt-Produkt schließt etwas vom Wesentlichen des Bauhauses ein.“²⁶⁹

Diese Argumentation ließ jedoch außer Acht, daß es sich bei der Druckerei um eine der wenigen von vornherein als Produktivwerkstatt angelegten Werkstätten des Bauhauses handelte. Die daraus resultierenden ökonomischen Interessen negierte Wingler zugunsten eines ideellen Anspruchs, indem er Werke von Kirchner, Boccioni, Kokoschka, Schwitters und anderen zum Ausdruck der „geistigen Absichten“ des Bauhauses erklärte. Inwieweit diese Künstler diesen „Absichten“ tatsächlich entsprachen, ist fraglich, doch das freizügige Zusammenfassen so unterschiedlicher Künstler unter dem Begriff „Bauhaus“ suggerierte fünfzig Jahre später, daß die gesamte Moderne des frühen 20. Jahrhunderts künstlerisch gesehen quasi Vorläufer des Bauhauses gewesen sei. Durch die zusätzliche Akkumulation bedeutender Persönlichkeiten im Lehrkörper wurde das Bauhaus in einen Rang erhoben, der fortan unerreichbar bleiben sollte, da das Institut nachträglich in einzigartiger Weise in die allgemeine Kunstszene eingebettet worden war.

Ebenfalls 1965 wurden die ersten Bände der *Neuen Bauhausbücher* veröffentlicht. Diese Wiederaufnahme einer Reihe, die in den zwanziger Jahren von Gropius und Moholy-Nagy ins Leben gerufen worden war, ging auf Winglers Engagement zurück. Da das Archiv selbst nicht über ausreichende Mittel für die Veröffentlichung verfügte,

²⁶⁷ Wingler zufolge waren Publikationen zu den einzelnen Mappenwerken, zu den Einzelblättern der Meister und Studierenden und zu Auftragsarbeiten sowie eine Faksimileausgabe der Postkarten geplant. – Vgl. Wingler, Hans M. (Hrsg.): *Die Mappenwerke „Neue europäische Graphik“*. Mainz/Berlin, 1965, S. 9.

²⁶⁸ Ebenda.

²⁶⁹ Ebenda.

ermöglichte Wingler dieses Projekt durch die Finanzierung mit eigenen privaten Mitteln, allerdings ohne dies in den Vordergrund zu stellen.

In den sechziger Jahren erschienen neun Bände, unter denen sich nicht nur Reprints der bereits in den zwanziger Jahren erschienenen Bücher befanden, sondern auch neu aufgenommene Schriften von Gropius, Schlemmer und Hilberseimer.²⁷⁰ Für die Gestaltung der Umschlagseiten der ersten neuen Bauhausbücher konnte Wingler Herbert Bayer gewinnen, der die Aktivitäten des Bauhaus-Archivs seit seiner Gründung mit Interesse verfolgt hatte und seine typografischen Kenntnisse einbrachte, wann immer er gefragt wurde.²⁷¹

Als erstes gab Wingler *Die neue Architektur und das Bauhaus* von Gropius heraus. Im Vorwort erläuterte Wingler sein Konzept:

„Die neue Reihe setzt die alte sinngemäß fort. Sie übernimmt außer den unverändert lebens- und aussagekräftigen auch einige, die als Dokumente ihrer Zeit (und somit einer Vorstufe zum Heute) aufschlußreich sind. Die neuen Beiträge werden sowohl unter historisch-kritischem wie auch, und dies vor allem, unter aktuellem Aspekt ausgewählt.“²⁷²

In diesem Sinne veröffentlichte Wingler wenig später eine Sammlung von Sempers theoretischen Schriften, die ja bereits in der Bauhaus-Dokumentation eine gewichtige Rolle gespielt hatten. Doch während Wingler noch in der Monografie von 1962 darauf hingewiesen hatte, daß sich Gropius der „Verwandtschaft“ mit Semper kaum bewußt gewesen sein dürfte, unterstellte er im Vorwort genau eine derartige Beziehung. Auf diese Weise legitimierte er die Berücksichtigung eines Kunsttheoretikers aus dem 19. Jahrhundert und stellte Gropius gleichzeitig auf ein Podest:

„Die kritische Erkenntnis, die Semper über Generationen hinweg dem Bauhaus annähert, ehrt nicht allein ihn. Sie bedeutet auch im Hinblick auf den Gründer des Bauhauses – der keineswegs Semper einfach nachvollzogen hat – ein Zeichen des Außerordentlichen, weil sie eine große innere Freiheit beweist. Es war immer ein Charakteristikum der überragenden Persönlichkeit, daß sie die geistige Verwandtschaft stärker als die Bindung an Lehrer und unmittelbare Vorgänger erlebte und die ideelle Nähe für sie wichtiger als die räumlich-zeitliche war.“²⁷³

²⁷⁰ Gropius, Walter: *Apollo in der Demokratie* (1967), Hilberseimer, Ludwig: *Berliner Architektur der Zwanziger Jahre* (1967); Schlemmer, Oskar: *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen* (1969).

²⁷¹ So entwickelte Bayer z.B. auch den Schriftzug des Bauhaus-Archivs, wie er heute noch in Gebrauch ist.

²⁷² Wingler, Hans M.: Vorwort. In: Gropius, Walter: *Die neue Architektur und das Bauhaus*. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, 1965, S. 7.

²⁷³ Wingler, Hans M.: Vorwort. In: Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, 1966, S. 8.

Von allen Publikationen des Bauhaus-Archivs stießen vor allem die *Neuen Bauhausbücher* in der Öffentlichkeit auf große Resonanz. Neumann beispielsweise wies in seiner Besprechung der Reihe darauf hin, daß „die bisherige Literatur über das Bauhaus [...] Dokumentation“ geblieben sei.²⁷⁴ Seiner Ansicht nach habe jeder Interessierte selbst dafür sorgen müssen, wie er sich dem Bauhaus annähern wollte. Diese Reihe biete nun eine gute Möglichkeit, tiefer in das Thema einzudringen und das eigene Bild vom Institut abzurunden.²⁷⁵

Demgegenüber vertrat Wolfgang Pehnt in einer sehr ausführlichen Radio-Rezension die Meinung, der hohe Anspruch der Reihe könne nur durch eine Ergänzung mit aktuellen Publikationsthemen gehalten werden.²⁷⁶ Im Vergleich z.B. mit den von Ulrich Conrads seit 1964 herausgegebenen *Bauwelt-Fundamenten* warf Pehnt Wingers Reihe vor, in der Vergangenheit zu verharren, da sie im wesentlichen auf die alten Bauhaus-Autoren zurückgreife, wobei Altbekanntes lediglich wieder aufgewärmt werde.²⁷⁷

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, daß die Herausgabe der Neuen Bauhausbücher für Winger vor allem eine Möglichkeit darstellte, inhaltliche Lücken zu schließen, die sich innerhalb seiner Archiv-Arbeit aufgrund organisatorischer oder finanzieller Gründe offenbarten. Gerade in Bezug auf die pädagogische und theoretische Arbeit der Bauhaus-Meister komplettierten die Publikationen das Ausstellungsprogramm, indem sie zum Verständnis der zahlreich ausgestellten künstlerischen Schülerarbeiten beitrugen.

4.3.2.3. Neue Forschungsansätze

Obwohl Winger in seiner Arbeit auf Schenkungen oder Nachlässe angewiesen war, versuchte er auch davon unabhängig, aktiv die Bauhaus-Forschung voranzutreiben und neue Ansätze für die Betrachtung des historischen Instituts zu liefern. In Anerkennung des öffentlichen Bedürfnisses, mehr über die Bauhaus-Jahre nach dem Weggang von Gropius zu erfahren, hatte sich Winger die Aufgabe gestellt, eine neue Bewertung der Ära Meyer zu liefern. Vor allem nach dem öffentlichen Aufsehen, das Maldonado

²⁷⁴ Neumann, Eckhard: Die neue Reihe der Bauhausbücher. In: form (Seeheim), 1966, Nr. 33, S. 76.

²⁷⁵ Neumann, Eckhard: Bauhaus Dokumente. Rezension. In: form (Seeheim), 1968, Nr. 41, S. 77.

²⁷⁶ Pehnt, Wolfgang: Die Erben des Bauhauses. Rezension der Literaturabteilung des Deutschlandfunks. Sendedatum: 29.01.1968. [BHA]

²⁷⁷ Pehnts Forderung fand erst mit Grohns Dissertation zur Bauhaus-Idee, die erst 1991 veröffentlicht wurde, ihre Erfüllung. – Vgl. Grohn, 1991.

mit seinem Artikel *Ist das Bauhaus aktuell?* und der darauffolgende Briefwechsel mit Gropius erregt hatte, sollte nun eine offizielle Darstellung der Zeit nach dem Weggang von Gropius vorgelegt werden.

In diesem Zuge entwickelte Wingler 1963 ein Exposé über *Die jüdische Komponente des Bauhauses*.²⁷⁸ In dem Forschungsvorhaben wollte er zum einen die Bedeutung der jüdischen Bauhaus-Schüler für die Entwicklung des Bauhauses untersuchen und zum anderen ihren unterschiedlichen Schicksalen sowie der Weiterführung der Bauhaus-Idee in Israel nachgehen. Das Projekt sollte in einer Publikation und umfangreichen Ausstellung präsentiert werden, die in Zusammenarbeit mit dem Museum in Tel Aviv geplant war. Wingler ging davon aus, daß vor allem in den späten zwanziger Jahren Juden aus Osteuropa zum Bauhaus stießen, die im Gegensatz zu den europäischen, meist aus assimilierten Familien stammenden Bauhäuslern jüdischer Herkunft, eine eigene soziale Utopie im Bauhaus verwirklichen wollten. Damit wollte er einen neuen Forschungsansatz für die Ära Meyer liefern, die er vor allem in Ulm simplifiziert und mystifiziert sah. Anstatt zuzulassen, daß Meyer zu einem tragischen Helden stilisiert würde, sollte man besser eine ernsthafte Erforschung seiner Direktorenschaft anstreben.²⁷⁹ Um Fördergelder von der Thyssen-Stiftung zu erhalten, unterbreitete Wingler sein Exposé Grote, der dort Gremiumsmitglied war, und problematisierte die Schwierigkeit einer angemessenen Beurteilung der Ära Meyer nach dem bisherigen Stand der Forschung:

„Meines Erachtens tut man dem Bauhaus keinen Gefallen, wenn man diese Periode kategorisch für ein dunkles Intermezzo erklärt. Hannes Meyer war labil, er war charakterlich (gelinde gesagt) schwierig, mit seinen Manipulationen und seiner Disziplinlosigkeit hat er dem Bauhaus Schaden zugefügt. Das Konstruktive fehlt trotzdem nicht ganz. Fehlte es, so wäre es schlechterdings unbegreiflich, daß Gropius ihn als Nachfolger vorgeschlagen hat.“²⁸⁰

Winglers Argumentation belegt, daß er trotz aller Vorbehalte die Person Meyers sowie seine Direktorenschaft als wesentlichen Bestandteil der Geschichte des Bauhauses anerkannte, der zwingend der Untersuchung bedurfte. Doch damit fand er bei Grote kein Gehör, und auch Gropius, der sofort von Grote über Winglers Absichten informiert worden war, brachte umgehend massive Bedenken gegen Winglers Pläne vor.²⁸¹ Zwar

²⁷⁸ Vgl. Wingler, Hans M.: Die jüdische Komponente des Bauhauses. Typoskript, 4. Bl., November 1963. [BHA]

²⁷⁹ Vgl. Wingler, Hans M.: Brief an Walter Gropius vom 10.12.1963. [BHA]

²⁸⁰ Brief von Wingler, Hans M.: Brief an Ludwig Grote vom 10.12.1963. [BHA]

²⁸¹ Aus dem Briefwechsel geht hervor, daß Winglers informierendes Schreiben über sein Forschungsvorhaben erst kurze Zeit später bei Gropius ankam als ein Brief Grotes, der den Bauhaus-Gründer umgehend über das Vorhaben des Archiv-Direktors in Kenntnis setzte.

konnte er die Untersuchung der verschiedenen Schicksale jüdischer Bauhäusler gutheißen, einen isolierbaren Beitrag dieser Gruppe zur Bauhaus-Idee wies er jedoch strikt zurück:

„You know in the Bauhaus we all rejected any questions of race. Everyone from whatever country or race who could contribute to our work was welcome. In my opinion, it is absolutely impossible to make a just appraisal of how much was given by this or that component of the faculty and the studentship.“²⁸²

Die Heftigkeit, mit der Gropius auch in einem zweiten Brief die Absurdität von Winglers Überlegungen unterstrich,²⁸³ fruchtete schließlich, und Wingler schien sich von seinem Projekt Gropius gegenüber verabschiedet zu haben, denn dieser bedankte sich für sein Verständnis und versuchte ihn nach dieser kategorischen Intervention wieder aufzubauen: „I feel much relieved. You confirm again your wisdom, in which I believe.“²⁸⁴

Von heute aus betrachtet, erstaunt Winglers Verknüpfung der Teilaspekte der Direktorenschaft Meyers und des jüdischen Beitrags für das Bauhaus zu einem übergeordneten Forschungsvorhaben. Da es meines Erachtens auszuschließen ist, daß Wingler die Verantwortung für die zunehmende soziale und gesellschaftskritische Ausrichtung des Bauhauses den Juden zuweisen und Meyer damit freisprechen wollte, scheint er vor allem strategisch gedacht zu haben. Es ist durchaus möglich, daß er sein vorrangiges Interesse an der Ära Meyer dadurch zu verschleiern versuchte, indem er den politischen Anspruch nach Rehabilitierung der jüdischen Bauhäusler in den Vordergrund stellte. Doch Gropius ließ sich keinesfalls darauf ein und bestritt grundsätzlich jeglichen Einfluß einzelner Gruppen, sei es aufgrund ihrer nationalen, sozialen oder religiösen Zugehörigkeit. Seines Erachtens wirkte das Bauhaus als Katalysator, der einfließende kreative Energie ungeachtet ihrer Konzentration oder Motivation in eine gereinigte bauhaustypische Arbeitshaltung umwandelte.

Aus welchen Gründen auch immer Wingler letztlich die Entscheidung traf, sein Vorhaben nicht weiter zu verfolgen, so wird an diesem Beispiel deutlich, daß seine Bemühungen stets unter der kritischen Beobachtung von Gropius standen. Sein Urteil vor allem in Bezug auf die Konzeption des Bauhauses war stets maßgeblich, auch wenn sich dieses auf die Zeit nach seinem Abschied aus Dessau bezog, die er selbst nicht mehr persönlich miterlebt hatte. Darin manifestierte sich sein Selbstverständnis, daß die Prägung, die das Bauhaus durch seinen Einfluß erfahren hatte, auch unter den Direktoren Meyer und Mies van der Rohe immanent geblieben war.

²⁸² Gropius, Walter: Brief an Hans M. Wingler vom 13.12.1963. [BHA]

²⁸³ Gropius, Walter: Brief an Hans M. Wingler vom 17.12.1963. [BHA]

²⁸⁴ Gropius, Walter: Brief an Hans M. Wingler vom 30.12.1963. [BHA]

4.3.3. Das neue Archiv-Gebäude

Die beengten Räumlichkeiten im Ernst-Ludwig-Haus stellten ein im Laufe der sechziger Jahre immer akuter werdendes Problem dar, da sie die weitere Entwicklung des Archivs behinderten.

„Es war jedoch nicht zu erwarten, daß die öffentliche Hand oder eine der großen gemeinnützigen Stiftungen dem damals erst vor kurzem gegründeten Institut, das seine Leistungsfähigkeit noch nicht hatte beweisen können, einen Museumsbau finanzieren würde. [...] Die Öffentlichkeit mußte für die Realisierung eines Museumsbaues gewonnen werden.“²⁸⁵

Deshalb begann Wingler 1963 mit der Planung eines solchen Vorhabens und konzipierte ein Raumprogramm für ein neues Gebäude, das den speziellen Ansprüchen eines Archivs genügen sollte. Der ehemalige Bauhüusler und stellvertretende Vorsitzende des Bauhaus-Archiv-Vereins Wils Ebert erklärte sich dazu bereit, dieses spezifische Gestaltungsbeispiel seinen Architektur-Studenten an der Berliner Hochschule für Bildende Künste als Examensaufgabe vorzuschlagen, worauf hin einige Studenten bemerkenswerte Ergebnisse zum Thema lieferten.²⁸⁶ Wingler leitete diese Studentenentwürfe zusammen mit seinen eigenen Unterlagen nach Cambridge weiter, wo Gropius Anfang 1964 einen eigenen Entwurf in Aussicht stellte, sobald die Frage der Honorierung geregelt sei. Der Archiv-Direktor hatte seinerseits alle Hebel in Bewegung gesetzt, um im Magistrat der Stadt Darmstadt die Finanzierung eines Neubaus zu erreichen, und lockte Gropius nun damit, daß nur noch ein guter Entwurf vonnöten sei, um die Ratsherren zu überzeugen.²⁸⁷

Da Wingler als Standort die Darmstädter Rosenhöhe vorschwebte, fertigte Gropius eine erste, allgemein gehaltene Skizze an, die eine Platzierung auf dem Gipfel des Hügels voraussetzte, obwohl dieser Standort noch keineswegs gesichert war. Die Zeichnungen berücksichtigten vorerst nur das Archiv-Gebäude selbst, obwohl sich Wingler zur Vervollständigung des Komplexes ein angegliedertes Nebengebäude mit Seminar- und Studioräumen sowie Stipendiatenwohnungen gewünscht hatte.²⁸⁸ Die angefertig-

²⁸⁵ Wingler, Hans M.: Das Bauhaus-Museum in Berlin. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.), 1987, S. 9.

²⁸⁶ Vgl. Wingler, Hans M.: Ein Museum für das Bauhaus? Im Gedenken an Walter Gropius. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Ein Museum für das Bauhaus? Berlin, 1979, S. 14.

²⁸⁷ Zu den Hintergründen des Entwurfs vgl. Wolsdorff, 1991, S. 3. – Dessen Darstellung geht offensichtlich auf ein zweiseitiges Typoskript von Wingler zurück, das er unter dem Titel *Wie der Gropius-Entwurf für das Bauhaus-Archiv entstand* im Herbst 1973 verfaßte. [BHA, Nachlaß Wingler]

²⁸⁸ Vgl. Wingler, 1979, S. 15.

ten Zeichnungen wurden von Wingler ohne jegliche Modifikationen akzeptiert, obwohl noch keine spezifische Raumaufteilung vorgenommen worden war.

Unverhofft stießen Wingler und Gropius auf Widerstände, denn der Bürgermeister befürchtete die Ablehnung eines solchen modernen Baus durch die Bevölkerung, und auch der Magistrat wollte nur eine Bebauung am Fuß des Hügels genehmigen, da dieser Platz für ein Institut geeigneter sei: Schließlich handele es sich hier nicht um ein Denkmal. Doch Gropius reagierte auf eine eventuelle Verlagerung des Standortes äußerst ungehalten. Seiner Meinung nach durfte ein von ihm konzipiertes Gebäude nicht beliebig hin und her geschoben werden.²⁸⁹ Der Entwurf an sich war also bereits zu einem Objekt geworden, das es zu schützen und zu verteidigen galt. Wingler hingegen war zu Kompromissen bereit, solange sie nur zur Realisierung des Projektes führten, und stimmte einer Standortänderung mit der Begründung zu, daß der Neigungswinkel am Fuße dem der Kuppe ähnlich sei.²⁹⁰ Schließlich wurden im

„November 1964 [...] innerhalb des Areals am Nordhang der Rosenhöhe fünf einander eng benachbarte Plätze abgesteckt, und Gropius kam nach Darmstadt, um im Gespräch mit Kommunalpolitikern und Stadtplanern die Wahl zu treffen. Sie fiel zugunsten einer Stelle, die sich durch relativ gute Zugänglichkeit und durch eine besonders lebendige optische Beziehung zu den Bauten der Mathildenhöhe auszeichnete.“²⁹¹

Mit der finanziellen Unterstützung durch den Porzellanfabrikanten Philip Rosenthal konnte 1965 ein Modell angefertigt werden. Doch als das Projekt 1966 der Presse vorgestellt wurde, war die Resonanz keineswegs positiv, vor allem da das Gerücht umging, daß es sich gar nicht um einen authentischen Entwurf von Gropius handele, sondern lediglich von einem seiner unbekanntem Mitarbeiter. Darüber hinaus war man der Meinung, man solle sich das Geld für den Neubau sparen und besser geeignete Räumlichkeiten anmieten.²⁹² Winglers Plan, daß die Öffentlichkeit angesichts eines Entwurfs von Gropius in helle Begeisterung verfallen und die Verwirklichung des Projektes einfordern würde, schlug also fehl. Es wurde zwar deutlich, wie wichtig die Persönlichkeit von Gropius bei dieser Frage war, aber sogar mit einem solch berühmten Architekten als Urheber hatte es Wingler schwer, den Entwurf gegen die Kritiker zu verteidigen. Letztendlich kam man in Darmstadt wegen Finanzierungsschwierigkeiten,

²⁸⁹ Vgl. Wolsdorff, 1991, S. 3.

²⁹⁰ Laut Wolsdorff, 1991, ebnete Wingler damit den Weg für eine Loslösung des Entwurfs vom Standort und letztlich auch für die Übertragung des Entwurfs auf die konkreten topografischen Gegebenheiten in Berlin.

²⁹¹ Vgl. Wingler, 1979, S. 16.

²⁹² Rahms, Helene: Museum für den Bauhaus-Geist? Ein Entwurf von Walter Gropius für die Rosenhöhe in Darmstadt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 22.12.1966, S. 20.

aber wohl auch wegen mangelnden Interesses von Seiten des Darmstädter Magistrats zu keinem eindeutigen Ergebnis. Das Archiv hatte sich noch nicht derart profilieren können, daß ein eigenes Gebäude gerechtfertigt erschien. In der Folge wurde die Entscheidung über einen eventuellen Neubau für das Bauhaus-Archiv immer wieder verschleppt.

Mit der Initiative, das neue Archiv-Gebäude statt in Darmstadt in Berlin zu errichten, setzten Gropius und Wingler der Hinhalte-Taktik des Darmstädter Magistrats ein Ende. Die Entscheidung wurde laut Wolsdorff bereits 1968 getroffen, als Gropius und Wingler anlässlich der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie von Mies van der Rohe mit dem damaligen Berliner Bausenator Schwedler in Berlin zusammentrafen. Gropius hatte, so Wolsdorff, wohl schon länger mit seiner Heimatstadt Berlin als Standort für das Archiv geliebäugelt.²⁹³ Bei einem gemeinsamen Essen stellte Schwedler nun eine Umsetzung der Pläne des Archiv-Neubaus in Berlin in Aussicht. Bereits am darauffolgenden Tag begutachteten Gropius und Wingler den anvisierten Standort am Landwehrkanal, den Gropius für die Realisation des Entwurfs als geeignet befand. Wolsdorff nimmt an, daß Schwedler seinen Ehrgeiz darauf gerichtet habe, sämtliche modernen Architekten mit ihren Bauten in Berlin zu vereinigen. Nachdem Scharoun und Mies van der Rohe bereits vertreten waren, habe von den berühmten Architekten der zwanziger Jahre noch Gropius gefehlt.²⁹⁴

Doch erst im Herbst 1969, also nach Gropius' Tod, setzten offiziell Verhandlungen über die Verlegung des Archivs nach Berlin ein. Dabei machte das Berliner Abgeordnetenhaus dem Verein *Bauhaus-Archiv e.V.* das Angebot, bei Übersiedlung des Instituts nicht nur zwei Drittel der laufenden Betriebsmittel zu stellen, sondern auch die Realisierung des Gropius-Entwurfs für das Archiv-Gebäude zu finanzieren.²⁹⁵ Darmstadt konnte bei diesen Angeboten an das Archiv nicht mithalten und mußte hinnehmen, daß das Institut, das über ein Jahrzehnt hinweg engagiert von der Stadt unterstützt worden war, nach Berlin umzog.

Im November 1970 beschloß die Mitgliederversammlung des Vereins den Wechsel nach Berlin. Doch es sollte noch ein Jahr dauern, bis die Arbeit vorerst in provisorisch eingerichteten Räumen in der Schloßstraße in Charlottenburg wieder aufgenommen werden konnte.

²⁹³ Vgl. Wolsdorff, 1991, S. 7.

²⁹⁴ Ebenda, S. 10.

²⁹⁵ Vgl. Wingler, 1979, S. 12.

Mit dieser Standortveränderung begann ein neues Kapitel in der Arbeit des Bauhaus-Archivs. Dank der besseren Arbeitsbedingungen in Berlin konnte nun an wirklich große Ausstellungen gedacht werden, und mit der Einweihung des neuen Archivgebäudes am Landwehrkanal wurden 1979 die letzten räumlichen Provisorien endgültig überwunden.

4.3.4. Erfolge und Hindernisse des Archivs in seinen Anfangsjahren

Das Bauhaus-Archiv hatte seine Arbeit mit dem Anspruch begonnen, den seit der Schließung des Instituts über das Bauhaus grassierenden Mythen ein wirklichkeitstreues Bild entgegenzusetzen. Der Bedarf war durchaus gegeben, da das Bauhaus weiten Kreisen kein Begriff mehr war und durch subjektiv gefärbte Erinnerungen ehemaliger Bauhäusler am Leben gehalten wurde. Durch die Unterstützung von Gropius schien gewährleistet, daß man sich auf die durch den Bauhaus-Gründer bestätigten Fakten konzentrieren und weiterer Legendenbildung entgegenzutreten würde. Eben daraus resultierte gleichzeitig die Gefahr einer monolithischen und Gropius-zentrierten Darstellung des Bauhauses, der das Archiv wie schon bei der Monografie teilweise unterlag.

Zu Beginn seiner Arbeit mußte das Archiv mit bescheidenen Mitteln auskommen und konnte demzufolge lediglich kleinere Veranstaltungen organisieren. Gleichzeitig mußte es jedoch als ein mit öffentlichen Geldern gefördertes Institut die eigene Existenz legitimieren und Ergebnisse aufweisen. So kam es in den ersten Jahren zu einer Vielzahl von kleineren Ausstellungen über Künstler, die in den zwanziger Jahren eine gewisse Zeit am Bauhaus verbracht hatten und nun gerne bereit waren, ihre zumeist nach dem Krieg entstandenen Werke im Archiv auszustellen. Diese Ausstellungen sagten jedoch kaum etwas über deren Arbeit am Bauhaus aus. Die beiden Werkstatt-Ausstellungen konnten ebenfalls nur einen kleinen Einblick in die Ausbildungs- oder Entwurfspraxis geben. Demnach dürfte es selbst regelmäßigen Besuchern schwer gefallen sein, sich anhand der Veranstaltungen ein stimmiges Bild vom historischen Bauhaus zu machen. In erster Linie wurde das Institut als Ansammlung von freikünstlerisch tätigen Menschen dargestellt, die sich nebenher auch noch an Entwurfsarbeit für die Serienproduktion versucht hatten.

Mit den Publikationen konnte das Archiv bereits ein größeres Publikum erreichen. Wenn auch die Bauhaus-Monografie von 1962 als Basis für die weiteren Veröffentlichungen gesehen werden muß, darf nicht außer Acht gelassen werden, daß die Dokumentation mit ihrem stolzen Preis von DM 148 damals lediglich einen kleinen Kreis von Wissenschaftlern und gut situierten Laien erreicht hat. Die *Neuen Bauhausbücher*

vervollständigten zwar den theoretischen Hintergrund, konnten tatsächlich jedoch den vielbeschworenen Bogen in die Gegenwart nur bedingt schlagen, auch wenn innerhalb dieser Reihe Gropius und Hilberseimer die Publikation ihrer in der Nachkriegszeit entstandenen theoretischen Schriften ermöglicht wurde. Stattdessen wurde mit der Aufnahme mit Semper-Schriften ein Schritt in die Vor-Vergangenheit getan.

Die auf den ersten Blick wahllos erscheinende Verwendung des Markenzeichens „Bauhaus“ hatte zwei unterschiedliche Funktionen. Einerseits erfuhren die Werke von bis dato unbekanntem ehemaligen Bauhäuslern eine immense Aufwertung. Andererseits wurden die bereits in Weimar existierenden Bemühungen zur Einbettung des Bauhauses in die zeitgenössische Avantgarde wieder aufgegriffen, indem z.B. Werke von Kirchner, Boccioni, Lissitzky oder Schwitters für das Bauhaus vereinnahmt wurden. So wurde sein Image als Kulminationspunkt der Klassischen Moderne manifestiert.

Den enormen Prestigegewinn, den das historische Institut auf diese Weise erfuhr, legitimierte gleichzeitig die Arbeit des Archivs. Deshalb setzte Wingler alles daran, das Bauhaus-Archiv aus seinem Dornröschen-Schlaf zu befreien und eine angemessene Unterkunft für das Archiv zu finden. Da er bis Mitte der sechziger Jahre noch keinerlei aufsehenerregende Ergebnisse hatte vorweisen können, verwundern seine Probleme bei diesem Vorhaben keineswegs. Wingler hatte lediglich den Entwurf von Gropius in der Tasche, arbeitete aber ungeachtet aller Hindernisse zielstrebig auf dessen Umsetzung hin. Es war kein Zufall, daß erst nach Ende der spektakulären Stuttgarter Ausstellung *50 Jahre bauhaus*, an deren Organisation Wingler beteiligt gewesen war, aus Berlin die definitive Anfrage nach Verlegung des Archivs kam, so daß Wingler und Gropius nicht zögerten, die Gunst der Stunde zu nutzen.²⁹⁶

Das Archiv war in den sechziger Jahren vornehmlich damit beschäftigt, das historische Bauhaus Stück für Stück zu rekonstruieren, um sich eine Basis für die Weiterarbeit zu schaffen. Gropius nahm entscheidenden Einfluß auf das Schema, nach dem diese „Rekonstruktion“ erfolgen sollte. Auf diese Weise wurde weniger der Legendenbildung entgegengewirkt als vielmehr den kursierenden Legenden eine weitere, durch das Archiv zur Realität erhobene Legende hinzugefügt, deren Mittelpunkt Gropius bildete. Dieses in den sechziger Jahren propagierte Bauhaus-Bild wirkt teilweise bis heute nach.

Der nicht allein vom Bauhaus-Gründer häufig beschworene Bezug des Bauhauses zur Gegenwart war nur insofern Thema, als er den Realitätsbezug des Bauhaus-Archivs

²⁹⁶ „The time seems to be right to do something decisive for the Bauhaus-Archiv.“ Gropius, Walter: Brief an Wils Ebert vom 27.06.1968. [BHA]

verdeutlichen sollte. Anregungen oder gar Unterstützung zur tatsächlichen Übertragung der am Bauhaus entwickelten gestalterischen oder pädagogischen Grundsätze wurden noch nicht gegeben. Lediglich im Fall der HfG Ulm mischte sich das Bauhaus-Archiv ein, indem es die Ulmer Hochschule als Negativbeispiel für eine praktische Bauhaus-Rezeption nannte, da die HfG in dem Moment die Konzeption des Bauhauses verraten habe, als man dort die Kunst für obsolet erklärt habe.

Den Nachweis über den aktuellen Stand der im *Aufruf an die Freunde des Bauhauses* dargestellten historischen Entwicklung, die im Bauhaus kulminiert sei und über die Gegenwart hinaus in die Zukunft wirken sollte, ist das Bauhaus-Archiv bislang allerdings schuldig geblieben.

4.4. Der Weg vom unbeschriebenen Blatt zur unangefochtenen Instanz

Das besondere Engagement einzelner Persönlichkeiten hatte Mitte der fünfziger Jahre den Anstoß für eine Unternehmung gegeben, aus der schließlich die Gründung des Bauhaus-Archivs resultierte, das im Laufe der sechziger Jahre die Weichen für die darauffolgenden Rezeptionsansätze stellen sollte.

Hatte der Tapetenfabrikant Rasch anfangs nur eine kleine Festschrift im Sinne gehabt, die das 1929 zwischen dem Bauhaus und seiner Firma geknüpft Band werbewirksam verfestigen sollte, verselbständigte sich das Projekt bald. Mit der Wahl des bis dahin weitgehend unbekanntes Kunsthistorikers Hans M. Wingler als Autor hatte Rasch eine glückliche Hand bewiesen, denn dieser war bereit, seine gesamte Energie auch über den anfangs gesteckten Rahmen hinaus einzusetzen. Die für alle Beteiligten überraschend erhalten gebliebenen historischen Dokumente, die Wingler in den Archiven von Weimar und Dessau aufgespürt hatte, beflügelten seine Entschlossenheit, ein Standardwerk zu verfassen. Indem er die Unterstützung von Gropius gewinnen konnte, öffneten sich für ihn weitere, bisher verschlossen gebliebene Türen vor allem zu Privatarchiven vieler ehemaliger Bauhäusler, mit denen der Bauhaus-Gründer in Kontakt stand. Die mit der Monografie verbundene Arbeit, aus den unterschiedlichsten Quellen Hinweise und Dokumente zusammenzutragen und zu systematisieren, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden; schließlich gab es zu jenem Zeitpunkt weder Adressenlisten noch umfangreiche wissenschaftliche Vorarbeiten, auf die sich Wingler hätte stützen können. Motiviert und protegiert durch den Bauhaus-Gründer, gelang es ihm, die Gründung eines Archivs in der Bundesrepublik voranzutreiben.

Gropius hatte mit dem Bauhaus-Archiv eine Institution in Deutschland, von der er sicher sein konnte, daß sie sein Lebenswerk mit dem Bauhaus als ideellen Kern auch in Zukunft bewahren würde. Dementsprechend war er zu jeder ihm möglichen ideellen

und auch finanziellen Unterstützung bereit und nutzte darüber hinaus das von ihm gepflegte, weit gespannte Kontaktnetz in den USA und in Europa zur Einflußnahme. So konnte der Bauhaus-Gründer hemmungslos seine Autorität einsetzen, um – seiner Ansicht nach – unangemessene Fragestellungen oder falsche Forschungsansätze zu verhindern, und schränkte damit die Arbeit des Archiv-Direktors ein.

Da Wingler vor allem zu Anfang massiv vom Wohlwollen Gropius' abhängig war, mußte er sich in die Gegebenheiten fügen. Schließlich eröffnete ihm die enge Zusammenarbeit mit Gropius eine authentische Sichtweise auf die Geschichte des Bauhauses, die es zunächst zu bewahren galt. Die damit verbundene Gefahr, aufgrund der Involviertheit von Gropius einer retrospektiv verzerrten Einschätzung von Geschehnissen oder Persönlichkeiten zu unterliegen, nahm er in Kauf, um Gropius' Protektion nicht zu verlieren. Um die Popularität von Gropius in Deutschland für das Archiv nutzen zu können, bemühte sich Wingler, das vom Bauhaus-Gründer gezeichnete Bild mit seinem eigenen in Einklang zu bringen.

Dementsprechend folgte er auch dem von Gropius eingeschlagenen Weg, das historische Bauhaus zwar als eine dezidiert unpolitische Institution, den wesentlichen Kern der Bauhaus-Idee demgegenüber jedoch als demokratisch darzustellen. Damit wurde ihrer politischen Vereinnahmung und Instrumentalisierung im Ost-West-Konflikt nicht nur nichts entgegengesetzt, sondern sie wurde auch legitimiert. Als besonders dunkles Kapitel ist in diesem Zusammenhang die Behandlung der Person Hannes Meyers zu betrachten. Dem allgemeinen politischen Klima entsprechend hatte Meyer als Paradebeispiel für eine durchaus hoffnungsvolle Gestaltergeneration zu dienen, die sich allerdings durch eine politische Naivität fehlgeleitet den falschen Idealen hingeegeben habe. Diese Darstellungsweise wurde vor allem Ende der sechziger Jahre aufgefrischt, als man sich mit einer Nachkriegsgeneration auf der Suche nach eigenen Wertvorstellungen konfrontiert sah, die immer vehementer gegenüber der umgebenden Gesellschaft durchgesetzt werden wollten.

Wingler hatte durchaus das Bedürfnis gehabt, sich unabhängig der Darstellungsweise von Gropius eine wissenschaftlich fundierte Meinung zum Bauhaus nach 1928 zu bilden. Doch Gropius beharrte auf seinem Standpunkt, und Wingler wollte sich augenscheinlich diesbezüglich nicht auf eine Konfrontation einlassen.

Wenn sich Wingler zum Zeitpunkt der Archiv-Gründung noch den weitgefaßten Anspruch gesetzt hatte, nicht nur das Bauhaus, sondern auch parallele, vorbereitende und nachfolgende Strömungen zu untersuchen, so zeigte sich daran meines Erachtens eine latente Unsicherheit gegenüber einer langfristigen Bedeutsamkeit des historischen Bauhauses und damit einhergehend der Legitimation des Archivs. Erst nach dem großen, auch internationalen Erfolg der Jubiläumsausstellung 1968 zerstreuten sich diese

Befürchtungen vollends, und Wingler konnte selbstbewußt eine weitere Ausdehnung seiner Aktivitäten betreiben. Dementsprechend nutzte er den enormen Publizitätsschub und forcierte zusammen mit Gropius den Neubau des Archivgebäudes nach dessen Entwürfen. Auf diese Weise schuf Gropius seinem Institut eine auf Dauer angelegte, maßgeschneiderte Heimat, deren Architektur maßgeblich zur Popularisierung des gesamten Archivs beitrug.

Nach den beschriebenen Aufbaujahren des Archivs, in denen unter teilweise erschwerenden Bedingungen die Grundlagen für weiterführende Forschungsarbeiten geleistet wurden, konnte mit dem Umzug nach Berlin und nicht zuletzt nach Gropius' Tod eine weitere Etappe der Forschung begonnen werden. Nun beschäftigte sich Wingler mit Themen, die wegen persönlicher oder politischer Beweggründe bislang tabu gewesen waren. So veranstaltete er Vorträge über Hannes Meyer und über die Ulmer Hochschule ebenso wie eine Ausstellung über den Architekten Arie Sharon und dessen Arbeit in Israel.

Insgesamt schuf Wingler mit dem Bauhaus-Archiv in Deutschland eine Anlaufstelle für all diejenigen Forscher, die den allgemein kursierenden, idealisierten Darstellungen über das Bauhaus ein wissenschaftlich fundamentiertes Bild entgegensetzen wollten, in der Hoffnung, daß sich neben einem schwer faßbaren, atmosphärischen Idealzustand weitere Punkte ergaben, die es wiederzubeleben wert waren. Nachdem sich das Archiv im allgemeinen Wissenschaftsbetrieb sozusagen freigeschwommen hatte, begann es durch seine weiteren Aktivitäten, den anfänglich geschaffenen Eindruck eines homogenen Bauhauses zu korrigieren und auch dessen unterschiedliche Facetten mit ihren spezifischen Einflüssen greifbar zu machen. Demzufolge bemüht man sich heutzutage weniger um ein einheitlich als um ein vollständig gezeichnetes Bauhaus, das allerdings allen Beschwörungen zum Trotz ein historisches gewordenen ist.

5. Weiterführung oder Gegenmodell?

Die Hochschule für Gestaltung in Ulm (1949 bis 1968)

Die Hochschule für Gestaltung (HfG) nimmt innerhalb der bundesdeutschen Bauhaus-Rezeption eine Sonderstellung ein. Diese erklärt sich daraus, daß sich die Hochschule anfangs selbst explizit als Nachfolgeinstitution des Bauhauses betrachtete. Denn als einziges Institut in der Bundesrepublik trat es mit dem Anspruch an, die am Bauhaus entwickelten Ideen nicht nur in fragmentarischen Versatzstücken, sondern konsequent umfassend in die Praxis umzusetzen.

Von den bereits etablierten Kunsthochschulen unterschied sie sich durch das Fehlen von freien Mal- oder Bildhauerklassen, von den Werkkunstschulen durch die rigorose Abwendung vom Handwerk hin zur industriellen Formgebung. Zwar gab es unter den deutschen Werkkunstschulen auch einige, die sich um eine Zusammenarbeit mit der Industrie bemühten, doch hielt man trotzdem an den Werkstätten als Ausbildungsbasis fest.²⁹⁷ Dementsprechend gab es viele Schulen in Deutschland, die sich mit ähnlicher Berechtigung in die Bauhaus-Tradition hätten einreihen können, zumal auch dort einige ehemalige Bauhäusler pädagogisch tätig waren.²⁹⁸ Allerdings wurde kein besonderes Aufheben um den Ausbildungsweg der Lehrenden gemacht und keine Bauhaus-Nachfolge postuliert, schließlich handelte es sich bei all diesen Schulen um etablierte Ausbildungsstätten, die eine eigene Tradition vorzuweisen hatten.²⁹⁹

²⁹⁷ 1956 gab es an nur zwei von insgesamt 20 deutschen Werkkunstschulen spezifische Abteilungen für Industriegestalter (in Hannover und Krefeld), an vier Institutionen wurde im Rahmen der regulären Abteilungsarbeit auf die speziellen Erfordernisse des Industriedesigns eingegangen. – Vgl. Glasenapp, Werner: Die Gestaltung industrieller Erzeugnisse als neues Lehrfach. In: Hassenpflug, Gustav: Das Werkkunstschulbuch. Stuttgart, 1956, S. 73.

²⁹⁸ So war z.B. Gustav Hassenpflug 1950-56 Direktor der Landeskunstschule Hamburg, wo Wolfgang Tümpel in den fünfziger Jahren auch die Metallklasse leitete; Hannes Neuner lehrte 1949-53 an der Werkkunstschule in Saarbrücken und war danach bis 1967 Leiter der Grundklasse der Akademie in Stuttgart; dort leitete Herbert Hirche bereits seit 1952 eine Klasse für Möbeldesign und Inneneinrichtung; Kurt Kranz hatte ab 1960 eine Professur an der Kunsthochschule Hamburg; Werner Graeff lehrte von 1951-59 an der Essener Folkwangschule; Hans Haffenrichter lehrte von 1949-52 an der Werkkunstschule Wiesbaden; Fritz Christoph Hüffner leitete 1956-60 die Gestaltungslehre der Werkkunstschule Kassel; Elisabeth und Gerhard Kadow waren in den fünfziger und sechziger Jahren an der Werkkunstschule Krefeld tätig, wo auch Georg Muche bis 1958 unterrichtete. – Vgl. Herzogenrath (Hrsg.), 1968, S. 348-365.

²⁹⁹ Bis auf die Ausstellung *50 Jahre Bauhaus* nahm die zeitgenössische Kritik die pädagogische Bauhaus-Fortführung kaum als solche wahr. Eine Ausnahme bildete eine Ausstellung des Bauhaus-Archivs, die allerdings erst 1973 veranstaltet wurde: *Bauhaus-Archiv Berlin* (Hrsg.): Hannes Neuner und seine Grundlehre. Eine Weiterentwicklung des Bauhaus-Vorkurses. Ausstellungsheft Berlin, 1973. O.Pg.

Aufgrund seines in Deutschland einzigartigen Ausbildungsmodells und der besonderen Aufmerksamkeit, die der Hochschule zuteil wurde, ist die HfG 30 Jahre nach ihrer Schließung mittlerweile selbst historisch geworden. Demzufolge spiegelt sich in ihrer Rezeption auch der jeweilige Stand der Bauhaus-Rezeption wider, indem im Laufe der Jahre die neu gewonnenen Ergebnisse der Bauhaus-Forschung mit in die Betrachtungen über die HfG einfließen oder Anregung gaben für die Themenwahl. So veranstaltete das Bauhaus-Archiv zum Beispiel 1990 eine Ausstellung über die *Fotografie am Bauhaus*,³⁰⁰ und im darauffolgenden Herbst zeigte das HfG-Archiv in Ulm eine Ausstellung über die Fotografie an der Ulmer Hochschule.³⁰¹

Darüber hinaus ist zu beachten, daß die Rezeption der HfG durch ähnliche Mechanismen determiniert wird wie die Bauhaus-Rezeption. Auch die HfG versuchte, durch eine intensive Selbstdarstellung die eigenen Positionen zu popularisieren, wobei das positiv konnotierte Schlagwort „Bauhaus“ vor allem in der Gründungszeit, aber auch kurz vor der Schließung der HfG für die eigenen Interessen instrumentalisiert wurde. Ebenso waren es in beiden Fällen vornehmlich die ehemaligen Lehrer und Schüler, die nach Schließung der Institute über die jeweilige Hochschule publizierten, um sie nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Daraus wiederum resultierten erste Ausstellungen, die einer breiteren Öffentlichkeit Einblick in die Arbeit der Institute gewährten und den Boden für weitere Untersuchungen bereiteten. Schließlich wurden für beide Schulen Archive gegründet, die sich der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Nachlaßverwaltung widmeten, aus ihrem Fundus sowohl Ausstellungen als auch Publikationen zusammenstellten und dadurch das offizielle Bild maßgeblich beeinflussten.

Die Ulmer selbst lieferten durchaus differenzierte Analysen über das Bauhaus, da sie ihre eigene Arbeit in seiner geistigen Tradition sahen, wenngleich diese in der breiten Öffentlichkeit zumeist unbeachtet blieben.³⁰² Erfolgreicher war Max Bill mit seinen Angriffen gegen die Ulmer Hochschule, die er nach seinem Abschied immer wieder publizierte. Vergleich er sich anfangs noch andeutungsweise mit Hannes Meyer,³⁰³ so verhielt er sich später ähnlich wie Gropius, indem er seinen Nachfolgern bescheinigte, sie

³⁰⁰ Bauhaus-Archiv Berlin, 04.02.-22.04.90; danach vier weitere Stationen in der Bundesrepublik, der Schweiz und Frankreich; Katalog: Fiedler (Hrsg.), 1990.

³⁰¹ HfG-Archiv Ulm 29.09.-10.01.91, Bauhaus-Archiv Berlin 26.11.91-20.01.92; Katalog: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Ausstellungskatalog Ulm, 1991.

³⁰² Vgl. Maldonado, Tomás: Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters. In: ulm (Ulm), 1958, Nr. 2, S. 25-40; oder ders., 1963.

³⁰³ Vgl. Bill, Max: „Mein Rücktritt – ein perfider Hinauswurf“ In: Neu-Ulmer Zeitung (Neu-Ulm), 18.01.1963; und Meyer, Hannes: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Ein offener Brief an Oberbürgermeister Hesse, Dessau. In: Das Tagebuch (Berlin), 11, 1930, Nr. 33.

hätten Verrat an der Gründungsidee begangen und seien deshalb für ihr Scheitern selbst verantwortlich.³⁰⁴ Als die HfG 1968 gegen ihre Schließung kämpfte, versuchte sie, mittels des Schlagwortes „Bauhaus“ eine Sensibilisierung der Öffentlichkeit zu erreichen. Doch die Flugblätter mit der Überschrift *Bauhaus Weimar – Exodus 1, Hochschule für Gestaltung Ulm – Exodus 2* konnten ebensowenig eine Wende der Geschehnisse bewirken wie die Demonstrationen anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten für die Ausstellung *50 Jahre bauhaus* in Stuttgart. Die baden-württembergische Landesregierung zeigte sich bekanntlich unbeeindruckt von der Solidaritätsbekundung des 89-jährigen Walter Gropius.

Auch wenn diese Rettungsversuche zur damaligen Zeit keinerlei Erfolg hatten, so bewirkten sie postum eine Aufwertung der Institutsgeschichte der HfG durch die Rezeption, indem beiden Instituten ein gemeinsames Schicksal zugesprochen wurde. Die Parallelen wurden bezüglich ihrer kurzen Existenz, Arbeit unter ständiger öffentlicher Kritik und schließlich ihrer Schließung unter politischen Vorzeichen gesehen. Insbesondere der letztgenannte Aspekt bildete in den siebziger Jahren den Ansatz für eine Überhöhung der HfG, ähnlich der Mystifizierung des Bauhauses in der Nachkriegszeit.³⁰⁵

Die Frage nach einer Bauhaus-Rezeption an der Ulmer HfG wurde in der bisherigen Forschungsliteratur zumeist mit Stereotypen beantwortet.³⁰⁶ Ihnen zufolge habe die HfG lediglich unter ihrem Gründungsdirektor Bill als Nachfolgeinstitut gelten können. Als Belege dafür wurden vor allem Bills Studienzeit am Dessauer Bauhaus, die Übernahme der Vorlehre in den Ausbildungsplan sowie Gastdozenturen von ehemaligen Bauhaus-Lehrern in den Jahren 1953 bis 1955 angeführt. Darüber hinaus habe Walter Gropius durch seine Anwesenheit bei den offiziellen Eröffnungsfeierlichkeiten 1955 in Ulm das Institut als Nachkomme des Bauhauses anerkannt. Als Bill aufgrund von konzeptionellen und persönlichen Unstimmigkeiten die HfG verließ, sei mit ihm auch der „Bauhaus-Geist“ verschwunden. Ebenso unkritisch wurde in der Forschung bislang wiederholt, daß nach Bills Weggang eine rigorose Abkehr von den Prinzipien des Bau-

³⁰⁴ Vgl. Bill, Max: Die künstlerische Krise. Ulms Gestalter brauchen keine Selbständigkeit. In: Christ und Welt. Beilage des Rheinischen Merkurs (Köln), 23, 1968, Nr. 9, S. 17.

³⁰⁵ Die jüngste erschienene Dissertation des Historikers René Spitz bewertet die politischen Einflüsse auf die HfG erstmalig unter neuen Prämissen. Spitz, René: Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm (1953-1968). Dissertation Köln, 1997.

³⁰⁶ Vgl. Erlhoff, Michael: Bundes-Bauhaus. In: Westermanns Monatshefte (München), 1985, Nr. 7, S. 22-30; Seckendorff, 1989; Ristant, Ulm, 1990; Grohn, 1991, S. 58 ff.

hauses eingesetzt habe, die sich am deutlichsten in der Abschaffung der Grundlehre manifestiert habe.³⁰⁷ Fortan galten „Bauhaus“ und „Ulm“ als einander ausschließende Gegensätze.

Sowohl aus dem Blickwinkel der HfG als auch von Seiten der Bauhaus-Forschung wird dieses Kapitel Design-Geschichte gemeinhin als ausgereizt dargestellt, ohne die üblichen Thesen an konkreten Beispielen verifiziert oder gar in Frage gestellt zu haben.³⁰⁸

Aufgrund dieses Forschungsdesiderats soll im folgenden erstmals eine Überprüfung der genannten Vor-Urteile stattfinden. Als Voraussetzung muß die Vorstellung einer „Phase der Bauhaus-Rezeption“ verabschiedet werden.³⁰⁹ Vielmehr gilt es, spezifische Aspekte phasenübergreifend zu analysieren. Neben dem Einfluß, der von einzelnen Persönlichkeiten ausging, müssen vor allem die an der HfG aufeinanderprallenden Ausbildungskonzepte beleuchtet werden. Darüber hinaus sollen erstmals etwaige Parallelen in Konzeption und Unterrichtspraxis an ausgewählten Gestaltungsbeispielen untersucht werden, die aus allen Entwicklungsstufen der Ulmer Hochschule stammen.

Über konkrete Beispiele hinaus wird deutlich werden, daß fortwährend unterschiedliche Vorstellungen über das „tatsächliche“ Bauhaus miteinander konkurrierten. Auf der einen Seite stand das HfG-eigene Bauhaus-Verständnis, das die Ulmer Hochschule mit Hilfe ihrer Öffentlichkeitsarbeit zu popularisieren versuchte, auf der anderen Seite die Erwartungshaltung einer (Fach-)Presse, die zunehmend ein idealisiertes und simplifiziertes Bauhaus-Bild zeichnete. Gegen den „glattgebügelden“ Mythos hatte die HfG letztlich keine reelle Chance.

³⁰⁷ „Die Aufhebung der Grundlehre bedeutete [...] den endgültigen Abschied der Ulmer Hochschule vom Erbe des Bauhauses.“ Wick, Rainer K.: Dem Bauhaus fern entrückt. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung nach Max Bill. In: Breuer, Gerda / Peters, Andrea / Plüm, Kerstin (Hrsg.): die 60er. Positionen des Design. Ausstellungskatalog Köln, 1999, S. 28.

³⁰⁸ Vgl. dazu Mühlestein, 1995.

³⁰⁹ Vgl. Schnaidt, 1982; Aicher, 1975; Lindinger, 1991.

5.1. Richtungsweisende Bauhäusler: Max Bill und Walter Gropius

Auch wenn die ursprüngliche Gründungsidee zur HfG aus der Ulmer Volkshochschule um Inge Scholl³¹⁰ hervorging, so war die Konzeption der endgültigen Hochschule für Gestaltung das Werk von Max Bill, der sich mit der Hilfe von Walter Gropius innerhalb kurzer Zeit vom Mitstreiter zum Anführer des Projektes entwickelte.

Der 1908 in Winterthur geborene Bill hatte von 1927 bis 1929 am Bauhaus studiert und war danach vornehmlich in der Schweiz als Künstler, Architekt und Gestalter tätig gewesen. Bis zu seinem Ausscheiden aus der HfG im Jahre 1957 war er die dominierende Persönlichkeit innerhalb der Institution und trug durch seinen internationalen Bekanntheitsgrad wesentlich zur Etablierung der neuen Ulmer Hochschule bei.

Durch Bill entstand der Kontakt zu Walter Gropius. Der Beitrag des Bauhaus-Gründers wurde in der Literatur bislang als rein ideeller angesehen, indem er die neue Hochschule als legitime Nachfolgerin des Bauhauses anerkannte und ihr vor allem beratend zur Seite stand. Nach einer Durchsicht der Korrespondenzen, die die Beteiligten miteinander führten, wird erstmals aufgezeigt, wie maßgeblich Gropius an der Verwirklichung und Etablierung des Ulmer Hochschulprojektes mitwirkte, indem er seinen Einfluß sowohl in den USA als auch in Deutschland geltend machte. Mit Bill als Mittelsmann erreichte er eine Neuaufgabe des historischen Bauhauses, das mit modernen Vorzeichen versehen die Fortsetzung seines Lebenswerks garantieren sollte.

5.1.1. Von der Idee zur Einweihung 1955

Inge Scholl und Otl Aicher³¹¹ planten bereits eine Ausweitung des Lehrangebots ihrer 1946 gegründeten Ulmer Volkshochschule, als sie im Mai 1948 während eines Semi-

³¹⁰ Inge Scholl wurde am 11.08.1917 in Crailsheim geboren. Die Familie zog 1932 nach Ulm um. Ihre Geschwister Hans und Sophie Scholl wurden 1943 als Mitglieder der Widerstandsgruppe *Die weiße Rose* wegen Hochverrats zum Tode verurteilt und hingerichtet. Daraufhin wurde die ganze Familie über mehrere Monate in Sippenhaft genommen. 1952 heiratete sie Otl Aicher und führte seitdem den Doppelnamen Aicher-Scholl. Am 04.09.1998 starb sie in Rotis im Allgäu.

³¹¹ Aicher wurde 1922 in Ulm geboren. Nach dem Krieg engagierte er sich in der Ulmer Volkshochschule und begann ein Bildhauerei-Studium in München. An der HfG war er Dozent der Visuellen Kommunikation und Leiter der Entwicklungsgruppe *E 5*. Nach der Schließung der Hochschule arbeitete er bis zu seinem Tod 1991 in seinem eigenen Büro. Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „die augen sind hungrig, aber oft schon vor dem sehen satt.“ Otl Aicher zum 75. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, 1997, S. 70.

nars in der Schweiz Kontakt zu Max Bill knüpften.³¹² Aicher und Scholl „waren sehr begeistert von ihm [Bill], es war ungeheuer. Und dann war Bill plötzlich da, und mit ihm diese andere Linie, das neue Bauhaus.“³¹³ Der rege Austausch in der darauffolgenden Zeit gipfelte im Oktober 1949 in der Organisation von Bills Wanderausstellung *Die gute Form* im Ulmer Museum. Die enge Zusammenarbeit läßt vermuten, daß Bill vom Vorschreiten des Schulprojektes unterrichtet war, das immer größere Dimensionen annahm. Zusammen mit dem Schriftsteller Hans Werner Richter hatten Scholl und Aicher eine „Geschwister-Scholl-Hochschule“ für Politik konzipiert, an der die deutsche Nachkriegsjugend in einem explizit antifaschistischen Sinne zu selbständig denkenden, demokratischen Bürgern erzogen werden sollte.³¹⁴ Auf der ständigen Suche nach ideeller oder finanzieller Hilfe knüpfte Inge Scholl den entscheidenden Kontakt zum amerikanischen Hochkommissar John J. McCloy, der finanzielle Hilfe durch den Reeducation-Fond in Aussicht stellte. Seine begeisternde Vorstellung des Projektes auf dem United Council of World Affairs als Paradebeispiel für den geistigen Neuanfang der Bundesrepublik bewirkte, daß schnellstens ein detailliertes Programm ausgearbeitet werden mußte. Zu diesem Zweck informierte Bill im Februar 1950 die Aufbaugruppe der Hochschule³¹⁵ über das historische Bauhaus,³¹⁶ dessen internationale Reputation man gezielt nutzen wollte. Schließlich wurde das Lehrprogramm über die politische Ausrichtung hinaus mit gestalterischen Fächern erweitert.

Ab diesem Moment wurde Bill bei der Durchsetzung der neuen Hochschule immer wichtiger, da er das Bindeglied zwischen Weimarer Republik und Nachkriegsdeutschland darstellte. Bereits am 25. April 1950 sollten Bill, Aicher, Scholl und der designierte Hochschuldirektor Richter die Spezialisten der Erziehungsabteilung der High Commission for Germany (HICOG) über die inzwischen modifizierten Pläne informieren. Zuerst ließ man nur Inge Scholl und Otl Aicher zum Hochkommissar selbst vor, die ihm einleitend darlegten, daß sie sich inzwischen gegen eine ausschließlich politisch ausge-

³¹² Vgl. Frei, 1991, S. 34-35.

³¹³ Erinnerung von Helga Wiegandt (Mitglied des ersten Kuratoriums der neu gegründeten Ulmer vh). In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): fangen wir an, hier in ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm – die frühen Jahre. Ausstellungskatalog Ulm, 1995, S. 81.

³¹⁴ Vgl. Hanslovsky, Sabine: „fangen wir an, hier in ulm“. Die Ulmer Volkshochschule und die Entstehung der Hochschule für Gestaltung. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.), 1995, S. 19-20.

³¹⁵ Zu den Mitgliedern der Aufbaugruppe gehörten neben Inge Scholl und Otl Aicher vor allem die Mitarbeiter der Ulmer Volkshochschule sowie Hans Werner Richter und der Jurist Hans Jürgen Söhring.

³¹⁶ Vgl. Frei, 1991, S. 36.

richtete Schule entschieden hätten. Stattdessen habe man jedoch eigene Pläne entwickelt,

„die gleichfalls von großer politischer Relevanz seien. Daraufhin wurde auch Bill [...] gerufen, da Shepard Stone bereits eine telegraphische Nachricht von Walter Gropius besass, worin dieser Bill gegenüber sein vollstes Vertrauen aussprach.“³¹⁷

Als Scholl und Aicher den Einfluß von Gropius bei den Amerikanern erkannten, fragten sie Bill spontan, ob er die Leitung des Projektes und damit verbunden die Direktorenschaft der Hochschule übernehmen wolle. Mit Bills Zusage wurde Richter kurzerhand aus dem Projekt ausgebootet,³¹⁸ weil Bill mit Gropius den besten Leumund hatte und dieser auch den Amerikanern ein Begriff war. Vom tatsächlichen Wesen des Bauhauses wußten sie zwar nicht viel, doch war seine Schließung durch die Nationalsozialisten Grund genug, um es als „antifaschistisch“ zu klassifizieren. Als neutraler Schweizer galt Bill als politisch unbedenklich. Bei einer mehr gestalterischen Ausrichtung des Programms konnte sich der anerkannte Künstler und Architekt aufgrund seiner Arbeit im Schweizerischen Werkbund empfehlen. Sowohl durch seine praktischen Arbeiten als auch durch seine theoretischen Schriften hatte er den Ruf eines Streiters für „die Gute Form“ erworben. Rückblickend war er für Aicher

„ein überlebender des bauhauses und rettete zum teil im schweizer werkbund, was in deutschland und österreich verboten war und ausgemerzt wurde. er war für uns das authentische bauhaus, das wir zunächst nur in büchern kennenlernten.“³¹⁹

Nach dieser Wende sah sich Bill in der Lage, umfangreiche Bedingungen für seine Übernahme des Direktorenamtes zu stellen, die er in einem Brief an Inge Scholl vom 18. Juli 1950 ultimativ zusammenfaßte. Für sich selbst forderte er nicht nur den Auftrag für den Schulneubau, sondern auch entscheidenden Einfluß auf Aufbau und Berufungen, wobei er u.a. Richter von der Liste gestrichen wissen wollte. Bill wollte „prinzipiell die gleiche stellung einnehmen wie van de velde in weimar und bruxelles oder gropius in weimar und dessau.“³²⁰ Damit meinte er vor allem die Möglichkeit, weiterhin frei als Architekt tätig zu sein, da er das zu erwartende Gehalt als zu niedrig einschätzte. Die Leitung der Ausbildung sowie die Oberleitung der gestalterischen Fächer beanspruchte er für sich aus dem Grund, weil niemand sonst über seine internationalen Beziehungen

³¹⁷ Ebenda, S. 39. Frei gibt keine Quelle für diese Information an.

³¹⁸ Richter selbst sah die amerikanische Ablehnung seiner Person darin begründet, daß er Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Ruf* gewesen war, der 1947 wegen ihrer sozialistischen Ausrichtung die Lizenz entzogen worden war. Inwieweit diese Vermutung zutrifft, mag dahingestellt bleiben. Vgl. Seeling, 1985, Anm. 65, S. 35.

³¹⁹ Aicher, 1991, S. 89.

³²⁰ Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950. [HfG-A]

verfüge. Den bisherigen Namen „Geschwister-Scholl-Hochschule“ lehnte er als zu sentimental ab und schlug alternativ vor, die neue Schule „bauhaus ulm, freie hochschule für gestaltung der geschwister-scholl-stiftung“ zu nennen. Mit dieser Namensgebung verknüpfte Bill geschickt die unterschiedlichen, aufeinanderprallenden Ansprüche: Er selbst würde Direktor eines „Neuen Bauhauses“; Scholl und Aicher wären mit der Nennung ihrer Ende 1950 gegründeten Stiftung zufriedengestellt; die Amerikaner hätten einen doppelten antifaschistischen Anknüpfungspunkt. Darüber hinaus erinnerte die „freie Hochschule“ namentlich an die ebenfalls mit amerikanischen Mitteln aufgebaute Freie Universität in Berlin. Doch gleichzeitig mit dem in Aussicht gestellten Zuckerstückchen „Bauhaus“ und der damit verbundenen internationalen Aufmerksamkeit erinnerte Bill seine Mitstreiter daran, daß dies nur in Zusammenarbeit mit ihm selbst als Mittelsmann zu Gropius realisiert werden könne. Denn, so Bill,

„ob dieser name für uns zur verfügung stehen würde, hängt allerdings weitgehend vom eindruck ab, den gropius von uns hat. nun haben sie auf eine seiner direktesten informantinnen, sibyl moholy, einen sehr unklaren eindruck gemacht, und nachdem gropius ohnehin schon ein wenig skeptisch war [...], scheinen mir die chancen nicht sehr groß. anders wäre es, wenn ich sehr positiv diese sache in die hand nehmen würde und ihm mitteilen kann, dass die schule praktisch unter meiner leitung steht und dass einige alte bauhäusler als mitarbeiter da wären. ich habe ihm ohnehin geschrieben, dass die sache eine weiterentwicklung und wandlung der bauhaus-idee sei.“³²¹

Ganz unverblümt deutete Bill an, daß das Projekt ohne ihn zum Scheitern verurteilt sei. Sein Selbstvertrauen war so stark, daß er dem Brief eine schulmeisterliche Notiz vorweschickte:

„bitte legen sie diesen brief dorthin, wo sie ihn immer dann zur hand haben, wenn sie im ungewissen sind, welche die bedingungen sind, unter denen ich uneingeschränkt meine arbeitskraft in den dienst unserer gemeinsamen sache stellen kann.“³²²

Angesichts des hier angeschlagenen autoritären Tones muß sich Bill seiner Sache sehr sicher gewesen sein, denn hätten Aicher und Scholl auch nur den geringsten Zweifel an Bills Unverzichtbarkeit gehabt, hätten sie sich seine harschen Forderungen sicherlich nicht gefallen lassen.³²³ Doch nach einigen Diskussionen erklärten sie sich schließlich einverstanden und ließen sich auf die ideelle Vormundschaft durch Gropius ein, dem Bill vermeldete, er habe „nach einer vehementen auseinandersetzung die

³²¹ Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950. [HfG-A] – Sibyl Moholy hatte im Juli 1950 an der Ulmer Volkshochschule einen Vortrag über ihren Mann László Moholy-Nagy und die Bauhaustradition gehalten. Vgl. Hanslovsky, 1995, S. 22.

³²² Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950. [HfG-A]

³²³ Vgl. Scholl, Inge: Brief an Max Bill vom 15.05.50 [HfG-A], in dem sie schreibt, daß sie und Aicher sich die „die Sache ohne Sie [Bill] gar nicht mehr vorstellen“ können.

führung fast vollständig in der hand.³²⁴ Obwohl Inge Scholl und Otl Aicher beide auf regionaler Ebene erfolgreich waren, zeigten sie sich von der vermehrt international ausgerichteten Konzeption und deren zukünftiger Bedeutung derart beeindruckt, daß sie sich der Autorität des renommierten Gespanns Bill und Gropius fügten.

Seit Anfang 1951 nannte man die neue Schule offiziell „Hochschule für Gestaltung“,³²⁵ auch wenn Bill den Anknüpfungspunkt Bauhaus durchaus mit gemischten Gefühlen betrachtete:

„heute ist in deutschland das bauhaus ein mythos, der nicht ungefährlich ist und den man in jeder beliebigen gleichung eingesetzt findet. das pro und contra in bezug auf die ulmer schule wird nun aber immer in relation gebracht zum bauhaus. keine andere schule in deutschland hat seit dem bauhaus in gleicher weise die gemüter erregt und deshalb wäre es eventuell in einem fortgeschrittenem stadium angebracht und nicht falsch, den namen bauhaus zu benutzen.“³²⁶

Offensichtlich zeigte sich der designierte Rektor stolz über das Echo, daß das Projekt bis dahin hervorgerufen hatte, wollte jedoch gleichzeitig seinen Anspruch und damit die öffentlichen Erwartungen nicht zu hoch stecken, da die endgültige Realisierung noch in weiter Ferne lag. Trotzdem fragte Bill vorsorglich bei Gropius an, ob es grundsätzlich möglich sei, die Schule „Bauhaus Ulm“ zu nennen. Er erläuterte Gropius, daß er den Namen „Bauhaus“ als Oberbegriff sah für eine

„lehrauffassung und lebensanschauung, die nach unserer auffassung die erstrebenswerte ist. also könnten im prinzip der ‚bauhäuser‘ viele sein; überall wo diese grundlagen richtig in die tat umgesetzt werden.“³²⁷

Obleich Gropius keine Einwände gegen die Verwendung des Namens hatte, war er nicht mit Bills Interpretation einverstanden. Vielmehr sah er das „Bauhaus“ eng mit seiner eigenen Person verbunden und wollte sicher sein, daß in Deutschland kein Mißbrauch mit dem Namen getrieben werde. Schließlich könne sich unter einer anderen Leitung die Konzeption weit von der ursprünglichen entfernen; der Name „Bauhaus“ bestünde dann jedoch weiterhin. Dies wollte Gropius unbedingt vermieden wissen. Deshalb legte er Bill nahe, einen eigenen, schlagkräftigen Namen zu wählen, und im Untertitel die Nähe zum historischen Bauhaus auszudrücken.³²⁸ So blieb es bei dem Untertitel des Dessauer Bauhauses, „Hochschule für Gestaltung“, und auch zu einem

³²⁴ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 17.08.1950. [BHA]

³²⁵ Vgl. Meunier, Franz: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), Jg. 4, 1951, Nr. 9, S. 3-4.

³²⁶ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 15.11.1951. [BHA]

³²⁷ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 22.11.1951. [BHA]

³²⁸ Gropius, Walter: Brief an Max Bill vom 28.11.1951. [BHA]

späteren Zeitpunkt kam es nicht zu einer Namensänderung, weil sich dies nach der erfolgreichen Aufbauarbeit als überflüssig überwies.

Im August 1951 gefährdete die Verleumdung der Familie Scholl als Kommunisten die gesamte Unternehmung. Zur Zeit der McCarthy-Ära in den USA war das ein schwerwiegender Vorwurf, der dringend der Aufklärung bedurfte, was insgesamt beinahe ein Jahr in Anspruch nahm. Im Zusammenhang mit dem Kommunismus-Vorwurf wurden die Amerikaner auf den „Sozialisten“ Hannes Meyer aufmerksam. Also wurde Bill gebeten, einen Fragenkatalog zu beantworten, der unter anderem auch die politische Ausrichtung der Schule überprüfen sollte. Als Student der Ära Meyer mußte er sich auch persönlich vom Kommunismus distanzieren und die politische Neutralität des historischen Bauhauses betonen. Wenn in der Praxis auch eine „deutliche Linkstendenz“ zu erkennen gewesen sei, so sei dies lediglich im sozialen Engagement der ehemaligen Bauhäusler begründet, die damals im „licht aus dem osten“ die einzige möglichkeit einer lösung der sozialen probleme“ gesehen hätten.³²⁹ Der einzige Mangel in der Bauhauskonzeption habe darin gelegen, daß „die politische erziehung dem zufall überlassen“ worden sei. Stattdessen versuchte Bill, die Bedeutung der ehemaligen Bauhäusler für den geistigen Wiederaufbau der Bundesrepublik in den Vordergrund zu stellen.

„ohne das bauhaus wäre heute manche schule ohne ihre wesentlichen lehrkräfte, die bauhäusler waren eine der wenigen gruppen in deutschland, die ohne eine organisation hinter sich zu haben, entschieden antinazistisch eingestellt waren. viele der bauhausleute sind deshalb umgekommen.“³³⁰

Im Zuge der erneuten Überprüfungen der Förderungswürdigkeit des Hochschul-Projektes war die Abkehr von den ursprünglichen politischen Inhalten offen zu Tage getreten. Deshalb mußte Gropius den Ulmern erneut hilfreich zur Seite stehen, nachdem Bill ihm die Dringlichkeit erläutert hatte,

„dass er [McCloy] den eindruck gewinnt, dass die dinge, die wir in ulm für den täglichen bedarf entwickeln wollen, sehr eng mit der hebung des lebensstandards und dem aufbau einer kultur des technischen zeitalters zusammenhängen und dass allein schon diese dinge von politischer bedeutung seien.“³³¹

Ähnliche Bitten schickte Inge Scholl über den Atlantik,³³² woraufhin sich Gropius, der nicht persönlich vorsprechen konnte, schriftlich bei McCloy einsetzte, was Bill als „au-

³²⁹ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 15.04.1952. [BHA]

³³⁰ Bill, Max: Antworten auf 5 Fragen von Mr. McCloy und 4 ergänzende Punkte, 15.04.1952. [HfG-A, BHA]

³³¹ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 15.04.1952. [BHA]

³³² Vgl. Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 17.04.1952. [BHA]

ßerordentlich wirkungsvoll“ bewertete.³³³ Demnach sicherten sich die Ulmer die amerikanische Förderung auch noch nach massiver Änderung der inhaltlichen Konzeption hauptsächlich aufgrund von Gropius' Reputation, da der Bauhaus-Gründer die Amerikaner von der freiheitlich-demokratischen Grundeinstellung des Bauhauses und auch seiner Nachfolgerin überzeugen konnte.

McCloy überreichte am 23. Juni 1952 schließlich einen Scheck über eine Million Mark an Inge Aicher-Scholl, die zwischenzeitlich die gleiche Summe an Spendengeldern aufgetrieben hatte. Ein gutes Jahr später begann in den Räumlichkeiten der Volkshochschule der erste Unterricht der HfG.

Erst im Jahre 1955 fand mit der Einweihung der Gebäude auf dem Ulmer Kuhberg die offizielle Eröffnung der Hochschule im Beisein des Ehrengastes Gropius statt. Das Datum war im Vorfeld sorgfältig mit seinem Terminkalender abgestimmt worden, um ihm die Möglichkeit zu geben, die Reise nach Ulm mit anderen Verpflichtungen in Deutschland zu verknüpfen. So schrieb Inge Aicher-Scholl im Juni 1955 an Gropius:

„Es liegt uns so viel an Ihrem Besuch, daß wir einen Weg suchen würden, Ihre Reise zu finanzieren, falls Sie sich nicht ohnehin in dieser Zeit in Europa aufhalten werden.“³³⁴

Unter der Voraussetzung, daß ihm die Reisekosten erstattet würden, nahm Gropius die Einladung gern an:

„I'm so genuinely interested in the endeavours of your Hochschule Für Gestaltung, particularly regarding the old ties with the Bauhaus, that I feel really honored to be invited for the opening of your buildings.“³³⁵

Die Anwesenheit von Gropius hatte eine enorme Publikumswirksamkeit, und das Ereignis fand ein großes Echo in der Presse, denn durch den Bauhaus-Gründer erhielt die Veranstaltung eine gewisse „Geschichtsträchtigkeit“.³³⁶ Eben dieser Rolle war sich Gropius sehr wohl bewußt und versuchte sie adäquat auszufüllen, indem er in seiner Festrede über die „Notwendigkeit des Künstlers in der demokratischen Gesellschaft“ Parallelen zur Einweihung des Dessauer Bauhauses zog. Mit der Einweihung der Ulmer Hochschule habe

³³³ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 02.05.1952. [BHA] – In demselben Brief erwähnt Bill, daß Carl Zuckmayr über seine Kontakte zur Washington Post ebenfalls im Kongreß eine positive Bewertung der Finanzierung der HfG erreichen wollte.

³³⁴ Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 11.06.1955. [BHA] Hervorhebung im Original.

³³⁵ Gropius, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 17.06.1955. [BHA]

³³⁶ Zu den Pressereaktionen auf die Einweihungsveranstaltung vgl. Kapitel 3.2.2.

„die im Bauhaus einst begonnene Arbeit und seine Grundidee [...] eine neue deutsche Heimat und ihre organische Weiterentwicklung gefunden.“³³⁷

An der HfG seien die besten Voraussetzungen gegeben, die weitere Entwicklung läge nun jedoch allein in ihrem eigenen Ermessen. Schließlich habe die Vergangenheit gezeigt, daß es notwendig sei, sich ununterbrochen und immer wieder neu den technischen und sozialen Veränderungen anzupassen.³³⁸ Damit erteilte Gropius der Hochschule im voraus Absolution für Modifikationen der Konzeption und entkräftete gleichzeitig etwaige Kritik in Hinblick auf Unterschiede zwischen beiden Hochschulen.

Wieder in die USA zurückgekehrt, resümierte er in einem Brief an Bill:

„I very much enjoyed being present at the opening of your beautiful school and I hope, it was a real success to give you the first push, which is so necessary to get general appreciation.“³³⁹

Damit faßte Gropius im wesentlichen seine Aktivitäten der vergangenen Jahre zusammen, er habe der Hochschule den Start erleichtern und eine gute Publicity schaffen wollen. Sein unsichtbarer Anteil an der Entstehung der Hochschule wurde durch sein Mitwirken an der Einweihungsveranstaltung manifestiert, im gleichen Zuge aber auch von seinem glänzenden Auftritt überlagert.

5.1.2. Bills Hochschul-Konzeption

Sobald Bill durch die Unterstützung von Gropius die Führungsposition in Ulm eingenommen hatte, begann er, die bereits vorangeschrittenen Überlegungen über Inhalt und Aufbau der Hochschule nach seinen Vorstellungen zu modifizieren. Um seinem eigenen Standpunkt mehr Gewicht zu verleihen, bediente er sich wiederholt der Schützenhilfe von Gropius.

Als ersten Punkt erreichte er eine internationale Orientierung der Hochschule. Das ursprüngliche Konzept der Geschwister-Scholl-Hochschule sah eine auf Deutschland ausgerichtete, humanistische Ausbildung von demokratisch denkenden Staatsbürgern vor, die von den Amerikanern im Hinblick auf das Reeducation Programm unterstützt wurde. Bill war jedoch der Meinung, daß eine derart stark aus den Zeitumständen geborene Schulkonzeption langfristig ohne Zukunft sei. Zum einen konnte er wohl das zugrundeliegende Bedürfnis der Ulmer nach einem tiefgreifenden Neuanfang nicht

³³⁷ Walter Gropius: Festrede zur Einweihung der Hochschule für Gestaltung Ulm 1955, S. 1. [HfG-A]

³³⁸ Ebenda, S. 6.

³³⁹ Gropius, Walter: Brief an Max Bill vom 21.10.1955. [BHA]

nachvollziehen, da er die Manipulationen des nationalsozialistischen Regimes nicht am eigenen Leib erfahren hatte. Zum anderen plante er aber auch weitreichender und erkannte, daß dieser Punkt bald von allein in den Hintergrund treten würde. Dementsprechend entwickelte Bill ein allgemeingültiges Konzept, das auch über die Grenzen hinweg Interesse wecken sollte.

Dabei orientierte sich Bill deutlich an dem von László Moholy-Nagy in Chicago geleiteten Institute of Design,³⁴⁰ mit dem er auch nach Moholy-Nagys Tod in Kontakt stand, da dessen Amtsnachfolger Serge Chermayeff ihn regelmäßig über das Programm des Institutes informiert hatte. Bill versuchte eine Synthese zwischen den politisch-literarischen, wie sie von den Ulmern gewünscht waren, und den gestalterischen Fächern, kombiniert mit allgemeinbildenden wissenschaftlichen Disziplinen und dem Vorkurs, den er noch aus seiner eigenen Bauhauszeit her kannte.

Nachdem Bill 1950 den ersten, zusammen mit Scholl und Aicher entworfenen Lehrplan mit der Bitte um Stellungnahme an Gropius geschickt hatte, erinnerte dieser daran, daß er am Bauhaus schlechte Erfahrungen mit einer Vermischung von Politik und Gestaltung gemacht habe. Stattdessen verwies er auf die Gewichtung des Chicagoer Lehrplans:

„Ich würde Architektur und Städtebau an die Spitze stellen, danach product design und würde die übrigen Gebiete in einer Form einordnen, wie Sie sie unter ‚general subjects‘ aufzählen. Ein ähnlicher Versuch, den Moholy-Nagy gemacht hatte, war erfolgreich, und Chermayeff hat diese Linie beibehalten und ausgebaut. Die Führung muß meiner Ansicht nach klar und eindeutig in die Richtung des Hauptgebietes laufen... ich schicke Ihnen mit gleicher Post ein Bulletin vom ID in Chicago, in dem die Verteilung von Studien in Soziologie, Geschichte und Ökonomie meiner Ansicht nach richtig vorgenommen ist als notwendiger Hintergrund.“³⁴¹

Moholy-Nagy hatte als Erweiterung des Bauhaus-Gedankens allgemeine politische Studien mit in seine Lehre einfließen lassen, was Bill sehr gelegen kam. Mit Hilfe von Gropius konnte er nun bei Scholl und Aicher eine Schwerpunktverlagerung hin zu den gestalterischen Fächern erreichen. Insgesamt jedoch wollte Bill sich am Lehrplan des Institute of Design allenfalls anlehnen, statt ihn im Ganzen zu übernehmen, da er für ihn „eher eine mechanisierung des bauhausgedankens darstellt als eine wirkliche wei-

³⁴⁰ 1937 als „New Bauhaus“ gegründet; 1939 Neugründung als private „School of Design“; seit 1944 in „Institute of Design“ umbenannt. Nach Moholy-Nagys Tod im Jahre 1946 leitete Serge Chermayeff das Institute bis 1951. – Vgl. dazu auch Seckendorff, Eva von: HfG: Außer Bauhaus nichts gewesen? In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): 50 Jahre New Bauhaus. Bauhaus-Nachfolge in Chicago. Ausstellungskatalog Berlin, 1987, S. 89.

³⁴¹ Gropius, Walter: Brief an Max Bill vom 28.05.1950. Zitiert nach Seckendorff, 1987, S. 91.

terführung“, was er darauf zurückführte, „dass die schöpferischen gegensätzlichkeiten darin etwas zu kurz kommen.“³⁴²

Für das modifizierte Konzept erbat er wiederum Gropius' Stellungnahme. In Bills Erläuterungen wurden die taktischen Überlegungen deutlich, um sowohl die amerikanischen als auch die eigenen Ansprüche zu befriedigen:

„ich habe [...] dieser abteilung ‚politische methode‘ bisher keine große beachtung geschenkt, weil ich persönlich überzeugt bin, dass sie in der versenkung verschwinden wird, bevor sie überhaupt da ist. nun hängen aber die amerikanischen stellen an dieser politischen schulung, an presse und rundfunk etc. [...] die künstlerische gestaltung interessiert diese leute überhaupt nicht. ich bin andererseits der auffassung, dass eben die gestaltung der ausdruck auch der politik sei und eminent wichtig auch in politischer hinsicht. da wir aber von den amerikanischen das geld wollen, das sie sonst an die veralteten schulen verteilen, stellen wir jene dinge nicht extra in den vordergrund, die sie lieber nicht sehen wollen.“³⁴³

Um dem Eindruck vorzubeugen, er habe die Lage nicht unter Kontrolle, unterstrich Bill seine Entschlossenheit und beteuerte, Inge Scholl werde nur

„moralisch‘ die leitung haben. in wirklichkeit werde ich weitgehend den kurs bestimmen, zusammen mit leuten, die ähnlich denken wie ich. das bedeutet, dass die umkehrung des exposés praktisch ohnehin kommen wird.“³⁴⁴

Letztlich hatte Bill „mit hilfe ihres [Gropius'] briefes die ‚politische methodik‘ soweit torpediert, dass ‚politik‘ ein allgemeinfach wird“.³⁴⁵ Mit einer Art „Salamitaktik“ änderte Bill das ursprüngliche Programm Stück für Stück, bis es letztlich seinen Vorstellungen entsprach. Mit der Argumentationshilfe des erfahreneren Bauhaus-Gründers lotste er die Ulmer Mitstreiter in für sie unbekannte Gewässer.

Dabei versuchte er sich Gropius gegenüber als kühler Taktiker darzustellen, der als der richtige Mann für die Fortführung der Bauhaustradition in Europa Gropius' Wertschätzung verdiente. So stammten denn auch die Ausdrücke, die er bei seinen Beschreibungen der Auseinandersetzungen um den Lehrplan verwendete, aus dem Vokabular der Militärsprache. In Briefen an Gropius meldete Bill, er habe „noch allerhand Dinge aus dem Programm herausmanövriert“, darunter habe er den Bereich Presse-Rundfunk „liquidiert“ und schließlich den der politischen Methodik „torpediert“.³⁴⁶ Das läßt

³⁴² Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 01.06.1950 [BHA]

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 17.08.1950. [BHA]

³⁴⁶ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 09.03.1951 [BHA]; Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 17.08.1950. [BHA] – Vgl. dazu auch Frei, 1991, S. 44.

darauf schließen, daß Bill sich all seiner strategischen und taktischen Fähigkeiten bediente, um seine Interessen durchzusetzen.

Doch auch beim Programm des Institute of Design waren es nicht nur inhaltliche Zweifel, die Bill von einer allzu nahen Anlehnung abhielten. Angesichts der allgemeinen politischen Stimmung im Lande wäre es ungeschickt gewesen, sich explizit auf das amerikanische New Bauhaus zurückzubeziehen, denn die Einrichtung einer von den Amerikanern geförderten Hochschule mit einem aus Chicago übernommenen Lehrplan wäre in Deutschland sicherlich als kulturelle Siegerpolitik aufgefaßt worden. Schließlich war man damals auf der Suche nach der eigenen kulturellen Identität, so daß das „Ur-Institut“ der Weimarer Republik besser als Zugpferd geeignet war. Als ehemaliger Bauhaus-Schüler stellte Bill die geeignete Verbindung in die Vergangenheit dar, was seine Position in Ulm enorm stärkte. Darüber hinaus verstand er es geschickt, sich mit der Konzentration auf Produktgestaltung und Architektur unentbehrlich für das Projekt zu machen, da er als einziger unter den Initiatoren auf diesen Gebieten bereits praktisch gearbeitet hatte. Zudem konnte er auf Erfahrungen in der Lehrtätigkeit zurückblicken.³⁴⁷ Schon aufgrund seines jüngeren Alters konnte Aicher, der von 1941 bis 1945 im Krieg gewesen war, in Bezug auf praktische Tätigkeiten nicht mit dem 14 Jahre älteren Bill konkurrieren. Zwar hatte er nach seinem Studium an der Münchner Akademie der bildenden Künste für die Ulmer Volkshochschule Plakate entworfen, war pädagogisch jedoch unerfahren und verfügte nicht annähernd über Bills internationale Beziehungen. Da Scholl und Aicher während ihrer Arbeit an der Ulmer Volkshochschule vornehmlich Kontakte zu Publizisten und Philosophen geknüpft hatten, konnte Bill sicher sein, daß es keine Alternative zu seiner Person gab.

1952 wurde das erste offizielle Programm der HfG gedruckt, das inhaltlich im wesentlichen bis 1957 gültig blieb. Direkt nach Nennung der Geschwister-Scholl-Stiftung als Hochschulträger wurde auf das historische Vorgängerinstitut verwiesen:

„Die Schule ist die Weiterführung des ‚Bauhaus‘ (Weimar – Dessau – Berlin). Neu hinzu kommen jene Aufgabengebiete, denen vor 20 bis 30 Jahren im Rahmen der Gestaltung noch nicht die heutige Bedeutung beigemessen wurde.“³⁴⁸

Der explizite Rückbezug bestand in der Übernahme der für alle Studierenden obligatorischen einjährigen Grundlehre. Als Ausbildungsabteilungen wurden *Information*, *Visuelle Gestaltung*, *Produktform*, *Architektur*, *Stadtbau* und *Allgemeinbildung* genannt,

³⁴⁷ 1944/45 hatte er einen Lehrauftrag für Formlehre an der Kunstgewerbeschule Zürich, 1948 hielt er Gastvorlesungen in der Architekturfakultät an der TH Darmstadt. Vgl. Max Bill. Ausstellungskatalog Ulm, 1956, S. 69.

³⁴⁸ Programm der Hochschule für Gestaltung 1952; zitiert nach Frei, 1991, S. 281.

worunter neben Soziologie, Ökonomie, Politik, Psychologie, Philosophie und Zeitgeschichte auch Kunst subsumiert wurde. Darüber hinaus sollte ein *Institut für Produktform* Aufträge von Seiten der Wirtschaft und eigene Forschungs- und Entwurfsarbeiten durchführen.

An der Zusammenstellung dieses Fächerkanons läßt sich eine Mehrzahl unterschiedlicher Interessen ablesen. Das *Institut für Produktform* war vornehmlich aus pragmatischen Gründen entstanden. Da die Länderregierungen nur Steuerfreiheit und Absetzbarkeit von Spenden gewährten, wenn wissenschaftliche an Forschungstätigkeit gekoppelt war, hatte die Geschwister-Scholl-Stiftung bereits im Oktober 1950 ihren Stiftungszweck insofern geändert, als daß sie den „Aufbau eines Instituts für Produktform“ an erster Stelle und danach erst die Hochschulgründung nannte.³⁴⁹ Das Fach *Stadtbau* (im Programm von 1949/50 noch *Städteplanung* genannt) ergab sich angesichts der allgegenwärtigen Diskussionen über den Wiederaufbau deutscher Städte von selbst und wurde von den Amerikanern unterstützt. Entsprechend folgte *Architektur* als logische Ergänzung, die zusammen mit der Abteilung *Produktgestaltung* von Bill beansprucht wurde. Das Fach *Visuelle Gestaltung* faßte die in den ersten Programmen genannten Fächer Werbung, Film und Fotografie zusammen, ebenso wie das Ressort *Information* als Zusammenschluß von Journalismus und Rundfunk entstand. Während Bill diese Abteilung vornehmlich zum Zweck der eigenen Öffentlichkeitsarbeit vorsah, repräsentierte sie für die Amerikaner die demokratisch geprägte Erziehung zu selbstständig denkenden Bürgern, wie sie ursprünglich von Inge Scholl intendiert gewesen war.

Im Gegensatz zu bisherigen Darstellungen, das umfangreiche Programm sei lediglich gerafft worden, ohne dabei die Inhalte wesentlich zu verändern, wurde nach den Umstrukturierungen grundsätzlich ein anderer Anspruch verfolgt. Hatten die einzelnen Fächer ursprünglich für politische Inhalte gestanden, so zielten sie nun wertfrei auf reine Gestaltung oder Wissensvermittlung. Die allgemeinen Fächer wurden als Hilfswissenschaften verstanden, die nur insoweit Eingang fanden, als sie „eine zusammenhängende Sicht der heutigen Lebensprobleme“³⁵⁰ ergaben und für die Entwicklung geeigneter Gestaltungsformen benötigt wurden.

Entgegen der in der Forschung vorherrschenden Meinung, derzufolge die „politische Methodik [...] nur noch eine untergeordnete Rolle ein[genommen habe]“,³⁵¹ wurde Bills

³⁴⁹ Vgl. Frei, 1991, S. 55.

³⁵⁰ Programm der Hochschule für Gestaltung 1952; zitiert nach Frei, 1991, S. 283

³⁵¹ Hanslovsky, 1995, S. 22.

Lehre aber durch all diese Veränderungen keineswegs entpolitisiert. Denn während Inge Scholl noch den demokratisch-humanistisch gebildeten Menschen als Ausbildungsziel vor Augen hatte, betrachtete Bill diesen als Voraussetzung für die „Verwirklichung von sozial bedeutenden Gestaltungsaufgaben und zur Kultivierung der Lebensform unseres technischen Zeitalters.“³⁵²

Auch in der entscheidenden Frage über die Zusammensetzung des Lehrpersonals versuchte Bill, sich gegenüber Inge Scholl durchzusetzen. Gestützt auf ihre Erfahrungen als Volkshochschulleiterin, bevorzugte Scholl junge, begeisterungsfähige Menschen mit einer „unbelasteten“ Vergangenheit. Fachliche Qualifikationen standen bei ihr an untergeordneter Stelle. Bill hingegen favorisierte Lehrer der älteren Generation, die in der Weimarer Republik noch eine fundierte Ausbildung erhalten hatten und weitreichende pädagogische oder gestalterische Erfahrungen aufweisen konnten. Darüber hinaus sah er in der Berufung gleichgesinnter Kollegen die Chance, seine eigene Stellung zu festigen. Besonders wichtig war ihm ein praktischer oder wenigstens ideeller Bezug zum historischen Bauhaus, denn

„je mehr bauhaus-leute an der schule sind, desto eher hat man die gewähr, dass 1. eine übereinstimmung in der idee besteht, 2. die entwicklungsfehler des bauhauses nicht wiederholt werden, 3. neue ideen entstehen aufgrund der neuen erfahrungen.“³⁵³

Der Rückgriff auf alte Kontakte zu Bauhäuslern oder anderen Mitstreitern der vergangenen Jahre war in der Anfangszeit wohl auch dringend nötig, um überhaupt einen soliden Stamm an Mitarbeitern zusammenstellen zu können. Der Standort Ulm und die geringen finanziellen Mittel, die man zur Verfügung hatte, machten die Hochschule als Arbeitsplatz nicht gerade attraktiv. Die etablierten Kräfte, an die Bill ursprünglich gedacht hatte, waren allenfalls zu einer Gastdozentur zu bewegen, hatten aber keinerlei Interesse daran, ihre Karriere zu unterbrechen oder gar für ein Experiment mit ungewissem Ausgang aufs Spiel zu setzen.³⁵⁴ Dementsprechend wurden ein Großteil der Lehre durch Gastdozenten bestritten, die häufiger wechselten. Auch später in den sechziger Jahren war die wichtige Unterscheidung zwischen hauptamtlichen und befristeten Lehrkräften eines der auffälligsten Merkmale am Ulmer Ausbildungskonzept. Ehemalige Bauhäusler fest an das Ulmer Institut zu binden, gelang nur im Fall der Kleeschülerin Helene Nonné-Schmidt, die Farblehre unterrichtete. Die ehemaligen

³⁵² Programm der Hochschule für Gestaltung 1952; zitiert nach Frei, 1991, S. 281.

³⁵³ Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950, [Privat-Archiv Bill Zürich]; zitiert nach Seckendorff, 1989, S. 94.

³⁵⁴ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 95.

Bauhauslehrer Albers, Itten und Peterhans konnten nur semesterweise an die HfG gebunden werden. (Vgl. Kapitel 5.3.2.2.)

Tatsächlich hatte Bill mit Friedrich Vordemberge-Gildewart nur einen einzigen Vertreter der älteren Generation verpflichtet, der seine Kriterien optimal erfüllte. Die übrigen Lehrkräfte waren zwar zum Großteil durch Vermittlung von Bill nach Ulm gekommen, entstammten jedoch alle wie von Aicher und Scholl gewünscht der jüngeren Generation. Hans Gugelot war in Zürich Bills Mitarbeiter gewesen und den argentinischen Maler Tomás Maldonado hatte Bill auf einer Südamerika-Reise kennengelernt. Der Bildhauer und Formgestalter Walter Zeischegg kam über einen persönlichen Kontakt zu Aicher nach Ulm. Sie alle waren zwischen 1917 und 1922 geboren, waren also zu Beginn ihrer Tätigkeit nicht älter als Mitte dreißig. Ihre Berufungen erfolgten vornehmlich aus pragmatischen Gründen, denn niemand von ihnen hatte vorher pädagogische Erfahrungen gesammelt. Offenbar war man der Meinung, Engagement und Begeisterungsfähigkeit würden die fehlenden beruflichen Qualifikationen aufwiegen.

Nicht nur während seiner Arbeit in Ulm, sondern auch noch danach versuchte Bill, Parallelen zwischen der HfG und dem Bauhaus beziehungsweise zwischen den Bauhaus-Direktoren und seiner eigenen Person herzustellen. So erinnerte die Haltung, die Bill nach seinem Ausscheiden aus der HfG an den Tag legte an die Hannes Meyers nach seiner Entlassung 1930. So erklärte Bill öffentlich, daß er keineswegs freiwillig die Hochschule verlassen habe, um nicht in den Verdacht zu geraten, die Hochschule in einer schwierigen Situation im Stich gelassen zu haben.³⁵⁵ Darüber hinaus brachte er auch nach 1958 seinen eigenen Namen immer wieder mit der HfG in Zusammenhang, um nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, daß er der Gründungs-Direktor gewesen war. So kommentierte er weiterhin die Entwicklung der Hochschule und fügte je nach Lage Verbesserungsvorschläge oder Tadel an.

„so ist das, was in ulm steht, heute nur noch die technizistische entartung einer einst guten idee, nicht das, was aus dieser einst hätte werden sollen. dennoch ist die ulmer schule noch immer eine der besten und in ihrer struktur, heute noch, die entwicklungsfähigste aller bestehenden.“³⁵⁶

Damit unterstrich Bill, daß seine ursprüngliche Konzeption optimal gewesen sei und ihr auch noch so entstellende Veränderungen im Kern nichts anhaben könnten. Noch 1968 bot er seine Mitarbeit an beim Wiederaufbau einer neu zu gründenden Hoch-

³⁵⁵ Vgl. Bill, Rücktritt, 1963; Meyer, 1930.

³⁵⁶ Vgl. Bill, Max: Der Modellfall Ulm: Zur Problematik einer Hochschule für Gestaltung. In: form (Seeheim), 1959, Nr. 6, S. 19.

schule. Er wäre „ein schlechter Vater dieser Schule“, hätte er nicht Hoffnung, daß die HfG ihre Ziele doch noch erreichen könne.³⁵⁷ Damit nahm er eine abgeklärte, generöse Haltung gegenüber den Ulmern ein, indem er sich wie ein Vater seinen Kindern gegenüber nachsichtig zeigte.³⁵⁸ Gleichzeitig präsentierte Bill sich als Wächter über die HfG, in einer ähnlichen Rolle also, wie sie Gropius in Bezug auf das Bauhaus bekleidete.

5.1.3. Gropius' Einflußnahme in Krisensituationen

Die Fertigstellung der Gebäude 1955 bedeutete keineswegs, daß sich die Hochschule konsolidiert hatte. Zum einen hatte sie fortwährend mit finanziellen Engpässen zu kämpfen, da sie als private Hochschule einen Teil der Finanzen selbst bestreiten mußte. Zum anderen traten in dem Moment, als die Hochschule so etwas wie einen geregelten Lehrbetrieb aufnahm, Streitigkeiten um Lehrinhalte zwischen Bill und den Lehrkräften zutage.

Um seinen Einfluß in den USA besser nutzen zu können, regte Gropius bei Inge Aicher-Scholl eine Good-Will-Tour an, auf der sie um Unterstützung werben sollte. Er vermittelte einen Kontakt zu Konrad Wachsmann, der vorschlug,

„daß das Museum [of Modern Art] einen Empfang in seinem Dachgarten Restaurant für sie veranstaltet, an dem auf persönliche Einladung alle Mitglieder des Board of Trustees, das schon allein alle Millionäre von New York einschließt, und noch ein paar andere reiche Leute dazu eingeladen werden, denen sie einfach ihr Problem vortragen“.³⁵⁹

Tatsächlich wurde der Empfang ein voller Erfolg, nicht zuletzt wegen Gropius' wohlmeinender Worte zur Begrüßung.³⁶⁰ Ein weiterer Empfang mit 15 bis 20 Gästen, zu denen auch Albers gehörte, fand im Hause des ehemaligen Hochkommissars McCloy statt. Hiervon versprach sich Aicher-Scholl allerdings keine allzu großen Erfolge, weil der Kreis um die McCloy's „vorwiegend an erzieherischen und humanitären Aspekten und weniger an den ästhetischen und künstlerischen interessiert ist.“³⁶¹ Insgesamt und trotz der pessimistischen Erwartungen von Inge Aicher-Scholl war die USA-Reise durchaus als Erfolg zu bewerten, da zum Beispiel allein die Rockefeller Foundation

³⁵⁷ Vgl. Bill, 1968, S. 17.

³⁵⁸ Die Dozenten der HfG hingegen reagierten empört über Bills – ihrer Meinung nach – anmaßendes Gebaren. Vgl. Entschiedene Absage an Max Bill. In: Die Welt (Hamburg), 08.03.1968, S. 11.

³⁵⁹ Wachsmann Konrad: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 19.03.1956. [BHA]

³⁶⁰ Vgl. Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 08.06.1956. [BHA]

³⁶¹ Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 02.06.1956. [BHA]

10.000 Dollar spendete.³⁶² Die Fürsprache von Gropius öffnete ihr in den USA die Türen zu Kreisen, die sich gern durch die generöse Unterstützung für ein fortschrittliches Hochschulprojekt im Nachkriegsdeutschland gesellschaftlich profilieren wollten.

Auch im Verlauf der Streitigkeiten, die zu Bills Abschied aus Ulm führten, wendeten sich die Ulmer an ihren Mentor. Nachdem Bill bereits im Herbst 1955 als Rektor durch ein Rektoratskollegium abgelöst worden war, durfte er zwar ein letztes Mal bei der Einweihung der Hochschulgebäude als Leiter der Schule auftreten, seinen Einfluß auf die weitere Entwicklung der Hochschule hatte er jedoch bereits verloren. Während der darauffolgenden Konflikte um Verfassung, Lehrplan und seiner Stellung innerhalb der HfG mußte Bill zunehmend erkennen, daß er sich gegen das gefestigte Kollegium nicht durchsetzen konnte.³⁶³ Es kam zum endgültigen Bruch mit der HfG, der auch die Studentenschaft spaltete.³⁶⁴ Als letzten Ausweg versuchte daraufhin Bill, Gropius zu einer Solidaritätsbekundung zu veranlassen, die seine Forderungen hätte legitimieren können. Als Berichterstatter getarnt, schrieb er dem Bauhaus-Gründer, er fühle sich verpflichtet, ihn

„über einige vorgänge in ulm aufzuklären, bevor sie in unkenntnis von allem, weiterhin als aushängeschild benützt werden, wie man es nun jahrelang mit mir machte. [...] die auffassungen über eine hochschule sind bei aichers so primitiv, dass wir seit beginn unentwegt schwierigkeiten hatten, die ich nur der sache wegen überwand und die die aichers aus schwäche schlucken mußten.“³⁶⁵

Unter dem Vorwand, Gropius in Schutz nehmen zu wollen, erhoffte sich Bill wohl eine Intervention zu seinen Gunsten. Doch stattdessen antwortete Gropius unverkennbar tadelnd:

„Ich kann den Eindruck nicht verwehren, daß Sie vielleicht im Behandeln von Personen und in der Technik der Zusammenarbeit eine weniger glückliche Hand gezeigt haben, als in Ihrem eigenen künstlerischen Schaffen.“³⁶⁶

Bill könne seine Kollegen nicht einfach verunglimpfen und herabsetzen, so daß die gesamte Schule in Mißkredit gerate. „An solchen Scheidewegen wirkt ja nur menschl-

³⁶² Vgl. Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 12.02.1958. [BHA]

³⁶³ Eine detaillierte Beschreibung der Entwicklungen und Streitpunkte liefert Seckendorff, 1989, S. 163.

³⁶⁴ Vgl. Hochschule entläßt ihren Schöpfer. Studenten protestieren gegen das Ausscheiden Max Bills aus der Ulmer Hochschule für Gestaltung. (gh) In: Deutsche Studentenzeitung (München), 08.05.1957, S. 3 und 5.

³⁶⁵ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 25.04.1957. [BHA]

³⁶⁶ Gropius, Walter: Brief an Max Bill vom 05.05.1957. [BHA]

che Größe. Die erwarte ich von Ihnen.“³⁶⁷ Damit machte Gropius unmißverständlich klar, daß er im Zweifelsfall mehr an der Schule als an der Person Bills interessiert war. Falls Bill also nicht in der Lage sei, die Schule zur Zufriedenheit aller zu leiten, müsse er sich von der HfG trennen. In einem Antwortbrief räumte Bill zwar ein, daß er „als Großvater dieser Schule“ das Recht habe, ihm gute Ratschläge zu erteilen, er selbst allerdings unter menschlicher Größe den Versuch verstehe, sich aktiv gegen den bisherigen Schwindel aufzulehnen, anstatt sich aus der Schule zurückzuziehen.³⁶⁸ Doch Gropius hatte sich die Meinung gebildet, die Hochschule werde langfristig besser ohne Bill arbeiten, und unterstützte Inge Aicher-Scholl, indem er ihr schrieb:

„I'm not surprised that the collaboration with Bill has come to an end. I have seen that for a long time, because his character simply doesn't permit building up collaboration teams, and I think it is right that you separate from him altogether.“³⁶⁹

Konfrontiert mit dieser neuen Allianz blieb Bill nichts anderes übrig, als Ulm zu verlassen.³⁷⁰

Ein letztes Mal machte Gropius seinen Einfluß 1963 aktiv geltend, als die HfG massiv in die Kritik und die Person Inge Aicher-Scholls selbst unter Beschuß geriet. Zum einen wollte er ihr behilflich sein, da er aufgrund seiner eigenen Erfahrungen als Bauhaus-Direktor die Belastung nachempfinden konnte, unter der Aicher-Scholl zu leiden hatte.³⁷¹ Zum anderen versuchte er, eine Änderung des Stiftungszwecks zu verhindern, die vorsah, daß sich die Geschwister-Scholl-Stiftung zukünftig auch außerhalb der Hochschule liegenden Aktivitäten widmen durfte. Nachdem er im Oktober 1963 mit Otl Aicher in Berlin zusammengetroffen war,³⁷² forderte er Inge Aicher-Scholl in einem Brief eindringlich auf, sich gegebenenfalls aus dem Stiftungsvorstand zurückzuziehen.

„Lassen Sie mich bitte Ihre Entscheidung wissen, denn auch ich habe zu prüfen, ob ich weiterhin dem Kuratorium einer Stiftung angehören kann, die ihr

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 22.05.1957. [BHA]

³⁶⁹ Gropius, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 03.04.1957. [BHA]

³⁷⁰ Darüber hinaus machte sich die HfG aber keineswegs von den Vorschlägen von Gropius abhängig. Denn als dieser ein Jahr später den Bauhaus-Schüler Gustav Hassenpflug als neuen Rektor vorschlug, ging man darauf nicht ein. – Vgl. Gropius, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 20.01.1958. [BHA]

³⁷¹ Vgl. Gropius, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 18.04.1963. [BHA]

³⁷² Vgl. Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk. Berlin, 1984. Band 2, S. 1094.

Ziel nicht mehr allein in der Unterstützung der Hochschule für Gestaltung und ihrer Einrichtungen sieht.³⁷³

Die Drohung, sich demonstrativ von der HfG abzuwenden, zeigte ihre Wirkung, und Inge Aicher-Scholl versicherte Gropius, sie sei ihm außerordentlich dankbar für seine Hilfestellung in dieser schweren Situation.³⁷⁴

In den folgenden Jahren übte sich Gropius in Zurückhaltung. Auch als er während seiner Deutschlandreise anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *50 Jahre bauhaus* mit der drohenden Schließung der Hochschule konfrontiert wurde, äußerte der 85jährige lediglich gute Wünsche gegenüber den demonstrierenden Studenten vor dem Stuttgarter Kunstverein. Sein mahnender Hinweis darauf, daß die Hochschule kein Ort der Politik sei, in die sich die Studenten nicht mit radikalen Forderungen einzumischen hätten, verhallte angesichts der hoffnungslosen Situation der HfG ungehört. Die Demonstranten wollten keine gutgemeinten Worte, sondern eine Stellungnahme des Kultusministers Hahn, der ebenfalls bei den Feierlichkeiten anwesend war.³⁷⁵

5.1.4. Zusammenfassung

Insgesamt wurde deutlich, daß sowohl Bill als auch Gropius nicht nur uneigennützig an der Entwicklung der HfG gearbeitet hatten, sondern darüber hinaus auch persönliche Motive mit dem Hochschulprojekt verbanden. Indem sie sich gegenseitig unterstützten, unterhielten sie in der Konzeptionsphase der Hochschule eine Art symbiotisches Verhältnis.

Demnach hatte Bill es geschickt verstanden, sich die Hilfe von Gropius zu sichern, ohne seine eigenen Ziele aufgeben zu müssen. Nachdem durch seine Mitarbeit die Richtung der neuen Hochschule im Namen des Bauhauses weg von der politischen hin zur gestalterischen Konzeption verlagert worden war, hatte er als ehemaliger Bauhäusler den Vorteil, zwischen der alten Tradition und ihrer aktuellen Weiterführung vermitteln zu können. Gropius wurde als Argumentationshilfe in den Punkten eingesetzt, wo Bill allein Schwierigkeiten hatte. Dies war vor allem in den konzeptionellen Fragen der Fall. Peu à peu gelang es Bill, das Programm nach seinen Wünschen zu

³⁷³ Den Brief schickte er mit der gleichen Post an den Ulmer Oberbürgermeister und an leitende Mitglieder der Stiftung, um ein Höchstmaß an Druck ausüben zu können. – Gropius, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 12.11.1963.[BHA]

³⁷⁴ Vgl. Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 03.01.1964. [BHA]

³⁷⁵ Vgl. Diemer, Karl: Das Bauhaus wirkt. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 06.05.1968, S. 18.

formen, indem er Gropius gezielt als Fürsprecher für seine eigenen Vorstellungen einsetzte. Dies bedeutete jedoch keinesfalls, daß sich Gropius beliebig instrumentalisieren ließ. Trotz der großen räumlichen Distanz zwischen seinem Bostoner Domizil und Ulm war er umfassend über die Probleme der HfG informiert. Zwar war er gern bereit, mit seinem Namen den Boden für eine ideelle oder praktische Unterstützung der Bauhaus-Nachfolgerin zu bereiten. Trotzdem achtete er darauf, mehr der ganzen HfG als einzelnen Personen zu helfen, was an seinem Verhalten gegenüber Bill besonders deutlich wurde. Letztlich stand für ihn ausschließlich die Fortführung der eigenen Bauhaus-Idee im Vordergrund, die er personenunabhängig realisiert wissen wollte.

Die Wahrung seines Rufs stand allerdings stets im Vordergrund, was an von Gropius getroffenen Vorsichtsmaßnahmen abzulesen ist. Eine bestand darin, Bill davon abzuraten, die Hochschule „Bauhaus Ulm“ zu nennen. Da Gropius seinerseits daran arbeitete, daß mit seinem Namen ein spezifisches und vor allem historisches Bauhaus-Bild assoziiert werden sollte, mußte eine andere Bezeichnung gesucht werden, die dann schließlich mit dem neutraleren Titel „Hochschule für Gestaltung“ auch gefunden wurde. Eine weitere Absicherung schuf er sich durch die Betonung, die Bauhaus-Idee müsse beständig Aktualisierungen unterworfen werden, mit dem Effekt, daß Gropius nicht für vermeintliche „Falschinterpretationen“ verantwortlich gemacht werden konnte. Je nach Belieben hatte er letztlich die Möglichkeit, offen seine Zustimmung zu bekunden, oder sich zu distanzieren, wie dies in den sechziger Jahren geschah. Denn in seinem Interventionsbrief an Inge Aicher-Scholl bekundete er zwar seine Solidarität mit ihrer Person; es ging jedoch nicht mehr um konstruktive Hilfe, sondern vorrangig darum, daß Gropius seinen Namen nicht für eine zweifelhafte Sache hergeben könne. Und auch sein Beharren auf eine politisch neutrale Schule angesichts der Proteste der Ulmer Studenten 1968 ist nicht nur auf eine längst überholte, weltfremde Einstellung zurückzuführen. Sie beinhaltet vielmehr implizit den Vorwurf, die Studenten seien selbst Schuld an ihrem Schicksal.

5.2. Ulm und das Bauhaus: Innen- und Außenansicht

Zeit ihres Bestehens hatte die HfG ein ambivalentes Verhältnis zum Bauhaus, was vor allem ihre Selbstdarstellung prägte, die, der Situation am Bauhaus vergleichbar, für das Fortbestehen der Hochschule von existentieller Bedeutung war. Gegründet als „neues Bauhaus“, emanzipierte sich die Ulmer Hochschule im Laufe der Jahre zunehmend von ihrer historischen Vorgängerinstitution, indem sie eigene, vom Bauhaus klar zu unterscheidende Positionen entwickelte. Doch die in der Gründungsphase betonte Verwandtschaft mit dem Bauhaus setzte die HfG unter einen starken Leistungsdruck

durch die Öffentlichkeit. Jede Entwicklung der Ulmer Hochschule wurde daraufhin untersucht, ob sie mit der „Bauhaus-Idee“ vereinbar war. Auf diese Weise gelangten die Ulmer in einen Rechtfertigungszwang, der eine interne Beschäftigung mit den Zielen und Methoden des Bauhauses auslöste, gleichzeitig aber bei der Formulierung der die eigenen Konzeption half.

Im folgenden sollen die unterschiedlichen Äußerungen über das Bauhaus, wie sie während der gesamten Existenz der HfG vor allem von ihren Rektoren verlautbart wurden, ebenso untersucht werden wie die diesbezüglichen Reaktionen und Angriffe der zeitgenössischen Kritik in den Printmedien. Auf diese Weise werden die Mechanismen der gegenseitigen Beeinflussung von Ulmer Selbstdarstellung und öffentlicher Erwartungshaltung deutlich.

5.2.1. Die Rolle des Bauhauses für das Ulmer Selbstverständnis

Bei der Untersuchung der an der HfG verfaßten Stellungnahmen zum Bauhaus, sei es in Form von internen Reden der Direktoren oder von publizierten Beiträgen, zeichnen sich hauptsächlich zwei Herangehensweisen ab. Einerseits setzte man sich durchaus ernsthaft mit Theorie und Praxis des Bauhauses auseinander. Aus dieser Beschäftigung entwickelte sich nicht nur allmählich die pädagogische Konzeption der HfG, sondern auch eine grundlegende Design-Theorie, indem die Anwendbarkeit der „Bauhaus-Idee“ auf aktuelle Gestaltungsaufgaben überprüft wurde. Dementsprechend wurde das Bauhaus vor allem vergleichend herangezogen, um den eigenen avantgardistischen Anspruch hervorzuheben.

Andererseits wurde der historische Vorgänger werbewirksam instrumentalisiert. Der Verweis auf den Status eines Nachfolgeinstituts des Bauhauses sollte in der Öffentlichkeit die Aufmerksamkeit und Sympathie für die Ulmer Hochschule verstärken. Besonders in Krisenzeiten wurden die Gemeinsamkeiten in der Hoffnung hervorgehoben, Kritiker beschwichtigen und Unentschlossene auf die eigene Seite ziehen zu können.

Eine klare Trennung zwischen diesen beiden Herangehensweisen ist in vielen Fällen nicht möglich, da in den meisten Äußerungen gleichzeitig beide Aspekte in unterschiedlicher Gewichtung zum Tragen kamen.

Die Auseinandersetzung mit dem Bauhaus und seiner Bedeutung für die neue HfG spiegelte sich bereits in den frühen, von Bill veröffentlichten Artikeln wider. Seine Darstellungen spannten den Bogen von Weimar über Dessau und Berlin bis nach Ulm und gehörten zu den ersten Beiträgen zur bundesdeutschen Bauhaus-Rezeption in der

Nachkriegszeit.³⁷⁶ Von der Anknüpfung an den künstlerischen Anspruch des Bauhauses versprach sich Bill intern eine ähnliche Arbeitsweise und extern eine gleichwertige, möglichst internationale Anerkennung. So sachlich er Daten und Personen des Bauhauses auflistete, so schwärmerisch berichtete Bill noch 1952 von der damaligen

„Atmosphäre, wie sie in ihrer Konzentriertheit kaum in einem großen künstlerischen Zentrum, wie etwa Paris, möglich ist, [denn dort] waren einige der experimentellsten Künstlerpersönlichkeiten unserer Zeit umgeben von einer vorwärtsdrängenden, aus allen Ländern der Welt zusammengeströmten Jugend, der keine künstlerischen Schranken auferlegt waren“.³⁷⁷

Eben diese kreative Mischung aus internationaler Zusammensetzung und hervorragender künstlerischer Kompetenz strebte Bill auch für die Ulmer Hochschule an. Über die genauen Methoden zur Realisierung dieses ehrgeizigen Vorhabens äußerte er sich zunächst nicht. Obwohl seiner Ansicht nach die Arbeitsergebnisse des Bauhauses zum Teil kunstgewerblich anmuteten, waren sie ihm doch Ausdruck einer

„Verbindung von wirklicher, fortschrittlicher Kunst und wirklicher fortschrittlicher Problemstellung auf den Gebieten der Architektur, Gebrauchsgütergestaltung, Typografie usw.“³⁷⁸

Mit Hilfe der Kunst als „höchste Ausdrucksstufe des Lebens“ wollte Bill nun das Leben selbst als Kunstwerk einrichten, weshalb er nur begabte, verantwortungsbewusste Künstler an dieser Aufgabe beteiligen wollte.³⁷⁹

Solch vehemente Beschwörungen der Bedeutung der Kunst waren angesichts der Ulmer Konzentration auf Produktgestaltung durchaus mißverständlich, noch dazu in Kombination mit dem Bauhaus, das, wie bereits erwähnt, in den frühen fünfziger Jahren vornehmlich in Hinblick auf die dort tätigen Maler rezipiert wurde. Folglich mußte Bill klarstellen: „Bei uns kann man nicht Maler werden“.³⁸⁰ Mit einem fiktiven Brief, der als Antwort auf die Frage nach den Studienbedingungen in Ulm konzipiert war, suggerierte Bill ein bereits vorhandenes starkes Interesse an der neuen Hochschule, die sich tatsächlich aber noch im Aufbau befand. Seine Konzeption der HfG versah er dabei mit teilweise wörtlichen Zitaten aus theoretischen Schriften von Gropius und Meyer. Ohne den Begriff „Bauhaus“ zu nennen, bezog er sich in der Hauptsache auf Gropius' pro-

³⁷⁶ Vgl. Bill, Max: Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Deutsche Universitätszeitung, Jg. 7, 22.12.1952, Nr. 23/24, S. 14-15; ders.: Vom Staatlichen Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung. In: Magnum (Köln), 1953, Nr. 1, S. 59-60; ders.: The Bauhaus-Idea. In: Architect's Yearbook (London), 1953, Nr. 5, S. 29-32.

³⁷⁷ Bill, 1952, S. 14.

³⁷⁸ Ebenda, S. 15.

³⁷⁹ Ebenda.

³⁸⁰ Bill, Max: Bei uns kann man nicht Maler werden. Gedanken zu einer Hochschule für Gestaltung. In: Die Neue Zeitung (München), 11.09.1951, S. 4.

grammatische Texte *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses* und *Grundsätze der Bauhausproduktion*.³⁸¹ Basierend auf der hierin vertretenen These der Unlehrbarkeit der Kunst sah Bill die Kunst als einen „Bazillus“ an, der einen „überfällt“ oder nicht. Diese – positiv verstandene – „Krankheit“ stellte für Bill die Ausgangsvoraussetzung für jede Beschäftigung mit Gestaltung dar, die er grundsätzlich als eine unter verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erachtete. Angesichts der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation im Nachkriegsdeutschland war für ihn die gestaltende Tätigkeit jedoch als einzige moralisch vertretbar. Dem Künstler als Kulturträger einer Gesellschaft solle nun die Möglichkeit ergreifen, mittels Gestaltung den Alltag und die ihn prägenden Dinge kulturell aufzuwerten. Indem Bill die unbedingte Zweckmäßigkeit aller gestalteten Dinge einforderte, bezog er sich nicht nur auf „die gute Form“,³⁸² sondern auch auf die *Grundsätze der Bauhausproduktion*. Gropius hatte sein Bauhaus-Programm bereits 1925 in der Hoffnung formuliert, dem durch Krieg und Inflation in Not geratene „Künstlerproletariat“ durch eine adäquate Ausbildung die Chance zur künstlerischen und dennoch wirtschaftlich sinnvollen Tätigkeit zu ermöglichen. Einen wichtigen Punkt bildete für beide die Einbettung der künstlerischen Betätigung in das alltägliche Leben. Für Bill bedeutete dies „tägliche Kultur, nicht Extrakultur“, was stark an Hannes Meyers „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ erinnert.³⁸³ Doch war die Aussage keineswegs sozialistisch im politischen Sinne gemeint. Vielmehr sollte der Geruch des Elitären überdeckt werden, der in der Zeit des Wiederaufbaus, in der sich die meisten Menschen in Verzicht üben mußten, als unanständig galt.

Bills Motivation, sich als Künstler verstärkt der gestaltenden anstelle der bildenden Kunst zu widmen, erklärt sich nicht zuletzt aus der Umbruchsituation der Bundesrepublik nach dem überstandenen Trauma des Zweiten Weltkriegs. Der Wille, beim Wiederaufbau aktiv mitzuwirken, hatte z.B. auch Otl Aicher zu der Erkenntnis geführt,

„daß kunst eine flucht war aus den vielfältigen aufgaben, die auch der kultur erwachsen, als die naziherrschaft in brüchen lag.“³⁸⁴

Bill seinerseits zog daraus die Konsequenz, die eigenen künstlerischen Energien im gemeinnützigen Gebiet der Gestaltung zu kanalisieren. Mit dieser Arbeitsauffassung

³⁸¹ Gropius, Walter: *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*. In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*. München/Weimar, 1923 (Reprint München, 1980); ders.: *Grundsätze der Bauhausproduktion*. In: Ders. (Hrsg.): *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. Passau, 1925. (Reprint Mainz/Berlin, 1981)

³⁸² Vgl. Bill, Max: *Schönheit aus Funktion und als Funktion*. Vortrag gehalten an der SWB-Tagung in Basel, 1948. In: *Werk* (Winterthur), 36, 1949, Nr. 8, S. 272 (Sonderdruck *Die Gute Form*).

³⁸³ Meyer, Hannes: *bauhaus und gesellschaft*. In: *bauhaus* (Dessau), Jg. 3, 1929, Nr. 1, S. 2.

³⁸⁴ Aicher, 1991, S. 124.

verbreitete Bill nicht nur jugendliche Begeisterung, sondern auch das Pathos eines Strebens nach einem Gesamtkunstwerk, das in der jungen deutschen Nachkriegs-demokratie natürlich demokratisch geprägt sein sollte.

So sehr Bill auch auf das Bauhaus festgelegt war, so stark war jedoch sein Bestreben, ein originäres neues Institut aufzubauen und nicht lediglich eine bloße Wiederholung des historischen Instituts zu versuchen. Dies wäre schnell in den Verdacht des Altmodischen geraten, zumal in der Nachkriegszeit der Begriff der „Tradition“ durch einen überstrapazierten Gebrauch im Dritten Reich eher negativ belegt war. Daraus erklärt sich die beschriebene Ambivalenz in Bills Schriften, die einerseits die lebendige Arbeitsatmosphäre am Bauhaus heraufbeschworen und andererseits eher nüchtern und zum Teil sogar abfällig über die am Bauhaus entstandenen Arbeiten urteilten.

Als Abgrenzungsversuche sind meines Erachtens auch Statements wider besseren Wissens zu verstehen, wenn Bill zum Beispiel behauptete, die

„Generation der Bauhausmeister war noch gespalten in Künstler und Techniker. Meine Generation hat jenen Typ des Gestalters hervorgebracht, dem die Kunst eine Lebensfrage ist, dem aber die Mitarbeit an den Aufgaben der Gesellschaft, an den täglich zu lösenden Problemen mit zur Lebensaufgabe geworden ist.“³⁸⁵

Schließlich war zu Bills Studienzeit bereits die zweite Lehrer-Generation am Bauhaus tätig gewesen, die nach dem Studium am Bauhaus eben gerade diese Kombination von künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten repräsentierte.

Auch Bills Eröffnungsrede zur Hochschuleinweihung 1955 war von dem Problem geprägt, daß er die HfG als pragmatisches zukunftsorientiertes Institut darstellen wollte, welches das Bauhaus hinter sich gelassen hatte, ohne sich von ihm allzu weit zu entfernen. Schließlich war während der vorangegangenen zwei Jahre die theoretisch formulierte Bauhaus-Nachfolge praktisch immer mehr in den Hintergrund getreten. Nun sollte der avantgardistische Anspruch der eigenen Arbeit auch dem Vergleich zu anderen, bereits etablierten Schulen standhalten. Deshalb erklärte Bill seine eigene Arbeitsweise als einzige moralisch vertretbare, da in verwandten Ausbildungsgängen die äußere Gestalt häufig nach kosmetischen Gesichtspunkten gestaltet werde.

„Jede uns bekannte Institution läuft immer wieder Gefahr, durch brillante Lösungen im vornherein über die wahren Sachverhalte zu täuschen.“³⁸⁶

Im Bereich der Alltagsgegenstände jedoch sei der schöne Schein fehl am Platz, entscheidend sei die „gute Form“. Aus dem Bewußtsein, daß die Ulmer Arbeitsergebnisse im Vergleich zu diesen „brillanten Lösungen“ einen sehr farblosen Eindruck machten,

³⁸⁵ Bill, 1952, S. 15.

³⁸⁶ Bill, Aufgabe, 1955.

stellte er statt des äußeren Erscheinungsbildes den dahinterliegenden Anspruch in den Vordergrund.

„Es ist möglich, daß der Schein mehr Erfolg aufweisen kann, aber unser Erfolg wird ein moralischer sein [...] Wir wollen durch unsere ehrliche Arbeit, nach unserer wohlfundierten Überzeugung helfen, für möglichst viele Menschen eine den Möglichkeiten und Bedürfnissen unserer Zeit entsprechende Umgebung zu gestalten.“³⁸⁷

Hier wurde Bills Absage gegenüber dem zeitgenössischen „Styling“ deutlich, wie es insbesondere in den USA propagiert wurde und in den fünfziger und sechziger Jahren auch in der Bundesrepublik begeisterte Nachahmer fand. Daraus resultierte eine wenig aufregende, sachlich-funktionale Gestaltung, die selbst im Vergleich zu den populären Bauhaus-Erzeugnissen unspektakulär wirkten, was für Frei sogar Hinweis genug war, um im obigen Statement einen bewußten Affront Bills gegen Gropius zu entdecken.³⁸⁸ Schließlich habe auch die Ulmer Studentenschaft ihren Unmut darüber geäußert, daß die Haltung des Bauhaus-Gründers im klaren Widerspruch zum Ulmer Alltag gestanden habe.³⁸⁹ In Anbetracht der schwierigen Situation, in der sich sowohl Bill persönlich als auch die Hochschule insgesamt befand, erscheint ein offener Affront gegen seinen wichtigsten Werbeträger jedoch mehr als unwahrscheinlich.

Obleich Bill das Band lockerte, das die HfG mit dem Bauhaus verband, wollte er es nicht gänzlich kappen. In Reaktion auf die Diskussionen anlässlich des Besuchs von Gropius erklärte Bill den Studierenden zur Begrüßung zum Studienjahr 1955/56, er benutze den Begriff „Bauhaus“ nur insofern, als er

„auf einfachste weise das bezeichnet, was wir generell anstreben, d.h. dass wir der generellen idee nach die nachfolge antreten. ich war bestrebt, die ideen des bauhauses an dem punkt aufzunehmen, an dem das bauhaus heute vielleicht stehen würde, wenn seine weiterentwicklung nicht gewaltsam unterbrochen worden wäre.“³⁹⁰

Diese ebenso theoretische wie fiktive Vorstellung einer ideellen Weiterentwicklung des Bauhauses über seine tatsächliche Schließung hinaus stieß zum Teil unter den Studenten auf Unverständnis. Deren Unbehagen führte Bill darauf zurück, daß über den „Mythos“ Bauhaus nur partielle oder ungenaue Informationen kursierten. An einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit den Studenten über die Rolle des Bauhauses im Ulmer Alltag lag Bill jedoch wenig. Anstatt auf das Informationsbedürfnis seiner Schüler

³⁸⁷ Ebenda.

³⁸⁸ Frei, 1991, S. 124 ff.

³⁸⁹ Vgl. dazu Pfeiffer-Belli, Erich: Avantgarde in der Zitadelle. Chancen und Gefahren der Ulmer Hochschule für Gestaltung. In: Süddeutsche Zeitung (München), 8./9.10.1955, S. 18.

³⁹⁰ Bill, Max: Rektoratsrede zu Beginn des 3. Studienjahres am 24.10.1955. Typoskript [Kleinschrift; BHA]

einzugehen und sein Verständnis der Bauhaus-Idee näher zu erläutern, vermochte er lediglich die Innovationskraft der HfG zu beschwören:

„wir haben hier eine neue stätte aufgebaut, an der neue experimente gemacht werden sollen. wir müssen weit über das bekannte hinauszugehen versuchen und an unser vorgehen sehr strenge masstäbe anlegen. was wir anstreben, wird sich erst in unserer arbeit zeigen. deshalb ist es besser, jetzt an die arbeit zu gehen statt weiter zu reden.“³⁹¹

Hier trat die grundsätzliche Problematik zu Tage, daß das studentische Wissen über das historische Bauhaus nicht differenziert genug war, um sich unter Bills „generellen Idee“ etwas Konkretes vorstellen zu können. Deshalb war auch das Statement „dort weiter zu machen, wo das Bauhaus angelangt wäre, wenn es nicht geschlossen worden wäre“ eine nicht greifbare, schillernde Seifenblase, die sich in nichts auflöste, wenn man sich ihr zu nähern versuchte. Bill, zu diesem Zeitpunkt stark in der Kritik seiner Kollegen, wollte sich nicht weiter in kontroverse Diskussionen verstricken lassen.

Die Ulmer Hochschule befand sich in einer Zwickmühle; man wollte den Status der Bauhaus-Nachfolge nicht aufgeben und gleichzeitig die Freiheit besitzen, einige grundsätzliche Elemente des Bauhauses als überholt zu verwerfen. Auch Bills Nachfolger Maldonado mußte sich eines Kunstgriffs bedienen, um den Studenten die Position der HfG zu erklären:

„Unsere Beziehung zum Bauhaus hat in der Öffentlichkeit wiederholt zu Mißverständnissen geführt, dadurch, daß unsere Schule als Fortsetzung des Bauhauses definiert wurde. Wenn es auch paradox erscheinen mag, so wage ich dennoch zu behaupten, daß diese Feststellung wahr und zugleich nicht wahr ist. Wie das Bauhaus ein wichtiges Moment in der Kulturgeschichte bildete, so hat heute die Problematik der zwanziger Jahre und die auszeichnende Eigenheit des Bauhauses an Aktualität verloren, nämlich: ‚die Kunst in der Industrie anzuwenden‘. Der Versuch, das Bauhaus buchstäblich weiterzuführen, käme einem nur restaurativen Bemühen gleich. Die besten der ehemaligen Bauhäusler werden gewiß darin beistimmen, daß eine Fortsetzung des Bauhauses heute impliziert, in gewisser Weise gegen das Bauhaus zu sein. Wir übernehmen nur dessen progressive, antikonventionelle Haltung, – das Streben, einen Beitrag zu leisten zur Gesellschaft in der jeweils eigenen historischen Situation. In diesem Sinn und nur in diesem Sinn setzen wir die Arbeit des Bauhauses fort.“³⁹²

Obleich Maldonado damit Bill, den er offensichtlich nicht zu den „besten der ehemaligen Bauhäusler“ zählte, indirekt angriff, war seine Rede doch von der gleichen zwiespältigen Haltung geprägt. Zwar wußte Maldonado seine Kritik konkreter zu definieren

³⁹¹ Ebenda.

³⁹² Maldonado, Tomás: Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am 03.10.1957. Typoskript. [HfG-A]

als Bill, dennoch betonte er die Gültigkeit der Bauhaus-Idee, indem er seine Kritik gleichermaßen als Bauhaus-immanent darstellte.

In der Schulpraxis spielte das Bauhaus kaum noch eine Rolle. Die alljährlichen Begrüßungen der neuen Studierenden zu Semesterbeginn zeugen allenfalls von Allgemeinplätzen. Gert Kalow erinnerte sich beispielsweise in seiner Eröffnungsrede zum Studienjahr 1960/61 an den fünften Jahrestag der feierlichen Eröffnung der HfG-Gebäude unter Mitwirkung von Gropius, dessen damaliger Verweis auf die Ulmer Hochschule als demokratische Institution rückhaltlos wiederholt werden könne, auch wenn man mittlerweile einen ganz anderen Weg beschritten habe als das Bauhaus.

„Aber immerhin bleibt soviel gemeinsam, daß es sich hier wie dort um eine pädagogische Institution handelt, die zu einer spezifischen, geschichtlichen Situation in deutlicher Beziehung steht.“³⁹³

Über diese allgemeine Aktualitätsbezogenheit hinaus verstand sich die Ulmer Hochschule zunehmend als eigenständige zukunftsorientierte Institution. Jeder Anschein von rückwärtsgewandter Traditionspflege sollte vermieden werden, da dies einen Stillstand statt Weiterentwicklung bedeutet hätte.³⁹⁴

Die Anfang der sechziger Jahre leidenschaftlich geführten Diskussionen um das Ulmer Selbstverständnis spiegelten die stets anhaltende Unsicherheit in Studentenschaft und Lehrkörper wider. Dementsprechend befaßte sich die erste Ausgabe der Studentenzeitung *output* 1961 ausgiebig mit Anspruch und Arbeitsalltag in Ulm, da nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb der Hochschule unterschiedliche Meinungen über ihre Ziele und Wirklichkeit kursierten.³⁹⁵ Die chronologische Zusammenstellung von Zitaten, die sich allesamt mit dem Wesen und damit zusammenhängend auch mit dem Problem der Bauhaus-Rezeption an der Ulmer HfG beschäftigten, wurde durch die jüngste Rede des Rektors Horst Rittel vor einem Ulmer Publikum ergänzt. Dieser charakterisierte den Unterschied zwischen der Ulmer Hochschule und dem Bauhaus folgendermaßen:

„Während das Bauhaus einer gemeinsamen ästhetischen Vision verschrieben war, sollte die hfg ein Forum der Diskussion um das Bild der Welt von Morgen sein. Hier sollen nicht Künstler einer Weltbeglückungsideologie verpflichtet werden, hier geht es um die Erziehung eines Typs eigenverantwortlicher Ak-

³⁹³ Kalow, Gert: Ansprache zu Eröffnung des Studienjahres 1960/61 am 03.10.1960. Kopie d. Typoskripts. [HfG-A]

³⁹⁴ Vgl. Andritzky, Michael: Hochschule für Gestaltung Ulm – scheinheilig liquidiert? In: *Werk und Zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 17, 1968, Nr. 3, S. 2.

³⁹⁵ Vgl. *output* (Ulm), 1961 (März), Nr. 1, S. 2.

teure, die die Zusammenhänge, Gesetzmäßigkeiten und Möglichkeiten ihrer Situation kennen und nutzen.“³⁹⁶

Im Anschluß daran warf die Redaktion unterschiedliche Fragen bezüglich Rittels Äußerungen auf, die von mehreren Studierenden beantwortet wurden. Weder die konkret formulierten Fragen noch in den studentischen Meinungsäußerungen gingen auf das Stichwort „Bauhaus“ ein, woran ablesbar wird, daß im Ulmer Alltag andere Probleme weitaus wichtiger waren als die retrospektive Frage nach dem Vorgängerinstitut.

Unabhängig von der abnehmenden Bedeutung des Bauhauses für die konkrete Ausbildungssituation in Ulm konzentrierte sich die dortige Forschung zunehmend auf das bis dahin vernachlässigte Feld der Design-Wissenschaft. In diesem Zusammenhang beschäftigte sich vor allem Maldonado intensiv mit dem Bauhaus. Anhand der meisten seiner veröffentlichten Reden und Schriften war abzulesen, wie ihn seine Überlegungen zu einer zeitgemäßen Designausbildung und -theorie immer wieder zur Auseinandersetzung mit der am Bauhaus entwickelten Pädagogik zwangen.³⁹⁷ Die Überprüfung des „Mythos Bauhaus“ hinsichtlich seiner universalen Gültigkeit führte Maldonado zu der Erkenntnis, daß die veränderten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen im Gegensatz zu denen der emotionsgeladenen zwanziger Jahre objektiv nachvollziehbare Gestaltungsprinzipien erforderten.

Die Methoden der Bauhauspädagogik hielt Maldonado für ungeeignet, um Studierende zu selbständigen Gestaltern zu erziehen, die unabhängig von den Dogmen ihrer Lehrer und als gleichberechtigte Partner in der Industrie auftreten konnten. Seiner Meinung nach war ein Unterricht unzeitgemäß, in dem

„Studenten nur Anregungen empfangen, im Himmel der Schrankenlosigkeit sich selbst überlassen bleiben und in einer verlockenden Stimulanz-Atmosphäre sich verlieren.“³⁹⁸

Vielmehr sollte diese unzuverlässige Atmosphäre nun ersetzt werden durch nachprüf-bare wissenschaftliche Methoden, was der HfG von außen wiederholt als Abkehr von der Bauhaus-tradition ausgelegt wurde (vgl. Kapitel 5.2.2.). Für Maldonado jedoch ging es

„nicht um Bauhaus oder Anti-Bauhaus, um Fortführung oder Nicht-Fortführung des Bauhauses, [sondern darum] ob die Philosophie der Erziehung, von der

³⁹⁶ Rittel, Horst: Vortrag vor der Ulmer Gesellschaft 50 am 05.12.1960. Zitiert nach: output (Ulm), 1961 (März), Nr. 1, S. 16.

³⁹⁷ Vgl. dazu: Maldonado, 1958, ders.: Die Ausbildung des Architekten und des Produktgestalters in einer Welt im Werden. In: ulm (Ulm), 1965, Nr. 12/13, S. 7; ders.: Anstöße gegen das Behagen in der Designausbildung. In: ulm (Ulm), 1966, Nr. 17/18, S. 14.

³⁹⁸ Maldonado, Tomás: Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am 03.10.1957. Typoskript. [HfG-A]

die Bauhausdidaktik geprägt wurde, in unserer Zeit weiterhin ihren Wert behält“.³⁹⁹

Diese Frage wurde von Maldonado verneint, der sich „von der These der Befreiung durch die Kunst und den Selbstausdruck“ distanzierte, da seiner Meinung nach die Kunst für die Gestaltung an Bedeutung verloren hatte. Die am Bauhaus praktizierte Beschäftigung mit Materialübungen unter Berücksichtigung von emotional-expressiver Selbsterfahrung qualifizierte Maldonado als „Spieltechniken“ ab, die nicht geeignet seien für ein Alter, „das nicht zum Spielen da ist, sondern zur Verantwortung.“⁴⁰⁰ Im Gegensatz zu Bill, der „grundsätzlich“ das Bauhaus hatte weiterführen wollen, sah Maldonado die Rolle des Bauhauses als historisch abgeschlossen an. Gleichwohl maß er ihm eine entscheidende Position zu; schließlich hatte es seit den zwanziger Jahren den Weg für den modernen Beruf des Industrie-Designers geebnet.

Maldonados unbefangenes Herangehen an das seit den fünfziger Jahren zunehmend verklärt dargestellte Bauhaus ist ein herausragendes Wesensmerkmal der Ulmer Bauhaus-Rezeption. Während man in Deutschland im Allgemeinen in Ehrfurcht erstarrte und kaum kritische Betrachtungen anstellte, wagte er es, den Wert der Bauhauspädagogik für die moderne Designerausbildung generell anzuzweifeln. Zudem förderte die intensive Beschäftigung mit den Mechanismen der bundesdeutschen Bauhaus-Rezeption auch deren Lücken zu Tage. So verfaßte Claude Schnaidt⁴⁰¹ aus einem Gerechtigkeitsbedürfnis heraus eine Monografie zu Hannes Meyer, der bis dahin in der Geschichtsschreibung vorwiegend stiefmütterlich, wenn nicht gar diffamierend behandelt worden war.⁴⁰² Ein Grund für beider Unbefangenheit mag vielleicht darin gelegen haben, daß Maldonado aus Argentinien und Schnaidt aus der Schweiz stammte. Als Ausländer konnten sie die Forschung unbelastet von allen historischen und moralischen Implikationen betreiben, die dem Bauhaus in der Bundesrepublik zugeschrieben wurden.

An dieser Stelle wird deutlich, daß die Sensibilität gegenüber der damals aktuellen Bauhaus-Rezeption nicht zuletzt aus dem Bewußtsein resultierte, daß durch deren Ergebnisse der öffentliche Blickwinkel auf die Ulmer Institution determiniert wurde. Schließlich vollzog sich der allmähliche Wandel der Konzeption der HfG eher unter den

³⁹⁹ Maldonado, Tomás: Die Ulmer Hochschule und ein Gegenspieler. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 02.11.1957, S. 9.

⁴⁰⁰ Ebenda.

⁴⁰¹ Nach einem Studium an der HfG Ulm hatte der 1931 in Genf geborene Architekt in Genf und Warschau gearbeitet, bevor er 1962 als Dozent an die Abteilung Industrielles Bauen nach Ulm zurückkehrte, wo er bis 1968 tätig war. Vgl. Lindinger (Hrsg.), 1991, S. 274.

⁴⁰² Schnaidt (Hrsg.), 1965.

Augen eines Fachpublikums, als daß die Öffentlichkeit davon Kenntnis genommen hätte, die auch in den sechziger Jahren noch ein „Neues Bauhaus“ erwartete. So beklagte der damalige Rektor Aicher 1964 bei der Eröffnung der Ulmer Wanderausstellung in München die einseitige Bauhaus-Rezeption, die mit der Arbeit der HfG nicht in Einklang zu bringen sei:

„hierzulande ist ein absolut einseitiges bauhausbild entstanden, das sich auf die maler am bauhaus stützt. man kennt paul klee, aber nicht marcel breuer, kandinsky, aber nicht hannes meier [sic!]. die bemühungen am bauhaus, vom gesamtkunstwerk und der kunst am bau wegzukommen, versickern im heutigen kulturellen bewußtsein.“⁴⁰³

Falls überhaupt, so sei die HfG lediglich mit diesem unbekanntem Teil des Bauhauses zu vergleichen. Die allgemeine Unkenntnis darüber resultiere daraus, daß die historische Aufarbeitung des Bauhauses von Kunsthistorikern geleistet würde, deren Blick allein für Malerei und Bildhauerei geschärft worden sei und die Erzeugnisse einer „durch die industrialisierung geprägten zivilisation“ ignorierten.⁴⁰⁴ Auch im Jahre 1964 war Aicher also nicht dazu bereit, sich öffentlich vom Bauhaus loszusagen. Im Gegenteil, er suchte von sich aus den Bezug, um ihn zum Ausgangspunkt seiner Eigendefinition zu verwenden, derzufolge er eine Vergleichbarkeit in speziellen Punkten einräumte. Dies seien allerdings Aspekte, die gemeinhin nicht mit dem historischen Institut assoziiert würden. Durch diese Definition konnte der HfG-Rektor geschickt jedwede Fragen bezüglich des Bauhauses mit dem Hinweis darauf abschwächen, der Kritiker sei nicht genügend in die Materie eingearbeitet, wenn er die Parallelen nicht erkannt hatte.

Neben der beschriebenen inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Bauhaus bediente sich die Ulmer Hochschule im Laufe ihrer Geschichte wiederholt des Werbeeffekts, den die Erwähnung des Bauhauses mit sich brachte. Das in den fünfziger und sechziger Jahren ausschließlich positiv konnotierte historische Institut ließ auch die in seiner Nachfolge angetretene HfG in einem glanzvolleren Licht erscheinen. Ein herausragendes Beispiel bildeten die Eröffnungsfeierlichkeiten im Oktober 1955, zu denen Gropius eingeflogen worden war. Die Organisatoren boten Gropius schon im Vorfeld der eigentlichen Feier die Möglichkeit, in mehreren Vorträgen seine eigene Gestaltungsauffassung darzulegen. Durch die Anwesenheit des legendären Bauhaus-Gründers avancierte die Einweihung der Hochschulgebäude zu einem internationalen Medienereignis,

⁴⁰³ Aicher, Otl: Ansprache zur Ausstellungseröffnung am 11.05.1964 in München. Typoskript. [Kleinschrift, BHA]

⁴⁰⁴ Ebenda.

dessen Berichterstatter sich ganz auf den deutschstämmigen Architekten konzentrierten. Gerade die Legitimation durch Gropius gab letztlich den Ausschlag für die uneingeschränkte öffentliche Anerkennung der neuen Hochschule für Gestaltung.

Dieser Effekt war bereits in der Konzeptionsphase der HfG durch die erwähnten informativen Artikel Bills vorbereitet worden. Aus der wiederholten Verknüpfung der Begriffe „Bauhaus“ und „Hochschule für Gestaltung“ vor allem in den Überschriften hatte sich eine gewisse Stringenz ergeben. Diese Traditionslinie betonte die Hochschule auch weiterhin vor allem in Zeiten der Existenzbedrohung.

In diesem Kontext steht auch Maldonados bereits mehrfach angesprochener Artikel *Ist das Bauhaus aktuell?*, in dem er 1963 provokant die Frage nach der Aktualität des Bauhauses aufwarf.⁴⁰⁵ Sein Beitrag rezensierte nicht nur Winglers Bauhaus-Monografie, sondern wollte in einer schwierigen, wenn nicht existenzbedrohenden Lage mit dem Bauhaus um Sympathie für die HfG werben. Indem Maldonado an das Schicksal des durch die Nationalsozialisten verfolgten Bauhauses erinnerte, versuchte er, eine Art „Unantastbarkeitsregel“ für innovative Hochschulen, i.e. die HfG aufzustellen.

„Darin, daß wir glaubten, das Nachkriegsdeutschland würde sich bald für eine offene nach vorn gerichtete Kultur entscheiden, haben wir uns getäuscht. Die in den vergangenen Monaten gegen die HfG gestartete Diffamierungskampagne beweist das zur Genüge. Leider müssen wir feststellen: jene Kräfte, die in den 20er Jahren das Bauhaus bekämpften bis zu seiner völligen Aufhebung (und das sind nicht allein die Nazis gewesen!) erscheinen wieder auf der Bühne. [...] Leicht erkennt man sie: die gleiche Intoleranz des überheblichen Philisters, der schnell bereit ist, das als vogelfrei zu brandmarken, was jenseits seines Zaunes liegt. [...] Das gleiche aggressive Mißtrauen gegen alles, was den schmalen Horizont seiner nationalen, regionalen oder einfach lokalen Tradition übersteigt.“⁴⁰⁶

Der Versuch Maldonados, dem Existenzdruck der harschen Kritik, auf die im folgenden noch einzugehen ist, zu entkommen und sich durch einen Konterangriff zu verteidigen, verdeutlichte die bedrohliche Lage. Während es bislang genügt hatte, durch Aufzeigen der Traditionskette um Sympathie zu werben, wurde nun das Schicksal des Bauhauses vereinnahmt und auf die eigene Situation übertragen. Durch die zum Großteil ungerechtfertigte Klage, die Kritik an der HfG sei aus dem gleichen Geist geboren wie die Verunglimpfungen der Nationalsozialisten, sollte der Eindruck erweckt werden, eine frei arbeitende HfG sei ein Indikator für eine demokratische Gesellschaft. Nur so sei die Chance gegeben, daß die HfG in Zukunft eine potentiell vergleichbare Bedeutung wie das Bauhaus erlangen könne. Allerdings verhallte Maldonados Klage über das kultu-

⁴⁰⁵ Maldonado, 1963.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 6 f.

relle Klima in der Bundesrepublik unkommentiert. Die in den folgenden Ausgaben der *ulm* veröffentlichten Leserbriefe bezogen sich ausschließlich auf seine Kritik an Winglers Standardwerk, ohne die von Maldonado angebotene Parallelisierung von Bauhaus und Ulmer Hochschule aufzugreifen.

Trotzdem wurde im Zuge des Kampfes der HfG gegen die Schließung 1968 das Bauhaus erneut als Schutzschild ins Feld geführt. Zwar klärten ausführliche Presstexte und Interviews mit Ulmer Dozenten und Studentenvertretern sachlich und informativ über die strittigen Kritikpunkte auf und boten gleichzeitig Vorschläge für ein Weiterbestehen der HfG. Doch die Strategie stützte sich nicht nur auf Information, sondern auch auf Agitation, was angesichts der ansonsten ablehnenden Ulmer Haltung gegen jedwede Art der Manipulation erstaunt, die sogar die Behandlung von persuasiver Werbung in der Abteilung Visuelle Kommunikation ausschloß.⁴⁰⁷ Das Bauhaus wurde während Kundgebungen als propagandistisches Schlagwort auf Transparenten verwendet. Ein Plakat setzte den angedrohten Auszug der HfG aus Ulm mit der Schließung des Weimarer Bauhauses gleich: *Bauhaus Weimar: Exodus 1 – Hochschule für Gestaltung Ulm: Exodus 2* (Abb. 15). Der Rückbezug auf das Weimarer Bauhaus, das nach seiner dortigen Schließung nach Dessau umziehen konnte, sollte neben der Warnung vor dem befürchteten Ende auch die Hoffnung ausdrücken, es könne ebenso eine neue Heimat für die HfG geben.⁴⁰⁸ Die Eröffnungsfeierlichkeiten zur Ausstellung *50 Jahre bauhaus* (vgl. Kapitel 6) in Stuttgart boten den Anlaß zu einer großen Demonstration. Die Jubiläumsschau mit ihren internationalen Gästen schien für Forderungen wie *worte für's bauhaus sind gut – taten für die HfG sind besser oder beweint das bauhaus und bewahrt die HfG* das geeignete Podium zu sein (Abb. 16); schließlich waren nicht nur viele ehemaliger Bauhäusler sondern auch reichlich Prominenz aus den Bereichen Kultur und Politik anwesend. Zwar erhielt man die erhoffte Aufmerksamkeit unter den Gästen – Gropius persönlich griff zum Megaphon, um seine Solidarität mit den Ulmer Studierenden zu bekunden -, doch abgesehen von wohlwollenden Randbemerkungen in den Ausstellungskritiken rief die Aktion keine weiterreichende Unter-

⁴⁰⁷ Vgl. dazu Bonsiepe, Gui: Erziehung zur visuellen Gestaltung. In: *ulm* (Ulm), 1965 (März), Nr. 12/13, S. 17-24; Koenig, Thilo: Information statt Persuasion. Werbung und Plakatgestaltung mit fotografischen Mitteln. In: *Archiv der Hochschule für Gestaltung* (Hrsg.), 1991, S. 88-101.

⁴⁰⁸ Anders läßt sich dieser Slogan nicht erklären, schließlich hatte das Weimarer Bauhaus für die Rezeption an der HfG keine Rolle gespielt und war zudem als staatliche Institution ohnehin nicht mit der Ulmer Hochschule zu vergleichen. – Tatsächlich meldeten sich nicht nur deutsche Städte, sondern es kamen auch Angebote aus Mailand und Paris, die HfG dorthin zu übernehmen. Vgl. *Ulmer HfG nach Paris?* In: *form* (Seeheim), 1968, Nr. 42, S. 58.

stützung in der Bevölkerung hervor.⁴⁰⁹ Wahrscheinlich wurden die demonstrierenden Ulmer von der breiten Masse lediglich als eine weitere protestierende Studentengruppierung wahrgenommen, derer es im Mai 1968 viele gab. Auch die politischen Entscheidungsträger konnten durch die vorgebrachten Argumente nicht umgestimmt werden.⁴¹⁰

Wie emotional die Kampagne betrieben wurde, zeigt der Versuch, sogar mit Hilfe des Schicksals der Geschwister Scholl die kulturellen Problemen gegenüber uninteressierte Öffentlichkeit aufzurütteln. Die Hinrichtungen von Hans und Sophie Scholl im Jahre 1943 wurde mit der drohenden „Hinrichtung“ der HfG 25 Jahre später gleichgesetzt. Solidarische Journalisten übernahmen das Vokabular und nannten die Schließung fortan „Liquidation“.⁴¹¹ (Abb. 17) Flugblätter wurden verteilt, auf denen die „Mordanzeige“ der HfG zu lesen war:

„Wir rufen die Mitglieder der Massenmedien auf, das Vorgehen der Verantwortlichen zu demaskieren als das, was es ist: Ein kulturpolitischer Skandal, ein politischer Mord.“⁴¹²

Mit diesem schamlosen Vergleich präsentierte sich die Ulmer Hochschule als eine verfolgte Widerstandsgruppe im Widerstreit mit dem herrschenden politischen System.⁴¹³ Die Fachpresse allerdings ließ sich nur bis zu einem gewissen Grad auf die Ulmer Argumentationskette ein und schätzte die von den Politikern angeführten finanziellen Begründungen schnell als Vorwand ein, der eine reaktionäre kulturpolitische Linie verschleiern sollte.⁴¹⁴ Gerade die breite Unterstützung in der Fachpresse belegt aber auch, daß sich die HfG aufgrund ihrer überzeugenden Arbeitsergebnisse in der

⁴⁰⁹ Hans M. Winger schickte am 06.05.1968 lediglich ein von 63 ehemaligen Bauhäuslern unterschriebenes Solidaritätsschreiben (darunter auch Bill) an die HfG. Darin wurde die Hoffnung geäußert, daß die zur Ausstellungseröffnung ebenfalls anwesenden kulturpolitischen Entscheidungsträger des Landes die Existenz der HfG doch noch langfristig garantieren würden. [BHA]

⁴¹⁰ Bill, 1968, S. 17. – Darin bemerkte Bill als einziger öffentlich, daß der demonstrative Bezug auf das Bauhaus eben von denjenigen betrieben würde, die sich von den Zielen des Bauhauses distanzieren hätten.

⁴¹¹ Selbst der damalige Ministerpräsident von Baden-Württemberg, Filbinger, bediente sich dieses Ausdrucks, als er den Schlußstrich unter die Geschichte der HfG zog: „Wir wollen etwas Neues machen, und darum bedarf es der Liquidation des Alten.“

⁴¹² Flugblatt der Hochschule für Gestaltung, 1968. Abgedruckt in: archithese (Niederteufen), 1975, Nr. 15, S. 9.

⁴¹³ Vgl. dazu die Untersuchungen des Historikers René Spitz, der den Mord an der HfG Ulm als hagiographischen Mythos enttarnt. – Spitz, René: Hagiographie und Selbstbild. Marginalien zur Geschichte der HfG Ulm. In: form (Frankfurt a.M.), 1998, Nr. 3, S. 78.

⁴¹⁴ Vgl. Simon, Alfred: In Sachen HfG Ulm. In: Der Architekt (Berlin), 1968, Nr. 3, S. 69, oder: Das Bett der Königin und die Hochschule für Gestaltung. [W.F.] In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.) 1968, Nr. 2. S. 1.

deutschen Hochschullandschaft souverän etabliert hatte.⁴¹⁵ Demnach richteten sich die Parolen weniger an die Kenner der Szene, sondern vielmehr an den interessierten Laien. Die erhoffte Mobilisierung der Massen konnte jedoch bekanntlich nicht bewirkt werden.

Festzuhalten bleibt, daß vor allem die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bauhaus wesentlich dazu beigetragen hat, die kleine „provinzielle“ HfG national und international bekannt zu machen. Maldonado war in den fünfziger und sechziger Jahren häufig unterwegs, um auf internationalen Kongressen und Vorträgen von Brüssel bis Tokio Vorträge über die Ausbildung oder das Berufsbild des Designers zu halten, die lebhaft diskutiert wurden. Mit seiner unerschrockenen Herangehensweise an die „Ikone Bauhaus“ zog er die Aufmerksamkeit auf sich und damit auch auf die Ulmer Hochschule. Doch allein durch die Unterstützung aus Architekten- und Designerkreisen konnte die HfG nicht weiterbestehen.

5.2.2. Die zeitgenössische Kritik und das „neue Bauhaus“

Durch die wiederholten öffentlichen Diskussionen über ihre Förderungswürdigkeit, verbunden mit ihren avantgardistischen Aktivitäten auf dem Gebiet der Gestaltung, die dem allgemeinen Zeitgeschmack kaum entsprachen, stand die HfG Zeit ihrer gesamten Existenz im Rampenlicht der Presse.

Noch zu Beginn der fünfziger Jahre, als man in Ulm mit der Konzeption und den Fragen der Finanzierung beschäftigt war, wurde die angestrebte Hochschulgründung in der Öffentlichkeit unabhängig von einer möglichen Bauhaus-Nachfolge betrachtet. Die Ulmer Tagespresse druckte sogar eine Zusammenschau von Statements deutscher Universitäten mit grundsätzlich ablehnendem Tenor ab.⁴¹⁶ Darüber hinaus wurde in einem insgesamt wohlwollenden Bericht über die Aktivitäten in Ulm auch auf den geplanten Namen, „Hochschule für Gestaltung“ eingegangen, der als zu nichtssagend kritisiert und demzufolge keineswegs mit dem Bauhaus assoziiert wurde.⁴¹⁷ Erst durch

⁴¹⁵ Im Bauhaus-Archiv befindet sich ein Konvolut mit Dokumenten, die die breite ideelle und auch eine unter gewissen Auflagen versprochene finanzielle Unterstützung der verschiedenen Interessenverbände von BDA und VDID bis zum Deutschem Werkbund belegen. Es wurde sogar eine „Gesellschaft zur Förderung der HfG Ulm e.V. gegründet“. [BHA]

⁴¹⁶ Vgl. Kann in Ulm eine Hochschule errichtet werden? Stellungnahme deutscher Universitäten und Hochschulen zum Projekt „Geschwister-Scholl-Hochschule“ in Ulm. In: Ulmer Nachrichten (Ulm), 14.12.1950.

⁴¹⁷ Vgl. Meunier, 1951.

die zunehmend Bauhaus-bezogene Informationspolitik der Ulmer verstummte diese Kritik.

Die folgende Untersuchung der zeitgenössischen Beiträge sowohl in der Tages- als auch der Fachpresse gibt Aufschluß über die unterschiedlichen Umgangsformen mit der Ulmer Hochschule: Die für den Außenstehenden zum Teil undurchschaubaren internen Strukturen führten dazu, daß hauptsächlich finanzielle und personelle Probleme erörtert wurden. Objektiv-kompetente Beiträge setzten komplexe Kenntnisse der Verfasser voraus, die sie zudem je nach Umfang und Plazierung des Artikels nicht immer adäquat vermitteln konnten. Ebensolche Schwierigkeiten zeigten sich bezüglich der Bauhaus-Nachfolge, denn in den fünfziger Jahren waren die Vorstellungen über das Bauhaus wie bereits erwähnt vornehmlich durch den Blick auf die Maler geprägt, darüber hinaus jedoch eher bruchstückhaft. Dementsprechend waren die Beiträge über die Ulmer Hochschule als „neues Bauhaus“ häufig von doppeltem Halbwissen charakterisiert. Entweder gaben sie lediglich Ulmer Selbstdarstellungen unreflektiert wieder, oder sie übten sich im freien Assoziieren. Gern wurden Artikel mit der Zutat „Bauhaus“ regelrecht gewürzt, um dem Inhalt eine kompetente Note zu geben, oder ein Vergleich diente als Argumentationshilfe wahlweise für negative oder positive Bewertungen. Demgegenüber zeichneten sich die wenigen ausführlichen Darstellungen zumeist durch eine kritische und gleichsam wohlwollende Distanz aus, indem der Grad der Bauhaus-Rezeption unabhängig von den Ulmer Arbeitsergebnissen bewertet wurde.

Die Artikel, welche vornehmlich die Ulmer Selbstdarstellungen und die darin gezogenen Parallelen repetierten, erschienen besonders in der Anfangs- und in der Schlußphase der HfG. Die dort getroffenen Aussagen entsprachen häufig beinahe wortwörtlich den Statements der Direktoren⁴¹⁸ oder den offiziellen Presseinformationen.⁴¹⁹ Diese durchweg positiven Beiträge sollten die HfG unterstützen, können jedoch kaum als eigenständige Kritik eingestuft werden.

Ähnlich sind die Darstellungen der Einweihungsfeierlichkeiten 1955 zu bewerten. Die Tagespresse gab vor allem die Festreden von Aicher-Scholl, Bill und Gropius wieder, wobei vor allem Gropius wörtlich zitiert wurde.⁴²⁰ Für manchen Berichtersteller schien

⁴¹⁸ Vgl. hochschule für gestaltung. In: Aufwärts (Köln), Jg. 7, 25.11.1954, Nr. 24, S. 7; Bill, 1952.

⁴¹⁹ Vgl. Peter, Paulhans: HfG 1968 = Bauhaus 1924? In: Baumeister (München), 1968, Nr. 4, S. 339.

⁴²⁰ Rasche, Friedrich: Bauhaus-Gedanke nach Deutschland heimgeholt. In: Fränkische Tagespost (Nürnberg), 13.10.1955; oder: Das Bauhaus lebt wieder. Die Hochschule für Gestaltung in Ulm setzt die Tradition fort. In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung (Köln/Stuttgart), 18.05.1955, Nr. 39.

die Ulmer Veranstaltung lediglich ein willkommener Anlaß zu sein, um ihre eigenen Erlebnisse bei dem historischen Ereignis von 1926 anbringen zu können.

„Wer 1926 die Einweihung des Bauhauses in Dessau miterlebt hatte und nun, 1955, an der Einweihung der HfG in Ulm vor rund 700 Gästen aus Deutschland, Europa und Übersee teilnahm, fühlte sich in verwandter Atmosphäre.“⁴²¹

Der Großteil der Berichte konzentrierte sich jedoch auf die Berühmtheit von Gropius und auf den internationalen Einfluß des Bauhauses.

„Daß dieser Pionier und nun schon Klassiker des neuen Bauens, längst beheimatet, namhaft und erfolgreich in den USA, zu der Gründung in Ulm steht und in der Hochschule für Gestaltung eine legitime Nachfolgerin des alten Bauhauses sieht, mag bei diesem oder jenem eine letzte Skepsis ausgetrieben haben.“⁴²²

Der Bauhaus-Gründer stand derart im Vordergrund, daß alle anderen Beteiligten beinahe zu Statisten degradiert wurden. Gropius' Anwesenheit wurde als Garant dafür begriffen, daß nun in Ulm etwas Gleichwertiges wie unter seiner Leitung am Bauhaus geschaffen würde, daß in Ulm „die echtsten Wurzeln des Bauhauses weitergediehen“ seien.⁴²³

Der Großteil der Pressevertreter zeigte sich gefangen von der internationalen Atmosphäre und der demonstrativen Harmonie während der Feierlichkeiten. Entweder hatten sie nicht genügend Hintergrundwissen, um das in den Reden von Bill und Gropius beinhaltete Konfliktpotential zu erkennen.⁴²⁴ Oder es wurde verdrängt zugunsten der verführerischen These, nur mit Hilfe einer Nachfolgeinstitution des Bauhauses könne in Deutschland der Anschluß an die internationalen Kunstentwicklungen wieder hergestellt werden.⁴²⁵ Mit den Schulbauten von Bill schien in dieser Hinsicht jedenfalls ein Anfang gemacht zu sein, schließlich wurden sie als „echtes Dokument des internationalen Neuen Bauens“ bezeichnet.⁴²⁶

Unabhängig von ihrem Erscheinungsdatum läßt sich an einer Vielzahl der Zeitungsartikel ablesen, wie der Rückgriff auf das Bauhaus lediglich dazu verwendet wurde, feststehende Wertungen positiv oder negativ zu untermauern. Im extremsten Fall tauchte

⁴²¹ Hildebrandt, Hans: Einweihung der Hochschule für Gestaltung in Ulm am 2. Oktober 1955. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration (Stuttgart), Jg. 64, 1955, Nr. 1, S. 7.

⁴²² Rasche, 1955.

⁴²³ Gropius zitiert in: Lauser: Künstlerische Formen im technischen Zeitalter. Die Ulmer „Hochschule für Gestaltung“ eröffnet. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 03.10.1955.

⁴²⁴ Vgl. dazu auch Seckendorff, 1989, S. 89 ff.

⁴²⁵ Vgl. Das Bauhaus lebt wieder, 1955.

⁴²⁶ Hildebrandt, 1955, S. 8.

der Bezug zum Bauhaus nur in der Schlagzeile auf, wo es seine Funktion, Aufmerksamkeit zu erregen, am augenfälligsten erfüllen konnte.⁴²⁷ Der Beitrag selbst widmete sich dann ausschließlich der HfG, ohne zwingend einen Bezug zwischen Headline und Inhalt herzustellen zu müssen.

Neben der bloßen Verwendung des abstrakten Schlagwortes wurden teilweise auch ehemalige Bauhäusler als Autoritäten herangezogen, deren Aussagen zur Bekräftigung des Inhalts zitiert wurden. Grohmann bediente sich dieses Hilfsmittels anlässlich eines Artikels zum Ausscheiden von Bill aus dem Ulmer Kollegium, was er als ernsthafte Gefahr für den Bestand der Hochschule insgesamt betrachtete. Um Bills Mitwirken als unverzichtbar für die weitere Existenz der Ulmer Hochschule eindrucksvoll beschreiben zu können, ließ er den ehemaligen Bauhäusler Josef Albers für den HfG-Gründer eintreten.

„Die Art, wie er [Bill] den Begriff des Visuellen als der Grundlage jeder freien oder praktischen Realisierung in den Unterricht einbezieht oder den Begriff der Information als Grundlage der Kommunikation im weitesten Sinne, geht über die Idee des ‚Bauhauses‘ hinaus und ist absolut realistisch. Ein Mann wie Josef Albers, der eine mehr als zehnjährige Erfahrung am ‚Bauhaus‘ besitzt und eine mehr als zwanzigjährige in Amerika (heute an der Yale-University), kann das bestätigen und bestätigt es, nachdem er zweimal mit Bill in Ulm unterrichtlich tätig war.“⁴²⁸

Das Wesen der Ulmer Hochschule war laut Grohmann also durch die Weiterführung der Bauhaus-Idee charakterisiert, die niemand besser repräsentiere als Bill. Dementsprechend sei eine HfG ohne ihn undenkbar. Schließlich fürchtete Grohmann nicht nur um das nationale Hochschul-Experiment, sondern auch um das daran gekoppelte internationale Ansehen, weshalb er sogar die staatliche Autorität aufforderte, ein Machtwort zu sprechen, falls man sich in Ulm partout nicht zu Bill bekennen wolle.

Diese enge Verbindung von Bill und Bauhaus stellte Grohmann jedoch als einziger Beobachter her. In den zahlreichen Artikeln, in denen das Bleiben von Bill gefordert wurde, stand eher sein internationaler Ruf als Künstler denn sein Status als Bauhaus-Absolvent im Vordergrund. Viele (Gast-)Dozenten, darunter einige ehemalige Bauhäusler, und Studenten hätten sich vor allem aufgrund seines Renommées zu einer Mitwirkung in Ulm entschlossen. Ohne ihn würde die Unterrichtsqualität wieder auf Volkshochschulniveau sinken.⁴²⁹ Die Studenten selbst fürchteten darüber hinaus, ihre

⁴²⁷ Kardoff, Ursula: Aus einer Bauhütte wird ein neues Bauhaus. In: Süddeutsche Zeitung (München), 17.08.1954.

⁴²⁸ Grohmann, Will: Ulm – ein notwendiges Experiment. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 17.04.1957.

⁴²⁹ Hochschule entläßt ihren Schöpfer, 1957.

Zeit in Ulm zu verschwenden, wenn die Zeugnisse nicht mehr von Bill unterzeichnet würden, da der Abschluß staatlich nicht anerkannt war. Offensichtlich war auch der experimentelle Charakter, welcher der HfG auch 1957 immer noch zugebilligt wurde, vor allem durch Bills Ruf als Künstler und Gestalter legitimiert und weniger durch den Bezug zum Bauhaus.

In der Tagespresse wurde die nach Bills Weggang vollzogene Wandlung der Unterrichtskonzeption als Abkehr von der Bauhaustradition dargestellt. Die Meldung, an der Ulmer Hochschule würden nun Spezialisten ausgebildet, „im Gegensatz zum Bauhaus, das die Isolierung der einzelnen Künste überwinden wollte“,⁴³⁰ verdeutlicht einen unbekümmerten Umgang mit oberflächlichem Halbwissen, das ein verzerrtes Bild sowohl von der HfG als auch vom Bauhaus widerspiegelte. Unverfänglicher waren demgegenüber schwer nachprüfbar Parallelen auf ideeller Ebene. Indem beispielsweise die geistige „Ausstrahlung und Weltweite der Hochschule für Gestaltung in Ulm [...] mit der Wirkung des Bauhauses in den zwanziger Jahren“ gleichgesetzt wurde,⁴³¹ konnte ihre internationale Bedeutung unterstrichen werden, ohne ins Detail gehen zu müssen.

In ähnlicher Weise bedienten sich aber auch die negativen Kritiker des Bauhaus-Vergleichs. Zumeist genügte die Andeutung, in Ulm habe man den Maßstab des Bauhauses nicht erreicht. Vor allem die Ablehnung gegenüber dem in Ulm eingeschlagenen Weg, wissenschaftliche Disziplinen stärker in die Gestaltung zu integrieren, gipfelte zum Teil in massiven „Formalismus“-Vorwürfen.⁴³² In Anbetracht der fehlenden Leistungen in Lehre und Praxis würden

„jene Ulmer Studenten, die aus den Papierkörben des Tratsches kleine Ulmer Archive anlegen, vergeblich ihre Liebesmüh'[verschwenden]: Darmstadt wird sie ihnen nicht abkaufen.“⁴³³

Gemeint war das neu gegründete Darmstädter Bauhaus-Archiv, dessen Urteil über die Berechtigung des Anspruchs der Bauhaus-Nachfolge als letzte wissenschaftliche Instanz für unumstößlich angesehen wurde.

Die negative Kritik kumulierte 1963 in einem *Spiegel*-Artikel, der interne und externe kritische Darstellungen zum Bild eines heillos zerstrittenen handlungsunfähigen Insti-

⁴³⁰ Plünnecke, Elisabeth: Was passiert auf dem Kuhberg? Probleme der Hochschule für Gestaltung. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 1958, Nr. 96, S. 3.

⁴³¹ Lehmann, Anneliese: Erziehung für die industrielle Welt. Die Hochschule für Gestaltung stellt in Stuttgart aus. In: Stuttgarter Leben (Stuttgart), 1963, Mai.

⁴³² Mit dem Formalismus-Vorwurf hatte bereits das Bauhaus in den zwanziger Jahren zu kämpfen.

⁴³³ Burckhardt, Lucius: Ulm anno 5. In: Werk (Winterthur), 1960, Nr. 11, S. 384. – Weil das Ulmer HfG-Archiv erst 1989 gegründet wurde, befindet sich ein Konvolut mit Dokumenten des letzten Rektors Ohls im Besitz des Bauhaus-Archivs in Berlin.

tuts verwob.⁴³⁴ Indem er interne Querelen und angeblich mangelnde Erfolge hervorhob, wurde die Existenzberechtigung der HfG in Abrede gestellt. In diesem Zusammenhang bediente sich der Autor des negativen Bauhaus-Vergleichs, indem er konstatierte, die Ulmer Hochschule habe zu keiner Zeit ihren anfangs gesetzten Anspruch der Bauhaus-Nachfolge erfüllen können. Da die Redaktion offenbar kein konkretes Wissen über das Bauhaus voraussetzte, lieferte sie in einer Fußnote eine auf Gropius und die Bauhaus-Maler reduzierte Darstellung einer stilprägenden Kunstschule der Weimarer Republik. Folglich wurde das Bauhaus zum „alten Gropius-Unternehmen“ verkürzt, dem die HfG niemals ebenbürtig sein könne.⁴³⁵ Dies läge auch darin begründet, daß weder Aicher noch Maldonado das Format für einen „neuen Gropius“ hätten.⁴³⁶ Mit Hilfe dieser oberflächlichen und ungerechten Gegenüberstellungen sollten nicht nur die bis dahin zusammengetragene Kritik an der Ulmer Hochschule unterfüttert, sondern explizit auch die dort Lehrenden angegriffen werden, die niemals in die Fußstapfen des Vorgängers treten könnten.

Obwohl der Artikel eine große Resonanz fand, wurden nur wenige verteidigende Leserschriften abgedruckt. Hauptsächlich wurde zustimmenden Lesern aus Ulm das Wort erteilt, die um das „Ansehen der Stadt“ fürchteten.⁴³⁷ Unter den vereinzelt „Gegendarstellungen“ befand sich eine von der renommierten Schriftstellerin Ilse Aichinger, die jedoch in einer redaktionellen Fußnote sofort als ehemalige Assistentin von Aicher-Scholl „enttarnt“ wurde. Aichinger zeigte sich empört über die Darstellungsweise und deutete eine mutmaßlich faschistische Einstellung des Verfassers an.

„Wer nur eine Spur mit der Sprache umgeht, kann sehr wohl an der Form eines Berichts seinen Inhalt messen. Formulierungen wie ‚Ehemann der ...‘ oder ‚Ex-Bill-Adepten‘ erinnern mich peinlich an ein Deutsch, das ich vor mehr als achtzehn Jahren las.“⁴³⁸

Ohne argumentativ auf die HfG einzugehen, führte Aichinger die antifaschistische Gründungsidee der HfG an, die einen gewissen Schutz garantieren sollte.

Hier zeigte sich ein wichtiges Muster der Kulturkritik in den sechziger Jahren: Wer in allzu negativer Weise die Ulmer Hochschule kritisierte, kam in den Verdacht, implizit ihre antifaschistischen Wurzeln abzuwerten. Aichinger wandte hier eine Strategie an,

⁴³⁴ Auf dem Kuhberg. In: Der Spiegel (Hamburg), 1963, Nr. 12, S. 71-75.

⁴³⁵ Ebenda, S. 74.

⁴³⁶ Ebenda.

⁴³⁷ Leserschrift von Claus Peter Wörner, Ulm. In: Der Spiegel (Hamburg), 1963, Nr. 15, S. 18.

⁴³⁸ Leserschrift von Ilse Aichinger, Lenggries (Bayern). In: Der Spiegel (Hamburg), 1963, Nr. 15, S. 18.

die in der Nachkriegszeit in Bezug auf die Bewertung des Bauhauses schon mehrfach gute Dienste geleistet hatte.⁴³⁹ Im Fall der HfG schlug jedoch der Versuch fehl, weil sich die Mechanismen nicht automatisch übertragen ließen.

Auch als 1968 die Schließung der HfG mit der Schließung des Bauhauses in Beziehung gesetzt wurde, ging das Schlagwort vom Faschismus erneut durch die Presse. Die Zeitschrift *form* bediente sich eines Kunstgriffs, indem sie einen Beitrag der Ost-Berliner Zeitschrift *form + zweck* zitierte.⁴⁴⁰ Auf diese Weise wurde nicht nur der Blick aus dem Osten auf die Entwicklungen in Ulm aufgezeigt, sondern das Ende der HfG konnte ausdrücklich unter den politischen Vorzeichen mit der „Schließung des einstigen Bauhauses durch die Nazis“ verglichen werden, ohne selbst dazu konkret Stellung nehmen zu müssen.

Solche Darstellungen blieben jedoch die Ausnahme. Die meisten Artikel beschränkten sich zu diesem Zeitpunkt darauf, in retrospektiven Beiträgen die Bauhaus-Rezeption in Ulm wertfrei als abgeschlossenes Kapitel ihrer Entwicklungsgeschichte darzustellen, ohne die damit verbundenen Diskussionen erneut aufzurollen.⁴⁴¹

Eine gesonderte Betrachtung, obgleich sie zahlenmäßig die Minderheit bildeten, verdienen die von Kenntnisreichtum und Objektivität gekennzeichneten Darstellungen über die Ulmer Hochschule.

Auch wenn in der Anfangszeit der Anspruch der Bauhaus-Nachfolge zumeist als gegeben akzeptiert wurde, so betrachteten Beobachter unabhängig davon die Ulmer Hochschule durchaus als eigenständiges Institut. Vereinzelt wiesen unbeeindruckt von den aufwendigen Einweihungsfeierlichkeiten darauf hin, daß es schließlich nicht allein die HfG war, die sich die Fortführung verschiedener Prinzipien des Bauhauses zum Ziel gemacht habe.⁴⁴² Das

„Bauhaus selber schloß ja auch noch das andere Streben in sich ein, das nach der freien, nicht angewandten Kunst. Man sollte mit der Berufung auf die Bauhaus-Genealogie vielleicht überhaupt vorsichtig sein, schon um nicht den

⁴³⁹ So geschehen im Zuge der Architekturdiskussion zu den Äußerungen von Rudolf Schwarz. Vgl. Conrads / Droste / Nerdinger / Strohl (Hrsg.), 1994.

⁴⁴⁰ Zitate. Ostberlin zum „Fall Ulm“. In: *form* (Frankfurt a.M.), 1969, Nr. 46, S. 51. Zitiert wird: Gerhard Müller in: *form + zweck*, (Ost-Berlin), 1969, Nr. 1.

⁴⁴¹ Vgl. Funke, Hermann: Kuhhandel in Ulm. Soll die Ulmer Hochschule für Gestaltung an 200000 Mark scheitern? In: *Die Zeit* (Hamburg), 08.03.1968, S. 17-18; Peter, 1968, S. 339.

⁴⁴² Vgl. dazu Dirks, Walter: Das Bauhaus und die weiße Rose. In: *Frankfurter Hefte* (Frankfurt a.M.), Jg. 10, 1955, S. 770.

Kunstakademien Unrecht zu tun, die inzwischen auf ihre Weise dies Erbe verwertet haben.“⁴⁴³

Obgleich die Ulmer Schule versucht habe, sich durch ein „gekünsteltes Vokabular“ interessanter erscheinen zu lassen, so existierten doch die meisten Fächer unter einem gewohnten Namen bereits an anderen Schulen.⁴⁴⁴

Tatsächlich begriffen viele Zeitgenossen die Ulmer Hochschule als etwas vollkommen Neues, weil sie tatsächlich aus dem Nichts heraus geschaffen worden war. In dem Bemühen, sich vollständig neu zu definieren, seien die Initiatoren allerdings in mancher Hinsicht über das Ziel hinaus geschossen, indem bis zur Unverständlichkeit neue Begriffe erfunden worden seien, gemäß dem Motto „Warum einfach, wenn es auch kompliziert geht?“.⁴⁴⁵ Erich Pfeiffer-Belli, selbst ehemaliger Bauhäusler, unterstellte sogar „angesichts solchen Rotwelschs einen intellektuellen Hochmut, dem die innere Heiterkeit und Selbstironie fehlt.“⁴⁴⁶

Konfrontiert mit einer für die damalige Zeit gewöhnungsbedürftigen Architektur, mit Begriffen wie „Visuelle Gestaltung“ oder „Kulturelle Integration“ war sicherlich so mancher froh, auf das angebotene Schlagwort „Bauhaus“ zurückgreifen zu können:

„Tatsächlich kann man unter diesem Stichwort am raschesten verständlichmachen, was die neue Hochschule will.“⁴⁴⁷

Die in Ulm anfänglich zur Schau gestellte Kargheit wurde als nur vorläufig empfunden, die sich mit der Zeit schon verflüchtigen würde. Zudem wurde ein gewisser Profilierungszwang kritisiert, der sich in überzogenen Forderungen äußere. Nach einiger Zeit der Praxis würden sicherlich einige dieser extremen Ansichten relativiert werden. Denn die zur Einweihung noch vorherrschende kühle Atmosphäre ohne jegliche menschliche Wärme und Phantasie stünde in krassstem Widerspruch zum lebendigen Klima am Bauhaus. Erst wenn zugelassen würde, die allzu rationalen Herangehensweisen durch den Einfluß von Kunst und Intuition zu einem wahrhaft kreativen Prozeß werden zu lassen, sei der Vergleich mit dem Bauhaus berechtigt.⁴⁴⁸

Nachsichtig ging Pfeiffer-Belli mit der Tatsache um, daß Bills Theorien wie Antithesen auf Gropius wirkten. Auch die demonstrative Ablehnung der Studierenden gegen die

⁴⁴³ Andersen, Paula: Vermittler zwischen Zivilisation und Kultur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 04.10.1955, S. 8.

⁴⁴⁴ Vgl. Dirks, 1955, S. 772.

⁴⁴⁵ Andersen, 1955, S. 8.

⁴⁴⁶ Pfeiffer-Belli, 1955, S. 18.

⁴⁴⁷ Damit hatte Dirks den allgemeinen Trend zur Vereinfachung als eine gewisse Bequemlichkeit entlarvt. – Vgl. dazu Dirks, 1955, S. 770; Bill, Rektoratsrede, 1955.

⁴⁴⁸ Vgl. Andersen, 1955, S. 8, und Pfeiffer-Belli, 1955, S. 18.

Vorträge von Gropius wertete er als jugendliche Rebellion gegen die Werte der Eltern- generation. Die Studenten seien sich anscheinend der „historischen Stunde“ nicht be- wußt gewesen,

„und unkritisch in der pueril-`undankbaren' Art, die auch dann dem Vergange- nen keine Achtung zollt, wenn sie diesem Vergangenen die eigentlichen gei- stigen Existenzgrundlagen verdankt.“⁴⁴⁹

Durchaus erkennend, daß dies auch lähmende Auswirkungen haben könne, hoffte Pfeiffer-Belli, daß sich der Zusammenprall von Bills radikal avantgardistischem An- spruch mit der durch Gropius repräsentierten Tradition in einer fruchtbaren „dialekti- schen Situation“ zusammenfügen würde. Allerdings sei es notwendig, von „dem künstlerischen Totalitätsanspruch, der in Ulm spürbar ist, [...] um leben und wirken zu können, Abstriche“ vorzunehmen.⁴⁵⁰

In vereinzelt Darstellungen wurden die dynamischen Elemente der Bauhaus-Idee berücksichtigt, die an der HfG hoffentlich noch an Einfluß gewinnen würden. Wingler zum Beispiel setzte voraus,

„daß unser geistiger Ort sich seit der Bauhauszeit geändert hat und man des großen Vorbildes allein würdig sein wird, wenn man die Positionsveränderun- gen anerkennt.“⁴⁵¹

Damit sprach er sich ebenso wie Dirks explizit gegen eine bloße Kopie von einzelnen Lehrfächern oder Methoden aus und forderte eine aktive Auseinandersetzung mit den jeweiligen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen.

„Die Arbeit steht und fällt nun damit, in welchem Maße sie sich richtig auf die gesellschaftliche Struktur und Dynamik von heute bezieht.“⁴⁵²

Ein solches Verständnis von „Weiter-Führung“ blieb jedoch die Ausnahme. Anstatt ei- nen fortdauernden dynamischen Entwicklungsprozeß der Hochschule einzukalkulieren, begriff die Mehrzahl der Kritiker die neu gegründete HfG als heranreifende Organi- sationsstruktur, die im Kern bereits alle wesentlichen Merkmale enthalte.

Herrschte anfänglich unter den Kritikern noch die Überzeugung vor, daß sich die Ent- wicklung in dem vom Bauhaus traditionell abgesteckten Rahmen vollziehen ließe, so stellten sie seit Ende der fünfziger Jahre fest, daß die HfG das historische Institut weit hinter sich gelassen hatte. Ab diesem Zeitpunkt war es für die HfG eher hinderlich, mit dem Bauhaus verglichen zu werden, da das allgemeine Verständnis vom historischen

⁴⁴⁹ Pfeiffer-Belli, 1955, S. 18.

⁴⁵⁰ Ebenda.

⁴⁵¹ Wingler, Hans Maria: Praktische Dinge schöner machen. In: Die Welt (Hamburg), 04.10.1955.

⁴⁵² Dirks, 1955, S. 773.

Institut der Weimarer Republik hauptsächlich von seinen Künstler-Persönlichkeiten geprägt war. Wurden trotzdem Parallelen zum Bauhaus gesucht, so war eine Auseinandersetzung mit dem theoretischen Überbau des Bauhauses notwendig, anstatt rein äußerliche Vergleiche anzustellen.

Die wohl systematischste und auch unbefangenste Darstellung der Struktur der HfG wurde 1957 mit dem Radioessay *Die Zukunft des Bauhausgedankens* von Helmut Heißenbüttel gesendet.⁴⁵³ Hellsichtig hatte der Verfasser das Dilemma der HfG erkannt:

„Mit Bill, dem früheren Bauhausschüler, begann das, was im organisatorischen Aufbau und im Lehrplan der Schule bis heute das eigentliche Kreuz der Schule ausmacht: Die Anlehnung an das Bauhaus [...] einerseits und die als notwendig empfundene Ablehnung der Bauhauskonzeption andererseits.“⁴⁵⁴

Als Basis für einen Vergleich mit der HfG zählte der Autor mit einem nüchternen Blick die für ihn relevanten Wesensmerkmale des Bauhauses auf.

„Im Drang zur total industriell bewirkten Einrichtung modernen Lebens erwies sich die Einheit des Baus als ein zufälliger Ausschnitt. Die Einheit mußte sich in bestimmte einzelne Sparten aufteilen oder auf neue, ursprünglich nicht eingeschlossene Gebiete ausgedehnt werden. Die Abspaltung bestimmter einzelner Sparten zeigte sich vor allem in der Entwicklung eines neuen Berufs, der, unter wesentlichem Einfluß der Bauhauslehre, vor allem in Amerika entstand, dem des Designers oder Produktformers oder Gestaltplaners.“⁴⁵⁵

Unter diesem Anspruch sei auch die Ulmer Hochschule angetreten. Zwar habe die HfG vom Bauhaus die Unterteilung in Grundlehre und einzelnen Fächer sowie seine dezidiert antikonventionelle, progressive Haltung übernommen. Die in den zwanziger Jahren vorherrschende Einschätzung der Kunst als maßgebliches Moment im gestalterischen Prozeß wurde jedoch stets abgelehnt. Die an der HfG propagierte rationale Haltung zur Gestaltung habe allerdings im Widerspruch zu Bills eigener Entwurfspraxis gestanden, in der er aus einem „künstlerischen Impuls“ heraus Alltagsgegenstände schaffen wollte, die der Natur qualitativ und ideell gleichwertig sein sollten.⁴⁵⁶ Doch gerade in diesem Punkt hätte die Chance der HfG liegen können, die „bei einer konsequenten Durchführung der Billschen Vorstellungen zu einer Kunstschule neuen Typs geworden wäre.“⁴⁵⁷ Stattdessen wurde der Lehrplan in Ulm bis zur Beliebigkeit erwei-

⁴⁵³ Vgl. dazu Heißenbüttel, Helmut: Zur Struktur einer neuen Hochschule. In: Schwäbische Donauzeitung (Ulm), 26.10.1957, S. 11. – Heißenbüttel gibt in gestraffter Form den Inhalt seines Radiobeitrags wieder.

⁴⁵⁴ Heißenbüttel, 1957.

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Vgl. ebenda.

⁴⁵⁷ Ebenda.

tert, so daß nun in der Art der Kunstgewerbeschulen oder eines Technikums gearbeitet werde. Visuelle Kommunikation und Information seien an einer Designerschule ebenso fehl am Platze wie Architektur, es sei denn, sie befasse sich ausschließlich mit industriellem Serienbau.⁴⁵⁸ Damit sah der Autor die erst 1962/63 erfolgte Schließung des Studiengangs Information und die späteren Schwerpunkte im Studiengang *Industrielles Bauen* voraus. Anstatt das Lehrangebot immer weiter auszudehnen, sei es Heißenbüttel zufolge nach dem Weggang Bills notwendig geworden, eine völlig neue Unterrichtsstruktur aufzubauen, um die Arbeit losgelöst vom Bauhaus-Erbe in produktivere Bahnen zu lenken. Es gehe nicht darum, wie die einzelnen Fächer unterrichtet würden, sondern um ein einheitliches Programm, das über dem Ganzen liege. Hier müssten die Anstrengungen der Verantwortlichen ansetzen.

Das dem Ulmer Projekt innewohnende Potential wurde demnach durchaus als erfolgversprechend bewertet, ohne im gleichen Atemzug eine authentische Weiterführung des Bauhauses einzufordern. Zu diesem Zeitpunkt war Heißenbüttel der einzige, der erkannt hatte, daß die Unterschiede zwischen Bauhaus und Ulm bereits von Anfang an größer gewesen waren als ihre Gemeinsamkeiten. Zwei Jahre später war es Bernd Rübenach, der nach einem Besuch in Ulm konstatierte, daß die HfG zwar in derselben Tradition wie das Bauhaus wurzelte, „the new Bauhaus“ in Ulm jedoch ein Mythos sei.⁴⁵⁹ Spätestens seit den frühen sechziger Jahren betrachtete die Fachpresse die HfG vornehmlich als eigenständiges Institut, das unabhängig vom berühmten Vorbild seiner Konsolidierungsphase bewertet werden sollte.⁴⁶⁰

Die Mechanismen der zeitgenössischen Kritik sind mit denen der Bauhaus-Rezeption an der HfG durchaus vergleichbar. Auf der einen Seite gab es Berichte, deren Inhalt unabhängig vom Thema Bauhaus bereits festgelegt war. Der Hinweis auf das Bauhaus hatte letztlich einen ebenso „werbewirksamen“ Effekt wie seine Verwendung durch die Ulmer selbst.

Auf der anderen Seite gab es durchaus ernsthafte Versuche, sich mit der Materie auseinanderzusetzen. Je nach dem Grad der Bereitschaft, den Begriff der „Fortführung“ großzügig auszulegen, resultierten daraus wohlwollende oder negative Darstellungen.

⁴⁵⁸ Vgl. ebenda.

⁴⁵⁹ Vgl. Rübenach, Bernd: Der rechte Winkel von Ulm. (Radioessay von 1959). Herausgegeben von Bernd Meurer. Darmstadt, 1987, S. 41.

⁴⁶⁰ Menck bewertete den Anspruch des „Neuen Bauhauses“ als eine Hypothek für die HfG. Vgl. Menck, Clara: Kein Jesuitenorden des Schönen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 14.07.1965.

Das grundsätzliche Problem der zeitgenössischen Kritik lag darin, daß das Bauhaus als Schule hauptsächlich mit Malerei, allenfalls noch mit Architektur in Verbindung gebracht wurde. Diese Assoziationen wurden auf die Ulmer Hochschule übertragen, deren Arbeitsergebnisse folgerichtig nicht die an sie gestellten Erwartungen erfüllten. Die hochfliegenden Hoffnungen, wie sie in der Anfangszeit durch die Presse geweckt wurden, mußten zwangsläufig enttäuscht werden, solange man nicht bereit war, der Hochschule eine eigenständige Entwicklung zuzugestehen.

5.2.3. Darstellungen versus Vorstellungen

Die Selbstdarstellung der Hochschule für Gestaltung und die zeitgenössische Kritik standen in enger Beziehung zueinander. Erst durch die massiv betriebene Öffentlichkeitsarbeit in den Gründungsjahren, in der das Bauhaus die wichtigste Rolle einnahm, wurde die Presse auf eine Verbindung zwischen beiden Hochschulen aufmerksam gemacht. Durch die perfekt inszenierten Einweihungsfeierlichkeiten hatte die HfG als Bauhaus-Nachfolgeinstitution einen derart spektakulären Einstand gegeben, daß sich die Kritik vornehmlich mit dem „Wie“ und kaum mit dem „Ob“ auseinandersetzte. Erst nach dem Ausscheiden von Bill tauchten Fragen auf, inwieweit die Arbeitsweise der HfG mit der des Bauhauses zu vergleichen war.

Hätte die Ulmer Hochschule nach ihrer konzeptionellen Neuorientierung den Begriff Bauhaus konsequent aus ihrem Sprachgebrauch verbannt, wäre der anfängliche Rückgriff auf die historische Institution vielleicht im Laufe der Zeit in den Hintergrund getreten und von der Presse als abgeschlossene Episode innerhalb der Hochschulgeschichte akzeptiert worden. Stattdessen reagierten die Ulmer auf Angriffe, die den Verfall des Bauhauses beklagten, mit Gegendarstellungen, in denen sie sich detailliert mit den Vorwürfen auseinandersetzten, wobei wiederum das an der Ulmer Hochschule vertretene Bauhaus-Verständnis thematisiert wurde. Auch wenn man sich dezidiert von einzelnen Methoden distanzierte, blieb die enge Verknüpfung zwischen Bauhaus und HfG bestehen, die um so fester hielt, als man eine beachtliche Kompetenz in diesen Fragen demonstrierte.

Der direkte Vergleich beider Institutionen war aufgrund der großen Erwartungen von vornherein zu Ungunsten der HfG angelegt. Aus der wiederholten Beteuerung der Ulmer, ihre Arbeit könne auf lange Sicht die gleiche Bedeutung erringen wie die des Bauhauses, konnte geschlossen werden, daß man sich doch mit dem historischen Institut maß. Die öffentlichkeitsorientierten Rückgriffe auf das Bauhaus, wie sie zur Zeit der Schließung durch die Ulmer vermehrt erfolgten, stießen auf Unverständnis. Hier rächte sich die über Jahre betriebene Inkonsequenz, die nun offenkundig wurde. Das

Bild der Ulmer Hochschule nach außen hin war nicht in Einklang zu bringen mit dem gefestigten Mythos Bauhaus, wie er zeitgleich in der Stuttgarter Ausstellung demonstriert wurde. Die Kenner der Szene hatten derweil andere Argumente als die Bauhaus-Geschichte gefunden, um die Ulmer Hochschule zu unterstützen. Für sie hatte die Hochschule vor allem nach ihrer Emanzipation vom Bauhaus ein Ausbildungsmodell geschaffen, das allgemein als erhaltenswert bewertet wurde.

5.3. Bauhaus-Spuren im Ulmer Hochschulalltag

Der für die Ulmer Selbstdarstellung zentrale Anspruch der Weiterführung des Bauhauses wurde in der Forschungsliteratur bislang niemals ernsthaft auf seine praktische Umsetzung überprüft. Entgegen der gängigen Methode, Anhaltspunkte für die bereits von den Ulmern selbst als Bauhaus-Rezeptions-Phase deklarierte Ära Bill lediglich zu benennen, werden im folgenden die zumeist unkritisch angeführten Belege detailliert auf ihre Stichhaltigkeit hin untersucht. Darüber hinaus sollen auch die Arbeitsergebnisse der weiteren Entwicklungsschritte der HfG berücksichtigt werden, um Parallelen aufzuzeigen, die bisher ausgeschlossen wurden.

5.3.1. Schulbau als programmatische Architektur

Um einen Einblick in die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen eines Schulbetriebs und seiner optimalen Räumlichkeiten zu gewinnen, werden nachfolgend die Ulmer Hochschulbauten mit dem Bauhausgebäude Dessau⁴⁶¹ und der Bundesschule des

⁴⁶¹ Das Bauhausgebäude in Dessau entstand in den Jahren 1925/26 unter der Leitung von Gropius, mit der Prämisse, die ebenfalls ortsansässige Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in den Bau miteinzubeziehen. Ihr war ursprünglich der Schultrakt gewidmet, der später von der gewerblichen Berufsschule (technischen Lehranstalt) genutzt wurde. Das im Dezember 1926 eingeweihte Gebäude wurde mit Möbeln aus der eigenen Tischlerei unter der Leitung von Breuer ausgestattet. Ebenso beteiligt waren die Werkstätten für Wandmalerei und Metall.

ADGB in Bernau⁴⁶² verglichen, die Bill während seiner Zeit am Bauhaus kennengelernt hatte.

Hinsichtlich der Bewertung beider Institutionen kommt dem Vergleich der Schulgebäude in Ulm und Dessau eine besondere Bedeutung zu, visualisieren doch beide Bauwerke als Schöpfungen der jeweiligen Direktoren die architektonische Umsetzung pädagogischer Grundsätze. Darüber hinaus entstanden beide Hochschulgebäude in der Zusammenarbeit von Lehrenden und Studierenden, die gemeinsam an der Erstellung und der Ausstattung der Räumlichkeiten beteiligt waren. Während aber Gropius' Bauhausgebäude folgerichtig aus der Reihe seiner vorherigen Projekte resultierte, steht die Ulmer Hochschule innerhalb Bills Oeuvre isoliert, da er weder vorher noch später eine derart komplexe Anlage entwickelt hatte. Der Vergleich mit der Gewerkschaftsschule in Bernau wird herangezogen, weil Bill zur Zeit der Planung und des Baus durch die Architekturabteilung am Bauhaus studierte und offensichtlich die auseinandergezogene Anlage der ADGB-Schule unter Berücksichtigung der veränderten geografischen Bedingungen auf Ulm übertrug.

Einen Vergleich zwischen dem Ulmer Hochschulgebäude und dem Bauhausgebäude bzw. der ADGB-Bundesschule berücksichtigten bereits die Dissertationen von Eva von Seckendorff und Hans Frei sowie Klaus-Jürgen Sembach in der 1998 erschienenen Monografie zum HfG-Gebäude. Für Seckendorff bildeten die beiden Gebäudekomplexe der Weimarer Republik lediglich die ersten Beispiele von mehreren Schulbauten der zwanziger bis fünfziger Jahre.⁴⁶³ Sie kam hinsichtlich der Anordnung der Baukörper zu dem Schluß, daß sowohl Gropius als auch Meyer das Problem der Massenverteilung sehr viel schematischer, da rechtwinklig, lösten als Bill. Zwar sei Meyers Bernauer Schule zwischen Gropius und Bill zu plazieren, weil er dort bereits dem Prinzip der Auflockerung gefolgt sei, hinsichtlich ihrer Massivität stünden jedoch die ADGB-Bauten dem Bauhausgebäude in nichts nach, worin Seckendorff einen wesentlichen Unterschied zum Ulmer Hochschulgebäude sah. Über diesen kurzen, rein formalen Ver-

⁴⁶² Als Gewinner eines Wettbewerbs erhielten Hannes Meyer und Hans Wittwer 1928 den Auftrag, die Bundesschule für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund (ADGB) in Bernau zu errichten. Während Wittwer vor allem Entscheidendes zum Entwurf beitrug, zeichnete Meyer als Architekt verantwortlich. Sowohl an der Ausarbeitung des Entwurfs und der späteren Baudurchführung als auch an den Innenausbauarbeiten waren intensiv Bauhaus-Studenten der Ausbauwerkstatt beteiligt. Der Gebäudekomplex war als Internatsschule konzipiert, in der Funktionäre in vierwöchigen Kursen z.B. in Arbeitsrecht, Sozialpolitik oder Betriebshygiene unterrichtet wurden. Neben Wohn- und Unterrichtsräumen war u.a. auch eine Turnhalle zu integrieren.

⁴⁶³ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 70-77.

gleich hinaus ging die Autorin nicht weiter auf die zwei Schulbauten von Gropius und Meyer ein.

Auch Sembach untersuchte die drei Bauten lediglich kurz auf formale Parallelen, schlußfolgerte jedoch aus dem Vergleich, daß Bill zwar den Typus der Campus-Schule vom Bauhaus übernommen, diesen jedoch im gleichen Sinne verändert habe, wie er auch die Bauhaus-Idee habe weiterentwickeln wollen. Dementsprechend sei der „Neuformulierung“ größerer Raum zugesprochen worden als dem Zitat.⁴⁶⁴

Die bislang detaillierteste Analyse des Ulmer Ensembles lieferte 1991 Frei mit seiner Dissertation unter dem Blickwinkel einer „konkreten Architektur“.⁴⁶⁵ Der Autor vertrat die These, Bill habe in all seinen Schaffensbereichen, also auch in der Architektur, nach den Grundsätzen der Konkreten Kunst gearbeitet. In diesem Zusammenhang führte ihn der Vergleich von den HfG-Bauten mit dem Bauhausgebäude von Gropius und der ADGB-Bundesschule Meyers zu dem Schluß, daß beide Bauhaus-Direktoren im Gegensatz zu Bill vornehmlich funktionalen Gestaltungsgrundsätzen verpflichtet gewesen seien, während Bill das „Differenzierungsgeschäft“ hinter sich gelassen und ein einheitliches formales Ordnungsprinzip anzuwenden versucht habe. Dadurch seien die beiden Grundstrukturen – Erschließung und Baukörper – miteinander in Beziehung getreten und hätten individuell Einfluß aufeinander genommen.⁴⁶⁶ Da Frei den Anspruch der Funktionserfüllung nicht auf die Visualisierung einer pädagogischen oder gestalterischen Idee bezieht, soll im folgenden gerade dieser Aspekt im Vordergrund stehen.

Die drei Gebäude sind nicht nur bezüglich der fertiggestellten Architektur, sondern auch ihres Entstehungsprozesses zu untersuchen, um dem besonderen Umstand Rechnung zu tragen, daß der Schulbau zum Unterrichtsgegenstand wurde. Im Anschluß daran wird ein Vergleich von Fotografien des Bauhausgebäude und der HfG-Bauten zeigen, wie die Bauhäusler beziehungsweise die Ulmer ihre eigenen Schulgebäude wahrnahmen. Da solche Aufnahmen in Ulm ebenso wie in Dessau immer in Hinblick auf eine potentielle öffentlichkeitswirksame Verwendung entstanden, wird erstmals der bevorzugte Blickwinkel offenbar, unter dem die Ulmer Baulichkeiten wahrgenommen werden sollten.

⁴⁶⁴ Sembach, Klaus-Jürgen : Eine bestimmte Fremdartigkeit. Die HfG und die Architektur der fünfziger Jahre. In: Quijano (Hrsg.), 1998, S. 9.

⁴⁶⁵ Frei, 1991.

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 116.

5.3.1.1. Eine Schule baut eine Schule: Gemeinschaftswerk oder Gesamtwerk ?

Als designierter Direktor hatte sich Bill die Aufgabe der Planung der Schulgebäude gesichert,⁴⁶⁷ und nach anfänglich kontroversen Diskussionen erreichte er einen vollständigen Neubau auf dem Gelände des Oberen Kuhbergs in Ulm.⁴⁶⁸ Die Grundsteinlegung erfolgte Anfang September 1953, das Richtfest für den ersten Bauabschnitt wurde am 5. Juli 1954 gefeiert.⁴⁶⁹

Der Planungsprozeß war im wesentlichen durch die enge Teamarbeit von Bill und Aicher geprägt. Aicher berichtete rückblickend, die lockere Staffelung der verschiedenen Bauteile sei seine Idee gewesen, während Bill ursprünglich einen monolithischen Bau favorisiert habe, der auf die geografischen Gegebenheiten keinerlei Rücksicht genommen hätte.⁴⁷⁰ Grundsätzlich brachten jedoch beide gleichberechtigt ihre Ideen ein und verabschiedeten einvernehmlich den ausgeführten Entwurf, obwohl stets ausschließlich Bill als Urheber genannt wurde. Eine überzeugende Planung war um so dringlicher, als der Entwurf auch gegenüber den amerikanischen Geldgebern durchgesetzt werden mußte, die eine Campus-Anlage nach Art des amerikanischen Hochschultypus bevorzugten. Sie favorisierten ein Schuldorf, das vornehmlich aus multifunktionalen Aufenthalts- und Unterrichtsräumen bestehen und von kleinen Wohngruppen genutzt werden sollte. Obgleich die Ulmer Planungen auch in Richtung eines solchen Campus' liefen, war Bill entschieden gegen die Vermischung von unterschiedlichen Funktionen innerhalb eines Raumes, die in der Realisierung erheblich kostengünstiger gewesen wäre. Trotz aller Widrigkeiten konnte der von Bill und Aicher ausgearbeitete Entwurf durchgesetzt werden, wobei allerdings aufgrund der beschränkten finanziellen Möglichkeiten die Verwendung von Sachspenden beim Bau erforderlich wurde, die zum Teil nur unverbindlich zugesagt worden waren. Aufgrund der Zurücknahme einer anfangs in Aussicht gestellten Stahlspende mußte Bill beispielsweise von seinem Vorhaben abrücken, einen Stahlskelettbau zu errichten, und verwendete stattdessen dank einer Zusage der Zementindustrie eine Eisenkonstruktion.⁴⁷¹ Ebenso gab eine Materi-

⁴⁶⁷ Bill forderte regelrecht von Inge Scholl, daß ihm nicht nur die Leitung der Architekturabteilung innerhalb der Hochschule, sondern auch der Generalauftrag für die Errichtung sämtlicher zu bauender Gebäude der Geschwister-Scholl-Stiftung übertragen werde. Vgl. Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950. [HfG-A]

⁴⁶⁸ Zu den unterschiedlichen Vorstellungen über Bauplatz und -gestalt vgl. Rinker, Dagmar: Planungsprozeß. In: Quijano (Hrsg), 1998, S. 19-30.

⁴⁶⁹ Die ersten Pläne sahen noch ein Erweiterungsbau mit ergänzenden Studentenwohntürmen vor.

⁴⁷⁰ Vgl. Rinker, 1998, S. 25.

⁴⁷¹ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 67.

alspende den Ausschlag dafür, daß unbehandelte Kiefernholzfensterrahmen verwendet wurden anstatt der geplanten Stahlrahmenfenster, wie sie in Dessau Anwendung gefunden hatten. Dementsprechend waren die für die damalige Zeit extravagant erscheinende Ausstattung und Konstruktion teilweise lediglich durch äußere Einflüsse motiviert.

„dem vorwurf, es sei alles bewusst karg, kann entgegengehalten werden, es sei etwas anderes gar nicht möglich gewesen. für den betrag, der uns damals zur verfügung stand, baut man heute ein besseres landhaus.“⁴⁷²

Für die Koordinierung der Spenden setzte Bill Anfang 1953 seinen ehemaligen Mitarbeiter Fritz Pfeil ein, weil er selbst aufgrund vielfältiger Verpflichtungen nicht permanent in Ulm sein konnte. Zu Beginn übernahm der ehemalige Bauhaus-Schüler Pfeil auch die Bauleitung, wurde dann jedoch von Fred Hochstrasser abgelöst, einem Studenten der Abteilung *Architektur*, der bereits als Architekt in Bills Züricher Büro gearbeitet hatte. Insgesamt konnte das gesamte Baubüro mit qualifizierten Studierenden besetzt werden, da die Architektur-Studenten als Zulassungsvoraussetzung eine Ausbildung in einem Baufach absolviert haben mußten.

Bill war bestrebt, den Unterrichtsort bereits während der Bauarbeiten auf den Kuhberg zu verlegen, indem er so viele Studenten wie möglich an der Bauausführung und Inneneinrichtung beteiligte.⁴⁷³ Zum einen wollte Bill verhindern, „dass die jungen glauben, sie könnten sich in eine fertige Welt setzen.“⁴⁷⁴ Zum anderen sollte die Mitarbeit vom ersten Spatenstich an das studentische Bewußtsein dafür schärfen, daß sie alle beim Aufbau einer von Grund auf neuen Schule beteiligt waren, was gleichzeitig ihr Zusammengehörigkeitsgefühl stärken sollte. Da die Rohbauarbeiten in Auftrag gegeben werden mußten, waren die Studierenden vor allem im Innenausbau beschäftigt.⁴⁷⁵ Die hohe Beteiligung der Studentenschaft bei den Arbeiten geschah nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen. Schließlich wurde für eine schnelle Fertigstellung der Gebäude jede helfende Hand gebraucht. Darüber hinaus hatte die Hochschule anfänglich noch kaum Aufträge erhalten, so daß die Studierenden wenigstens am Bau der Hochschule die Möglichkeit hatten, praxisorientiert zu arbeiten. Im Gegensatz zu den beiden Anlagen der zwanziger Jahre wurden die Ulmer Gebäude bereits zu Beginn der Institutsgeschichte errichtet, als sich die gesamte Hochschule noch in der Aufbauphase befand. Dementsprechend konnte die HfG nicht wie das Bauhaus auf Erfahrungen und

⁴⁷² Bill, 1976.

⁴⁷³ Vgl. Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 01.06.1950 [BHA].

⁴⁷⁴ Ebenda.

⁴⁷⁵ Vgl. Rinker, 1998, S. 22.

Gestaltungsprinzipien zurückgreifen, die sich in den einzelnen Werkstätten allmählich aus dem Hochschulkontext entwickelt hatten. Vielmehr folgten sowohl die Studierenden als auch die Dozenten zumeist Bills Vorstellungen.⁴⁷⁶ Obgleich die Studenten an Entwurf und Entstehung der Einrichtungsgegenstände beteiligt waren, wurden jeweils nur die Dozenten der Abteilungen als Urheber genannt. Unter der Leitung von Gugelot fertigte die Abteilung Produktform beispielsweise Möbelentwürfe an, und Zeischegg zeichnete für die Entwicklung der Beleuchtungsanlage mit Leuchtstoffröhren verantwortlich, ohne daß die Mitarbeit der Studenten gesondert erwähnt wurde.⁴⁷⁷ Diese während der Bauzeit an der HfG entwickelten Modelle wurden verschiedenen

„Fertigungsfirmen zur Verfügung gestellt bzw. in Lizenz gegeben [...] mit der Auflage, daß die Schule in ihren Gebäuden die Gegenstände ausprobiert und zugleich propagiert. Dadurch soll die einmalige Chance benützt werden, schon in kürzester Zeit eigene Produkte aufweisen zu können.“⁴⁷⁸

Auf diese Weise sparte die Schule nicht nur erhebliche Honorarkosten, was sich positiv auf die Baukosten insgesamt auswirkte.⁴⁷⁹ Zudem wurden nahezu alle Räumlichkeiten mit eigenen Entwürfen ausgestattet, die zusammen mit der Architektur zu einem „Gesamtwerk“ verschmolzen und als eine visuelle Manifestation des Schulprogramms zu betrachten waren.

„meine tätigkeit auf verschiedenen gebieten [...] dreht sich um ein zentrales problem, dessen grundstruktur sich in den zu erfüllenden funktionen abzeichnet. [...] aber alles sind funktionen, die prinzipiell solche der umweltgestaltung sind und somit uneingeschränkt auf den menschen bezogen werden müssen.“⁴⁸⁰

Mit der Errichtung der Hochschulbauten nach einheitlichen Gestaltungsprinzipien lösten die Ulmer ihr Versprechen ein, einen zeitgemäßen Beitrag für den Aufbau und die Gestaltung einer demokratischen Nachkriegsgesellschaft zu leisten.

Das Bauhausgebäude in Dessau war in ähnlicher Weise als Gemeinschaftsbau von Lehrenden und Studierenden entstanden, die zusammen mit Gropius in dessen Architekturbüro an der Realisierung der Schulgebäude gearbeitet hatten. Ebenso wurden

⁴⁷⁶ Zeischegg habe z.B. das Leuchtensystem entsprechend den Wünschen von Bill entworfen. – Vgl. Staber, Margit: Hochschule für Gestaltung Ulm. Abteilung Produktform. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 14.09.1955.

⁴⁷⁷ Staber, Margit: Der Bau und die Architekturabteilung der Hochschule für Gestaltung. In: Schwäbische Donauzeitung (Ulm), 02.10.1955.

⁴⁷⁸ Aicher-Scholl, Inge: Brief an Max Bill vom 16.04.1955, zitiert nach Seeling, 1985, S. 146.

⁴⁷⁹ Laut Seckendorff habe der Neubau pro qm umbauten Raum 60,- DM gekostet; vgl. Seckendorff, 1989, S. 67.

⁴⁸⁰ Max Bill. In: Max Bill. Ausstellungskatalog Ulm, 1956, S. 8. [Kleinschrift]

die einzelnen Werkstätten bei der Gestaltung von Möbeln und Lampen sowie bei der Wandgestaltung maßgeblich beteiligt.⁴⁸¹ Entweder verwendete man ältere Entwürfe, die bereits in Serie produziert wurden, oder es wurden eigens für die Gebäude neue Produkte entworfen und hergestellt. (Vgl. dazu auch Kapitel 5.3.3.2.)

Aus diesen Gründen ist das Bauhausgebäude nicht nur das Meisterstück des Architekten Walter Gropius. Vielmehr knüpfte er an die bereits 1919 im Bauhausmanifest postulierte Forderung an:

„Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile.“⁴⁸²

Demzufolge kann das Bauhausgebäude als Manifestation der Bauhaus-Idee gelten, die sich nicht nur im gestalterischen Ausdruck, sondern auch in der durch Teamwork geprägten Entstehungszeit Bahn brach.

Das Ideal der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit verfolgte auch Meyer mit der Bernauer Bundesschule. Auch wenn er statt der künstlerischen die wissenschaftlich-organisatorische Komponente berücksichtigt wissen wollte, so wurden doch Planung, Bauausführung und Innenausbau gemeinschaftlich von „cooperativzellen“ bzw. „vertikalen Baubrigaden“ geleistet, die von Studenten unterschiedlicher Semester gebildet wurden.⁴⁸³ Indem über lange Zeit auch der Unterricht von dem Bauvorhaben geprägt wurde, war die Beteiligung der Studierenden sogar noch intensiver als am Bauhausgebäude. Durch die ineinandergreifende Zusammenarbeit von Studierenden und Lehrenden trat die Individualleistung zugunsten der „Kollektivarbeit“ zurück. Im Gegensatz zu dem vom Gropius häufig benutzten Begriff der Teamarbeit meinte Meyer jedoch nicht die einander ergänzende Zusammenarbeit, sondern die untrennbar ineinander aufgehende Kooperation.

Im Vergleich dazu war die Zusammenarbeit auf der Ulmer Baustelle von einer anderen Qualität. Weder intendierte Bill ein Teamwork im Dienst der Architektur noch eine Kollektivarbeit. Während die Einbeziehung von Dozenten und Studierenden eher aus pragmatischen Gründen geschah, erachtete Bill die Durchgestaltung der gesamten Anlage nach einheitlichen Gestaltungsprinzipien als oberstes Ziel. Schließlich sah er in

⁴⁸¹ Vgl. dazu auch Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau: Das Bauhausgebäude in Dessau 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998.

⁴⁸² Gropius, 1923, S. 9.

⁴⁸³ Droste, 1990, S. 190; Museumspädagogischer Dienst (Hrsg.): Der Architekt Hannes Meyer. Direktor am Bauhaus 1928-1930, Berlin, 1989, S. 24.

den Ulmer Hochschulbauten in erster Linie das den Schulauftrag augenfällig repräsentierendes Gesamtwerk.

5.3.1.2. Die Schul-Form: Das Innere nach außen kehren

Da alle drei Schulen als Campus-Anlagen konzipiert sind, erfüllen sie bezüglich ihres Raumprogramms vergleichbare Ansprüche. (Abb. 18 bis 20)

Bei allen drei Anlagen wurde sowohl ein Flügel mit Schülerwohnungen bzw. -zimmern als auch eine große Mensa eingeplant. Wohnungen für Dozenten waren entweder direkt in die Anlage integriert, wie in Bernau, oder in unmittelbarer Entfernung errichtet, wodurch ein eigener, abgegrenzter Schul-Ort entstand. Dieser hatte um so mehr die Grundbedürfnisse von Lehrenden und Lernenden zu befriedigen, als alle drei Schulanlagen zur Zeit ihrer Entstehung nur bedingt in vorhandene Infrastruktur eingebunden waren. Indem die Bauvorhaben jeweils auf der „grünen Wiese“ erstellt wurden, mußten sie keine Rücksicht auf eventuelle Nachbarbebauung nehmen und konnten gestalterisch Maßstäbe setzen. Dementsprechend greifen die Anlagen auf die jeweilige Geografie reagierend in die Umgebung hinein und nehmen von ihr Besitz.

Allen dreien ist überdies gemein, daß sie erst umrundet werden müssen, um einen Gesamteindruck zu gewinnen, und letztlich erhält man nur durch Luftaufnahmen einen repräsentativen Überblick. Erst durch die Vogelperspektive wird offensichtlich, daß es sich im Falle des Bauhauses um eine ausgewogene Anlage handelt, deren Einzelmassen gleichberechtigt in einer Art „Windmühlenform“ angeordnet sind. Meyers und Bills Schulgebäude hingegen scheinen mit ihren gestaffelt angeordneten Baukörpern die Bewegungen der Landschaft nachzuvollziehen. Von oben betrachtet fließt die Anlage der ADGB-Bundesschule in einer lang gezogenen „S-Kurve“ ruhig den Hügel entlang. Dagegen scheinen die HfG-Bauteile von Südosten aus gesehen auf ihren Weg den Kuhberg hinunter in ihrer Bewegung ins Stocken geraten zu sein und türmen sich vor dem Betrachter als ineinandergeschobene Baukästen auf.

In bezug auf die einzelnen Bauteile, ihre Funktionen und Gestaltungsmittel sind Unterschiede zwischen den drei Schulanlagen festzumachen. Das Bauhausgebäude besteht aus fünf rechtwinklig miteinander verschmolzenen Baukörpern, die jeweils durch eine spezifische Nutzung charakterisiert waren. Dem Prinzip der Funktionstrennung entsprechend sind sie durch Fassadengestaltung, Fensterformate und Raumaufteilung voneinander zu unterscheiden. Auch wenn die winklige Anordnung der einzelnen Teile eine aufgelockerte Bauweise erkennen läßt, ist doch als gemeinsamer Dreh- und An-

gelpunkt der Verwaltungstrakt auszumachen, um den sich die gesamte Anlage gruppiert.⁴⁸⁴

Der Trakt mit den Wohnateliers, das sogenannte Prellerhaus, und das Werkstattgebäude werden durch den öffentlichen Bereich von Mensa, Bühne/Aula und Vestibül miteinander verbunden. Von dort aus gelangt man über die Verwaltungsbrücke in den Schultrakt, der aufgrund seiner ursprünglichen Bestimmung mit einem eigenen Treppenhaus versehen wurde. Auf diese Weise wurde ein sowohl vertikal als auch horizontal durchgängiges Erschließungsnetz geschaffen, das es ermöglichte, bei Bedarf alle Bauteile trockenen Fußes zu erreichen.

Als Zentrum der Anlage wurde der zweistöckige Verwaltungstrakt sinnfällig aufgestellt. Mit Hilfe dieses Kunstgriffs verklammerte Gropius nicht nur die beiden durch eine Straße getrennten Baugrundstücke miteinander, sondern betonte darüber hinaus die Bedeutung dieses Bereichs, in dem sich der Direktor gleichsam wie auf einer Kommandobrücke seinen Aufgaben widmete.

Das Prellerhaus, das im Erdgeschoß die Küche beherbergte, bot Platz für insgesamt 28 Studentenateliers. (Abb. 2) Am augenfälligsten sind die quadratischen Balkone an dessen Ostseite, die mit kleinem Grundriß zwar kaum Platz für drei Stühle boten, jedoch den einzelnen Bewohnern den Kontakt zur Außenwelt bzw. den Nachbarateliers ermöglichten. Durch die filigrane Gestaltung der Geländer als Reling war der Übergang von innen nach außen verschliffen. Bei der Betrachtung dieser Seite des Wohntraktes von außen erscheinen die Balkone wie kleine Steckverbindungen, die in den Außenraum hineingreifen.

Allerdings ist das Bauhausgebäude nicht nur als sinnfällige Demonstration der Welt-sicht der Bauhäusler zu verstehen, sondern muß auch als „gebaute Lehre“ begriffen werden. Beim Umwandern des gesamten Gebäudes ergeben sich stets neue Blickwinkel, aus denen das Auge die Fassaden ähnlich einer Materiestudie aus dem Vorkurs von Albers abtasten kann.⁴⁸⁵ So findet sich ein Beispiel für das Thema „Leicht – Schwer“ mit Blick auf Schul- und Verwaltungstrakt von Nordosten her. (Abb. 21) Die schwere Massivität des Baukörpers steht in einem diametralem Kontrast zur Leicht-

⁴⁸⁴ Vgl. Grohn, 1991, S. 35: „Das geistige Zentrum verbindet die Gebäudeteile ohne zentralistischen Anspruch als Koordinationselement gleichberechtigter Teile – architektonische Umsetzung eines demokratischen Prinzips.“

⁴⁸⁵ Albers unterschied in seinem Vorkurs Materie- von Materialstudien. Während erstere auf die sinnliche Erfahrung von Stoffen und ihrer (gegensätzlicher) Beziehungen (z.B. durch Tasttafeln) untereinander abzielten, sollten die Materialstudien auf die unterschiedlichen immanenten Materialeigenschaften hinführen (z.B. durch Faltübungen mit Papier). Wick, Rainer K.: Bauhauspädagogik. Köln, ⁴1994, S. 182-185.

tigkeit der Verwaltungsbrücke, die den Schultrakt und den Aulabereich als Auflager zu nutzen und frei über der Straße zu liegen scheint. Eine Variante für das Gegensatzpaar „Geschlossen – Durchlässig“ sowie das Beispiel für eine Gleichgewichtsstudie bietet der Blick von Nordosten auf Prellerhaus und Aula/Mensa-Bereich. (Abb. 22) Der flache „liegende“ Gemeinschaftsbereich steht im Kontrast zum hoch aufstrebenden Ateliergebäude. Unterstrichen wird dies durch die Fensteranordnung beider Bauteile. Die eng aneinander gesetzten, hochrechteckigen Fenster von Aula und Mensa durchbrechen die Wand und lassen sie durchlässig erscheinen. Das schmale vertikale Fensterband des Treppenhauses im Ateliergebäude hingegen betont durch sein Format die weiten geschlossenen Wandflächen zu seinen beiden Seiten. Besonders auffällig sind hier die beiden kleinen Bullaugen, die auf Höhe des obersten Fenstersturzes wie zwei nach links versetzte i-Punkte wirken und ein kleines Gegengewicht zur Horizontalen des Mensabereiches zu bilden scheinen.

Der Blick von Osten auf das Prellerhaus und die Verwaltungsbrücke zeigt eine Kombination von Positiv- und Negativformen. So korrespondiert die plastisch gestaltete Fassade des Prellerhauses mit seinen vorgezogenen Balkonen mit dem „durchbrochenen“ Baukörper des auf Stützen gestellten Verwaltungstraktes. (Abb. 21) Diese Fassade eignet sich darüber hinaus als Beispiel für eine gelungene strukturierende Rasterung. Von rechts aus gesehen endet die Fensterreihe in einem kleinen Fenster, das um Zweidrittel kleiner ist als die übrigen. Links daneben wurden wiederum zwei Bullaugen, hier als Doppelpunkt, übereinander gesetzt. Durch diese dynamische Variation der Erdgeschoßfenster konnte Gropius den Eindruck der Eintönigkeit vermeiden.

Der Werkstattflügel hält eine Vielzahl von visuellen Effekten bereit. Je nach Lichteinfall erscheint die filigran gerasterte Fassade mit einem engmaschigen Netz überzogen oder als vollkommen glatte, spiegelnde Fläche. (Abb. 23) In diesem Sinne kann der Glaskubus des Werkstattflügels als ein in Architektur übertragenes Anschauungsbeispiel für die von Moholy-Nagy definierten materiellen Erscheinungsformen *Struktur*, *Faktur* und *Textur* gelten.⁴⁸⁶ Demnach bildet die von außen sichtbare statische Tragkonstruktion die *Struktur* des Baues und die Vorhangfassade die entsprechende Außenhaut, von Moholy-Nagy *Textur* genannt. Diese ist durch die von innen variabel zu öffnenden Fensterreihen unterschiedlichen *Fakturen* unterworfen, die entscheidenden Einfluß auf den jeweiligen Charakter des Bauteils nehmen.

An diesen Beispielen wird deutlich, daß das Bauhausgebäude wie ein Musterkatalog Form- und Gestaltungsvarianten auffächert. Erst durch die Zusammenschau der unter-

⁴⁸⁶ Vgl. dazu Moholy-Nagy: vom material zur architektur. Passau, 1929, S. 33.

schiedlichen Blickwinkel fügen sich die einzelnen Komponenten zu einem „geschlossenen“ Bild und verschmelzen im Bau zu einer homogenen Einheit.

Im Gegensatz zum Bauhausgebäude beherbergte die Bundesschule des ADGB in Bernau seine Schüler nur für eine eng begrenzte Zeit. Die nur vier Wochen dauernden Seminare für die Gewerkschaftsfunktionäre mußten sich zwangsläufig auch auf den Bau auswirken. Da die Teilnehmer der Schulungen in der Regel in der produzierenden Industrie tätig waren, sollte die Anlage unter anderem einen hohen Erholungswert besitzen, der sich in einer möglichst harmonischen Einbindung in die Natur äußerte. Dementsprechend errichtete Meyer einen Ziegelbau, der sich in vielen Bereichen in die Natur öffnete, den Blick auf den benachbarten See freigab sowie Aufenthaltsmöglichkeiten im Freien vorsah. (Abb. 20)

Auch die Baukörper der Bernauer Schule zeichneten sich durch eine klare Funktionstrennung aus, wobei sie allerdings nicht miteinander verschliffen, sondern aneinandergesetzt wirken, ohne daß ein klar zu definierendes Zentrum auszumachen wäre. Ausgehend vom Eingangsgebäude, das neben Küche und Mensa auch die große Aula beherbergte, gelangte der Schüler über den Glasgang an der Nordwestseite der Anlage, entlang an den davon abzweigenden Wohngebäuden in den abschließenden Trakt, der sowohl Bibliothek und Hörsäle als auch eine Turnhalle beherbergte. Im Gegensatz zum Bauhausgebäude und auch zu Ulm plazierte Meyer den Wohnbereich der Schüler nicht an ein Ende der Anlage, sondern in die Mitte. Dieser Bereich ist geprägt durch die leicht versetzte Aneinanderreihung von vier dreistöckigen Gebäuden, die in Unterteilung und Gestaltung identisch waren.

Sowohl die Abfolge als auch die Gestaltung der einzelnen Bauteile war aufgrund von akribisch aufgestellten Funktionsdiagrammen durch die beteiligten Studenten genau erarbeitet worden. Von den 60 Zweier-Wohnräumen war es ebenso weit zur Turnhalle wie zum Gemeinschaftsbereich. Auf dem Weg dorthin mußte jeder zwangsläufig durch den erdgeschossigen Glasgang, der die moderat klimatisierte Hauptschlagader des Schulkomplexes bildete. Damit reagierten die Architekten auf die spezifischen Bedürfnisse der Gewerkschaftsschule, die in einem besonderen Maße auf das solidarische Gemeinschaftsgefühl basierten. Entsprechend viel Raum wurde den außerhalb des Lehrplans stattfindenden Begegnungen eingeräumt.

Die vollständige Verglasung des Erschließungsganges ermöglichte nicht nur den Blick auf die Lebens- und Arbeitsvorgänge innerhalb des Gebäudes. Vielmehr konnte der Gang als ein vermittelndes Glied zwischen Innen und Außen, zwischen Gewerkschaft und Gesellschaft betrachtet werden. Für Gropius hingegen war die Verglasung des Werkstattflügels Zeichen dafür, daß sich hier der Kristallisationspunkt seiner Idee

befand. Im Zeichen der Strahlkraft seiner Schule wurde dort an der praktischen Umsetzung eines Gestaltungsprogramms gearbeitet, das nach außen auf die moderne Gesellschaft ausgerichtet war und gleichzeitig all ihre Bedürfnisse in sich aufnehmen sollte.

Auch in Ulm begannen die Planungen mit einer Analyse der einzelnen Funktionsbereiche und ihrem Verhältnis zueinander. Darauf aufbauend planten Bill und Aicher eine Aneinanderreihung der Baukörper entlang des Kuhbergs, an deren unterem Ende sich Wohnateliers sowie der Studenten Wohnturm als höchstes Gebäude befanden.

(Abb. 24) Von dort aus führte ein Gang an den weiteren Ateliers vorbei zum Mensa/Aula-Bereich und von dort aus in den Schultrakt. Diese Abfolge ist wenig originell, folgt sie doch den täglichen Handlungsabläufen der Studenten und war in gleicher Weise in Dessau zu finden. Die Besonderheit der Ulmer Anlage besteht vielmehr darin, daß sie sich mit zunehmender Annäherung an den Schultrakt verdichtet.

Die enge Verwobenheit der einzelnen Baukörper ist um so bemerkenswerter, als ursprünglich eine andere Anordnung geplant war. Ein Plan des damaligen Assistenten Bills, C.W. Voltz, zeigt die einzelnen, anfangs klar voneinander zu unterscheidenden Baukörper, die mit kleinen Verbindungsgliedern aneinandergereiht wurden. (Abb. 25)

„Die Gliederung ist so, als ob sich einzelne Institute und Kleinbetriebe zusammengeschlossen hätten und als eine Art Genossenschaft tätig wären. Dieser Idee entspricht die innere und die äußere Gestaltung wie auch die Methode der Arbeit und des Unterrichts.“⁴⁸⁷

Erst später entschloß sich Bill, die Anlage soweit zu komprimieren, daß die einzelnen Trakte regelrecht organisch auseinander herauszuwachsen scheinen. Obwohl auch hier die Abfolge und Aufteilung der einzelnen Baukörper aus ihren jeweiligen Funktionen entwickelt wurde, ist doch von außen weder der Zweck der einzelnen Massen zu erahnen, noch lassen sich ihre Grenzen exakt bestimmen. Mit diesem Schritt verabschiedete er sich von dem Bild der ADGB-Bundesschule, deren Planung er sicherlich während seiner Bauhauszeit in Dessau mitverfolgt hatte.

Nicht zuletzt durch die zumeist geringe Höhe der einzelnen Bauteile, die dem Verlauf des Berges folgen, entsteht trotz der Fassaden aus Sichtbeton der Eindruck einer engen Erdverbundenheit. Die einzelnen Bauteile wurden entlang einer Erschließungsachse angeordnet, die jedoch nicht wie in Bernau eindeutig lokalisierbar ist, sondern eingebettet und umhüllt durch die gesamte Anlage verläuft und ihr Zentrum im Aula-

⁴⁸⁷ Staber, Bau, 1955.

Mensa-Bereich hat. Verglichen mit der Gropius'schen Lösung, eine Straße luftig zu überbauen, entschloß sich Bill vielmehr dazu, den Verbindungsweg aus dem Ateliertrakt herauszuarbeiten. Dies ist vor allem im Bereich der Wohnateliers zu beobachten, die den erdgeschossigen Erschließungsgang durch ihre darübergerlegenen Wohnbereiche schützend umfassen. (Abb. 26)

Anstatt den Schulkörper hinsichtlich seiner Einzelfunktionen zu sezieren und zu separieren, versuchte Bill, das übergeordnete Wesen einer Schule zu erfassen und für dieses ein geeignetes Gestaltungsmittel zu finden, das auf alle Teilbereiche des Baus gleichermaßen anwendbar war. Mit einem durchgängigen Raster, das sowohl im Inneren als auch an den Außenfassaden verwendet wurde, konnte der Grundriß möglichst variabel gehalten werden.⁴⁸⁸ (Abb. 27) Ebenso wie er eine Umweltgestaltung nach einheitlichen Prinzipien schaffen wollte, sollte auch bei der Schulanlage nur ein einziges flexibles Prinzip als Grundlage dienen. Dieses Prinzip sollte nicht nur den beigeordneten Abläufen des Schulalltags entsprechen, sondern charakteristischer Ausdruck der Schule sein. Schließlich war es für Bill der lernende Mensch, auf den der Bau mit seinen Funktionen ausgerichtet sein sollten,

„aber nicht nur als Erfüllung der einzelfunktion, sondern in gegenseitiger beziehung, als ‚einheit aller funktionen‘“.⁴⁸⁹

Nicht nur die jeweilige bauliche Anlage als Gesamtheit, sondern auch die Eingangssituationen stehen repräsentativ für die Schulen, so daß von ihnen Rückschlüsse auf das schulische Selbstverständnis gezogen werden können. Gropius versah das Bauhaus mit zwei Eingängen, gemäß der ursprünglichen zweigeteilten Nutzung der Gebäude. Auch wenn diese beiden einander gegenüberliegenden Eingänge keinerlei hervorgehobene Gestaltung erfahren haben, ist doch ihre Position innerhalb der gesamten Anlage folgerichtig betont. Die von der Verwaltungsbrücke überspannte Straße bildet eine Art Auffahrt, die von Schultrakt und Werkstattflügel flankiert wird. Dementsprechend sieht sich der Besucher bereits vom Schulkomplex umfassen und willkommen heißen, bevor er ihn tatsächlich betritt. Er mußte sich nur noch für einen der beiden Bereiche entscheiden.

Das Eingangsportal der Bundesschule in Bernau war gemäß ihrer Aufgaben baulich hervorgehoben, indem es durch drei Schornsteine markiert wurde, die die Assoziation einer „Bildungsfabrik“ weckten. Um einen elitären Anspruch von vornherein abzuweh-

⁴⁸⁸ Nachdem er die strenge Differenzierung der einzelnen Baukörper aufgegeben hatte, setzte Bill als Ordnungsmittel eine einheitliche Gestaltung der Fassaden ein, die einem einheitlichen Modul von 3 m zugrunde liegt und seine Entsprechung auch im Inneren der Gebäude wiederfindet. – Vgl. dazu vor allem Frei, 1991, S. 91 f.

⁴⁸⁹ Max Bill. Ausstellungskatalog Ulm 1956, S. 8. [Kleinschrift]

ren, gestaltete Meyer die Eingangsfassade tatsächlich wie ein Fabrikgebäude, indem er rechts vom Eingang Garagen und links davon eine Laderampe plazierte.

Das HfG-Gebäude präsentierte sich in vollkommen anderer Weise. Zum einen mußte der Besucher die Anlage erst halb umrunden, wenn er von der Stadt kommend den Hügel bestieg. Zum anderen bekam er keinerlei Hinweise zur Lage des Haupteingangs, der weder durch ein Zeichen markiert war, noch sich in einem hervorgehobenen Bauteil befand. Folgte man den angelegten Wegen, so mußte erst auf der rechten Seite der Wirtschaftsbereich mit Garagen und Lieferzugängen sowie auf der linken Seite das Pfortnerhaus passiert werden. Dieses scheint wie ein Torhaus den Eingangsbereich zu bewachen. Auf diese Weise vermittelte das Hochschulgebäude trotz seiner offen und aufgelockert angeordneten Baukörper dem ortsunkundigen Besucher einen eher verschlossenen Eindruck.

Insgesamt läßt sich beobachten, daß Bill in seiner Herangehensweise beim Entwurf der Ulmer Hochschulgebäude durch seine Erfahrungen am Bauhaus geprägt war, indem er versuchte, Raumeinheiten für die einzelnen Teilbereiche der HfG zu entwickeln und diese dann in Beziehung zueinander zu setzen. Ihre innere Aufteilung war aus den spezifischen Erfordernissen abgeleitet und entsprechend funktional angelegt. Doch im Gegensatz zu den Vergleichsbauten der Bauhaus-Zeit war eine Differenzierung und damit auch Verständlichkeit von außen nicht gegeben und auch nicht intendiert. Vielmehr spiegelt das vereinheitlichte äußere Erscheinungsbild die veränderte Auffassung von Funktion wider. Gropius und Meyer hatten die einzelnen Baukörper hinsichtlich ihrer Zweckbestimmung gestaltet und dann in Beziehung zueinander gesetzt.

Bill hingegen wollte nicht die Einzelbedürfnisse „Wohnen“, „Arbeiten“, „Organisation“, „Essen“ und „Verkehr“ isoliert befriedigen, sondern setzte bereits eine Stufe früher an. Ihn interessierte, zu welchem Zweck sich Menschen in einer Schule versammelten, dort arbeiteten und lebten. Der allen gemeinsame Anspruch, zusammen an einer modernen Umweltgestaltung zu arbeiten, sollte sowohl durch die Architektur visualisiert, als auch durch eine adäquate Gestaltung unterstützt ermöglicht werden.

„ich bin dahinter gekommen, dass die dinge, die zu differenziert und spezialisiert sind, für das leben oft unbrauchbar werden, deshalb: größt mögliche flexibilität und nicht möglichst individuelle auflockerung.“⁴⁹⁰

Daher erfolgte eine Gestaltung aus dem Inneren heraus, die für die inneren Abläufe maßgeschneidert wurde, dabei aber die Ansprüche und Einflüsse der Außenwelt unbe-

⁴⁹⁰ Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 06.07.1950; zitiert nach Seckendorff, 1989, S. 74.

rücksichtigt ließ, sich sogar gegen sie abschirmte. Aus dieser Gleichgültigkeit gegenüber potentiellen Besuchern, gepaart mit der kargen Ausgestaltung der Schule resultierte der Eindruck vieler Gäste, sie befänden sich in einem „Bettelmönchskloster“.⁴⁹¹

5.3.1.3. Inszenierung der Architektur

Die Selbstdarstellung der HfG in der Öffentlichkeit war für Bill von besonderer Bedeutung, so daß er sie keinesfalls dem Zufall überlassen wollte. Zum einem bediente er sich der Abteilung *Information*, indem er dort Pressetexte, Informationsschriften und Zeitungsartikel über die Hochschule verfassen ließ.⁴⁹² Darüber hinaus sollte diese Öffentlichkeitsarbeit durch reproduzierfähiges Fotomaterial komplettiert werden, das von den Meistern der Fotografie-Werkstatt angefertigt wurde.⁴⁹³ Man kann deshalb davon ausgehen, daß das mit Katalogbeiträgen, Broschüren und Zeitschriftenartikeln nach außen transportierte Bild von den Ulmer Hochschulgebäuden ebenso bewußt ausgewählt wurde, wie dies in den zwanziger Jahren am Bauhaus der Fall gewesen war, wo Lucia Moholy lange Zeit sozusagen als freie Mitarbeiterin die Rolle einer Bauhaus-Fotografin eingenommen hatte.⁴⁹⁴ Schließlich war für beide Hochschulen die Inszenierung und Medialisierung ihrer Architektur immens wichtig. Darüber hinaus manifestierten sich in den Aufnahmen für das private Fotoalbum nicht nur die Wahrnehmung der Architektur selbst, sondern auch der tägliche Umgang mit ihr.

Einen besonderen Stellenwert nahmen die Treppenhäuser im Inneren der Gebäude ein. Hier schlug der Puls der Hochschulen, denn hier verdichtete sich das Kommen und Gehen innerhalb der Gebäude. Entsprechend beschrieb Karin Wilhelm die Treppenhäuser des Bauhausgebäudes als „Herzkammern, die den Lebensfluß des Hauses

⁴⁹¹ Pfeiffer-Belli, 1955, S. 17.

⁴⁹² Zu Beginn der HfG war dies Margit Stabers Aufgabe, die als einzige Studentin in der Abteilung *Information* eingeschrieben war. – Vgl. Literaturverzeichnis.

⁴⁹³ Die Ulmer Fotografien hatten einen dokumentarischen Charakter und waren grundsätzlich in Hinblick auf ihre Publikation angefertigt. Deshalb fertigte man zumeist keine Farbbilder an, da es in den fünfziger Jahren kaum die Möglichkeit zur farbigen Offsetreproduktion gab. Die wenigen Farbfotografien dieser Zeit entstanden vornehmlich für das private Fotoalbum. – Vgl. Koetzle, Michael: *Lichte Burg der Zukunft*. In: Quijano (Hrsg.), 1998, S. 44.

⁴⁹⁴ Allerdings fertigte Moholy die Bauhaus-Aufnahmen nach eigenen Kriterien an, ohne sich vorher mit Gropius abgestimmt zu haben. Vielmehr wählte dieser im Nachhinein die zur Veröffentlichung bestimmten Fotografien aus. Später kam Erich Consemüller ans Bauhaus, der Moholy vor allem bei den Innenaufnahmen entlasten sollte. Erst 1929 wurde die Werkstatt für Fotografie eingerichtet mit Walter Peterhans als Leiter. – Vgl. Sachsse, Rolf: Lucia Moholy. Düsseldorf, 1985, S. 25

sicherstellten.“⁴⁹⁵ (Abb. 28) Die Bauhaustreppe ist charakterisiert durch eine zweiläufige Gegenläufigkeit: Zum Geschoßpodest führt eine zentrale Mittelstufe, die sich zum Zwischenpodest in zwei flankierende Treppen aufteilt, so daß die Treppe selbst zum Zeichen des Trennens und Vereinens wird. Die querformatige Aufnahme von 1927 macht dieses dynamische Element in bemerkenswerter Weise deutlich. Durch die schräge Sicht auf den Mittellauf wird die Aufnahme hauptsächlich durch Diagonalen bestimmt und wirkt sehr kompakt. Das Bild ist bestimmt durch den Wechsel von großen Flächen, die durch Treppenwangen und -unterläufe, Wände und Boden entstehen, mit kleinteiligeren Elementen wie Stufen, Handlauf und Handlaufbefestigungen sowie Unterzügen. Der Blick folgt automatisch dem von links unten kommenden Handlauf, der am unteren Bildrand die Richtung wechselt und nach oben führt, wo er vom Treppenunterlauf überschritten wird. Dessen scharfe weiße Kante zieht den Blick wiederum nach rechts bis zum oberen Bildrand mit sich. Ähnlich verhält es sich mit dem Handlauf der rechten Seite. Als Zentrum der Aufnahme fungieren die hinaufführenden Stufen, deren abwechselnde, nahezu weißen und hellgrauen Streifen erst durch den Zickzackstoß an der rechten Geländerbrüstung eine sinngebende Dreidimensionalität erlangen. Aufgrund der differenziert herausgearbeiteten Grauwerte gelang eine exakte Darstellung der Architektur und der räumlichen Bezüge.

Im Vergleich zu diesem „Dreiviertelprofil“ präsentiert sich die hochformatige Aufnahme des HfG-Treppenhauses aus der Frontalen, wiederum mit dem Treppenlauf in der Mitte. (Abb. 29) Links und rechts davon befinden sich die zwei glatten Wände, die lediglich durch Betonierfugen und die schräg zur Mitte hin verlaufenden Handläufe gegliedert sind. Als Überleitung zwischen Wänden und Decke dienen die Oberlichter, deren Abmaße und Ausrichtung den Deckenelementen entsprechen. Die parallel zum oberen Bildrand gesetzten, wuchtigen Unterzüge bilden das ausgleichende Pendant zu den unteren Stufen. Die Aufnahme ist charakterisiert durch eine strenge Orthogonalität und die Verwendung der Zentralperspektive, woraus eine enorme Tiefenwirkung resultiert. Unterstützt durch die ins Bildzentrum führenden Leuchtstoffröhren übt die Aufnahme regelrecht einen Sog aus, zumal sich die Materie durch die Helligkeit im Fluchtpunkt auflösen scheint. Eine ähnliche abgetreppte Staffelung, die auf ein hell erleuchtetes Zentrum hinweist, hatte Bill bereits 1952 für sein „Denkmal des unbekannt politischen Gefangenen“ verwendet. (Abb. 30) Bei dieser Plastik stellte Bill die plastische Raum-Gestalt in den Vordergrund, um die Aufmerksamkeit weniger auf die Form des Denkmals denn auf seinen Bedeutungsinhalt zu lenken. „der raum, die ei-

⁴⁹⁵ Wilhelm, Karin: Sehen – Gehen – Denken. In: Kentgens-Craig, 1998, S. 23.

gentliche Plastik, liegt nicht aussen, sondern innen.“⁴⁹⁶ Übertragen auf die Architektur der HfG-Bauten hieße dies, daß die eigentliche Schule, also die geistig-konzeptionelle Auseinandersetzung mit Gestaltung, erst im Bauinneren offenbar wird, während die Architektur nur den Rahmen liefert.

Darüber hinaus erinnert die abstrakte Staffelung von einem dunklen äußeren zu einem hellen inneren Quadrat an die *Hommage to the Square*, wie sie Josef Albers seit 1949 verfolgte. (Abb. 31) Da der ehemalige Bauhäusler während der Bauzeit in Ulm gewesen war, um unter anderem über Farbe zu unterrichten, ist es wahrscheinlich, daß auch über seine Arbeiten zu diesem Zyklus gesprochen wurde und sie den Ulmern präsent waren. Ähnlich wie Albers immer wieder die Veränderlichkeit der Farbwahrnehmung in unterschiedlichen Kombinationen untersuchte, thematisieren die Fotografien der Ulmer Gebäude die unterschiedlichen Raumwahrnehmungen durch verschiedene Perspektiven. Dabei spielte vor allem das Zusammenspiel von Innen- und Außenraum, von Nah und Fern, eine wesentliche Rolle, was auch die häufig fotografierten „Durchblicke“ in die Donauebene belegen.

Zu den spektakulärsten Aufnahmen des Bauhausgebäudes gehören die Nachtaufnahmen, die das hell erleuchtete Gebäude wie einen hellen Stern erscheinen ließen. Zeitgenossen nannten es einen „Riesenlichtkubus“,⁴⁹⁷ der mit seinen stark durchfensterten Fassaden eine bis dahin nicht gekannte Leuchtkraft entwickelte, so daß sich seine stofflichen Grenzen aufzuheben schienen. (Abb. 32) Das auf diese Weise entmaterialisierte Gebäude wurde zum Symbol seiner Idee stilisiert, deren Ausstrahlung über den rein optischen Effekt hinaus die Dunkelheit erleuchtete. Um diese Wirkung erzielen zu können, mußte allerdings die Nacht rabenschwarz und die Beleuchtung gleißend sein.

Ein solcher Effekt war bei den Ulmer Fotografien nicht intendiert. Vielmehr war das nächtliche Erscheinungsbild der HfG-Bauten durch den regelmäßigen Wechsel von Licht und Schatten charakterisiert, so daß die strenge Gliederung von Wand- und Fensterflächen deutlich hervortrat und auf diese Weise die Nacht rasterete. (Abb. 33) Gleichzeitig wirkten die Aufnahmen wie Negativabzüge, bei denen nicht nur Helligkeit zur Dunkelheit wird, sondern auch das Stoffliche immateriell und umgekehrt. Die abschirmenden Außenmauern treten zurück und der helle Inhalt der Gebäude wird zum wesensbestimmenden Faktor. Im Gegensatz zu den Dessauer Aufnahmen, bei denen der Betrachter durch das gleißende Licht geblendet zu sein scheint, achtete der Ulmer

⁴⁹⁶ Bill, Max: ein denkmal. [1952] In: Hüttinger, Eduard: Max Bill. Skulpturen, Gemälde, Graphik. Stuttgart, 1987, S. 132.

⁴⁹⁷ Schwalacher, Nelly: Das neue Bauhaus. In: Abendblatt der Frankfurter Zeitung (Frankfurt), 31.10.1927; zitiert nach: Kentgens-Craig, 1998, S. 43.

Fotograf darauf, daß trotz der starken Lichtkontraste der Einblick in das Gebäude selbst möglich wurde. Zum Beispiel existiert eine von außen durch die Fenster gemachte Aufnahme einer Vortragsveranstaltung in der Aula. (Abb. 34) Dementsprechend verfügen die Nachtaufnahmen neben ihren ästhetischen Qualitäten auch über einen zusätzlichen Informationsgehalt. Wie bei einer Röntgenaufnahme konzentrieren sie den Blick durch die äußere Hülle auf den Kern der Schule, auf die Arbeit ihrer Mitglieder.

Zu den besonders hervorstechenden Architekturelementen beider Schulgebäude gehören die Balkone. Sie waren nicht nur Treffpunkt für gemeinsame Mahlzeiten und Gespräche, sondern auch Hintergrund für heitere Feste und offizielle Fototermine. (Abb. 35) Die Balkone am Bauhaus waren vielgestaltig, neben den kleinen Atelierbalkonen gab es die vom Flur aus betretbaren Balkone und natürlich die große Dachterrasse. Hier entstanden viele Fotografien, sowohl private Schnappschüsse als auch offizielle Aufnahmen.

Dessauer Fotografien zeugen davon, daß die Balkone häufig als Bühne in die Aufnahmen integriert wurden und auch zu immer wieder neuen Blickwinkeln anregten. Mehrere Fotografien belegen eine Sehnsucht, diese Nahtstelle zu überwinden, an der Materie und Raum ineinander übergehen: So fotografierte Moholy-Nagy einen Bauhäusler, der das Balkongitter wagemutig zum Turngerät umfunktioniert und die Bodenhaftung zum Balkon bereits aufgegeben hatte. (Abb. 36) Eine weitere Fotografie von 1930 zeigt Otti Berger von oben gesehen in einer äußeren Ecke eines Balkons stehend, an der Schnittstelle von innen und außen. (Abb. 37) Der darunter befindliche Raum kann in seiner Beschaffenheit nur schemenhaft erkannt werden und scheint teilweise sogar mit der Bodenplatte des Balkons zu verschmelzen. Lediglich weitere, unscharf am unteren Bildrand angedeutete Balkone geben einen Anhaltspunkt über eine ungefähre Höhe. Durch die frontale Aufsicht ergibt sich der Effekt einer Luftaufnahme. Diese Möglichkeit schließt der Betrachter nur aus, wenn er um die Existenz des Flachdaches und damit des sicheren Standpunktes des Fotografen weiß. Anderenfalls sieht er sich in die Lage eines „Überfliegers“ versetzt, zu dem die Bauhäuslerin freundlich lächelnd hinaufblickt. Mit dieser Darstellungsweise wurde nicht nur eine enge Bindung von Architektur und Außenraum visualisiert, sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit, der Mensch könne die Grenze zwischen Himmel und Erde aufheben.

Hatte bereits der Blick von der Dachterrasse des Dessauer Bauhauses eine weite Aussicht auf die Stadt und ihr Umland ermöglicht, so bot die über die Mensa erreichbare Terrasse der HfG ein weitaus spektakuläreres Panorama, das sich über Ulm hinweg

weit ins Donautal und an klaren Tagen bis zur Gebirgskette der Alpen am Horizont erstreckte.⁴⁹⁸

Auch die meisten der Ulmer Aufnahmen zeigen, daß eben dieser unverbaute Blick in die Landschaft und den Himmel besonders wichtig war. Die Terrassenbrüstung bot eine bequeme Sitzgelegenheit, die von der Mensa aus gesehen wie der letzte befestigter Schutz vor dem Absturz ins Bodenlose erschien und sich ebenso wie am Bauhaus „auf der Grenze“ befand. Auf diese Weise erscheint die Schule weit entfernt von der Erde und ausschließlich den eigenen Gesetzmäßigkeiten verpflichtet. Nur die Umkehrung des Blickwinkels relativiert diese Nähe zum Himmel, und eine größere Erdverbundenheit als erwartet wird offenkundig: Der Abstand zwischen Boden und Aussichtsplattform war leicht mit einer Leiter zu überbrücken. (Abb. 38)

Für beide Hochschulen bedeuteten die Terrassen die Möglichkeit, den Blick ungebremst in die Ferne schweifen zu lassen und Kraft zu schöpfen. So fühlten sie sich dem Himmel nah und der Welt entrückt, wo sich in einiger Entfernung die eigentliche Zielgruppe ihrer Aktivitäten befand.

5.3.2. Die Grundlehren an der HfG

Die Anfangsjahre der HfG waren maßgeblich von der Grundlehre geprägt. Das erste Studienjahr begann mit diesem Unterricht, und diejenigen Dozenten, die selbst noch keinen vergleichbaren Kurs absolviert hatten, mußten laut einer Verfügung von Bill ebenfalls am Elementarunterricht teilnehmen.⁴⁹⁹ Während dieser stark durch räumliche und materielle Provisorien geprägten Orientierungsphase mußten sich nicht nur die Studierenden an ihr neues Umfeld gewöhnen, sondern auch die Dozenten an ihre neue Aufgabe, da die meisten von ihnen bis dahin noch keine Lehrerfahrungen gesammelt hatten.

Bill übernahm mit dem Vorkurs ein zentrales Wesensmerkmal der Bauhauspädagogik in die eigene Konzeption. Ebenso wie am Dessauer Bauhaus beanspruchte der obligatorische Grundkurs das erste Studienjahr, nach welchem sich die Studierenden endgültig für eine bestimmte Disziplin entscheiden sollten. 1962 wurde die isolierte Stellung der Grundlehre aufgehoben und ihr Inhalt über das gesamte Studium verteilt.

⁴⁹⁸ Davon hatte sich auch Bill beeindruckt gezeigt, weshalb er Aichers Vorschlag, im Bereich der Küche eine Terrasse zu bauen, in seine Planungen übernahm. – Vgl. Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 06.07.1950; zitiert nach Seeling, 1985, S. 150.

⁴⁹⁹ Vgl. Seeling, 1985, S. 189.

Der Rückgriff auf den legendären Bauhaus-Vorkurs wurde sowohl in den fünfziger Jahren als auch in der späteren Rezeption allgemein als Indiz für eine seriöse Fortführung der Bauhaus-Prinzipien begriffen, zumal es Bill gelungen war, in den ersten beiden Studienjahren ehemalige Lehrer des Bauhauses als Gastdozenten zu verpflichten. Dabei wurde jedoch übersehen, daß sich Bills pädagogischen Vorstellungen keineswegs mit denen der Gastdozenten deckten. Und auch die ehemaligen Bauhauslehrer, die nacheinander für kurze Zeit Ulm besuchten, verfolgten unterschiedliche Ziele mit ihren Übungen. Schließlich entwickelte Maldonado eine eigene Pädagogik, indem er die Vorstellungen Bills weiterführte. Erst in der Zusammenschau all dieser unterschiedlichen Aspekte wird die Besonderheit der Ulmer Pädagogik in den fünfziger Jahren deutlich.

5.3.2.1. Max Bill: Erziehung zur Formgestaltung

Wie schon am Bauhaus, sollte die Ulmer Grundlehre den Studierenden dabei helfen, sich von allem konventionellen, die Kreativität lähmenden Ballast zu befreien und eigene Wege zu beschreiten. Die zum Teil aus dem Ausland stammenden Studierenden hatten die unterschiedlichsten Bildungswege hinter sich, manche hatten bereits eine abgeschlossene Berufsausbildung, andere ein Studium absolviert.⁵⁰⁰ Mit Hilfe der grundkurspezifischen Fächer im ersten Studienjahr sollten die Studenten erst einmal auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden.

Dieser gemeinsame Nenner, der sich aus Bills Gestaltungsverständnis ergab,⁵⁰¹ sollte in der Überzeugung bestehen, daß die moderne Gestaltung rein funktionale Aspekte mit einem adäquaten Maß an neutraler, allgemeingültiger Ästhetik zu einem stimmigen Ganzen zu vereinen hatte. Als Bauhäusler hatte Bill selbst bei Gropius gelernt, vor allem die Wesensforschung als Grundlage für die Funktionalität eines Gegenstandes zu betrachten, dessen Schönheit durch eine gute Ordnung aller so entwickelten Komponenten gewissermaßen garantiert sei.⁵⁰² Für den HfG-Gründer Bill hingegen stellte die Forderung nach Zweckmäßigkeit von Gebrauchsgegenständen zwar mittlerweile eine

⁵⁰⁰ Dieser „zweite Bildungsweg“ erklärte sich nicht zuletzt aus den Lebensumständen der Nachkriegszeit, insofern, daß die Studenten zur Sicherung der Existenz zuerst ein Handwerk erlernt hatten und sich dann mit einer zunehmenden wirtschaftlichen Stabilisierung zu einem Studium an der HfG entschließen konnten. Zu den sich daraus ergebenden Problemen vgl. Seeling, 1985, S. 103-104.

⁵⁰¹ Vgl. dazu [Staber, Margit]: Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Grundlehre. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 09.04.1955.

⁵⁰² Gropius, 1925, S. 6.

Selbstverständlichkeit dar. In der Praxis habe sich jedoch gezeigt, daß aus der reinen Zweckerfüllung keinesfalls automatisch auch Schönheit resultierte. Deshalb wollte sich Bill darauf konzentrieren, die seiner Ansicht nach viel schwierigere ästhetische Funktionserfüllung zu lehren. Denn das

„Streben nach Schönheit [...] ist weit mühevoller; die Anstrengungen sind größer, und solche Anstrengungen erfolgen nur unter bestimmten Voraussetzungen, dann, wenn die gestalterischen Kräfte in der Lage sind, die Formidee mit den praktischen Aufgaben harmonisch zu verbinden.“⁵⁰³

An dieses für alle Gestaltungsgebiete gleichermaßen akute Problem wurden die Studierenden in der Grundlehre herangeführt, indem zweckfreie Übungen das ästhetische Empfinden trainieren und verfeinern sollten.⁵⁰⁴ Konkrete Aufgaben sollten erst in der Abteilungsarbeit der folgenden Semester bearbeitet werden.

Dementsprechend gliederte Bill die Grundlehre in folgende vier Punkte:

- „1. visuelle einföhrung. training und experiment auf dem gebiet der visuellen wahrnehmungspänomene (farbe, gestalt, raum).
2. darstellungsmittel. übungen und analyse der elementaren darstellungsmethoden (foto, schrift, freies und technisches zeichnen).
3. werkarbeit. praktische einföhrung in die manuellen techniken (holz, metall, gips) und analyse der gestaltungsmittel.
4. kulturelle integration. vorlesungen und seminare über zeitgeschichte, gegenwartskunst, philosophie, kulturelle anthropologie, morphologie, psychologie, soziologie, ökonome und politische wissenschaften.“⁵⁰⁵

Die unter dem Begriff der *kulturellen integration* subsumierten geisteswissenschaftlichen Fächer sollten die Rahmenbedingungen für die theoretische Ausbildung abstecken und wurden von allen Studierenden unabhängig ihrer Semesterzahl besucht.⁵⁰⁶ Die intellektuelle Auseinandersetzung der Studierenden mit gesellschaftsrelevanten Themen bedeutete gleichzeitig eine politisch motivierte Ausbildung, wie sie in der ursprünglichen Konzeption für eine Geschwister-Scholl-Hochschule intendiert gewesen war. Aufgrund der während des Dritten Reiches gemachten Erfahrungen galt die Einstellung von Gropius, die Hochschule müsse ein politikfreier Raum sein, als überholt. Dementsprechend wurde die HfG dezidiert unter Berücksichtigung der damals aktuellen historischen und politischen Fragestellungen konzipiert.

„Die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte [...], ebenso die Beschäftigung mit anderen Geisteswissenschaften hat zum Ziel, Erkenntnisse aus der Gegenwart und Vergangenheit sinngemäß auf die Beurteilung zukünftiger Aufgaben anzuwenden. Die geisteswissenschaftlichen Disziplinen führen alle Studieren-

⁵⁰³ Bill, Schönheit, 1949, S. 72.

⁵⁰⁴ Vgl. Interview mit Max Bill. In: Lindinger (Hrsg.), ²1991, S. 66-67.

⁵⁰⁵ Zitiert nach: Bill, 1959, S. 18. [Kleinschrift]

⁵⁰⁶ Vgl. Staber, Grundlehre, 1955.

den aus der Grundlehre und den Abteilungen zusammen. Daraus entsteht enger Kontakt und reger Gedankenaustausch.⁵⁰⁷

Das Fach diente also nicht nur einer Ausbildung im Sinne eines „studium generale“, sondern auch einem studentischen Diskurs, durch den ein Wertekonsens erzielt und die Arbeit an der HfG maßgeblich charakterisiert werden sollte. Die Verankerung einer schulspezifischen Gestaltungstheorie im gesellschaftlichen Kontext und wissenschaftlichen Diskurs der fünfziger Jahre stellte in bezug auf die politische Motivation der Hochschule aus dem Geist der antifaschistischen Prägung ihrer Gründer einen wesentlichen Legitimationsaspekt dar.

Die ersten drei Punkte des Programms spiegelten Bills rationale Herangehensweise an das Phänomen der Ästhetik wider. Ausgehend vom prinzipiell künstlerisch veranlagten Menschen sollte es diesem genügen, sich über wiederholte Übungen die erforderlichen Fähigkeiten anzutrainieren. Indem die visuell erfahrbaren Wahrnehmungsphänomene wie zum Beispiel Perspektive oder Proportion immer wieder untersucht und die Abhängigkeit des Ganzen von den Einzelementen demonstriert wurde, sollten sie nachvollzogen und vor allem verinnerlicht werden. Ziel war unter anderem die Urteilsfähigkeit darüber, ob und inwieweit die ästhetischen Ansprüche erfüllt wurden. Auf dieser reinen visuellen Kennerschaft baute dann die praktische Umsetzung auf. In zwei- und dreidimensional ausgerichteten Übungen sollten die theoretisch erlernten Zusammenhänge unter Anleitung der Werkstattleiter in den entsprechenden Materialwerkstätten realisiert werden. Dem dabei verwendeten Material wurde allerdings eine eher untergeordnete Rolle zugeteilt. Im Gegensatz zum Bauhaus, wo die unterschiedlichsten Werkstoffe in ihren spezifischen Eigenschaften zuerst erforscht wurden und dann den Ausgangspunkt für den Gestaltungsprozeß bildeten, wurden sie an der HfG lediglich unter pragmatischen Gesichtspunkten betrachtet.⁵⁰⁸

Bill verfolgte mit seiner Ausbildung das Ziel einer umfassenden „Objektivierung“ des gesamten Gestaltungsprozesses.⁵⁰⁹ Konsequenterweise beschränkte sich das Training der Sinne ausschließlich auf das Visuelle und die individuelle Erfahrung der haptischen Qualitäten der Werkstoffe. Die sich daraus ergebenden kreativen Möglichkeiten spielten im Gegensatz zum Bauhaus keine Rolle mehr. Nicht nur der Arbeitsablauf, sondern

⁵⁰⁷ Vgl. ebenda.

⁵⁰⁸ Dies hatte nicht zuletzt auch damit zu tun, daß die immer komplexer werdenden Entwürfe in ihren technischen Einzelheiten nicht konkret hergestellt werden konnten.

⁵⁰⁹ Vgl. Bill, 1959, S. 18. [Kleinschrift]; vgl. dazu auch Moholy-Nagy, 1929, S. 69: „das gestalterische problem setzt erst da ein, wo die freiheit beginnt, wo die von uns übersehbare funktion nicht mehr oder noch nicht restlos die gestalt bestimmt. in solchen fällen muß eine gefühlsmäßige sicherheit helfen, die nichts anderes ist als das resultat komplizierter, im unterbewußtsein sich abspielender, letzten endes biologisch bestimmter vorgänge.“

auch dessen Beurteilung sollte allgemeingültig und für jedermann nachvollziehbar sein. Dies bezog sich neben den technischen Funktionen auch auf die bislang subjektiven Maßstäben unterworfenen, äußere Gestalt eines Objektes. Ihre ansprechende Form sollte erst nach der optimalen Erfüllung der funktionalen Erfordernisse objektiv folgerichtig aus ihren Bedürfnissen heraus „konstruiert“ werden. Dafür sollte der Student aus seinem breit gefächerten Fundus an zweckungebundenen Möglichkeiten, den er sich durch das fortwährende Training angeeignet und auf seine Einsatzmöglichkeiten hin erprobt hatte, die beste Lösung abrufen.⁵¹⁰ Damit verabschiedete Bill die individuelle kreative Idee als erste Inspiration für einen Entwurf, so daß sich der einzelne Student vom Druck der genialen Lösung befreit sah. Stattdessen sollte der Gestalter ohne Selbstverwirklichungsanspruch hinter seine Arbeit zurücktreten.⁵¹¹

In diesem Zusammenhang spielte die intellektuelle Auseinandersetzung der Studierenden mit ihren eigenen Entwürfen eine große Rolle. Eine objektiv nachvollziehbare Begründung für die ästhetische Qualität einer Arbeit sollte zum einen dazu verhelfen, den Entwurfsprozeß für die Studierenden selbst transparenter zu machen, und zum anderen die verbale Ausdrucksfähigkeit verfeinern, um sich auch mit ästhetischen Argumenten durchsetzen zu können. Damit ging Bill einen Schritt weiter als am Bauhaus, wo die gemeinsame Aufgabenbewertungen von Professoren und Studenten üblich gewesen war, um die akademische Hierarchie des Meister-Schüler-Verhältnisses außer Kraft zu setzen. Durch die selbständige Reflexion sollte zudem die Kritikfähigkeit auch bezüglich der eigenen Arbeit sensibilisiert werden.⁵¹² In Ulm dagegen ging es um das Vermögen, sich gegenüber einem kritischen Publikum mit überzeugenden, rationalen Argumenten durchzusetzen. Demnach zielte Bill grundsätzlich auf eine Intellektualisierung des Berufsbildes des Gestalters.

Darüber hinaus gibt es weitere, bisher unberücksichtigte Unterschiede zwischen den pädagogischen Voraussetzungen, von denen Bill oder die Bauhauslehrer ausgingen. Obgleich an beiden Schulen „learning by doing“ praktiziert wurde, so waren doch an das „doing“ unterschiedliche Vorstellungen geknüpft. Albers' Grundkurs zum Beispiel zielte auf die Freisetzung ureigener schöpferischer Energien durch spielerisches Probieren, von denen der Schüler selbst nichts geahnt hatte. Aufgrund der eigenständigen

⁵¹⁰ Bill, 1959, S. 18. [Kleinschrift]

⁵¹¹ Vgl. Bill, Grundlage 1955, S. 560.

⁵¹² Vgl. Beckmann, Hannes: Die Gründerjahre. In: Neumann (Hrsg.), 1985, S. 277.

Lernerfahrung sollte ihm diese Kreativität besonders nachhaltig erhalten bleiben und in individuellen Entwürfen ihren Ausdruck finden.⁵¹³

Bill hingegen setzte bewußte kreative Fähigkeiten voraus, die weniger freigesetzt als in vorgezeichneten Bahnen kanalisiert werden mußten. Deshalb war in seinem Grundkurs kein Raum für Experimente und spielerisches Üben. Stattdessen sollten die Studierenden bereits während ihrer Ausbildung professionell arbeiten. Die Maßstäbe und Beurteilungskriterien lieferte der HfG-Rektor dabei allerdings selbst, indem er die Auswahl für die im ersten Punkt seines Programms angesprochenen „visuellen Wahrnehmungsphänomene“ traf. Diese stammten in den meisten Fällen aus dem Formenrepertoire der Konkreten Kunst, die Bill selbst folgendermaßen definierte:

„konkrete malerei und plastik ist die gestaltung von optisch wahrnehmbarem, ihre gestaltungsmittel sind die farben, der raum, das licht und die bewegung.[...] konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem mass und gesetz. [...] sie erstrebt das universelle und pflegt dennoch das einmalige. sie drängt das individualistische zurück, zugunsten des individuums.“⁵¹⁴

Die Übungsergebnisse waren dementsprechend einer abstrakten und nüchternen Formensprache verpflichtet und durch ihre zumeist mathematische Konstruktion „rational nachvollziehbar“. (Abb. 39)

Bills veränderte Methoden ergaben sich nicht zuletzt auch aus seinem pragmatischen Berufsbild. Für den HfG-Direktor hatte der Künstler ausschließlich durch seine Ausübung der Gestaltertätigkeit eine moralische Existenzberechtigung, da seine Schöpferkraft nur so der Gesellschaft nutzen könne. Ausgehend von der Verantwortung des Künstlers für die ihn umgebende Kultur sei es konsequent, daß er sich vornehmlich der Gestaltung von seriell hergestellten Produkten zuwenden sollte, da diese zum wesentlichen Ausdruck der modernen Kultur der Industriegesellschaft geworden seien. Dabei sei jedoch zu beachten, daß Gestaltung keinesfalls den gleichen Gesetzen unterworfen sei wie die freie Kunst.⁵¹⁵ Als Maßstab für die Funktionen des Gegenstandes dienten Bill die praktischen und ästhetischen Bedürfnisse der Verbraucher; diese seien gegenüber der Industrie durchzusetzen. Dagegen verwies Bill die Erfüllung von produktions- oder vertriebstechnischen Anforderungen inklusive besonderer Materialkenntnisse in

⁵¹³ Vgl. Wick, 1999.

⁵¹⁴ Bill, Max. konkrete kunst (1936-49). In: Hüttinger (Hrsg.), 1987, S. 73. [Kleinschrift]

⁵¹⁵ Vgl. Bill, Grundlage, 1955, S. 558.

das Aufgabengebiet der Industrie.⁵¹⁶ Angesichts unzähliger neuartiger und vielseitig einsetzbarer Kunststoffe war darüber hinaus in den fünfziger Jahren die Forderung nach Materialgerechtigkeit nicht mehr maßgeblich. Dementsprechend beschränkte sich auch der handwerkliche Anspruch an die studentischen Arbeiten nur auf das für die Modellherstellung notwendige Maß.⁵¹⁷

Aus Bills Berufsauffassung ergaben sich automatisch die Unterschiede zur Ausbildung am Bauhaus. Anfang der zwanziger Jahre hatte man den Beruf des Gestalters vor dem Hintergrund des künstlerisch begabten Handwerkers gesehen, dessen Aufgaben im Zuge der fortschreitenden seriellen Fertigung von Gebrauchsgütern zunehmend von der Industrie übernommen wurden. Eine besondere Kompetenz in Hinblick auf die Werkstoffe und ihre Anwendungsmöglichkeiten sollte mit Hilfe von Material- und Materialstudien entwickelt werden. Alle Entwürfe waren demnach nicht nur bezüglich ihrer Funktionen, sondern auch ihrer materiellen Beschaffenheit determiniert, die einen wesentlichen Aspekt ihrer Qualität ausmachte. Die äußere Gestalt der so konzipierten Gegenstände basierte auf der individuellen Kreativität des Entwerfers, der häufig seine Werkstatt aufgrund einer besonderen Affinität zu einem Werkstoff ausgewählt hatte. Gleichzeitig wurde versucht, den Bedürfnissen eines industriellen Auftraggebers zu entsprechen und somit von vornherein fertigungstechnische Schwierigkeiten auszuschließen.

Bei oberflächlicher Betrachtung war zwar die Organisation der Ausbildung mit ihrer Unterteilung in ästhetische Vorlehre und praktische Abteilungs- bzw. Werkstattarbeit an HfG und Bauhaus vergleichbar. Allerdings zeigt eine Untersuchung von Bills pädagogischen Methoden und seiner Vorstellungen vom Berufsbild des Gestalters, daß insgesamt betrachtet die Unterschiede überwogen. Bills Auffassung von der Gestaltung als künstlerische Disziplin war zwar der Tradition verpflichtet, so daß er sich auf ein ästhetisches Training konzentrierte. Damit intendierte er jedoch keinesfalls eine Anknüpfung an das Weimarer Bauhaus und an Gropius' Forderung von „Kunst und Technik – eine neue Einheit“. Eine solche Interpretation, wie zum Beispiel jüngst von Rainer K. Wick vertreten,⁵¹⁸ halte ich für verfehlt, da meines Erachtens bereits die Motivationen von Bill und Gropius vollkommen unterschiedlich gelagert waren. Wenn Gropius

⁵¹⁶ Ebenda, S. 560.

⁵¹⁷ Nichtsdestotrotz wurde auf perfekte handwerkliche Umsetzung von Entwürfen durch die Studenten Wert gelegt, wovon nicht zuletzt auch die hochwertigen Arbeitsresultate aus der Werkstattarbeit zeugen.

⁵¹⁸ Vgl. Wick, 1999.

postulierte, „Technik braucht nicht Kunst, aber Kunst braucht sehr wohl Technik“,⁵¹⁹ so hatte er sich gegen die althergebrachte Einheit von Kunst und Handwerk abgrenzen wollen, die bis dahin die Entwicklung von industriell hergestellten Erzeugnissen maßgeblich beeinflusst hatte. Zu jener Zeit stand jedoch die Massenproduktion noch am Anfang ihrer Entwicklung, in deren Verlauf erst die ästhetischen zugunsten der produktiven und ökonomischen Komponenten verdrängt wurden. Wenn Gropius also die Einheit von Kunst und Technik beschwor, so geschah dies in der Überzeugung, daß die Technik stärker als bisher in der zunehmend industriell geprägten Gebrauchsgütergestaltung berücksichtigt werden mußte. Dementsprechend konzipierte er auch die Ausbildung am Bauhaus, die deswegen avantgardistisch zu nennen war, weil sie erstmals die industriellen Anforderungen an Typisierung und Normierung zu berücksichtigen versuchte.

Bills Forderung, bei der Ausbildung von Gestaltern die ästhetischen, also künstlerischen Merkmale wieder stärker zu berücksichtigen, rührte aus den in den dreißiger und vierziger Jahren gemachten Erfahrungen in der Produktgestaltung, die deren äußere Gestalt unter verstärkt verkaufsorientierten Gesichtspunkten betrachtet hatte und demzufolge die Ästhetik in den Hintergrund gedrängt hatte. Zwar sollte die „Kunst“ beziehungsweise die ästhetische Komponente beim Entwurf für die industrielle Massenproduktion wieder stärker Berücksichtigung finden, aber eine tatsächliche Vereinigung von beiden Aspekten innerhalb eines Berufsbildes lag Bill fern, denn an den technischen Problemen und ökonomischen Aspekten der Produktion war er wenig interessiert.⁵²⁰ Sein Bedürfnis nach Einflußnahme auf die Industrie beschränkte sich vornehmlich auf die moderne, ästhetisch anspruchsvolle Gestaltung der Produkte. Wenn Gropius und vor allem sein Nachfolger Meyer soziale Aspekte, wie z.B. Langlebigkeit und niedrige Herstellungskosten der Produkte als wesentliche Prinzipien ihrer Tätigkeit betrachteten, so war Bill durchaus bereit, diese zugunsten kommerzieller Interessen der Industrie zu opfern.⁵²¹

Bills Eintreten für die Verantwortung des Künstlers nicht nur für rein ideelle, sondern auch für materielle Bedürfnisse war doppelt motiviert. Zum einen wertete er die Produkte durch die künstlerische Kompetenz des Gestalters auf und erweiterte damit dessen Geltungsbereich. Zum anderen sprach er indirekt ausschließlich der reinen (bildenden) Kunst wahrhaft schöpferische Qualitäten zu, welche die Produktgestaltung

⁵¹⁹ Vgl. Gropius, Walter: Brevier für Bauhäusler [1924]. In: Wingler, 1975, S.90.

⁵²⁰ Vgl. Bill, Grundlage, 1955, S. 559.

⁵²¹ Die Haltbarkeit von Produkten sah Bill sogar nur als bedingt erstrebenswert an, da diese den Warenfluß hemme. – Ebenda.

niemals haben werde, da zu viele irritierende Anforderungen zu erfüllen seien. Dies kann als Versuch bewertet werden, einer „Profanisierung“ der Kunst entgegenzusteuern, die mit dem zeitgenössischen „Styling“ begonnen hatte.

5.3.2.2. Bauhäusler: Ausbildung einer individuellen Kreativität

Die HfG setzte die Verpflichtung ehemaliger Bauhaus-Lehrer von 1953 bis 1955 bewußt für ihre Außendarstellung ein. Als die HfG im Vorfeld der Einweihungsfeier der Hochschule von der Ulmer *Schwäbischen Donau-Zeitung* die Möglichkeit erhielt, die Schule mit ihren verschiedenen Abteilungen in mehreren ganzseitigen Artikeln vorzustellen, wurde auch der Umstand hervorgehoben, daß zur Zeit drei ehemalige Bauhäusler an der HfG lehrten.⁵²² Dadurch wurde eine Homogenität des Kollegiums suggeriert, die eine einheitliche Lehre aufgrund einer „gemeinsamen“ Vergangenheit garantieren sollte.

Gemäß seiner Vorstellungen vom idealen Lehrkörper hatte sich Bill schon früh darum bemüht, Kontakte zu ehemaligen Bauhäuslern zu knüpfen und sie für sein Kollegium zu gewinnen.⁵²³ Obwohl Bill die Leitung der Grundlehre selbst übernommen hatte, war er anfangs aufgrund seiner vielfältigen Aktivitäten außerhalb Ulms nicht in der Lage, den Kurs persönlich kontinuierlich zu begleiten. Indem er die Gastdozenten mit ehemaligen Bauhäuslern besetzte, konnte er aus der Not eine Tugend machen. Ihre Verpflichtung wurde überdies dadurch ermöglicht, daß im ersten Studienjahr Reise- und Aufenthaltskosten für Gäste aus Übersee mit Unterstützung eines amerikanischen Programms für die demokratische Aufbauarbeit in Deutschland aufgebracht werden konnten.

Die Studierenden der ersten Jahrgänge lernten den Unterricht von insgesamt vier ehemaligen Bauhäuslern kennen. Dies waren Helene Nonné-Schmidt, die als einzige über mehrere Jahre hinweg in Ulm lehrte, Walter Peterhans, Johannes Itten sowie Josef Albers.⁵²⁴ Diese Protagonisten ergaben zwar in ihrer Gesamtheit ein repräsentati-

⁵²² Staber, Grundlehre, 1955.

⁵²³ Laut Seeling hatte Bill bereits 1950 Albers um eine langfristige Mitarbeit gebeten. Albers war zwar an einer dauerhaften Rückkehr nach Deutschland nicht interessiert, sicherte jedoch seine Unterstützung im Rahmen einer Gastdozentur zu. Vgl. Seeling, 1985, S. 175.

⁵²⁴ Laut Seckendorff soll der ehemalige Bauhäusler Hans Bellmann im Rahmen des Grundkurses „Räumliche Gestaltungsübungen“ angeboten haben. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Seckendorff den Bauhäusler nicht mit dem Schweizer Innenarchitekten und Gestalter (Jg. 1911) verwechselt. Im Katalog des HfG-Archivs über die „Bauhäusler in Ulm“ wird er jedenfalls nicht erwähnt. – Vgl. Seckendorff, 1989, S. 96.

ves Bauhaus-Bild, isoliert betrachtet hatten allerdings nur Albers und Nonné-Schmidt einen tatsächlichen Überblick über die Entwicklung der Hochschule der Weimarer Republik. Itten und Peterhans kannten das Institut nur ausschnitthaft, da sie nur an der Anfangs- bzw. Endphase partizipiert hatten.

Da Helene Nonné-Schmidt in der Nachkriegszeit in der Nähe Ulms lebte, waren die Ulmer schon früh mit ihr in Kontakt getreten und wurden durch ihre lebendigen Erzählungen vom Bauhaus mitgerissen.⁵²⁵ Anfangs hatte Bill nicht geplant, sie als Lehrerin einzustellen, wie aus einem Brief an Peterhans hervorgeht:

„wir haben die nonne nötig, weil sie ein sehr tüchtiger und anständiger kerl ist. als lehrer kommt sie für ulm kaum in frage. doch hätte ich von ihr gern farbkurse gehabt, weil sie mit schmidtchen [i.e. ihrem Mann Joost Schmidt] auf diesem gebiet vorzüglich gearbeitet hat.“⁵²⁶

Tatsächlich unterrichtete sie trotz Bills ursprünglicher Vorbehalte vom ersten Studienjahr bis zum Sommer 1958 in unregelmäßigen Abständen und für unterschiedliche Dauer die Farb- und Formenlehre, wie sie sie selbst bei Klee gehört hatte, sowie die elementare Gestaltungslehre von Joost Schmidt.⁵²⁷ Daneben lehrte sie als einzige Freihandzeichnen, das nach ihrem Ausscheiden gänzlich vom Lehrplan verschwand. In ihren Kursen, die laut Seeling über die Jahre nahezu unverändert blieben,⁵²⁸ wurden vor allem akribische Farbübungen durchgeführt, in denen Farbabstufungen und Kontraste in Aquarell- oder Temperatechnik auf Kartons aufgetragen wurden. (Abb. 40) Dabei waren die zu verwendenden Farben durch ihre Herstellermarke und Artikelnummer genau festgelegt, damit die Ergebnisse dem idealen Farbkreis möglichst nahe kamen.⁵²⁹ Die in diesem Zusammenhang entstandenen Arbeiten sind durchaus mit den Ergebnissen vergleichbar, die am Bauhaus im Unterricht von Klee oder Schmidt entstanden waren. (Abb. 41 u. 42)

Diese mehr Disziplin, Fleiß und Ausdauer als die Phantasie schulenden Aufgaben waren unter den Studenten nicht immer beliebt, da viele der Meinung waren, sie verschwendeten ihre Zeit und Energie mit überholten Methoden.⁵³⁰ Vielleicht hatte die

⁵²⁵ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 21.

⁵²⁶ Vgl. Bill, Max: Brief an Walter Peterhans vom 08.01.1953. [BHA]

⁵²⁷ Vgl. dazu Kaiser-Schuster, Britta: Unterricht Joost Schmidt – Farbunterricht. In: Bauhaus-Archiv Berlin / Brüning, Ute (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog Leipzig, 1995, S. 206-209.

⁵²⁸ Vgl. Seeling, 1985, S. 188.

⁵²⁹ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 21-22.

⁵³⁰ Vgl. Seeling, 1985, S. 188; Seckendorff, 1989, S. 103.

Unzufriedenheit der Studierenden auch damit zu tun, daß Nonné-Schmidt weder speziell pädagogisch ausgebildet war noch auf vorherige Lehrerfahrungen zurückgreifen konnte. Dieser Defizite war sie sich durchaus bewußt und betrachtete sich selbst auch eher als Notlösung, denn als berufene Lehrerin. In einem Brief an Gropius betonte sie,

„daß ich mich nicht darum beworben oder bemüht habe, sondern man hat mich gefragt. es gibt eben keine lehrer, es herrscht dank der tausend jahre ein ungeheures vakuum, so daß man auf so eine alte kuh wie mich sich besinnen muß.“⁵³¹

Als nach Bills Ausscheiden die neue Orientierung der HfG hin zur wissenschaftlich-theoretischen Ausrichtung immer deutlicher zu Tage trat, zog sie sich vom Unterricht zurück.

Walter Peterhans gehörte im August 1953 ebenfalls zum ersten Kollegium.⁵³² Neben einem philosophischen Seminar, das die theoretischen Grundlagen für den praktischen Unterricht liefern sollte und im Rahmen der *Kulturellen Integration* mit in die Grundlehre aufgenommen worden war, unterrichtete Peterhans für drei Monate das von ihm erst nach seiner Bauhaus-Zeit am Illinois Institute of Technology entwickelte „visual training“. Dieses Programm konzentrierte sich besonders auf die Schulung des Auges und einer intuitiven Ästhetik, die man – im Gegensatz zu Bills Vorstellungen – nicht rational belegen, sondern „erfühlen“ sollte. Im Vordergrund stand demnach keinesfalls das aktive Erlernen von bestimmten Techniken oder Fähigkeiten, obgleich Peterhans absolute Perfektion und Professionalität im Umgang mit Materialien und Werkzeugen forderte. Vielmehr beinhalteten seine Übungen ein meditatives Element, das dem Studenten die Möglichkeit eröffnen sollte, in die eigenen Erfahrungswelten einzudringen und diese zu verarbeiten. Damit für alle Studierenden die gleichen Ausgangsvoraussetzungen gegeben und die Arbeiten optimal miteinander vergleichbar waren, wurden Papiersorten und -größen vorgeschrieben.⁵³³ Zum Beispiel bestand der erste Schritt der Übungen zur Flächengliederung darin, freihändig aus schwarzem Karton Streifen zu schneiden, deren Abmaße genau vorgeschrieben waren. Mit ihnen sollten weiße Flächen strukturiert oder geordnet werden. (Abb. 43) Den Studierenden blieb jeweils

⁵³¹ Nonné-Schmidt, Helene: Brief an Walter Gropius vom 21.12.1953; zitiert nach Seckendorff, 1989, S. 95.

⁵³² 1929 war der Mathematiker und Philosoph mit Meisterbrief für Fotografie von Hannes Meyer an das Dessauer Bauhaus berufen worden, wo er die Werkstatt für Fotografie leitete. Seit 1938 lebte er in Chicago, wo er durch Vermittlung von Mies van der Rohe am Illinois Institute of Technology Professor wurde. Zur Biografie vgl. Fiedler (Hrsg.), 1990, S. 352.

⁵³³ Vgl. Albers, Ingela: Von der Linie zum Raum. Erinnerungen an den Unterricht von Walter Peterhans. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 28.

eine Woche Zeit, um sich eingehend mit der Aufgabe zu befassen und sie befriedigend zu lösen.

„Die Arbeit selbst ist, kennzeichnend für das Visual Training, von fast experimenteller Art, sie sammelt – gewissermaßen – technische und künstlerische Erfahrungen und wertet sie aus, um sie schließlich in einem Blatt als dem Ergebnis dieser Versuche, Untersuchungen und Bemühungen zu verdichten.“⁵³⁴

Demnach konnten sich die Studierenden dem Problem wiederholt nähern, die gefundenen Lösungen überdenken und gegebenenfalls verwerfen. Erst wenn ein optimales Ergebnis gefunden war, wurden die Streifen fixiert. Wegen der kontemplativen Arbeitsatmosphäre verglich Peterhans selbst diese Studien mit zu wiederholenden Exerzitien, durch die der Gestalter immer wieder auf das Wesentliche zurückgeworfen werden sollte.⁵³⁵

Als Dozent blieb er den Studenten als ein eher zurückhaltender Korrektor in Erinnerung, der sich zwar mit seinen Schülern auseinandersetzte, seine Position als Lehrer jedoch nie aktiv ausspielte, was manche Studenten irritierte, die klare Gestaltungsrichtlinien erwarteten.⁵³⁶ Vielmehr legte Peterhans Wert auf eine interaktive Resultat-Bewertung zusammen mit den Studierenden, bis ein Konsens über die unterschiedlichen Qualitäten erreicht wurde.⁵³⁷

Auch wenn Peterhans' Auffassung vom ästhetischen Training der von Bill ähnelte, kritisierte er gleichwohl den Dogmatismus, den er bei Bill bezüglich der intellektuellen, objektiven „Erklärbarkeit“ von ästhetischen Phänomenen beobachtet hatte.

„Ein gewisser Dogmatismus ist nicht ohne Berechtigung. Er kann in der Form selbst auferlegter Beschränkung eine Kraftquelle sein und zu Ergebnissen führen, die dieser Beschränkung abgewonnen sind und ohne sie nicht zustande kommen würden. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen einem so verstandenen pragmatischen Dogmatismus, und einem Dogma, das man als ungenügend begründete Weltanschauung anderen auferlegt, ironischerweise im Namen der Objektivität.“⁵³⁸

Im Vergleich dazu war Peterhans' Lehre eher „subjektiv“ ausgerichtet, indem er darauf vertraute, daß jeder Student, geleitet von seinem künstlerischen Potential, den Lösungsweg für die einzelne Aufgabe selbst finden konnte.

⁵³⁴ Peterhans, Walter: Visual Training. In: Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter Peterhans. Elementarunterricht und photographische Arbeiten. Ausstellungsheft Darmstadt, 1967, o.Pg.

⁵³⁵ Vgl. Peterhans, 1967.

⁵³⁶ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 8 u. 17.

⁵³⁷ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 103.

⁵³⁸ Peterhans, Walter: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 15.02.1954; zitiert nach Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 25.

Nichtsdestotrotz war Peterhans grundsätzlich vom Ulmer Konzept überzeugt, so daß er Bill nach seiner Rückkehr in die USA im November 1953 wissen ließ, daß er durchaus Interesse an einer festen Dozentenstelle habe und dafür wieder nach Europa übersiedeln würde.⁵³⁹ Bills Rücktritt bereitete diesen Überlegungen allerdings ein Ende.⁵⁴⁰

Peterhans wurde von Josef Albers gewissermaßen abgelöst, als dieser im Dezember 1953 in Ulm ankam und dort bis Januar des folgenden Jahres lehrte. Im zweiten Studienjahr war Albers ein zweites Mal von Mai bis August 1955 in Ulm tätig.⁵⁴¹ Er unterrichtete Grundkenntnisse über Entwurf, Farbe und Zeichnen, die seiner Meinung nach die Basis für alle Arten der künstlerischen Arbeit bildeten. Dabei ging es ihm um Ökonomie, Materialgerechtigkeit und konstruktives Denken. Darüber hinaus wollte Albers die kreativen Fähigkeiten fördern, womit er sich auf den bereits am Bauhaus angelegten Pfaden bewegte, erweitert durch seine jüngeren Studien über die *Wechselwirkungen der Farben*.⁵⁴²

Während seines ersten Aufenthalts unterrichtete Albers lediglich einen Kurs über *Farbe, Zeichnen und Gestalten* als Ausschnitt aus seinem pädagogischen Repertoire, weil ihm nur begrenzt Zeit zur Verfügung stand.⁵⁴³ Dabei wurden fundamentale Kenntnisse in Bezug auf die darstellerischen Fähigkeiten vermittelt. Im Vergleich zu Peterhans' intellektuellem Unterricht war der von Albers eher körper- und sinnesbetont. So ließ er zum Beispiel die Studenten mit dem Finger in die Luft oder auf Papier zeichnen, bevor ein Stift zur Hand genommen wurde, weil er den Bewegungssinn für zuverlässiger hielt als das Auge.⁵⁴⁴ (Abb. 44)

Für die Studenten muß der Kontrast zwischen Peterhans und Albers groß gewesen sein; obschon sie ähnliche Ziele verfolgten, vermittelten sie diese durch unterschiedliche Methoden. Albers regte die Studierenden dazu an, ihrer Kreativität Ausdruck zu geben, ohne sich durch allzuviel Perfektion von der eigentlichen Aufgabe ablenken zu lassen.⁵⁴⁵ Er maß dem spontanen Entwurf ein großes qualitatives Potential bei, weil er

⁵³⁹ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 17.

⁵⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 25.

⁵⁴¹ Die Angaben über den genauen Termin von Albers zweitem Ulm-Aufenthalt variieren. Für die hier angeführten Daten vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung, 1993.

⁵⁴² Vgl. Albers, Josef: *Interaction of Color*. New Haven, 1963 (Engl. Originalausgabe). Deutsche Ausgabe Köln, 1970.

⁵⁴³ Vgl. Seeling, 1985, S. 180.

⁵⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 185.

⁵⁴⁵ Vgl. dazu Archiv der Hochschule für Gestaltung, 1993, S. 19.

das Prinzip der Ökonomie auf Materialien und Arbeitskraft gleichermaßen bezog, die beide in einem angemessenen Verhältnis zum Ergebnis stehen sollten. Damit war die spontane, intuitive Herangehensweise an die einzelnen Aufgaben derjenigen von Peterhans und auch Bill diametral entgegengesetzt.

Während die Farbübungen auf seine Studien über die Wechselbeziehungen der Farbe zurückgingen, die Albers erst nach seiner Zeit am Bauhaus entwickelt hatte, waren die Material- und Materieübungen mit seinem Vorkurs-Unterricht am Bauhaus identisch. So lassen sich die an der HfG entstandenen Arbeiten mit denen des Bauhauses vergleichen. (Abb. 45) Auch diese sprachen aktiv die Sinne an und sollten die kreativen Möglichkeiten der Studenten freisetzen. Wie schon am Bauhaus ließ er die Studenten ihr Arbeitsmaterial aus „Abfall“ zusammensuchen und animierte sie zu einem ebenso spielerischen wie sparsamen Umgang damit. Die aus der Not der zwanziger Jahre geborene Konzentration auf die Ökonomie kam in den fünfziger Jahren wiederum den allgemeinen Lebensverhältnissen entgegen. Da sich die Studenten ihr Studium teilweise unter großen Entbehrungen selbst finanzieren mußten, waren sie für jede Ersparnis dankbar, die sie im Bereich der Lehrmittel machen konnten.⁵⁴⁶

Ebenso übernahm Albers die bereits am Bauhaus geforderte verbale Auseinandersetzung mit und unter den Studierenden, die sich über die Qualitäten und Merkmale der Studienresultate austauschen sollten. Der so trainierte Wortschatz in Bezug auf die Vermittlung der visuellen Gestaltungsmittel entsprach zwar den Vorstellungen Bills, gleichwohl war trotz aller rationaler Begründungen eine subjektive und damit emotionale Komponente implizit vorhanden.

Johannes Itten schließlich besuchte im April 1955 für eine Woche die HfG. Da diese Zeit keineswegs ausgereicht hätte, um den Studenten seine umfassenden pädagogischen Grundsätze zu vermitteln, beschränkte er sich darauf, in Auszügen seine Farblehre zu unterrichten.⁵⁴⁷ (Abb. 46) Diese unterteilte er in die drei Abschnitte „konstruktive“, „impressionistische“ und „expressive“ Farbenlehre.⁵⁴⁸ Inwieweit diese mit seinem Farb-Unterricht am Bauhaus zu vergleichen sind, ist angesichts der schwierigen Quel-

⁵⁴⁶ Vgl. dazu ebenda, S. 18-19.

⁵⁴⁷ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 105.

⁵⁴⁸ Vgl. dazu Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Sehen als Weg zur Kunst. Ravensburg, 1970.

lenlage schwer zu beantworten.⁵⁴⁹ Grundsätzlich richtete sich jedoch Ittens Auffassung von Erziehung auf den gesamten Menschen und endete keinesfalls bei dessen gestalterischen Fähigkeiten. Für ihn war künstlerische Tätigkeit gleichzeitig immer auch individueller Selbstausdruck, der aus dem Inneren der Seele nach außen transportiert werden wollte. Dementsprechend war seine Lehre nicht auf ein spezifisches Berufsbild hin orientiert, sondern auf die ganzheitliche Ausbildung des gesamten Menschen, der sich dann aus einem ureigenen Bedürfnis heraus kreativ betätigte.⁵⁵⁰ Um dafür optimale Voraussetzungen zu schaffen, begann er seine Stunden, ebenso wie dreißig Jahre zuvor am Bauhaus, mit gymnastischen Lockerungsübungen für Geist und Körper. (Abb. 47) Die Studenten machten dies mit gemischten Gefühlen mit, die von Belustigung bis Unverständnis reichten.⁵⁵¹

Ittens Farbenlehre basierte im Gegensatz zu der von Bill an der HfG etablierten Vorstellung einer „objektiven“ Gestaltung grundsätzlich auf rein „subjektiven“ Grundlagen. Er maß einzelnen Farben emotionale oder metaphysische Qualitäten bei und ging sogar so weit, jedem einzelnen Charakter seine eigene spezifische Farbe zuzuordnen.⁵⁵² Im Idealfall sollte der schöpferisch begabte Mensch jenseits aller systematischen Farbtheorien einen individuellen Weg beschreiten:

„Lehren und Theorien sind gut für die schwachen Stunden. In den starken Stunden lösen sich die Probleme aus der Intuition, wie aus sich selbst.“⁵⁵³

Verglichen mit dem Bauhaus, wo die Lehren Ittens bei den Studierenden auf fruchtbaren Boden gefallen waren, reagierte man dreißig Jahre später distanzierter. Die subjektiven Auslegungen und Bewertungskriterien waren für die Studenten schwer nachvollziehbar, vor allem da sie ansonsten an der HfG in einer rational orientierten Umgebung lebten.⁵⁵⁴

⁵⁴⁹ Über die Schwierigkeiten, die Vorkurse, die Itten am Bauhaus durchführte, aus heutiger Sicht zu rekonstruieren, vgl. Wick, Rainer K.: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Itten Vorkurs am Bauhaus. In: Bothe, Rolf / Hahn, Peter / von Tavel, Hans Christoph (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1994, S. 124 ff.

⁵⁵⁰ Vgl. dazu Wick, Itten, 1994, S. 137-138.

⁵⁵¹ Seckendorff, 1989, S. 106.

⁵⁵² Zur sogenannten „Ganzheitsthese“ vgl. in diesem Zusammenhang Neu, Till: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung: von Ittens Vorkurs am Bauhaus zu wissenschaftsorientierten Grundlagenanalysen. Ravensburg, 1978, S. 50-51.

⁵⁵³ Vgl. Itten, Johannes: Mein Vorkurs am Bauhaus. Ravensburg, 1963, S. 7.

⁵⁵⁴ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1993, S. 23.

Die vereinheitlichende Etikettierung der Gastprofessoren als „Bauhäusler“ hinterließ bei den Studierenden wahrscheinlich eher eine Ratlosigkeit, als daß sie die unterschiedlichen Veranstaltungen zu einem homogenen Ganzen hätte zusammenfügen können. Auch wenn alle Dozenten gleichermaßen großen Wert legten auf die perfekte Kenntnis und Beherrschung der elementaren Gestaltungsmittel und Praktiken, gingen sie doch von teilweise konträren Gestaltungsphilosophien aus. Diese wiederum kollidierten weitestgehend mit dem von Bill präferierten rationalen Gestaltungsansatz, der eine „objektive“ Ästhetik in den Dienst der Funktion stellte.

Diese Diskrepanz legt den Schluß nahe, daß Bill die einzelnen Gastdozenten weniger als Vertreter einer homogenen „Bauhauspädagogik“ als aufgrund ihrer Persönlichkeit und Prominenz ausgewählt hatte. Vielleicht erhoffte er sich, eine ähnlich kreative Arbeitsatmosphäre stimulieren zu können, wie es Gropius bei der Zusammenstellung seines Lehrkörpers gelungen war. Doch da es fast keinen Kontakt zwischen den einzelnen Gastdozenten gab und sie während ihres kurzen Besuchs an der Ulmer Hochschule immer nur Gäste blieben, wurden sie wohl im Schulalltag eher als Ausnahmeerscheinung angesehen denn als prägender Bestandteil. Auch wenn sie bei einzelnen Ulmern einen großen Eindruck hinterlassen haben mögen, blieb die Schule als Gesamtheit von ihnen unberührt.

5.3.2.3. Tomás Maldonado: Entwicklung einer zeitgemäßen Design-Pädagogik

Im Jahre 1954 holte Bill den 1922 in Argentinien geborenen Maler Tomás Maldonado als Assistenten der Grundlehre nach Ulm.⁵⁵⁵ Um sich einen Einblick in die Materie zu verschaffen, nahm dieser zunächst an der Grundlehre des Studienjahres 1954/55 teil und widmete sich daneben organisatorischen Aufgaben, um Bill zu entlasten. Schon 1955 wurde er zum Leiter der Grundlehre ernannt und bemühte sich um die Entwicklung von wissenschaftlich fundierten Gestaltungsmethoden.⁵⁵⁶ Seiner Meinung nach mußten die Aufgabenstellungen der Grundlehre besser auf die spätere Arbeit in den einzelnen Abteilungen vorbereiten, weshalb er die bereits von Bill angelegte Objektivierung des Grundkurses vorantrieb. Dabei konzentrierte er sich auf die Vermittlung von

⁵⁵⁵ Maldonado hatte zunächst ein Studium an der Akademie für Bildende Künste in Buenos Aires abgeschlossen, bevor er sich der Philosophie und Psychologie zuwendete. 1951 gründete er dort die Zeitschrift *Nuevo vision* für Kunst, Typografie, Architektur und Design. Durch seine Beschäftigung mit der Konkreten Kunst hatte er Bill kennengelernt, dessen Monografie er 1956 in Buenos Aires veröffentlichte. – Vgl. Biografische Notiz. In: Schwäbischen Donau-Zeitung (Ulm), 02.11.1957, S. 9.

⁵⁵⁶ Vgl. Seeling, 1985, S. 193.

konkreten Entwurfs- und Gestaltungsmethoden in Verbindung mit theoretischen Disziplinen und vernachlässigte zunehmend ästhetische Fragen, wie sie noch für Bill im Mittelpunkt gestanden hatten.

Während Bills Grundkurs-Konzeption hauptsächlich grundlegende Methoden und Fähigkeiten thematisiert hatte, war Maldonados Programm von 1958 allgemeiner, aber auch mit einem umfassenderen Anspruch gefaßt:

„die grundlehre verfolgt vier ziele:

1. sie führt die studierenden in die arbeit der abteilungen ein, vor allem in die methoden, auf denen die abteilungsarbeit ruht.
2. sie macht den studierenden mit den wichtigsten fragen unserer technischen zivilisation vertraut und vermittelt auf diese weise die horizonte der konkreten gestaltungsaufgaben.
3. sie trainiert die zusammenarbeit verschiedener disziplinen und bereitet dadurch die studierenden vor auf die arbeit im team, d.h. auf die arbeit in gremien von spezialisten, in denen es darauf ankommt, daß jeder einzelne die fragestellungen und die perspektiven der übrigen mitarbeiter versteht.
4. sie gleicht darüber hinaus die unterschiede der vorbildung aus, die sich daraus ergeben, daß die studierenden nicht nur aus verschiedenen fachgebieten, sondern auch aus verschiedenen ländern mit andersartigen erziehungssystemen kommen.“⁵⁵⁷

Die bisherige Aufgabe der Grundlehre, gestalterisches Basiswissen zu vermitteln, wurde als zu begrenzt begriffen, weshalb sie nun grundsätzlich in die Abteilungen einführen sollte. Typische Entwurfsprobleme wurden anhand von Übungen z.B. zur Topologie oder Symmetrie behandelt. Dabei entstammten Maldonados Aufgaben, ähnlich wie bei Bill, anfangs noch häufig aus dem Formenrepertoire der Konkreten Kunst und zielten auf wahrnehmungs- und gestalttheoretische Kompetenz.⁵⁵⁸ So ließ er die Studenten das Phänomen des Möbius'schen Bandes und anderer unorientierbarer Flächen untersuchen sowie Rasterungen herstellen, die auf „Ungenauigkeit mit exakten Mitteln“ basierten. (Abb. 48 u. 49) Mit dieser *Visuellen Methodik* schuf Maldonado den Grundstein für das sogenannte Ulmer Modell, das ab 1962 zum Tragen kam, und beeinflusste maßgeblich die weitere pädagogische und institutionelle Entwicklung der HfG.

An die zweite Stelle setzte Maldonado die allgemeinen wissenschaftlichen Fächer als Antwort auf die „wichtigsten fragen unserer technischen zivilisation“, während Bill diese in der *Kulturellen Integration* zusammengefaßt nur an letzter Stelle berücksichtigt hatte. Dementsprechend bewertete Maldonado sie nicht mehr als bloße Ergänzung, sondern als richtungsweisende Informationslieferanten für die Gestaltungsarbeit, was sich auch

⁵⁵⁷ Zitiert nach: Lindinger (Hrsg.), 21991, S. 45.

⁵⁵⁸ Vgl. Seckendorff, 1989, S. 106.

in der Wortwahl niederschlug. War für Bill der ideell geprägte Begriff „Kultur“ durch die Arbeit des Gestalters unbeschränkt zu erweitern oder zu modifizieren, so war für Maldonado der Rahmen für jegliche Gestaltungsarbeit bereits durch die materiell und wissenschaftlich orientierte „Zivilisation“ determiniert. Auch wenn auf den ersten Blick mit dieser inhaltlichen Verlagerung eine Beschränkung einher zu gehen scheint, so ist doch eine sowohl ideelle als auch geografische Ausweitung gemeint, indem der eng gesteckte Rahmen einer „deutschen“ oder auch „europäischen“ Kultur verlassen und nunmehr global gedacht wurde.

Mit der Aufnahme der Teamarbeit als drittes Ausbildungsziel der Grundlehre konkretisierte Maldonado das von ihm anvisierte Berufsbild des Designers. Demzufolge erhielten die Studenten Einblick in sämtliche Aktivitäten der Hochschule sowie in alle relevanten Gebiete von Produktion und Marketing. Gleichzeitig rekurrierte Maldonado hier auf die bereits von Bill geforderte verbale Ausdrucksfähigkeit, die nun allerdings dezidiert auch außerhalb des intellektuellen Hochschulkontextes Anwendung finden sollte.

Der letzte Punkt in Maldonados Konzept bezog sich auf die internationale Zusammensetzung der Studentenschaft und auf die ausgleichende Funktion, die der Grundkurs auf die unterschiedlichen Vorbildungen einnehmen sollte. Auch wenn dieser Aspekt bereits auf die Bauhauspädagogik Einfluß genommen hatte, so ist er im Zusammenhang mit den vorherigen Punkten nicht nur pragmatisch zu verstehen. Schließlich würden die in Ulm studierenden Ausländer nach Abschluß der Ausbildung wieder in ihre Heimatländer zurückkehren. Also sollte das Programm nicht nur auf internationaler Ebene Interesse an einem Studium in Ulm wecken, sondern vice versa eine universal brauchbare Ausbildung vermitteln, die in aller Welt potenziert wirken sollte.

Damit wird Maldonados Erweiterung des Schulprogramms deutlich. Schritt für Schritt erfuhr der Student zunächst Einblick in die Arbeit der Hochschule selbst, dann in die ihn umgebenden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in sein späteres Berufsbild und schließlich auch eine Horizonterweiterung in Hinblick auf fremde Mentalitäten und internationale Beziehungen durch die gemeinschaftliche Zusammenarbeit. Auf diese Weise lieferte Maldonado nicht nur ein neues Grundlehre-Programm, sondern gleichzeitig eine universelle Positionsbestimmung der HfG.

Um die bisherige Isolierung der Grundlehre innerhalb der gesamten Ausbildung aufzuheben, wurden erstmalig im Studienjahr 1957/58 die Aufgaben für die „Visuelle Metho-

dik“ und die Werkstattarbeit wechselseitig durch die Dozenten der Abteilungen gestellt.⁵⁵⁹ Während bis dahin vornehmlich theoretische Kurse abgehalten worden waren, die voneinander isoliert aufeinanderfolgten, wurden nun in der sogenannten „Grundlehrarbeit“ in sich geschlossene übergreifende Übungsaufgaben gestellt, die Grundlagen an praktischen Beispielen vermittelten.⁵⁶⁰ Ergänzt wurde die praktische Arbeit weiterhin durch Vorlesungen im Sinne der „kulturellen Integration“ sowie durch Übungen zu den Themen Zeichnen und Farbe. Die Dozenten erörterten in regelmäßigen Abteilungsbesprechungen, wie die folgenden Aufgaben auszusehen hätten und wer diese unterrichten sollte. Der organisatorische Aufwand war hoch, so daß ein leitender „Abteilungsbeauftragter Grundlehre“ für die Koordination ernannt wurde.⁵⁶¹

In der Zeit zwischen 1958 und 1961 gewannen die Dozenten der mathematisch-methodologischen Fächer an der HfG kontinuierlich an Einfluß. Dies führte dazu, daß sich Maldonado und andere Gestalter von organisatorischen Aufgaben zurückzogen, da sie nicht mehr mit den Lehrinhalten konform gingen.⁵⁶² Vor allem die Abteilungsleiter bewerteten eine Einengung auf die Planungsmethodologie als schulgefährdend und meinten, diese Entwicklung nur durch eine rigorose Verfassungsänderung und damit einhergehende Umstrukturierungen aufhalten zu können. Erst mit dem Studienjahr 1961/62 übernahmen wieder Gestalter und Architekten die Führung innerhalb der Schule und die Grundausbildung wurde zur Aufgabe der einzelnen Abteilungen bestimmt. Indem die „allgemeine“ theoretische zugunsten einer abteilungsspezifischen Grundausbildung aufgegeben wurde, erhielten die gestaltungsrelevanten Aspekte der Ausbildung wieder eine größere Bedeutung, während die theoretischen Fächer stärker an die Praxis gekoppelt wurden.

Die konzeptionellen Unsicherheiten, die sich in diesen gegenläufigen Entwicklungen manifestierten, resultierten unter anderem aus dem von Maldonado entworfenen neuartigen Berufsbild eines Designers, den er weniger als Produktgestalter denn als Produktplaner definierte:

„Es wird seine Sache sein, in enger Zusammenarbeit mit einer Reihe von Fachleuten die verschiedensten Erfordernisse der Herstellung und des Gebrauchs zu koordinieren.“⁵⁶³

⁵⁵⁹ Vgl. Maldonado, Tomás: Rede zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am 03.10.1957 [HfG-A]; Seeling, 1985, S. 211 ff.

⁵⁶⁰ Vgl. dazu Czemper, Karl-Achim: Die pädagogischen Ziele der Grundlehre. In: output. Studentenzeitung der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), 1961, Nr. 6/7, S. 3.

⁵⁶¹ Vgl. ebenda, S. 2 ff.

⁵⁶² Vgl. dazu Korrek, 1985, S. 130-131; Seeling, 1985; S. 237 ff.

⁵⁶³ Maldonado, 1958, S. 34.

Die von der Industrie gestellten Anforderungen an den Gestalter seien im Vergleich zu den zwanziger Jahren erheblich gestiegen. Deshalb müsse zukünftig verstärkt auf eine Annäherung beider hingewirkt werden.⁵⁶⁴ Durch eine Erweiterung seiner Kompetenzen sollte der Gestalter für Auseinandersetzungen mit der Industrie besser gerüstet sein, um die Bedürfnisse des Verbrauchers ebenso wie die der Industrie befriedigen zu können.

Die ästhetische Qualität eines Entwurfs wurde dabei lediglich als eine Komponente unter mehreren angesehen, die erst in der Addition zur umfassenden Befriedigung des Verbrauchers führen sollte, weshalb sie nicht vorrangig behandelt werden mußte.

„Produktgestaltung ist keine Kunst und der Produktgestalter nicht unbedingt ein Künstler.“⁵⁶⁵ Damit billigte Maldonado dem Künstler zwar eine mögliche Kompetenz zu, betrachtete sie jedoch keinesfalls als dessen Privileg.

Der ambitionierte Anspruch, mit Hilfe einer wissenschaftlich fundierten Gestaltung auf Inhalt und Struktur der menschlichen Umwelt positiv Einfluß nehmen zu können,⁵⁶⁶ sah sich einem kulturellen und sozialen Verantwortungsgefühl der Gesellschaft gegenüber verpflichtet. Schließlich hatte der Gestalter in der engen Zusammenarbeit mit der Industrie darauf zu achten, daß er sich nicht zum Handlanger ihrer umsatzorientierten Interessen machte, denn die

„Markterfordernisse sind nur zu berücksichtigen, wenn sie der kulturellen und sozialen Entwicklung der Gesellschaft nicht zuwiderlaufen.“⁵⁶⁷

Maldonados Bild des Gestalterberufs führte dazu, daß den (natur)wissenschaftlichen Fächern eine größere Bedeutung als bislang zugebilligt wurde. Im Gegensatz zu Bill, der die Entwicklungen auf diesen Gebieten eher verdrängt und sich mehr auf die ästhetischen Probleme konzentriert hatte, nahm Maldonado die Herausforderungen der modernen Industriegesellschaft an und versuchte, die darin innewohnenden Gefahren wie auch Möglichkeiten zu berücksichtigen.

Damit überführte er die *Grundsätze der Bauhausproduktion* in die Gegenwart,⁵⁶⁸ in denen Gropius bereits 1925 postuliert hatte, eine zeitgemäße Gestaltung sei nur möglich, wenn sämtliche Kapazitäten der modernen Technik, Materialien und Konstruktionen kompromißlos ausgeschöpft würden. Doch erst Meyer hatte ab 1928 durch die

⁵⁶⁴ Ebenda, S. 37.

⁵⁶⁵ Ebenda, S. 31.

⁵⁶⁶ Vgl. dazu Maldonado, *Ausbildung*, 1965.

⁵⁶⁷ Maldonado, 1957, S. 9.

⁵⁶⁸ Vgl. Gropius, 1925, S. 6.

vermehrte Einrichtung von wissenschaftlichen Fächern die eigentlichen Voraussetzungen für eine diesen Forderungen entsprechende Ausbildung geschaffen. Seine Vorstellungen von der Gestaltungsarbeit waren als Ergänzung zu Gropius zu verstehen und nicht als Gegenpol.

Meines Erachtens verhielt es sich zwischen Bill und Maldonado ähnlich wie zwischen den beiden Bauhaus-Direktoren. Bereits Bill hatte eine rationale objektive Gestaltung gefordert, verfügte jedoch über kein genaues Konzept, wie diese systematisiert werden könnte, und vertraute stattdessen auf die Allgemeingültigkeit einer „guten Form“. Als Künstler bewegte er sich naturgemäß auf künstlerischen Pfaden, obgleich seine Vorstellungen von einem idealen Lehrplan Kurse zu den Hilfswissenschaften umfaßten, die er für die Funktionserkennung und -erfüllung als notwendig erachtete. Maldonado setzte Bills ästhetischen Schwerpunktsetzungen ebenso stark gewichtet technische und wissenschaftliche Kenntnisse entgegen. Damit verhalf er diesen Aspekten lediglich zu mehr Aufmerksamkeit innerhalb der Entwurfsarbeit, ohne das Curriculum selbst wesentlich zu verändern.⁵⁶⁹

Die in der Literatur zur HfG wiederholt geäußerte Einschätzung, mit der Aufgabe der Grundlehre zugunsten eines abteilungsspezifischen ersten Studienjahres habe man sich von der Traditionslinie des Bauhauses verabschiedet, spiegelt lediglich ein stures Festhalten an einzelnen Vokabeln wider. Zum einen ist es in diesem Zusammenhang notwendig, die Umstände dieser Entscheidung zu berücksichtigen. Als 1961 der Grundkurs abgeschafft wurde, geschah dies in einer Phase, als sich die Entwicklung zur Verwissenschaftlichung der Lehre verselbständigt hatte und die wissenschaftlich-mathematischen Fächer eine extrem dominante Position innerhalb der Grundausbildung erlangt hatten. Indem die theoretische Ausbildung durch die Abschaffung des für alle Studenten gemeinsamen Grundkurses in den Aufgabenbereich der einzelnen Abteilungen fiel, wurde sie gleichzeitig in gewisser Weise eingeschränkt und nur noch auf die jeweils relevanten Inhalte reduziert. Auf diese Weise konnte das Verhältnis zwischen gestalterischen und begleitenden wissenschaftlichen Fächern wieder auf ein sinnvolles Maß gebracht werden. Indem die mathematisch-theoretischen Fächer nur

⁵⁶⁹ Im Schnitt belief sich der Anteil der Begleitwissenschaften auf ein Viertel der Gesamtstundenzahl, wobei von 1958-62 die technologischen, in den darauffolgenden Jahren die sozialwissenschaftlichen Fächer überwogen. Je nach Abteilung unterschritt sogar die Anzahl der Unterrichtsstunden in den Begleitwissenschaften den für das Jahr 1953/54 von Aicher ausgearbeiteten „Idealplan“. – Vgl. Krampen, Martin: Der Anteil des wissenschaftlichen Unterrichts an der Schulwerdung der Hochschule für Gestaltung. In: Krampen, Martin / Kächele Horst (Hrsg.): Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung. Hildesheim/Zürich/New York, 1986, S. 7-31.

noch zur Lösung von Gestaltungsproblemen innerhalb der Abteilungsarbeit herangezogen wurden, verhinderte man eine Theorie um ihrer selbst Willen. Die praktische Entwurfsarbeit wurde wieder in den Mittelpunkt gerückt.

Zum anderen bedeutete die Abschaffung des Grundkurses nichts weiter als eine konsequente Weiterentwicklung hin zu einem eigenständigen Hochschul-Konzept. Der Ulmer Grundkurs hatte niemals den inspirierenden Charakter eines Bauhaus-Vorkurses und intendierte ebensowenig eine ganzheitliche Persönlichkeitsbildung. Vielmehr stand bereits bei Bill eine auf die Lehrinhalte orientierte Wissensvermittlung im Vordergrund, die grundsätzlich objektiv und rational nachvollziehbar sein sollte. In diesem Sinne war es nur folgerichtig, die Grundausbildung in die Verantwortung der Abteilungen zu übertragen, um eine optimale aufgabenspezifische Ausbildung garantieren zu können.

5.3.3. Vom Entwurf zum Produkt

Ein aussagekräftiger Vergleich zwischen der Abteilungsarbeit der HfG und der Werkstattarbeit am Bauhaus muß grundsätzlich weiter gehen als der rein nominelle Vergleich von Ausbildungsplänen.⁵⁷⁰ Wie aufgezeigt, hatte sich das Berufsbild des Gestalters in der Zwischenzeit so nachhaltig weiterentwickelt, daß neue Fächereinteilungen notwendig geworden waren, die zwangsläufig auch sprachlich neu umrissen wurden.⁵⁷¹

Demzufolge soll die hier lokalisierte Forschungslücke geschlossen werden, indem ausgehend von einem Vergleich der Ausbildungsorganisationen beider Hochschulen anhand von „verwandten“ Entwürfen Rückschlüsse auf die jeweils dominierenden Gestaltungsprinzipien an Bauhaus und HfG gezogen werden.

5.3.3.1. Organisation

Das Bauhaus unter Gropius hatte noch eine handwerklich orientierte Ausbildung geboten, deren Unterrichtsfächer traditionsgemäß durch die verschiedenen Materialien

⁵⁷⁰ „Stellt man die Fächerangebote des Bauhauses und der HfG einander gegenüber, zeigt sich überraschenderweise, dass es in Ulm schliesslich nur gerade eine einzige Abteilung gab, die auch schon am Bauhaus existiert hatte: die Abteilung für Architektur.“ – Frei, 1991, S. 46.

⁵⁷¹ Daraus ergab sich theoretisch auch die Nähe zu Moholy-Nagys „New Bauhaus“ bzw. „Institute of Design“ in Chicago, das bereits mit seinem Lehrplan auf die in den dreißiger und vierziger Jahren in den Vereinigten Staaten fortgeschrittenen technischen und industriellen Entwicklungen reagiert hatte. – Vgl. dazu auch Seckendorff, 1987, S. 87-92.

und ihre speziellen Verarbeitungstechniken determiniert waren, auch wenn in Hinblick auf eine industrielle Serienproduktion gearbeitet wurde.⁵⁷² Als Meyer mehrere Fächer in der „Ausbauwerkstatt“ zusammenfaßte und sie dem von Gropius proklamierten „Endziel Bau“ unterordnete, wendete er sich vom „Wie“ dem „Was“ zu. Von diesem Moment an wurde die Gestaltung nicht mehr durch das Ausgangsmaterial, sondern vom Endprodukt bestimmt, welches wiederum als Teil gesellschaftlicher und sozialer Systeme verstanden wurde, deren Paradigma es verstärkt zu berücksichtigen galt.

Bill modifizierte diesen Ansatz dahingehend, daß er die Vorrangstellung der Architektur auflöste. Die Abteilungen *Information*, *Visuelle Kommunikation*, *Bauen*⁵⁷³ und *Produktgestaltung* wurden allesamt in den Dienst einer übergeordneten „Umweltgestaltung“ gestellt.⁵⁷⁴ Traditionell handwerklich geprägte Arbeitsgebiete wie Weberei oder Töpferei wurden bewußt ausgeklammert. Die offizielle Begründung hierfür wurde mit der Konzentration auf den Entwurf für die Industrie gegeben.⁵⁷⁵ Darüber hinaus wären jedoch auch die immensen Anschaffungskosten für die technische Ausstattung kaum darstellbar gewesen.

Bills Konzeption sah vor, daß die praktische Ausbildung in Kooperation mit der Industrie anhand von konkreten Entwurfsaufträgen erfolgen sollte, mit denen das komplexe Aufgabenspektrum der Gestaltungspraxis abgedeckt werden sollte. Es ist anzunehmen, daß Bill in diesem Punkt seine eigenen Erfahrungen am Bauhaus verarbeitete. Die Hochschule unter Meyer hatte Ende der zwanziger Jahre eine enorme Produktivität erlangt, so daß viele Studenten konkrete Entwicklungsaufgaben erledigten. Durch die bereits 1925 gegründete *Bauhaus G.m.b.H.* konnte das Bauhaus wie ein Wirtschaftsunternehmen agieren und zur Sicherung der Hochschulfinanzen beitragen. Auf dieser Grundlage wurden einerseits Lizenzen für die Serienproduktion von Bauhausentwürfen verkauft, andererseits warb man mit Hilfe eines Musterkatalogs gezielt für Eigenpro-

⁵⁷² Damit orientierte sich Gropius an Werkstätten und Ausrüstungen, die er bei seiner Ankunft in Weimar vorgefunden hatte. So übernahm er die Steinbildhauerei und die anfänglich noch betriebene Buchbinderei-Werkstatt aus dem klassischen Repertoire der Weimarer Kunsthandwerkschule. – Vgl. dazu Weber, Klaus: *Kunstwerk – Geistwerk – Handwerk*. Die Werkstätten in den ersten Jahren des Bauhauses. In: Bothe / Hahn / von Tavel (Hrsg.), 1994, S. 215-281.

⁵⁷³ In den ersten Konzeptionen war noch eine Abteilung für *Stadtbau* enthalten gewesen, die jedoch nie realisiert wurde. Die Abteilung *Visuelle Kommunikation* wurde ab 1960 unterteilt in die Sektoren „Typo und Foto“ sowie „Film und Fernsehen“. Die Abteilung *Information* lief mit dem Studienjahr 1962/63 aus. Vgl. Seeling, 1984, S. 384 ff.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu Interview mit Max Bill. In: Lindinger (Hrsg.), ²1991, S. 65-68.

⁵⁷⁵ Vgl. dazu auch Bonsiepe, 1965.

dukte, die in den Produktionswerkstätten des Bauhauses hergestellt wurden und direkt vom Kunden bestellt werden konnten.⁵⁷⁶

Bill erhoffte sich gleichfalls, durch bezahlte Industrienaufträge zur Unterhaltung der Hochschule beizutragen, was sich jedoch als ungleich schwieriger herausstellte.⁵⁷⁷ Da die Dozenten anfangs selbst kaum praktische Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit der Industrie hatten, betrauten sie die Studenten teilweise mit kaum zu bewältigenden Aufgaben.⁵⁷⁸ Darüber hinaus war im Rahmen des Unterrichts der Anspruch auf eine Lösung komplexer technischer Zusammenhänge nicht immer zu erfüllen. Entsprechend unbefriedigend waren bisweilen die Arbeitsergebnisse. Nach den anfänglichen Erfolgen der Radio-Entwürfe für die Firma Braun gestaltete es sich mit steigenden Studentenzahlen immer schwieriger, die verschiedenen Interessen von HfG und Industrie miteinander in Einklang zu bringen. Weder in Bezug auf die Geheimhaltung, noch auf geforderte Entwicklungszeiten konnte die Ulmer Hochschule Garantien übernehmen. Überdies gestaltete sich die sinnvolle Planung der Unterrichtsinhalte oder auch der Belegungsplan der Werkstätten als zunehmend komplizierter.⁵⁷⁹

Aufgrund der daraus resultierenden Konflikte entschloß man sich 1958 dazu, mehrere von der Schule unabhängige Entwicklungsgruppen zu gründen, die außerhalb des Lehrbetriebs arbeiteten. Unter der Leitung eines Dozenten beschäftigten sich freie Mitarbeiter, die teilweise noch studierten, mit konkreten Industrienaufträgen. Die finanziellen Gewinne dieser Gruppen flossen über die Geschwister-Scholl-Stiftung an die Hochschule.⁵⁸⁰ Aufgrund positiver Erfahrungen mit den Entwicklungsgruppen wollten zahlreiche Unternehmen mit der HfG zusammenarbeiten, so daß sich die Ulmer bald aussuchen konnten, für wen und was sie entwerfen wollten. Allerdings bedeutete ein Auftrag keinesfalls zwangsläufig, daß die Ulmer Entwürfe auch in die Produktion gin-

⁵⁷⁶ Vgl. Fleischmann, Gerd (Hrsg.): Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame. Düsseldorf, 1984, S. 196; vgl. Kaiser-Schuster, Britta: Werbung für Bauhaus-Produkte. In: Brüning / Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.), 1995, S. 141.

⁵⁷⁷ Die Ulmer Hochschule erzielte niemals so hohe Einkünfte, als daß sie unabhängig von den Zuschüssen von Bund, Stadt und Land hätte arbeiten können. Der Anteil der Eigeneinnahmen vom Gesamtetat schwankte zwischen 25,4 % (1965) und 56,6 % (1960/61); vgl. Lindinger (Hrsg.), 1991, S. 28-29.

⁵⁷⁸ Vgl. dazu Wachsmann, Christiane: Wie kommt der Designer zur Industrie? Ein neuer Beruf entsteht. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „design ist gar nicht lehrbar.“ Ausstellungskatalog Ulm, 1990, S. 42.

⁵⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 49 ff.

⁵⁸⁰ Ebenda, S. 52.

gen. Häufig waren die Firmen im Nachhinein nicht bereit oder in der Lage, die neuartigen Entwürfe auf den Markt zu bringen.⁵⁸¹

Die rein planerische Ausbildung der Abteilungen wurde ergänzt durch die praktische Arbeit in den Werkstätten, wo vor allem Entwurfsmodelle hergestellt wurden. Allen Studierenden standen die Werkstätten für Holz, Gips, Kunststoff und Metall sowie für Fotografie und Typografie offen, in denen jeweils ein Leiter mit handwerklicher Ausbildung für die Vermittlung der grundlegenden Kenntnisse in Bezug auf die Maschinenhandhabung und die Verarbeitungsmöglichkeiten der verschiedenen Werkstoffe zuständig war.⁵⁸²

Diese in Theorie und Praxis zweigeteilte Ausbildung erinnert oberflächlich an die des Weimarer Bauhauses, als Gropius dort jede Werkstatt mit einem Form- und einem Handwerksmeister besetzt hatte, was jedoch als Notlösung betrachtet wurde. Nach dem Umzug nach Dessau setzte Gropius in den einzelnen Werkstätten die sogenannten Jungmeister ein, die sich aus Absolventen der ersten Studentengeneration rekrutierten und somit sowohl die gewünschten künstlerischen als auch handwerklichen Kompetenzen besaßen. Bei der Entwurfsarbeit schufen die Studenten voll funktionsfähige Prototypen, die sich in Gestalt und Material nicht vom projektierten Serienprodukt unterschieden. Darüber hinaus waren sie durch ihre praktische Arbeit in den Produktionswerkstätten bereits während ihrer Ausbildung aktiv in die Serienherstellung eingebunden.

Diese Verschmelzung von Ausbildungs- und Produktionsbetrieb war an der HfG weder beabsichtigt noch notwendig, weil die Herstellung der entworfenen Prototypen grundsätzlich dem Verantwortungsbereich der Industrie zugewiesen wurde. Nur in Ausnahmefällen beschäftigten sich Studenten innovativ mit Herstellungsprozessen und entwickelten in den Werkstätten Entwürfe für neuartige Materialbehandlungen.⁵⁸³ In der Regel genügte die Herstellung von Funktionsmodellen, an denen die Handhabung oder Systemfähigkeit der Arbeitsergebnisse überprüft und demonstriert werden konnten. Die große Anzahl von Entwürfen für technische Geräte oder Transportmittel reagierte auf die ständig zunehmende Technisierung nicht nur der industriellen Herstellungspro-

⁵⁸¹ Ebenda, S. 50.

⁵⁸² Vgl. hierzu die Angaben über die Handwerksmeister in: Lindinger (Hrsg.), ²1991, S. 275.

⁵⁸³ In Zusammenarbeit mit der Firma Wilkhahn entwickelte der Student Wilhelm Ritz eine neuartige, später patentierte Schichtholzverbindung. Der von ihm entworfene Stuhl wurde 1960 als Diplomarbeit eingereicht. Vgl. Dokumentation der Diplomarbeit im HfG-A.

zesse, sondern auch des täglichen (Privat-)Lebens. Darüber hinaus diente das Arbeitsumfeld mit seiner Vielzahl von technischen Hilfsmitteln und Geräten als Fundus für Aufgabenstellungen, woran gleichermaßen ein sozialer Anspruch abzulesen war, da der Mensch nicht nur in seinen privaten Bedürfnissen wahrgenommen werden sollte. Häufig brachen die Ulmer durch ihr Bestreben, von Grund auf neue Lösungen zu entwickeln, mit den konventionellen Vorstellungen ihrer Auftraggeber, weshalb der überzeugenden Entwurfspräsentation eine maßgebliche Funktion zukam. Dafür setzte man häufig neben den reinen Sachaufnahmen, die ein zumeist frontales Bild des Gegenstands zeigten, auch „Demonstrationsfotografien“ ein. Diese visualisierten mit Hilfe von hinzugefügten Elementen oder speziellen Aufnahmewinkeln das tatsächliche „Funktionieren“ der Gegenstände. (Abb. 50 u. 51) Damit wurde einerseits unterstrichen, daß die Entwürfe nicht nur „auf dem Papier“, sondern auch in der Realität bestehen konnten, auch wenn bis dahin nur maßstabsgetreue „Spielzeugmodelle“ existierten. Andererseits wurde das Bestreben deutlich, Objekte nicht isoliert, sondern als Teile komplexer Zusammenhänge zu betrachten.

Dieser Anspruch wurde auch in vielen Ulmer Diplomarbeiten deutlich, die jeweils aus einem theoretischen und einem praktischen Teil bestanden.⁵⁸⁴ Die Diplomanden mußten in der Lage sein, ihren Entwurf in Wort, Schrift, Fotografien und Zeichnungen überzeugend zu vermitteln. Die meisten von ihnen fertigten im Rahmen des theoretischen Teils eine Analyse über das gewählte Diplomthema an, die das Problem beispielsweise hinsichtlich historischer, funktionaler oder gestaltungstheoretischer Aspekte untersuchte, um daraus einen rational begründeten Alternativvorschlag zu entwickeln.⁵⁸⁵ Folglich wurde neben der technisch einwandfreien Umsetzung der Diplomentwürfe ebensoviel Wert auf die theoretische Auseinandersetzung mit der eigenen Tätigkeit gelegt. Diejenigen Studenten, denen es gelang, ihre Abschlußarbeit in Zusammenarbeit mit einer interessierten Firma zu entwickeln, hatten schließlich insofern einen Vorteil gegenüber ihren Kommilitonen, daß sie auch deren Fertigungsmöglichkeiten in Anspruch nehmen konnten, was letztlich auch technisch „professionellere“ Umsetzungen ermöglichte und teilweise zur Serienproduktion führte.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1990, S. 84.

⁵⁸⁵ Vgl. „Studentenwohnheimformen in Deutschland“ und „Entwurf eines Studentenwohnzentrums“ von Leonhard Fünfschilling (Diplom Nr. 64'4) oder „Die Freizeit der industriellen Gesellschaft“ und „Gebäude und Anlagen für die Freizeit“ von Paul Liner (Diplom Nr. 67'11). Zitiert nach Seeling, 1985, S. 632 u. 636.

⁵⁸⁶ Zum Beispiel das Hotelstapelgeschirr TC 100 von Nick H. Roericht, das von der Firma Thomas (heute Rosenthal) produziert wurde. – Vgl. Wichmann, Hans: Industrial design, Unikate, Serienerzeugnisse. München, 1985, S. 445.

Dem Dessauer Bauhaus und der HfG war somit der enge Kontakt zur produzierenden Industrie gemeinsam, der den Studierenden ermöglichte, bereits während ihres Studiums Erfahrungen mit Auftragsarbeiten zu machen. Der Bauhüsler wollte dem Fabrikanten die Aufgabe abnehmen, neue Entwürfe für die Serienproduktion zu entwickeln, die sowohl in Hinblick auf ihre technische und wirtschaftliche Reproduzierbarkeit als auch auf ihre ästhetischen und sozialen Aspekte der modernen Gesellschaft entsprachen. Als technisch erfahrener Handwerker konnte er eventuell auftauchende Schwierigkeiten erkennen und experimentell nach neuen Lösungsmöglichkeiten suchen, die dann in Serie gingen. Diese Arbeitsteilung war in den zwanziger Jahren noch problemlos möglich, da sich die Industrie mit ihren technischen Abläufen noch nicht derart weit vom Handwerk entfernt hatte, wie dies nach dem Zweiten Weltkrieg der Fall war.

In Ulm dagegen sollten Gestalter ausgebildet werden, die in der Lage waren, Dinge so zu entwickeln, als habe es sie bis dahin noch nicht gegeben. Der Industrie eröffnete sich so die Möglichkeit, vollkommen neuartige Produkte herzustellen und sich auf diese Weise von den Re-Designs der „traditionsbewußten“ Konkurrenz abzuheben. Aufgrund der starken Konzentration auf die rationale Entwicklung und wissenschaftliche Determination der Entwürfe verlagerte sich ihr Arbeitsplatz von der Werkbank an den Schreibtisch. Der Umgang mit dem Werkstoff schien ohnehin zweitrangig geworden zu sein, da im Laufe der Jahre immer mehr Kunststoffe mit neuartigen Eigenschaften auf den Markt kamen. Dementsprechend ging es weniger um das materielle Gestalten als um die Koordination unterschiedlicher, an das Produkt gestellter Ansprüche, den herstellungstechnischen Anforderungen der industriellen Produktion auf der einen sowie der Bedürfnisse des Verbrauchers auf der anderen Seite.⁵⁸⁷ Zwar sah sich der Ulmer Gestalter als „Anwalt des Verbrauchers“, mußte sich jedoch in seinen Argumentationen an Herstellungstechnikern und Marketingberatern orientieren. In der zunehmend komplexer werdenden Welt versuchte er, souverän all diese ganz unterschiedlichen Bedürfnisse miteinander in Einklang zu bringen.

5.3.3.2. Objektvergleiche

Beim Vergleich beider Hochschule sind vornehmlich zwei Aspekte bezüglich der hervorgebrachten Objekte zu beachten. Zum einen ist zu überprüfen, inwieweit in der Ära

⁵⁸⁷ Zu der gesellschaftspolitischen Problematik dieses Zwiespalt vgl. auch die Podiumsdiskussion, die 1987 anlässlich der Ausstellung *Die Moral der Gegenstände* in Berlin geführt wurde. Dokumentiert in: Sannwald, Daniela: „... daß diese ganze Geschichte in Ulm losgegangen ist, das ist überhaupt ein Irrtum...“ (Hrsg.: IDZ Berlin), Berlin, 1987.

Bill von 1953 bis 1957 tatsächlich Entwürfe entstanden, die mit dem Institut der Weimarer Republik und seiner Pädagogik in Zusammenhang zu bringen sind. Zum anderen sollen Entwürfe für identische Aufgaben zunächst miteinander verglichen werden, um dann darauf aufbauend Aussagen zu den übergeordneten Gestaltungsvorstellungen treffen zu können.

Da die Ulmer in den ersten Jahren hauptsächlich an der Innenausstattung der Hochschulbauten arbeiteten, entwickelten vor allem die Dozenten in den Abteilungen Möbel, Beleuchtungs- und Sanitäreanlagen, während nur wenige studentische Entwürfe dieser Zeit überliefert sind.⁵⁸⁸ In den sechziger Jahren erweiterten sich die Aufgabenstellungen über diesen engen Rahmen des Interior-Design hinaus auf die Arbeitsumwelt und das öffentliche Leben, wobei den Ansprüchen ganzer Verbrauchergruppen Rechnung getragen werden sollte.

Besonders die frühen Entwürfen der Dozenten lassen einen direkten Einfluß der Grundkurse, vor allem von Albers erkennen. Dies gilt zuallererst für Aicher, dessen grafische Arbeit zeitweise von Albers' Farbenlehre inspiriert scheint. Unter den Drucksachen, die er anlässlich des Ulmer Stadtjubiläums 1954 entwarf, befand sich ein Plakat, das eindeutig mit dem auch von Aicher besuchten Vorkursunterricht in Verbindung zu bringen ist.⁵⁸⁹ (Abb. 52) Aicher verwendete eine geometrisch abstrahierte Silhouette Ulms, um das Prinzip von Farbüberlagerungen und die dadurch entstehenden Mischöne zu demonstrieren, wie sie bei Albers im Grundkurs geübt worden waren. Dieser Eindruck wird dadurch unterstrichen, daß Aicher die einzelnen Farbfelder nicht bündig aneinander setzte, sondern ähnlich einer Transparentpapier-Collage teilweise weißen „Hintergrund“ durchscheinen ließ, was gleichzeitig an Aufgaben Peterhans erinnerte (Abb. 53 u. 54).

Aicher sah diese Darstellungsform wohl eher als Experiment, da er seine übrigen Arbeiten der Serie mit anderen grafischen Mitteln gestaltete. Und auch in späterer Zeit finden sich keine vergleichbaren Beispiele. Zwar setzte der Designer bei seinen späteren Plakatentwürfen die Motive häufig aus Farbfeldern zusammen, plazierte sie jedoch bündig und ohne Farbmischungen nebeneinander.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Eine Ausnahme bildet der Student Ernst Möckl, der zusammen mit Bill als Urheber der Ulmer Türklinik genannt wird. – Vgl. dazu auch Seckendorff, 1989, S. 128 f.

⁵⁸⁹ Vgl. Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.), 1997, S. 32.

⁵⁹⁰ Vgl. ebenda, passim.

Als weiteres Beispiel für den Einfluß von Albers ist Hans Gugelots Entwurf einer Matratzenunterlage von 1954 zu nennen, die von der Firma Dunlop in Auftrag gegeben worden war und im Zuge der Hochschulausstattung entstand.⁵⁹¹ (Abb. 55) Gugelot verwendete eine Sperrholzplatte, die er derart mit Einschnitten versah, daß einerseits die Belüftung der Matratze gewährleistet und andererseits die Elastizität der Platte selbst gesteigert wurde. In einer ersten Version wurden von den Seiten her keilartige Einschnitte gemacht, die zur Mitte hin spitz zuliefen. Auf Anregung der Firma wurde der Entwurf später insofern verändert, als man von den Längsseiten her schmale rechteckige Ausschnitte herstellte, so daß ein „Lattenrost“ entstand, der von einem in der Mitte durchlaufenden Steg gehalten wurde.⁵⁹² (Abb. 56)

Die experimentelle Entwurfshaltung ist im Zusammenhang mit den geringen Haushaltsmitteln der Hochschule zu sehen, die eine preiswerte Möblierung erforderten. Die von Albers bereits am Bauhaus entwickelten Materialübungen kamen aufgrund ihrer strengen Forderung nach Arbeits- und Materialökonomie der damaligen Situation entgegen und boten selbst für die profane Aufgabenstellung einer Matratzenunterlage eine Vielzahl von Anregungen. Der preiswerte Rohstoff Sperrholz wurde durch die äußere Behandlung in seinen Materialeigenschaften verändert, indem die Federungs- und Durchlüftungsqualität gleichermaßen so weit erhöht wurde, wie es die Stabilität erlaubte. Die Verwendung nur eines einzigen Materials in einem Stück ohne zusätzliche Verbindungselemente berücksichtigte Albers' Forderung nach größtmöglicher Materialökonomie, wenngleich in diesem Fall Verschnitt nicht verhindert werden konnte.

Auch in Gugelots Gesamtwerk blieb dieser Entwurf eine Ausnahme, da er sich in späteren Jahren vornehmlich auf die Entwicklung von Systemmöbeln konzentrierte, bei denen spezifische Materialeigenschaften nur eine untergeordnete Rolle spielten.

Beide Beispiele zeigen, daß es sich jeweils um einmalige Experimente handelte, die vor allem im Zusammenhang mit ihrer Entstehungszeit zu sehen sind. Beide Gestalter befanden sich 1954 am Anfang ihrer Laufbahn und setzten sich mit den verschiedenen Einflüssen kreativ auseinander.⁵⁹³

⁵⁹¹ Aus dieser Zeit stammen auch die wenigen, offensichtlich von den Werkstattmeistern hergestellten Möbel, wie zum Beispiel der Ulmer Hocker oder die Arbeitsplätze aus Böcken und einfachen Tischplatten, sowie ein Waschbeckenentwurf für die Studentenwohnungen.

⁵⁹² Vgl. Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, 1984, S. 69.

⁵⁹³ Eine Untersuchung, ob und inwieweit sich diese Grundkurs-Erfahrungen von Aicher und Gugelot langfristig auf ihr Gesamtwerk ausgewirkt haben, steht noch aus.

Ein häufig genanntes Vergleichsbeispiel von Bauhaus- und HfG-Gestaltung sind die Beleuchtungskörper für die Hochschulbauten von Zeischegg, die immer wieder den von Max Krajewski entworfenen Soffitenlampen im Vestibül und der Aula des Bauhausgebäudes in Dessau gegenübergestellt wurden.⁵⁹⁴

Zeischegg zeichnete für die gesamte Beleuchtung innerhalb der Ulmer Hochschulgebäude verantwortlich. Dabei handelte es sich um Neonröhren, die zwischen die Unterzüge gespannt waren und deren elektrische Anschlüsse und Verbindungsleitungen innerhalb der Betonträger des Gebäudes verliefen. (Abb. 57 u. 58) Diese mußten dafür bereits während des Herstellungsprozesses mit Leerrohren versehen werden. Die weiß gestrichenen Decken dienten den Lampen als Reflektoren, indem sie das Licht nach unten abstrahlten. Ihre Anordnung parallel zu den unverputzten Bimsbetonstegplatten der Deckenkonstruktion milderte die Dominanz der wuchtigen, quer verlaufenden Unterzüge. Gleichzeitig wurde der Blick des Betrachters entlang der Beleuchtungsröhren in die Tiefe gezogen, da sie durch die Unterzüge hindurchzulaufen schienen, was für die räumliche Wahrnehmung der Hochschulgebäude von entscheidender Bedeutung war. (Abb. 29) Auch wenn die geradlinigen Formen und die lineare Anordnung eher zurückhaltend anmuten, darf doch die Wirkung der Leuchten im Gebrauch nicht unterschätzt werden. Gerade durch die paarweise Anordnung wird die Lichtwirkung der intensiv strahlenden Leuchtstoffröhren enorm groß gewesen sein.

Als Beleuchtungssystem im Bauhausgebäude verwendete Krajewski die bei den Bauhäuslern beliebten Soffitenlampen, die im Vestibül zwischen an der Decke befestigten Metallrohren eingespannt und in der Aula an den Deckenunterzüge befestigt waren. (Abb. 59 u. 60) Jeweils beidseitig der Unterzüge wurde eine Reihe von Soffiten mit einem abgewinkelten und einem senkrecht nach oben an die Decke geführten Metallarm befestigt, wodurch sich die Lampen im Gleichschritt dynamisch an der Decke fortzubewegen scheinen.

Die beiden Beleuchtungssysteme sind unterschiedlichen Vorgaben verpflichtet. Die Dessauer Soffitenlampen sind entsprechend ihrer repräsentativen Aufgabe auffällig gestaltet. Aufgrund ihrer konstruktiv raumbildenden Anlage wirken die Lampen gegenüber der Architektur autonom. Das Ulmer Lampensystem hingegen ist nicht nur technisch mit der Architektur verbunden, sondern verklammert als leuchtendes Verbin-

⁵⁹⁴ Vgl. dazu Seckendorff, 1989, S. 132-133; Scholtz, Andrea: Von Wien nach Ulm. Lebensstationen von Walter Zeischegg. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Ausstellungskatalog Ulm 1992, S. 22. – Die Autorinnen bezeichnen die Dessauer Lampen irrtümlich als Leuchtstofflampen. Formal ähneln Soffitenlampen zwar kurzen Leuchtstoffröhren, sind technisch gesehen jedoch Glühlampen in Stabform und wurden hauptsächlich als Theaterbeleuchtung eingesetzt.

dungselement auch optisch die Deckenfelder miteinander. Schließlich ist es weniger der Leuchtkörper als das Licht selbst, das maßgeblich zur Raumgestaltung beitrug. Auf die Hochschulangehörigen mag zwar die geballte Intensität des Lichtes, die nutzungsunabhängig für jeden Raum identisch war, nicht unbedingt angenehm oder gar gemütlich gewirkt haben.⁵⁹⁵ Allerdings wurde der Raum aufgrund des gleichmäßig intensiven Lichts nicht nur durch seine Abmaße definiert, sondern auch durch die Helligkeit als charakteristisches Konstruktionselement.

Dieser enge Bezug zwischen Architektur und Innenraumgestaltung zeigte sich auch an dem Systemmöbel *m 125*, das Hans Gugelot seit Anfang der fünfziger Jahre entwickelt hatte.⁵⁹⁶ Gugelots System beinhaltete eine konsequente Zergliederung des Möbel in seine Elementarteile, wie z.B. Türen, Bretter, Seitenteile oder Verbindungsstäbe. (Abb. 61) Im Gegensatz zu den Baukastenmöbeln konnte mit Hilfe dieses Verfahrens ein fest zusammengefügtes Möbelstück gebaut werden. Auf dem Grundmaß von 125 mm war das Schrank-Regalsystem beliebig erweiterbar und paßte sich an jegliche Bedürfnisse des Verbrauchers an. Dementsprechend sollte es sowohl in Privaträumen als auch zur Büroausstattung genutzt werden. (Abb. 62) Die Fronten wurden in einem neutralen gebrochenen Weiß gehalten, während die Sichtkanten in geöltem Naturholz ausgeführt waren, wodurch die Wand eine optische Gliederung erfuhr. Gugelots Idealvorstellung beinhaltete, daß dieses Möbelsystem nicht nur an jede Wand paßte, sondern daß es die Funktionen einer Wand teilweise ganz übernehmen könnte.

„im weiteren haben wir festgestellt, dass der schrank in einer gewissen grössenordnung nicht mehr möbel ist, sondern wand wird.“⁵⁹⁷

Das raumtrennende Element Wand wurde somit um eine Nutzungskomponente, den Stauraum erweitert, wodurch sich die Grenzen zwischen Architektur und Innenarchitektur auflösten. Von außen war den geschlossenen Fronten der „Schrankwände“ ihre Zweckbestimmung nicht anzusehen. Grundsätzlich konnten sich Kleider, Akten, Wasch- oder Kochgelegenheiten dahinter verbergen, ohne daß von außen auch nur

⁵⁹⁵ So wurde 1965 ein Ulmer zitiert: „Glauben Sie, es macht uns Spaß, unter diesen gräßlichen Leuchtröhren zu leben?“ Vgl. Menck, 1965.

⁵⁹⁶ Vgl. dazu auch Baresel-Bofinger, Rudolf: Realisationen am Beispiel: Firma Bofinger. In: Wichmann (Hrsg.), 1984, S. 26-30.

⁵⁹⁷ Gugelot, Hans: Manuskript vom 07.11.1959. In: Wichmann (Hrsg.), 1984, S. 78.

die Größe der Tür einen Anhaltspunkt gegeben hätte.⁵⁹⁸ Obwohl durch den so entstandenen Raum mehr Platz zum Leben gewonnen wurde, verschwanden charakteristische Merkmale des alltäglichen Lebens zunehmend aus dem Blickfeld. Langfristig beinhaltet diese „überindividuelle“ Gestaltung auch die Gefahr, einer Anonymisierung der Umwelt Vorschub zu leisten.

Scholtz führte als Vergleichsbeispiel Versuche von Marcel Breuer an, die er am Bauhaus mit Systemmöbeln im Sinne von Baukastenmöbeln gemacht hatte.⁵⁹⁹ Deren Einzelteile bestanden noch aus kompletten Schrankeinheiten, die auf- oder nebeneinander gestellt wiederum größere Möbel ergaben und dementsprechend sukzessive ergänzt werden konnten. Diesem System folgten z.B. Breuers Typenmöbel für die Innenausstattung der Reihenhäuser in Dessau-Törten. (Abb. 63)

Ein viel geeigneteres Vergleichsbeispiel lieferte Breuer jedoch mit einem Entwurf für das Wohnhaus Gropius, weil der Bauhäusler hier das „Kastendenken“ verlassen hatte. Im Wohnzimmer hatte er eine höchst moderne Regalwand angebracht, die hauptsächlich aus weiß gestrichenen Holzregalböden bestand, die in variablen Abständen an von der Decke abgehängten Metallstäben befestigt waren.⁶⁰⁰ (Abb. 64) Vervollständigt wurden sie durch in Material und Maße abgestimmte Schrankelemente. (Abb. 65) Mit diesem Entwurf verabschiedete sich Breuer vom traditionellen schweren Bibliotheksmöbel, dessen Konstruktionselemente nun zum Teil von der Wand selbst übernommen wurden. Dieses System verweist in seiner Anlage bereits auf die in den fünfziger Jahren so beliebten Regalsysteme, in die einzelne Bretter und Schrankelemente je nach Bedarf eingehängt werden konnten.⁶⁰¹ Auch wenn es bei diesem Einzelbeispiel blieb, markiert die Reduktion der bisherigen Möbel-Einheit „Kasten“ auf das tragende Regalbrett den Beginn einer weiterführenden Entwicklung, derzufolge zukünftig das Brett und sein Träger hinsichtlich Konstruktion und Gestaltung getrennt voneinander behandelt

⁵⁹⁸ Diese Art der Anbauschränke setzte sich während der sechziger Jahre vor allem für Büros und Schlafzimmer immer mehr durch. Z.B. entwickelte u.a. der ehemalige Bauhaus-Schüler und Architekt Herbert Hirche von 1959-61 die *Inwand*. Das Schranktrennwand-System wurde von der Firma Holzäpfel KG in Ebhausen produziert. – Vgl. Herbert Hirche. Architektur, Innenraum, Design. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1978. O.Pg.

⁵⁹⁹ Als „augenfälliger“ Beweis wird eine Zeichnung auf Karopapier abgebildet, die einen Kasten in drei Höhen- und zwei Breitenvariationen zeigt, stehend und an der Wand befestigt. – Scholtz, Andrea: Wohnen mit System. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1990, S. 25.

⁶⁰⁰ Aus den überlieferten Abbildungen wird nicht eindeutig klar, ob die Regalbretter noch zusätzlich an der Wand befestigt waren. Die vertikal und horizontal an den Wänden angebrachten Holzleisten könnten teilweise auch als Auflager für die Bretter gedient haben.

⁶⁰¹ Zu diesen verschiedenen Regalsystemen z.B. von Charles Eames, Charlotte Perriand, Nisse Strinning oder Herbert Hirche vgl. Seckendorff, 1989, S. 146 ff.

werden sollten. Auf diese Weise gelangte man zu einem neuen, elementaren Systembegriff.

Als Verläufer hinsichtlich der farblichen Unterscheidung von Flächen und Kanten ist ein Möbelsystem zu nennen, das Gropius selbst Ende der zwanziger Jahre für die Firma Feder entworfen hatte. (Abb. 66) Hierbei handelte es sich um unterschiedlich dimensionierte Schrank- und Regalteile, die je nach Bedarf zu Schlaf-, Wohn- oder Arbeitszimmermöbeln zusammengesetzt werden konnten. Obgleich Gropius noch weit von einem einheitlichen Maßsystem entfernt war, begann doch hier die Entwicklung von Möbelprogrammen, die ungeachtet ihrer späteren Nutzung frei kombinierbar waren und somit durchgängig für komplette Wohnungseinrichtungen genutzt werden konnten.⁶⁰² Durch die materialbedingten Kontraste zwischen Rahmen und Füllungen wurden die unterschiedlichen Module optisch stark hervorgehoben, wodurch der Aspekt ihrer Kombinierbarkeit besonders betont wurde. Die allen gemeinsame Oberfläche der furnierten Türen bildete das verbindende Gestaltungsmittel. (Abb. 67)

Eine Negation spezieller Möbelformen für unterschiedliche Aufgaben, wie beispielsweise Kleiderschränke oder Geschirrschränke, wie es bei Gugelot auf die Spitze getrieben wurde, kann bei den Bauhaus-Möbeln allerdings nicht festgestellt werden. Bis 1928 wurde vor allem an der Entwicklung von Typenmöbeln gearbeitet, die Flexibilität und Wirtschaftlichkeit gleichermaßen gewährleisten sollten. Doch obgleich beispielsweise Schränke auf ihre individuelle Kombinationsfähigkeit und schrittweise Erweiterbarkeit hin ausgelegt waren, war ihre Gestalt immer noch, wenn auch in reduzierter Form, von den gebräuchlichen Möbelformen der damaligen Zeit abgeleitet. Allerdings waren ihre Abmaße den Entwicklungen im Massenwohnungsbau entsprechend kleiner dimensioniert. Unter Meyer wandelte sich das Verständnis, und es wurden wieder vermehrt Einzelmöbel aus einfachen Materialien, wie z.B. Sperrholz, geschaffen, die allerdings zerlegbar und einfach zusammenzubauen sein sollten, damit die Kosten so gering wie möglich gehalten werden konnten.

Im Gegensatz zu der noch am Bauhaus gebräuchlichen Methode, den Kasten als Grundmodul zu verwenden, ging Gugelot von einem Brett aus. Damit war die Zersplitterung in Einzelteile, wie sie in den zwanziger Jahren begonnen hatte, so weit gediehen, daß von den Einzelementen kein fest definiertes Endprodukt abzuleiten war. Darüber hinaus zeigte sich hier auch das erweiterte Systemverständnis der Ulmer Hochschule, das nicht nur die Koordinierung der Einzelemente des Möbels forderte.

⁶⁰² Vgl. Nerdinger, Winfried: Walter Gropius. Ausstellungskatalog Cambridge/Berlin, 1985, S. 303.

Vielmehr wurde das zusammengebaute Möbel wiederum als Teil des übergeordneten Systems der Architektur verstanden und mußte auch mit diesem abgestimmt sein.⁶⁰³

Die Kombination von Einzelteilen kennzeichnete auch Gugelots Entwurf für Kindermöbel, der ebenfalls in die fünfziger Jahre zu datieren ist und als Weiterentwicklung des sogenannten Ulmer Hockers gewertet werden kann. (Abb. 68) Es besteht aus Kästen und unterschiedlich großen Bänken, die aus fingerverzinkten Fichtenholzbrettern gefertigt wurden. Zum Teil waren einzelne Böden in den Farben rot, gelb oder blau lackiert. Die Kombination der einzelnen Teile ergab unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten. Das System konnte beliebig erweitert und je nach Bedarf als Regal, Tisch und Hocker oder als Klettermöbel verwendet werden, so daß ganze Spiellandschaften möglich waren. Ob dieser Anspruch sich in der Praxis bewährte, erscheint allerdings fraglich angesichts der geringen Stabilität der lose aufeinandergestapelten Kisten.

Am Bauhaus hatte Alma Buscher für das Haus am Horn in Weimar ebenfalls ein Kindermöbel aus unterschiedlich farbig lackiertem Holz entworfen, das ebenso auf Variabilität angelegt war und die kindliche Fantasie anregen sollte. (Abb. 69) Buschers Entwurf setzte sich zusammen aus teilweise verschließbaren Regalschränken und insgesamt sieben unterschiedlich großen Kisten. Die größte war mit seinen Rädern auch als Gefährt nutzbar; eine Schranktür hatte einen Ausschnitt, den man als Guckkasten für ein Kasperletheater verwenden konnte. Grundsätzlich wurde die Aufbewahrungsfunktion von den Schränken und Regalen übernommen, während die frei kombinierbaren Kisten eine weite Bandbreite an Spielmöglichkeiten eröffneten.

Im Vergleich zur Buschers Möbel ist Gugelots System bedingt durch seine kleinteilige Art einerseits zwar variabler, andererseits steht seine Leichtigkeit dem gesetzten Ziel, durch geordnete Aneinanderreihung unter anderem auch Aufbewahrungsmöbel zu sein, entgegen. Vielmehr waren die einzelnen Elemente vor allen Dingen Spielmöbel, die zum Sitzen, Klettern und Bauen anregten. Ähnlich wie bei Buschers Kisten bestimmte letztlich das spielende Kind spontan, wofür es die Einzelteile verwenden wollte.

Mit dem Entwurf von „Mehrzweckmöbeln“ reagierte die Ulmer Hochschule auf das Bedürfnis der fünfziger Jahre, mit Hilfe von multifunktionalen Schränken oder Sitzgele-

⁶⁰³ Vgl. dazu Bonsiepe, Gui: Systeme und Baukastensysteme. In: ulm (Ulm), 1962, Nr. 6, S. 30.

genheiten den damals knapp bemessenen Wohnraum platzsparend einzurichten. Allerdings scheint dieser Anspruch hier mehr theoretisch denn praktisch im Vordergrund gestanden zu haben. Ebenso wie dem Ulmer Hocker, der auch als Tragegerät nutzbar sein sollte,⁶⁰⁴ wurde dem Spielmöbel eine weitere Funktion zugeordnet, die in der Praxis jedoch aufgesetzt erscheint.

Diese Idee der „Multifunktionen“ verfolgte Nick H. Roericht, als er 1958 als Diplomarbeit ein Hotelgeschirr entwarf. (Abb. 70) Die Zahl der Einzelbestandteile wurde verhältnismäßig gering gehalten, da manche Teile gleichermaßen als Teller, Deckel, Untersetzer, Abdeckung oder Schalen verwendet werden konnten. Indem der Querschnitt der Teile im oberen Bereich geringfügig größer ist als im unteren, greifen sie ineinander, wodurch nicht nur die Stabilität erhöht, sondern auch die Stapelhöhe verringert wird. Diese Art des Ineinandergreifens war zwar ein traditionelles Mittel, um mehrteilige Keramikgegenstände zu stabilisieren, wurde hier jedoch in Hinblick auf die Raumerparnis noch erhöht. Roericht konstruierte das Geschirr hauptsächlich auf der Basis von kreisrunden Zylinderformen, die, in zwei Durchmessern unvermittelt aufeinander gesetzt, die Gefäße bildeten. Bei den Tassen wurden im oberen Bereich kreisrunde Henkelringe angesetzt. Lediglich die leicht herausgezogenen Ausgießer der Kannen und Kännchen lockern die Form geringfügig auf. Im gestapelten Zustand ergänzen sich die Geschirrtile so nahtlos zu einer großen Kompaktform, bei der die Einzelformen nicht mehr eindeutig identifizierbar sind.

Der elementare Systemgedanke hatte bereits in der Keramikwerkstatt des Bauhauses seine Anwendung gefunden, in der Theodor Bogler 1923 eine Mokkamaschine entworfen hatte, die von der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Serie hergestellt wurde. Die Mokkamaschine stellte einen der seltenen Versuche der Keramiker am Bauhaus dar, auf eine Typisierung und Standardisierung ihrer Produkte hinzuwirken. Bogler zergliederte die Maschine in Einzelelemente, die erst in ihrer montierten Form funktionstüchtig waren. (Abb. 71)

In Weiterführung des Baukastengedankens entwickelte Wilhelm Wagenfeld 1938 ein gläsernes Vorratssystem. Er hatte die Idee gehabt, mehrere Vorratsgefäße aus Glas so zu gestalten, daß sie sich gegenseitig verschließen. (Abb. 72) Über- und nebeneinandergestapelt ergeben sie eine geschlossene Form, die an die Architektur des Neuen Bauens erinnert. Im Vergleich dazu vermittelt Roerichts unendlich stapelbares Geschirr

⁶⁰⁴ Lindinger (Hrsg.), 21990, S. 70.

die Assoziation einer modernen Großstadtsilhouette. Beide Entwürfe geben sich damit anhand ihrer Präsentation deutlich als Produkte ihrer Entstehungszeit zu erkennen.

Der Systemgedanke wurde in der HfG auch auf die Architektur bezogen, so daß das Problem der möglichst kleinteiligen Zergliederung in Einzelelemente in der Abteilung *Industrielles Bauen* behandelt wurde. Dort wurden industriell vorgefertigte Bauteile entwickelt, die entweder der Raumzellenbauweise oder der nochmals in kleinere Module unterteilten Ringzellenbauweise entsprachen. (Abb. 73) Aus den einzelnen Elementen wurden aufeinander aufbauend zuerst Räume, dann Wohnungen und schließlich ganze Wohnsiedlungen entwickelt. Auch für die Innenraumgestaltung unternahm man erste Versuche, z.B. die fest installierten Sanitäreinheiten als vorgefertigte Einbaumodule zur Verfügung zu stellen, um die Innenausbauzeiten zu verkürzen. (Abb. 74) Demzufolge verfolgte die Ulmer Bauabteilung eine fabrikmäßige Herstellung von einzelnen architektonischen Elementen für den Massenwohnungsbau, die auf der Baustelle nur noch an der für sie vorgesehenen Stelle plaziert und montiert werden mußten.

Am Bauhaus hatte Gropius bereits zu Beginn der zwanziger Jahre einen „Baukasten im Großen“ entwickelt, der mittels Basis- und Anbauelementen einen an die individuellen Bedürfnisse angepaßten Wohnraum schaffen konnte. (Abb. 75) Dieses System beschränkte sich jedoch auf „mitwachsende“ Einfamilienhäuser und war nicht für den Massenwohnungsbau gedacht. Gropius' Überlegungen zu einer Rationalisierung des Siedlungsbaus führten zu einem industrialisierten Fertigungsablauf auf der Baustelle, den er am Beispiel der Siedlung Törten demonstrierte.⁶⁰⁵ Allerdings war diese Fertigungsstraße genau auf den Ort und die dortigen Verhältnisse zugeschnitten und wäre nicht ohne weiteres auf andere Projekte übertragbar gewesen.⁶⁰⁶

Anhand der angestellten Vergleiche läßt sich ablesen, daß in Ulm letztlich ein bereits am Bauhaus vorhandener Weg weiterverfolgt wurde. Seit der Weimarer Ausstellung 1923 waren die Bemühungen dahingehend verlaufen, Gegenstände oder Architektur in

⁶⁰⁵ Vgl. Gropius, Walter: systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau. In. bauhaus (Dessau), 1927, Nr. 2, S. 1-2.

⁶⁰⁶ Gropius beschäftigte sich auch nach seiner Bauhaus-Zeit intensiv mit dem vofabrizierten Bauen. So entwickelte er zwischen 1941 und 1945 in Zusammenarbeit mit Konrad Wachsmann ein „packaged-house-system“. Darüber hinaus gründeten beide die „General Panel Corporation“, die erste fast vollautomatische Fabrik zur Herstellung von Bauelementen. Vgl. Isaacs, 1984, Bd. 2, S. 910 ff. – Wachsmann war zwischen 1954 und 1957 wiederholt als Gastdozent in Ulm tätig. Lindinger (Hrsg.), ²1991, S. 277.

einzelne Subsysteme zu untergliedern, die in ihrer Kombination das fertige Produkt bildeten. Ausgehend von Grundeinheiten, welche die elementaren Bedürfnisse befriedigten, sollte mit Ergänzungselementen ein variables System geschaffen werden, das sich an individuellen Bedürfnissen möglichst optimal anpassen konnte. Der Nutzen galt sowohl für den Hersteller als auch für den Verbraucher. Nicht nur sollten die Produktions- und Transportkosten der typisierten Einzelelemente günstiger werden, sondern auch der Verbraucher profitierte von der Wandlungsfähigkeit der Produkte.

Die Bemühungen an der HfG, von Grund auf neu zu gestalten, gingen noch einen Schritt weiter. In Hinblick auf eine effiziente und kostengünstige Fertigung wurden die Basisteile in weitere Einzelelemente aufgelöst, aus denen das komplette System gebildet werden konnte. Dessen Aussehen hing wesentlich von den Vorstellungen des Verbrauchers ab, in dessen Hand es lag, aus der großen Palette der Einzelelemente ein ihm entsprechendes System zu gestalten.

Das repräsentative oder emotionale Moment mußte bei einer solchen, rein funktional orientierten Gestaltungsmethode zwangsläufig in den Hintergrund treten. Anlässlich der 1963 veranstalteten Wanderausstellung der HfG Ulm spiegelte die Presse das Meinungsspektrum zu den Arbeiten wider. Nur die wenigsten Besucher empfanden „ihre kühle Sachlichkeit [als] wohltuend.“⁶⁰⁷ Stattdessen vermißten die meisten trotz Zweckmäßigkeit und Klarheit einen gewissen „Charme“. Darüber hinaus war der Eindruck weit verbreitet, die Objekte seien zu kühl, zu nüchtern und seelenlos, als daß sie Laien gefallen könnten.⁶⁰⁸ Dazu kam der auch heute noch vorherrschende Eindruck, alles in Ulm Gestaltete sei schwarz, weiß und grau, der allerdings teilweise aus den vielen Schwarzweißaufnahmen der Architektur und der Objekte resultierte.⁶⁰⁹

„Fast fühlt man Gewissensbisse, keine Chirurgenmaske mitgebracht zu haben, so gereinigt von allen Bakterien der Phantasie ist die Luft.“⁶¹⁰

Die Exponate erinnerten die Besucher eher an ein technisch geprägtes Arbeitsumfeld denn an den privaten Raum. Damit hatte die HfG unter dem gleichen Mißverständnis zu leiden, wie das Bauhaus vor dem Krieg, denn ähnliche Assoziationen waren einem

⁶⁰⁷ Schütze, Christian: Eleganz ohne Snobismus. Eine Ausstellung der Hochschule für Gestaltung. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 07.05.1963. – Schütze war übrigens in den Studienjahren 1959/60 und 1962/63 Gastdozent in der Visuellen Kommunikation gewesen.

⁶⁰⁸ Das begrabene Ornament (egb). In: Die Welt (Hamburg), 23.05.1964.

⁶⁰⁹ Schließlich hatte die Ulmer Sachfotografie eine eigene Typologie entwickelt, nach der das isoliert betrachtete Objekt in einer zumeist identischen Ansicht aufgenommen wurde. Inszenierungen von Gebrauchszusammenhängen waren an der HfG unüblich.

⁶¹⁰ Askese als Stil. Ausstellung der Ulmer Hochschule für Gestaltung (C.F.). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.) 18.05.1963.

mit Bauhaus-Entwürfen konfrontierten Besucher bereits einige Jahrzehnte zuvor in den Sinn gekommen.

„Ich betrete eine solche Wohnung und sage: Mensch, destillierst du hier, machst du hier chemische Versuche? Ich fühle mich wie in einem Laboratorium. [...] ich wundere mich, daß man mir den Tee in normalen Tassen anbietet; eigentlich müßte man ihn aus Reagenzgläsern trinken.“⁶¹¹

Beide Schulen irritierten gleichermaßen ihr Publikum, indem sie es mit einer konsequent durchgestalteten dinglichen Umwelt konfrontierten, die als überzogen und unpassend empfunden wurde, weil die Unterschiede zwischen öffentlichem, privatem oder beruflichem Leben aufgehoben schienen. Darin mag auch der Grund liegen, warum zwar einzelne Entwürfe gegen die ursprüngliche Intention der Schulen zu begehrten Statussymbolen avancierten, im allgemeinen aber immer nur eine zeichnerische Funktion in einer mehr oder weniger konventionellen Umgebung einnahmen. Als reines Accessoire standen sie für eine moderne Weltsicht, die mehr theoretisch repräsentiert denn praktisch gelebt werden wollte.

5.3.4. Die Angst vor dem „gewissen Etwas“

Als größter gemeinsamer Nenner zwischen Bauhaus und HfG ist der Anspruch anzusehen, ordnend in die Umwelt einzugreifen, indem all ihre Elemente unter einheitlichen Maßstäben gestaltet werden sollten. Aus dieser Haltung resultierte ein Avantgarde-Anspruch, der sich unter anderem in der Hochschul-Architektur widerspiegelte.

Abgesehen von dieser Grundhaltung gab es jedoch bereits in der bislang gemeinhin als „Bauhaus-Rezeptions-Phase“ eingestuften Ära Bill mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten in Ausbildungszielen und Gestaltungsmethoden. Die an einigen Entwürfen festgestellten Spuren, die vor allem Albers' Unterricht in Ulm hinterließ, müssen als Ausnahme gewertet werden.

Als Bill postulierte, er wolle das Bauhaus dort weiterführen, wo es hingelangt wäre, hätte es keine Unterbrechung durch den Nationalsozialismus gegeben, ging er keineswegs davon aus, daß sich das Bauhaus Meyers oder Mies van der Rohes weiterentwickelt hätte. Vielmehr begründete er den eigenen Ansatz auf seiner Interpretation des Bauhauses, als dessen durchsetzungsfähigsten Aspekt er die Durchdringung der industriell geprägten Umwelt mit einer zeitgemäßen modernen Ästhetik definierte. Auf der Suche nach dem „Schlüssel“, der dem Gestalter die Tür zur Industrie öffnen sollte, gelangte Bill zu einer objektiven Gestaltung, die sowohl hinsichtlich ihrer Funktionserfü-

⁶¹¹ Lützel, Heinrich / Lützel, Margot: Unser Heim. Köln, o.J., S. 9-11.

lung als auch ihrer ästhetischen Formgebung rational nachvollziehbar sein mußte. Auch wenn Bill den Gestalter noch als von außen mit der Industrie in Kontakt tretenden „Entwurfslieferanten“ betrachtete, so erachtete er es für zwingend notwendig, daß dieser seine Arbeit gegenüber der Industrie als „objektiv“ gestaltet „verkaufen“ konnte. Dies machte eine Schwerpunktverlagerung innerhalb der Grundkurs-Themen vonnöten, die sich fortan nicht mehr auf ein Kreativitätstraining und eine ästhetische Schulung beschränkte, sondern auch auf das intellektuelle Vermögen der Studierenden gerichtet war. Damit läutete Bill einen Reflektionsprozeß über das eigene Arbeiten ein, aus dem das intensive Nachdenken über die Ausbildungsmethoden und -systematik an der HfG entsprang, welches wiederum die gestalterische Praxis im Ulm nachhaltig beeinflusste.

Maldonado führte Bills Ansatz fort und forcierte eine wissenschaftliche Fundamentierung der Entwurfsarbeit, die ihn zu einem neuen Berufsbild führte. Die ideale Position des Gestalters lag für den Argentinier nicht außerhalb der Industrie, sondern im Zentrum des Herstellungsprozesses, an dem er als „Kordinator“ teilhaben sollte. Rückblickend schrieb Maldonado, er habe den Versuch unternommen,

„auf dem Gebiet der Entwurfsarbeit eine Veränderung zu forcieren, die jenem Veränderungsprozeß ähnelte, der aus der Alchimie die Chemie gemacht hatte.“⁶¹²

Dieses wissenschaftsdominierte Aufgabenverständnis, dem mit einer adäquaten Ausbildung entsprochen werden sollte, plazierte den Gestalter letztlich zwischen den Stühlen, auf denen bereits die Spezialisten wie Maschinenbauer, Logistiker, Ingenieure oder Marketingexperten Platz genommen hatten. So blieb ihm die Aufgabe des Moderators, der zwar die Ansprüche des Verbrauchers vertrat, deren „nicht objektive“ Aspekte allerdings nur bedingt berücksichtigte. Deshalb bargen die Ulmer Entwürfe vor allem der sechziger Jahre kein Geheimnis, wie es noch die Ulmer Hochschulbauten erahnen ließen. Stattdessen verwiesen sie ausschließlich auf sich selbst, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

5.4. HfG und Kunst – das Ende eines Tabus

Otl Aicher selbst definierte 1987 den maßgeblichen Unterschied, der seiner Meinung nach zwischen Bauhaus und Ulm bestanden habe: Während sich das Bauhaus niemals von der Kunst habe lösen können und ihr Gestaltungsmittel lediglich auf die Ge-

⁶¹² Vgl. Maldonado, Tomás: Ulm im Rückblick. In: Lindinger (Hrsg.), ²1991, S. 222.

staltung übertragen habe, sei es der HfG gelungen, Design als von der Kunst autonome Tätigkeit zu etablieren und eine Formensprache jenseits formalistischer Wiederholungen zu entwickeln.⁶¹³

Friederike Kitschen untersuchte das Kunstverständnis der Ulmer bereits 1995 und verglich Äußerungen Bills mit denen von Aicher. Dabei stellte sie fest, daß sich die Entwicklung der HfG keineswegs so stringent vollzogen hatte, wie Aicher es gern im Nachhinein darstellte. Darüber hinaus habe Aicher eine pauschalisierende Anti-Haltung gegenüber den Positionen Bills eingenommen, indem er die Konkrete Kunst als reinen Formalismus abtat, ohne sich eingehend mit Bills Kunst-Konzeption auseinanderzusetzen.⁶¹⁴

Eben diese grundsätzlich negierende Haltung der Kunst gegenüber, die die Ulmer auch noch nach HfG-Schließung immer wieder in den Vordergrund stellten, führte zu einer zumeist unreflektierten Übernahme dieses Klischees durch die Rezeption. Doch ebensowenig wie beim Bauhaus reicht es im Fall der HfG aus, theoretische Zielsetzungen unesehen als Beleg für das Gesamtwesen der Hochschule zu begreifen, die vielfältigen Einflüssen ausgesetzt war. Auch die Rolle der Kunst kann nur unter Berücksichtigung der pädagogischen Praxis endgültig bewertet werden. Tatsächlich verdeutlicht eine nähere Betrachtung, daß sowohl am Bauhaus als auch an der HfG Theorie und Praxis nicht in allen Punkten übereinstimmten.

5.4.1. Die Stellung der Kunst an Bauhaus und HfG

In seinem Bauhausmanifest von 1919 hatte Gropius proklamiert, daß Architekten, Bildhauer und Maler gemeinsam „eine neue Zunft der Handwerker“ bilden sollten, welche die Errichtung eines „neuen Baus der Zukunft“ zum Ziel habe. Dies implizierte die Forderung nach einer Neuorientierung der Künstler im Dienste einer umfassenden Gestaltung, der sie sich unterzuordnen hätten.⁶¹⁵ Deshalb verpflichtete der Bauhaus-Gründer hauptsächlich Maler, die anfangs in den einzelnen Werkstätten den Status eines „Meisters der Form“ erhielten und den Handwerksmeistern ergänzend zur Seite standen, um eine Synthese von künstlerischer und handwerklicher Arbeit zu erreichen. In diesem Zusammenhang sind vor allem die umfangreichen pädagogischen Werke

⁶¹³ Aicher, 1991, S. 126.

⁶¹⁴ Kitschen, Friederike: Kunst oder Leben? In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.), 1995, S. 55.

⁶¹⁵ Vgl. Gropius, Walter: Manifest des staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919. In: Winger, 1975, S. 39.

von Klee und Kandinsky zu berücksichtigen, die ein wesentliches Charakteristikum der Bauhaus-Ausbildung darstellten.⁶¹⁶ Mit Hilfe einer systematischen künstlerischen Ausbildung der Studierenden sollte eine optimale Verbindung von funktionalen und ästhetischen Qualitäten innerhalb eines Entwurfs erreicht werden. Auf diese Weise wurde dem Künstler im Gestaltungsprozeß der menschlichen Lebensumwelt eine verantwortungsvolle Rolle zugewiesen.⁶¹⁷

So anerkannt die Bauhaus-Künstler in ihrer pädagogischen Tätigkeit auch waren, um so schwieriger war die grundsätzliche Stellung der künstlerischen Tätigkeit, die spätestens seit dem Wechsel nach Dessau wiederholt thematisiert wurde.⁶¹⁸ Ungeachtet der beispielsweise von Muche geäußerten Einwände, daß Kunst und Technik niemals eine Einheit würden, weil Kunst nicht funktionsgebunden sein dürfe,⁶¹⁹ betrachtete Gropius die Kunst ausschließlich als pädagogisches Vehikel zur Vermittlung von Gestaltungsgrundsätzen. Ausdruck der distanzierten Haltung des Bauhaus-Gründers war nicht zuletzt die Streichung der Werkstätten für Holz- und Steinbildhauerei nach dem Umzug nach Dessau. Auch in der Bauhaus-Satzung von 1926 wurde die Kunst als solche nicht mehr explizit genannt.⁶²⁰

Hannes Meyer schätzte die Bedeutung der Kunst für die praktische Entwurfsarbeit ähnlich wie Gropius ein, richtete jedoch wieder freie Malklassen ein. Damit trug er einem offensichtlich breiten Bedürfnis innerhalb der Hochschule Rechnung, das sich in einer ausgedehnten Kunstproduktion von Schülern und Lehrenden gleichermaßen äußerte.

„Wer einmal des Nachts in die Buden und Ateliers der Bauhäusler guckte, der wäre erstaunt über die vielen Maler, die hier und da vor ihren Staffeleien ste-

⁶¹⁶ Vgl. dazu Stasny, Peter: Von der Vorlehre zur Formlehre – Der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack. In: Bothe / Hahn, / von Tavel (Hrsg.), 1994, S. 174-199.

⁶¹⁷ Vgl. dazu: Bossmann, Andreas: Kunst im Widerspruch. Maler am Bauhaus. In: Leismann, Burkhard (Hrsg.): Das Bauhaus – Gestaltung für ein modernes Lebens. Ausstellungskatalog Köln, 1993, S. 36.

⁶¹⁸ „Am Neuen Bauhaus werden sich übrigens die kunst- oder malereifeindlichen Tendenzen zugunsten industriefreundlicher verschärfen. Diese Tendenzen haben hier die Schülerschaft schon zum Teil gespalten.“ – Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, April 1925. Zitiert nach: Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. Hrsg. v. Andreas Hüneke. Leipzig, 1990, S. 130.

⁶¹⁹ Vgl. dazu Muche, Georg: bildende kunst und industrieform. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung (Dessau), 1926, Nr. 1, S. 5-6.

⁶²⁰ Gropius, 1926: „Der Zweck des Bauhauses ist 1. die geistige handwerkliche und technische Durchbildung schöpferisch begabter Menschen zur bildnerischen Gestaltungsarbeit besonders für den Bau, und 2. die Durchführung praktischer Versuchsarbeit, besonders für Hausbau und Hauseinrichtung, sowie die Entwicklung von Modelltypen für Industrie und Handwerk.“ – Zitiert nach Wingler, 1975, S. 132.

hen und an Bildern herumpinseln, – einige nur insgeheim, [...] mit bösem Gewissen vielleicht, weil sie, anstatt über moderne Klapptische [...] zu brüten, von dem berühmten Satz von Gropius ‚Kunst und Technik eine neue Einheit‘ nur die Kunst behalten haben und die Technik Technik sein lassen.“⁶²¹

Schließlich bot die Kunst nach den rationalen Untersuchungen und naturwissenschaftlichen Berechnungen aktive Ausgleichsmöglichkeiten. Bill definierte rückblickend die „maladie de la peinture [am Bauhaus als] eine Art schleichende Sucht nach den verbotenen Früchten“.⁶²² Aufgrund des ständigen Kontakts mit den künstlerischen Strömungen der Zeit, der nicht nur auf die Professoren beschränkt war, herrschte ein kreatives Klima, das die Studierenden zu eigenen Malversuchen animierte. Im Dezember 1928 stellten sogar einige von ihnen als „junge Bauhaus-Maler“ ihre Werke im Halleschen Kunstverein aus; nicht wenige Studierende, die Ende der zwanziger Jahre am Bauhaus gewesen waren, widmeten sich nach ihrer Ausbildung hauptsächlich der freien Kunst.⁶²³

Bereits an diesem knappen Überblick wird deutlich, daß die Kunst am Bauhaus keineswegs eine unangefochtene Stellung eingenommen hatte. Der Konflikt zwischen zweckfreier Kunst und rein anwendungsbezogener Gestaltung war insofern vorprogrammiert, als prinzipiell eine Transformation aller kreativer Energien in Gestaltung erwartet wurde, die nicht alle Bauhäusler uneingeschränkt leisten wollten. Trotz persönlicher und inhaltlicher Kontroversen blieben Klee, Kandinsky und Feininger dem Bauhaus bis in die dreißiger Jahre verbunden, so daß die interessierten Studierenden von ihrer Präsenz profitierten. Auf diese Weise konnte sich eine „Enklave“ bilden, die unbeeindruckt von Gropius' und Meyers offiziellem Kurs frei künstlerisch tätig war, ohne daß sie den Sinn der Bauhaus-Ausbildung in Frage gestellt hätte.

Als Bill die HfG in die Nachfolge der historischen Institution stellte, war ihm bewußt, daß das Bauhaus in der Öffentlichkeit, wie in Kapitel 5.2.2. bereits dargestellt, vor allem als Kunsthochschule aufgefaßt wurde. Um Mißverständnissen vorzubeugen, betonte die Ulmer Hochschule fortwährend, daß an der HfG keine Maler oder Bildhauer ausgebildet würden:

„Im Gegensatz zum Bauhaus, wo freie Malerei und Plastik noch als Lehrfach anerkannt wurden, wird in Ulm vor allem an der Lösung praktischer Aufgaben

⁶²¹ Kállai, Ernst: Zehn Jahre Bauhaus [1930]. In: Wingler, Hans Maria: Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin. Köln, 1975, S. 169.

⁶²² Bill, Max: Einführung. In: Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. v. Max Bill. Bern, 1973, S. 10.

⁶²³ Darunter Fritz Winter, Hans Thiemann, Wols (Wolfgang Schulze) und Kurt Kranz.

gearbeitet, das heißt, an der Gestaltung nützlicher und schöner Gegenstände bis zur Architektur und Stadtbau.“⁶²⁴

Mit diesen und ähnlichen Statements erweckten die Ulmer den Eindruck, erst sie hätten sich ausschließlich der Gestaltung zugewendet, während das Bauhaus noch „traditionell“ Künstler ausgebildet habe. Zur eigenen Positionsbestimmung als Avantgarde insistierte die HfG förmlich auf eine rein „objektive“ Gestaltung und lehnte eine „künstlerische“ oder „individuelle“ Formgebung rigoros ab. Dieses Vermeiden alles „Subjektiven“ war jedoch kein singuläres Phänomen, sondern charakterisierte in der Nachkriegszeit viele Bereiche einer von der nationalsozialistischen Massenmanipulation traumatisierten Gesellschaft.⁶²⁵

Auch Bill hatte sich seit den vierziger Jahren auf „die gute Form“ konzentriert, die sich ohne künstlerischen Anspruch durch zeitlich unbegrenzte Gültigkeit auszeichnen sollte. Für die Hochschule bedeutete dies, daß jedwede freie künstlerische Betätigung in den Bereich der Freizeitgestaltung verwiesen und damit zur Privatsache erklärt wurde.⁶²⁶ Gleichwohl war Bill selbst mit seinen künstlerischen Arbeiten außerordentlich erfolgreich; er stellte 1956 im Ulmer Museum sein breit gefächertes gestalterisches Oeuvre aus, in dem Malerei und Bildhauerei neben Architektur- und Produktentwürfen großen Raum beanspruchten.⁶²⁷

Bill hatte nicht zuletzt selbst dafür gesorgt, daß dem Ulmer Lehrkörper seit der Gründungsphase stets Persönlichkeiten angehörten, die eine klassische künstlerische Ausbildung begonnen oder absolviert hatten, was nur teilweise daher rührte, daß es zu ihrer Zeit noch keine spezielle Ausbildung als Industrie-Designer gegeben hatte. Neben den „bekehrten“ Kunststudenten Aicher und Zeischegg⁶²⁸ hatte auch Maldonado in Argentinien mehrere Jahre Kunst studiert. Vordemberge-Gildewart war bereits vor dem Krieg erfolgreich als Künstler tätig gewesen, und Herbert Kapitzki, von 1964 bis 1968 Festdozent der *Visuellen Kommunikation*, hatte in Hamburg und Stuttgart Kunst unter anderem bei Willi Baumeister studiert. Vor allem Vordemberge-Gildewart und Zeischegg, auf die im folgenden noch einzugehen sein wird, blieben neben ihrer pädagogischen Tätigkeit der Kunst langfristig treu. Die HfG war also nach dem Ausschei-

⁶²⁴ [Staber, Margit]: Hochschule für Gestaltung. In: Schwäbische Donau-Zeitung, 26.02.1955.

⁶²⁵ Z.B. wurde bereits 1947 mit dem Institut für Demoskopie in Allensbach die „Gesellschaft zum Studium der öffentlichen Meinung mbH“ gegründet.

⁶²⁶ Vgl. Bill, 1951, S. 4.

⁶²⁷ Vgl. Bill, 1956.

⁶²⁸ „walter zeischegg und ich waren zunächst selbst im bereich der kunst tätig geworden, hatten aber bald die akademien verlassen [...] dieser bruch hatte prinzipielle ursachen.“ Aicher, 1991, S.124.

den Bills keineswegs automatisch „kunstfrei“ geworden, auch wenn die Hochschule von da an eine rein wissenschaftlich orientierte Ausbildung propagierte.

Trotzdem interessierten sich viele Studenten vor allem für zeitgenössische Kunst. Rübenach berichtete 1958 von einer Begebenheit an der HfG,

„als er sah, wie jemand mit einem großen paket unter dem arm sichernd durch die halle schlich, wo die putzfrauen arbeiteten. ein tachistisches bild, erklärte er verlegen, er werde unmöglich hier, wenn das jemand sähe.“

Anscheinend unterschied man jedoch unter den verschiedenen künstlerischen Strömungen, denn, so Rübenach,

„viele studenten malen – nach mathematischen oder nach informationsformeln. [...] aber: solche kunst gilt nicht als spiel oder selbstaussdruck, sondern als konkretisierte oder nur konkret existierende geistige ordnung. und es läßt sich beobachten, dass alle in ulm tätigen unter dem eindruck solcher konkreten malerei stehen als einem sichtbaren ausdruck geistiger strömungen unserer zeit.“⁶²⁹

Da sich die Ulmer Hochschule programmatisch der Gegenwart verpflichtet hatte, war ein aufmerksames Verfolgen der aktuellen Entwicklungen auf den Gebieten der Malerei und Bildhauerei unerlässlich. Bill hatte bereits 1949 gefordert, der Gestalter müsse auch die allerneuesten Problemstellungen der Kunst berücksichtigen, denn erst dann werde ein zeitgemäßes Entwerfen möglich.

„Daraus geht dann auch eine Stileinheit zwischen den verschiedenen heutigen Bestrebungen hervor, eine Einheit zwischen den latent vorhandenen Formströmungen und der freien Kunst [...] Dadurch vermittelt die Kunst auch immer einen Ausblick auf in der Luft liegende Möglichkeiten und Fragen, im Positiven wie im Negativen.“⁶³⁰

Auch wenn Maldonado und Aicher Bills Wunsch nach einer „Stileinheit“ nicht unterschrieben hätten, waren Einflüsse kaum vermeidbar. Aicher erinnerte sich:

„meine plakate waren in das formale feld der sogenannten ‚konkreten kunst‘ geraten, und ich hatte mich zu fragen, ob sie noch zuerst der kommunikation dienten. ein fotograf, christian staub, der den fotounterricht leitete, machte mich bei meinen fotos auf die gefahr aufmerksam, daß sie formaler ‚künstlerischer‘ selbstzweck werden könnten.“⁶³¹

Diese ständige Wachsamkeit gegenüber der künstlerischen „Gefahr“ sollte verhindern, daß der funktionsorientierte Planungsprozeß von ästhetischen Vorlieben überlagert wurde.

⁶²⁹ Vgl. Rübenach, 1987, S. 50. [Kleinschrift]

⁶³⁰ Bill, Schönheit, 1949, S. 274.

⁶³¹ Aicher, 1991, S. 128. [Kleinschrift]

Berücksichtigt man die bis hierher aufgeworfenen Fakten, so reduziert sich der Unterschied zwischen dem Dessauer Bauhaus und der HfG bezüglich der Kunst auf die fehlende Existenz von Malklassen in Ulm, sieht man einmal von der Berühmtheit der in Dessau tätigen Maler ab. Weder in Dessau noch in Ulm spielte die Kunst in der Definition des Ausbildungsziels eine Rolle.⁶³² Auch die „heimliche“ Beschäftigung mit der Malerei erfolgte hier wie dort unter ähnlichen Umständen. Grundsätzlich konnte es nicht vermieden werden, daß die kreativen Studenten ihre Energien auch zur Kunstproduktion einsetzten, anstatt sich ausschließlich der Produktgestaltung zu widmen. Am Bauhaus wurden diese Wünsche noch unbekümmert ausgelebt. An der HfG Ulm vermied man jeglichen Geruch eines künstlerischen Ästhetizismus, der im Widerspruch zu der Forderung nach rational nachvollziehbaren und wissenschaftlich fundierten Entwurfsmethoden gestanden hätte.

5.4.2. Die Lehrer Friedrich Vordemberge-Gildewart und Walter Zeischegg

Friedrich Vordemberge-Gildewart wurde von Bill 1954 nach Ulm berufen. Mit seinen damals 55 Jahren war er nicht nur erheblich älter als die meisten anderen Lehrkräfte, sondern er hatte bereits seit den zwanziger und dreißiger Jahren umfangreiche Erfahrungen als Grafiker und Künstler gesammelt. Von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfeimt, war er 1938 nach Holland emigriert.⁶³³ Somit paßte er perfekt in das antifaschistische Konzept der Ulmer Hochschule. Zudem stand er aufgrund seiner der *Neuen Typografie* zuzurechnenden Arbeiten sowie seiner Kontakte zu van Doesburg und Schwitters dem Bauhaus nahe, was ihn in den Augen sowohl von Bill als auch von Aicher-Scholl zum idealen Lehrer für die HfG machte.

Bis zu seinem Tod im Jahre 1962 unterrichtete Vordemberge-Gildewart in der Abteilung *Visuelle Kommunikation* und war überdies nach Bills Rücktritt wiederholt Mitglied

⁶³² Im Vergleich zu zahlreichen künstlerisch tätigen Bauhäuslern sind mir nur zwei HfG-Studenten bekannt, die sich nach ihrer Ulmer Zeit vorwiegend der freien Kunst verschrieben: Almir Mavignier beschäftigte sich international erfolgreich mit Grafik und Malerei und war ab 1965 als Professor an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste tätig. Vgl. Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): *Grafik der sechziger Jahre*. Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart, 1987, S. 114. – Rolf Schröter erstellte bereits während seines Studiums Fotogramme und arbeitete später mit Künstlern der Gruppe ZERO zusammen. Vgl. Koenig, Thilo: Kein Thema an der HfG? Fotografie und Kunst. In: *Archiv der Hochschule für Gestaltung* (Hrsg.): *Objekt + Objektiv = Objektivität?* Ausstellungskatalog Ulm, Ulm, 1991, S. 112-113.

⁶³³ Vgl. zur Vita Vordemberge-Gildewarts „Typographie kann unter Umständen Kunst sein.“ Vordemberge-Gildewart. *Typografie und Werbegestaltung*. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990.

des Rektoratskollegiums. Neben den spezifischen Problemen der visuellen Gestaltung galt sein besonderes Interesse der Geschichte der Kunst und der Grafik. In der Ausbildung legte er größten Wert auf die ästhetische Kompetenz seiner Studenten, denen er empfahl, zu Beginn ihrer Ausbildung weniger Fachliteratur denn Künstlerbiografien zu lesen und sich in Ausstellungen Kunstwerke im Original anzuschauen. So stellte er bereits anlässlich der Einführung zum Unterrichtsbeginn klar:

„Ein direktes visuelles Erlebnis aus eigener Hand ist viel nachhaltiger als ein schön präsentiertes Erlebnis aus zweiter Hand. [...] Lieber verzichte ich einmal auf den Unterricht, um dafür mit ihnen ins Museum gehen zu können.“⁶³⁴

Darin wird deutlich, daß Vordemberge-Gildewart auf die ästhetische Ausbildung ebenso viel Wert legte wie auf die wissenschaftlichen Fächer. Um die für die moderne Massenkommunikation relevanten Spezialgebiete adäquat verknüpfen zu können, waren seiner Ansicht nach ohnehin Arbeitsgruppen mit einander ergänzenden Spezialisten vonnöten,⁶³⁵ wobei die Kunst genauso selbstverständlich mit einbezogen werden sollte wie die Mathematik.⁶³⁶ Noch Anfang 1961, im Vorfeld der anstehenden Umstrukturierung des Grundkurses zum ersten Studienjahr versuchte er, den kreativen Part im Gestaltungsprozeß wiederzubeleben.

„neben den drei operationsgebieten wie wissen, methoden und fertigkeiten (die nun einmal erforderlich sind), gibt es noch einen großen raum für die selbstentscheidung und dieser raum darf weder unterschätzt noch vernachlässigt werden.“⁶³⁷

Demnach hatte Vordemberge-Gildewart durchgängig an jenen kreativen und ästhetischen Aspekten der Gestaltungsarbeit festgehalten, die Bill bereits zu Beginn der Ulmer Hochschule gefordert hatte. Allerdings fand er unter den anderen Dozenten zu diesem Zeitpunkt keine Mehrheit.

Die Arbeiten aus dem Unterricht Vordemberge-Gildewarts erinnern formal an die Konkrete Kunst. Auch seine grafischen Entwürfe waren, obgleich streng nach kommunikationsrelevanten Maßstäben konzipiert, davon geprägt. (Abb. 76) Für Ausstellungsplakate hatte er eine typische Form gefunden, die bis auf die eingesetzten Textvariablen und die Farbgebung ähnlich aussahen. (Abb. 77 u. 78) Anhand dieser zeigte er im Unterricht auf, wie für den Außenbereich konzipierte Plakate auch noch nach einer

⁶³⁴ Vordemberge-Gildewart, Friedrich: Einführung zum Unterrichtsbeginn seines Kursus' 1957. In: Ebenda, S. 100.

⁶³⁵ Vgl. Seckendorff, Eva von: Vordemberge-Gildewarts Lehrtätigkeit an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Ebenda, S. 84.

⁶³⁶ Vgl. dazu ebenda, S. 88.

⁶³⁷ Protokoll der Rektoratskonferenzen am 15.02. und 22.03.1961, Nachlaß. [HfG-A]. Zitiert nach Seckendorff, 1990, S. 88.

teilweisen Zerstörung ihren Inhalt transportieren konnten. (Abb. 79) Damit folgte er der Idee einer standardisierten Grafik, die herstellungstechnisch ohne großen Aufwand zu drucken war und in ihrer Reihung einen Wiedererkennungseffekt als Ausstellungsplakat gewann, also eine Signetfunktion übernehmen konnte, die nicht an einen bestimmten Künstler oder ein einzelnes Museum gekoppelt war.

Im Unterricht für das 1. Studienjahr 1961/62 ließ Vordemberge-Gildewart Etiketten für ein Medikament entwerfen und die entstandenen Arbeiten durch die Studierenden selbst bewerten. (Abb. 80) Die so entstandene Rangliste der Entwürfe ergab eine Abfolge, an deren Spitze Etiketten standen, die durch eine strenge typografische Gliederung und sparsame Verwendung von Balken oder Farbflächen gekennzeichnet waren. Am schlechtesten wurden Entwürfe bewertet, die z.B. mit bildnerischen Mitteln auf den Anwendungszweck verwiesen oder die sich überlagernde bzw. diagonale Elemente verwendeten. Anhand dieser Klassifizierung wird deutlich, daß die Studienanfänger klar Arbeiten bevorzugten, die den Text zu orthogonal ausgerichteten Blöcken zusammenfaßten, die in einem ausgewogenen Verhältnis zu den unbedruckten Flächen standen. Der erstplazierte Entwurf belegt deutlich, wie leicht Gestaltungsprinzipien der Konkreten Kunst einfließen konnten, ohne gegen die geforderte objektive Gestaltung im Dienste der Information zu verstoßen. Daraus allerdings zu schließen, „daß die anerkannte Ulmer Typografie auf den Elementen der Konkreten Kunst basierte“,⁶³⁸ halte ich für übertrieben. Vielmehr zeigt sich an diesem Beispiel, wie einfach beide Bereiche auf formaler Ebene miteinander zu vereinbaren waren.

Für die Ulmer war Vordemberge-Gildewart nicht nur als Pädagoge, sondern durch seine rege Ausstellungstätigkeit stets auch als Künstler präsent. Da er viele Künstler, von denen er erzählte, persönlich gekannt hatte, vermochte er mit seinen lebhaften Schilderungen die Studierenden nicht nur theoretisch, sondern auch auf einer emotionalen Ebene zu begeistern. Dieser Einblick in die Welt der Kunst, die aus dem praktischen Schulalltag zumeist ausgeklammert blieb, beeindruckte die Studierenden nachhaltig.⁶³⁹

Während Vordemberge-Gildewarts Tätigkeit in der *Visuellen Kommunikation* war es für die interessierten Studenten möglich, sich nicht nur theoretisch mit den künstlerischen Aspekten der Gestaltung zu befassen, sondern diese auch in die Praxis umzusetzen. Auch zu einem Zeitpunkt, als sich das Gros der Ulmer bereits den technizistischen

⁶³⁸ Seckendorff, 1990, S. 88.

⁶³⁹ Vgl. dazu z.B. Müller, Walter: „... oberer Weg, letztes Haus, letzte Tür ...“ In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.): Friedrich Vordemberge-Gildewart. Zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, 1999, S. 93-95.

Methoden verschrieben hatte, demonstrierte er mit seinen eigenen Arbeiten, daß sich Informationsgehalt und ästhetische Gestaltung keineswegs ausschließen mußten.

Vergleichbar mit Vordemberge-Gildewart in der *Visuellen Kommunikation* gab es mit Walter Zeischegg auch im Bereich *Produktgestaltung* einen „Maulwurf“, der sich von außen eher unbeachtet seinen Weg suchte und die Hochschule unbemerkt künstlerisch „unterwanderte“. Nachdem Zeischegg nach dem Krieg sein Bildhauerstudium in Wien mit dem Diplom abgeschlossen hatte, übernahm er, teilweise bedingt durch die materielle Not der Nachkriegszeit, Gestaltungsaufträge für die Industrie. Sein Interesse an Formgestaltung ließ ihn 1950 zusammen mit Kollegen die *Arbeitsgemeinschaft für Warenformung und industrielles Entwerfen* gründen. Auf Anregung Aichers kam Zeischegg 1951 nach Ulm, um beim Aufbau des *Forschungsinstituts für Produktform* mitzuwirken, und gehörte bis 1968 dem Lehrkörper an.⁶⁴⁰ Diesem Forschungsinstitut kam in der Anfangsphase der HfG eine wesentliche Bedeutung zu, da es die Gemeinnützigkeit und damit die Steuerbegünstigung der gesamten Unternehmung garantieren sollte.⁶⁴¹ Zeischegg hatte in diesem Rahmen umfassende Untersuchungen über methodologische und technologische Grundlagen anstellen wollen, die nicht nur zu qualitativ einwandfreien Produktentwürfen führen, sondern vor allem eine wissenschaftliche Fundamentierung des noch jungen Berufes des Industrie-Designers mit sich bringen sollten. Dementsprechend fundamental betrachtete Zeischegg seine Aufgabe und arbeitete in den fünfziger Jahren meist angeregt durch Industrie-Aufträge an grundlegenden Problemen wie Gelenkverbindungen, Magneten oder Lichttechnik. Da er sich der Gestaltung auf einer elementaren Ebene näherte, gelangte er zu einigen technischen Entwicklungen, die zum Teil patentiert wurden.⁶⁴² Darin unterschied er sich vom später zum Kollegium hinzugekommenen Maldonado, der sich zwar ebenso der Theorie verschrieben hatte, allerdings eher eine Systematisierung des Gestaltungsprozesses und der Ausbildung verfolgte.

In den sechziger Jahren widmete sich Zeischegg wieder vornehmlich der Form und Morphologie. Dabei spielten die Geometrie als Basis mathematischer Körper und die Natur mit ihren strukturellen Gesetzmäßigkeiten gleichermaßen eine bedeutende Rolle.

⁶⁴⁰ Vgl. dazu Scholtz, Von Wien nach Ulm, 1992, S. 12-14.

⁶⁴¹ Das Forschungsinstitut wurde jedoch nicht in der ursprünglich geplanten Form umgesetzt. Vgl. dazu Seckendorff, 1989, S. 120-121.

⁶⁴² Allerdings wurden viele Entwürfe nicht bis zur Fertigungsreife weiterentwickelt. Zu den Patent- und Geschmacksmustereintragungen vgl. das Verzeichnis der Entwicklungsarbeiten Zeischeggs in: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.), 1992, S. 96-100.

Die im Zuge der Untersuchungen zur Polyedergeometrie entstandenen Formen waren für ihn nur bezüglich ihrer formalen Eigenschaften und der an ihnen visualisierten Prinzipien von Bedeutung, während ein potentieller Gebrauch zunächst nicht intendiert war. Allerdings fand Zeischegg in der Firma Helit einen experimentierfreudigen Partner, mit dem zusammen im Nachhinein ein Verwendungszweck für die formschönen Objekte gesucht wurde. Daraufhin wurden der sogenannte Sinus-Aschenbecher oder eine Obstschale aus einem Wellflächenquadrat produziert, deren bewegte Formen im Gegensatz zu den meist statischen Lösungen der HfG standen. (Abb. 81) Vor allem die Schalen und Untersetzer, die Ende der sechziger Jahre entstanden, besitzen eindeutigen Objektcharakter, weshalb sie erst in zweiter Linie als Gebrauchsgegenstände aufzufassen sind.

Das Prinzip der nachträglichen „Funktionalisierung“ dieser Objekte nannte Scholtz „function follows form“,⁶⁴³ dem Zeischegg nur so lange gleichgültig gegenüberstand, wie es keine Modifikation der Formen erforderte. Denn diese waren für ihn unumstößlich festgeschrieben und auch nicht in Hinblick auf eine bessere Vermarktung zu verändern.⁶⁴⁴ Eine solch kompromißlose Gestaltungseinstellung gegenüber den industriellen Auftraggebern stellte in Ulm eine Ausnahmeerscheinung dar. Indem er die ideale Form über die Funktion stellte, entsprach Zeischegg in keinster Weise dem gemeinhin mit der HfG assoziierten Bild des Industrie-Designers.

Im Rahmen der Entwicklungsarbeit seiner Abteilung entstanden darüber hinaus Modelle für Gitterwände, die teilweise an seine Studien der späten vierziger Jahre anknüpften. (Abb. 82) Es wurden Module aus ineinander verschränkten Schalensegmentflächen entwickelt, die über- und nebeneinander plaziert zu Trennwänden kombiniert werden konnten und im Innenausbau vielseitig einsetzbar waren. Durch das Ineinandergreifen der Elemente ergibt sich der Eindruck, daß der auf diese Weise entstehende Zwischenraum eine Einfassung oder Strukturierung erhält und damit im Mittelpunkt steht.⁶⁴⁵ Dementsprechend können die Gitterwände Zeischeggs als Variation

⁶⁴³ Vgl. dazu auch Scholtz, Andrea: „... wo sich plötzlich eine Form selbständig macht.“ Das Werk Walter Zeischeggs. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.), 1992, S. 28.

⁶⁴⁴ So entwickelte er ab 1969 ein Büromöbelsystem, in das keine Aktenordner hineinpaßten, weil er eine eigens dazu entworfene Aufbewahrungsmethode mit Loseblattsammlungen für geeigneter hielt. Das System konnte sich auf dem Markt nicht durchsetzen, weil sich der Verbraucher nicht vom bewährten Ordner trennen wollte. – Vgl. Scholtz, „... wo sich plötzlich eine Form selbständig macht“, 1992, S. 31.

⁶⁴⁵ Ähnliche zweischalige Fassadenelemente hatte auch Egon Eiermann für das Stuttgarter Warenhaus Merkur entwickelt. Vgl. Schirmer, Wulf: Egon Eiermann 1904-1970. Stuttgart, 1984, S. 162.

des Themas „Form“, in diesem Fall der Form des immateriellen Zwischenraums, gelten.

Die „Gitterelemente“ ließen sich überdies unendlich in die Höhe stapeln, so daß Stelen entstanden, die an die endlosen Säulen von Brancusi erinnerten.⁶⁴⁶ Doch während die Arbeiten des Rumänen von jeder Seite eine identische Erscheinung erhielten, zeichneten sich Zeischeggs Arbeiten dadurch aus, daß sie bei einer Veränderung des Blickwinkels einen vollkommen neuartigen Effekt erzeugten.

Das Problem der Säule oder Stele behandelte Zeischegg überdies auch in freien Bildhauerarbeiten. Dabei handelte es sich um geometrische Körper, die in ihrer visuellen Wirkung je nach Schauseite zwei unterschiedliche Effekte bereit hielten, allerdings im Gegensatz zu den filigranen Gitterwänden vor allem durch ihre Körperlichkeit beeindruckten. (Abb. 83) An ihnen stellte Zeischegg dar, daß eine dreidimensionale Gestalt durchaus mehrere Ansichten haben kann, ohne ihre Signifikanz einzubüßen.

Wie schon im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt, lag es auch bei Zeischeggs Entwürfen letztlich in der Hand des Nutzers, wozu er sie gebrauchen wollte. Als Erweiterung der Einsatzmöglichkeiten bot Zeischegg nun allerdings die Funktion „Kunst“ an. Ebenso wenig wie Vordemberge-Gildewart klammerte also Zeischegg die künstlerische Arbeit, sei sie frei oder angewandt, aus seinem Unterricht aus. Als Lehrer versuchte er, die Studenten dazu zu motivieren, ausgetretene Pfade zu verlassen und eigenständige Lösungen jenseits der rechtwinkligen statischen Formen zu finden.⁶⁴⁷ Damit schuf er eine Arbeitsatmosphäre fernab der gängigen Vorstellung einer klösterlichen Bruderschaft, die vielmehr die Studierenden ermutigte, sich nicht dem „Ulmer Stil“ unterzuordnen, sondern die eigene gestalterische Kreativität zu entdecken und auszuschöpfen.⁶⁴⁸

Die Tätigkeit beider Lehrer an der HfG zeigt, daß es nicht zulässig ist, die Hochschule pauschal als kunstfeindlich zu titulieren, da beide unangefochten gleichermaßen künstlerisch wie auch pädagogisch und gestalterisch tätig waren. Trotzdem stellten ihre Kollegen niemals ihre Daseinsberechtigung in Ulm in Frage. Während Vordemberge-Gildewart konsequent seinen bereits vor dem Weltkrieg eingeschlagenen Weg weiterverfolgte, stellte sich Zeischegg mehr auf die neue Situation in der Hochschule und

⁶⁴⁶ Vgl. dazu auch Scholtz, „... wo sich plötzlich eine Form selbständig macht“, 1992, S. 36-37.

⁶⁴⁷ Vgl. die Erinnerungen des Studenten Werner Zemp. Zitiert in: Ebenda, S. 27-28.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu auch das Interview mit Gerda Müller-Krauspe. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.), 1992, S. 69-71.

seine Rolle als Pädagoge ein. Die Grundlagenforschung im Bereich der Morphologie sollte ihn zu den elementaren Bestandteilen der Form und darauf aufbauend der Gestaltung führen. Damit betrachtete er wie einige seiner Kollegen die Gestaltung auf einer wissenschaftlichen Ebene, setzte jedoch einen Schritt früher an, so daß sich seine Überlegungen nicht unmittelbar in die Praxis umsetzen ließen. Ähnlich wie Bill mit der „guten Form“, übertrug er beispielsweise chemische oder biologische Strukturen, wie sie in Kristallbildungen oder Knochengeflechten zu beobachten waren, auf die Formgestaltung.⁶⁴⁹

Dennoch ist es auffällig, daß Zeischegg sich erst wieder unabhängigen Bildhauerarbeiten jenseits der Morphologie zuwandte, als die positivistische Phase an der HfG überwunden war. Es bliebe daher zu untersuchen, ob Zeischegg lediglich seinen mit den Gitterwänden begonnenen Ansatz weiterentwickelte oder inwieweit er sich durch den neuen Kurs der HfG tatsächlich zu einer intensiveren Kunstproduktion ermutigt fühlte. Nachdem Vordemberge-Gildewarts 1962 gestorben war, blieben Zeischeggs künstlerischen Arbeiten eine singuläre Erscheinung innerhalb der HfG.

5.4.3. Elementare Gestaltung – Elementare Kunst

Nicht nur die hochschulinternen Einflüsse stellten Berührungspunkte zur zeitgenössischen Kunstentwicklung dar. Ebenso wie die Ulmer versuchten, sich neue wissenschaftliche Methoden und Erkenntnisse für ihre Gestaltungsarbeit dienstbar zu machen, beschäftigten sich viele Künstler vermehrt mit wissenschaftlichen Problemen der Optik oder der Mathematik, die sie analytisch in ihren Werken rezeptierten.

Bereits 1949 hatte Bill eine Abhandlung über „die mathematische denkweise in der kunst“ geschrieben, die er als Methode beschrieb, durch logische Denkvorgänge zur Gestaltung von gesetzmäßigen Strukturen und ihrer Beziehungen zueinander zu gelangen. Darüber hinaus sei auch der Ausdruck einer elementaren Ordnung möglich, auf der das gesamte „Weltgefüge“ basiert.⁶⁵⁰ In seinem Text manifestierte sich die Faszination an der Mathematik als strukturierender Faktor, der einen Zugang zu den komplexen Sinnzusammenhängen der Welt ermöglicht. Demzufolge verarbeitete er nicht nur in seiner Kunst mathematische Paradigma, sondern bediente sich auch in einem Aufsatz zur Verdeutlichung seiner Thesen mathematisch-wissenschaftlicher

⁶⁴⁹ Vgl. Bill, Max: Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts. Basel, 1957.

⁶⁵⁰ Bill, Max: Die mathematische Denkweise in der Kunst (1949). In: Hüttinger, 1987, S. 117-128.

Logik und betitelte den Text in Anlehnung an eine Gleichung „[form, funktion, schönheit] = [gestalt]“.⁶⁵¹

In dem Maße, wie die Mathematik durch die zunehmende Technisierung zum prägenden Bestandteil der Umwelt wurde, entstanden in den fünfziger und sechziger Jahren Arbeiten zahlreicher internationaler Künstler, die sich beispielsweise mit Themen wie Reihungen, Spiegelungen, Symmetrien oder Aleatorik beschäftigten. Schließlich versuchte sich auch die Malerei und Plastik dieser Zeit in der rein „darstellenden“ Visualisierung von mathematischen Gesetzen oder Phänomenen, wie es zum Beispiel die Konkrete Kunst bezeugt.⁶⁵²

Auch bei der Zusammenstellung und Kombination von Bildelementen versuchten manche Künstler, auf objektive Methoden zurückzugreifen, wobei der Einsatz des Zufalls eine Rolle spielte. Durch eine systematische Erzeugung von zufälligen Entscheidungen sollte ein geplantes Chaos entstehen, das als Alternative zur künstlerischen Komposition gesehen wurde. Damit sollte die unweigerlich bei Kompositionen entstehende Hierarchie der Bildelemente aufgehoben und ein gleichberechtigtes Nebeneinander geschaffen werden, das eine manipulative Wirkung ausschloß.

Analog dazu versuchte man sich in Ulm nicht nur dem Entwurfsprozeß systematisch zu nähern und dabei allgemeingültige Lösungen zu entwickeln, sondern unternahm auch Studien über eine objektive Farbgebung.⁶⁵³ So wurden im Studienjahr 1961/62 im Farbunterricht von Anthony Fröshaug Farbtafeln mit einem Koordinatennetz von dreizehn mal acht gleich großen Quadraten angelegt. (Abb. 84) Den Feldern wurden durch ein Zufallsprinzip die Ziffern 0 bis 9 zugewiesen, und anhand von Farbleitern, deren Töne jeweils einer Ziffer zugeordnet worden waren, sollten dann die Tafeln ausgefüllt werden. Indem unterschiedliche Farbreihen angelegt wurden, konnten ihre Wirkungen miteinander verglichen werden.

Gleichzeitig gab es auch in der Malerei Bestrebungen, mit den Mitteln des Zufalls ganze Tafelbilder auszufüllen. François Morellet schuf ein quadratisches Rasterbild,

⁶⁵¹ Bill, Max: [form, funktion, schönheit] = [gestalt]. In: Bill, 1956, S. 18-20. – Bereits Meyer hatte versucht, seine Tätigkeit auf eine „mathematische“ Formel zu bringen, indem er schrieb: „alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie)“ Meyer, Hannes: bauen. In: bauhaus (Dessau), Jg. 2, 1928, Nr. 4, S. 12.

⁶⁵² Vgl. zu den unterschiedlichen mathematischen Verfahrensweisen wie Aleatorik, Kombinatorik, Topologie etc.: Holeczek, Bernhard: Mathematik in der Kunst der letzten dreißig Jahre. Ausstellungskatalog, Ludwigshafen, 1987; sowie Holeczek, Bernhard / Mendgen, Lida von (Hrsg.): Zufall als Prinzip: Ausstellungskatalog Ludwigshafen, 1992.

⁶⁵³ Diese Ansätze erinnern an die unter dem Namen „Telefonbilder“ bekannt gewordenen Bemühungen Moholy-Nagys dreißig Jahre zuvor, der ein Kunstwerk ohne individuelle Malerhandschrift schaffen wollte.

indem er auf weißem Grund 40 % rote Quadrate, 40 % blaue, 10 % orange und 10 % grüne Quadrate verteilte. (Abb. 85) Und 1961 stellte er die „Zufällige Verteilung von 40000 Quadraten den geraden und ungeraden Zahlen des Telefonbuchs folgend“ dar. (Abb. 86) Die Werke stehen unter der Spannung, die sich daraus ergibt, daß sie zwar auf den Gesetzen des Zufalls basieren, die zugrundeliegenden Entscheidungen beispielsweise über Format oder Farbwahl jedoch vom Künstler bewußt getroffen werden. Daraus ergibt sich eine objektive Gestaltung unter subjektiven Prämissen, deren Paradigma gleichermaßen für die bildende Kunst wie für die Formgestaltung gültig sind.

Vor allem im Ulmer Elementarunterricht bedienten sich die Dozenten für ihre Aufgabenstellungen bei der Mathematik, darstellenden Geometrie, Kombinatorik und vor allem der Topologie inklusive der unorientierbaren Körper und Flächen, Formtransformationen oder des Möbius'schen Bandes.

Die formalen Ähnlichkeiten z.B. zwischen den Übungen des Grundkurses, welche unorientierbare Flächen behandelten, und Skulpturen von Bill sind unübersehbar. (Abb. 48 u. 87) Während jedoch für Bill vor allem Material und Oberflächenbehandlung eine wesentliche Bedeutung hatten, stand bei den Studentendarbeiten die bloße Visualisierung eines Phänomens im Vordergrund. Um den Versuchscharakter der Übungsergebnisse zu unterstreichen und so Mißverständnissen vorzubeugen, wurden auf Ausstellungen beispielsweise dreidimensionale Objekte stets nur fotografisch wiedergegeben.

Darüber hinaus dienten viele theoretische Übungen des Elementarunterrichtes als Grundlage für spätere Entwurfsarbeiten. Beispielsweise entwarfen im Studienjahr 1965/66 mehrere Studenten des 3. Studienjahrs unter der Leitung von Zeischegg ein Straßenbeleuchtungssystem, das auf der Grundlage von weichen Formtransformationen einen organischen Eindruck schafft und an ein modifiziertes Kleeblatt erinnert. (Abb. 88) Im gleichen Zusammenhang ist die Kinderwippe zu sehen, die als praktischer Teil der Diplomarbeit von Peter Hofmeister entstand. Die dazu gehörige theoretische Untersuchung handelte von der „Umwandlung regulärer Polyeder in Körper mit gekrümmten Flächen.“⁶⁵⁴ Die Schaukel erinnert trotz des mathematischen Entwurfsverfahrens stark an gewachsene biomorphe Strukturen von Knochen oder ähnlichem. Die beiden Sitzschalen an den Enden der Wippe lassen an Beckenknochen denken. (Abb. 89) Einerseits wird an diesem Beispiel die Tendenz deutlich, auch organisch anmutende Formen auf mathematische Grundlagen zu stellen. Andererseits ist es ein Beleg

⁶⁵⁴ Zitiert nach Seeling, 1985, S. 637.

dafür, daß aus dieser Arbeitsweise nicht zwangsläufig stereotype rechtwinklige Formen resultieren mußten.

Grundsätzlich war die Ulmer Hochschule nicht dagegen gefeit, daß die Arbeitsergebnisse der Grundlehre oder Elementarkurse direkt und ohne Modifikationen in die Entwurfsarbeit einfließen, was in Formalismus gipfeln konnte. Dazu gehört beispielsweise der 1956 in der Grundlehre entstandene „Halter für Papiertaschentücher“ (Abb. 90), der in Zusammenhang mit den von Maldonado entwickelten Übungen zu nicht orientierbaren Flächen respektive Körpern zu betrachten ist. Dieser Gefahr waren sich jedoch Dozenten und Studierende gleichermaßen bewußt und wurden kritisch beobachtet. So veröffentlichte die Studentenzeitschrift *output* eine Glosse zu den aktuellen Themen der Formschlüssigkeit von katametrischen Elementen, welche die Arbeitsergebnisse ironisch kommentierte.⁶⁵⁵ (Abb. 91)

Nicht nur die *Produktgestaltung* zeigte direkte Einflüsse der behandelten Probleme, auch die Studenten der Abteilung *Visuelle Kommunikation* hatten die mathematischen Verfahren so sehr verinnerlicht, daß sie sich in der Entwurfsarbeit niederschlugen. So entwarf das 2. Studienjahr 1964/65 unter dem japanischen Gastdozenten Kohei Sugijura unter anderem ein Plakat für IBM. (Abb. 92) Der Student Nittner thematisierte in seinem Entwurf das Problem der Drehung und der Kombinatorik, wofür er sich eines in neun Quadrate unterteilten Rasters bediente, das durch vier mal vier kleine weiße Punkte auf hellgrauem Grund angedeutet ist. Vier dieser Quadrate fügen sich einerseits zu einem großen Quadrat optisch zusammen, zerfallen andererseits jedoch wieder selbst in kleine, durch Text angedeutete Subquadrate. Indem sich die linksbündig in grünem Flattersatz angeordneten Subquadrate um einen imaginären Mittelpunkt drehen, gerät der Text in Bewegung. Darüber hinaus ergeben sich Metazeichen, hervorgerufen durch mehrfach untereinander angeordnete identische Wörter, die unterschiedliche Schraffuren evozieren. Ein ähnliches Werk könnte genausogut mit künstlerischem Anspruch im Rahmen der konkreten Poesie entstanden sein, wobei natürlich als immanentes Wesensmerkmal der Text und sein Informationsgehalt zu verstehen sind.⁶⁵⁶ Jedenfalls ist es im Falle Nittners eindeutig, daß sich die formale Gestaltung in ihrer Bedeutung vor den inhaltlichen Informationsgehalt geschoben hat, der aufgrund der unterschiedlichen Textrichtungen nur schwer zu erfassen ist.

⁶⁵⁵ Vgl. Vahlenbreder, Aribert: Wir leiden seit langem ... In: *output* (Ulm), 1961 (Juni), Nr. 4/5, S. 37.

⁶⁵⁶ Zur Konkreten Poesie vgl. Brög, Hans / Sauerbier, S.D. / Senger, Anneliese / Stock, Alex: *Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik, Theorie, Didaktik, Kritik*. Kastellaun, 1977.

Neben den beschriebenen Ähnlichkeiten hinsichtlich der Problemstellungen gibt es jedoch auch direkt Einflüsse der bildenden Kunst auf die Gestaltungspraxis der HfG. Als augenfälligstes Beispiel hierfür ist der „Schneewittchensarg“ zu nennen. Die Phonokombination SK4 der Firma BRAUN 1956 entstand als gemeinschaftlicher Entwurf mehrerer Designer, wobei Gugelot für das Gehäuse verantwortlich zeichnete.⁶⁵⁷ (Abb. 93)

Dieses war vor allem durch die Verwendung des bis dahin für Radiogehäuse ungebrauchlichen Metalls charakterisiert, woraus sich für die Gestaltung neue Möglichkeiten ergaben. Durch eine gleichberechtigte Behandlung von Vorder- und Rückfront hatte das Gerät keine unschöne, weil ungestaltete Rückseite, die es zu verstecken galt, und konnte dementsprechend frei im Raum aufgestellt werden. Beide Seiten versah Gugelot mit zwei gleich hohen Blöcken übereinander angeordneter schmaler Schlitze. Dadurch wirkte das Gehäuse kompakter und gleichzeitig filigraner als die herkömmlichen Geräte aus Holz oder Bakelit, die entweder mit wuchtigeren Holzlamellen oder mit Stoffbespannungen versehen waren. Die zwei „Streifenblöcke“ entsprechen den beiden Funktionseinheiten auf der Oberseite. Links unter dem Plattenspieler verbirgt sich der Lautsprecher. Der rechte Block dient der Belüftung der Röhren, wäre allerdings technisch nicht notwendig, da diese Funktion traditionell von den hinteren Lüftungsöffnungen übernommen wird. Die Anlage von zwei einzelnen Blöcken suggeriert gleichermaßen das Vorhandensein von zwei eigenständigen Geräten in einem Gehäuse. Während rechts die Schlitzbreite mit der durch Tasten und Knöpfe definierten Breite des Radiobereichs übereinstimmt, gehorcht deren Breite links eher ästhetischen Richtlinien.⁶⁵⁸

Rüdiger Joppien verglich die Schlitzung des Metallgehäuses mit den Messerschnitten in den Bildern von Lucio Fontana.⁶⁵⁹ Allerdings werden meines Erachtens die Gehäusedurchbrechungen am „Schneewittchensarg“ weniger als Verletzung der Ober-

⁶⁵⁷ Von Dieter Rams stammte der transparente Deckel und die Gesamtkonzeption der Anlage. Der Plattenspieler war ein Entwurf von Wilhelm Wagenfeld, während die Beschriftung und Farbgebung Herbert Lindinger oblagen. – Vgl. dazu auch: Lindinger, Herbert: Was hat Hans Gugelot bewegt? In: Wichmann (Hrsg.), 1984, S. 35.

⁶⁵⁸ Diese strenge Ordnung wurde beim Nachfolgemodell SK5 aufgegeben. Durch die Erweiterung der Bedienelemente auf der Oberseite um eine weitere Taste war der Radiobereich nun breiter geworden als der untere Lüftungsblock, der in seinen Abmaßen unverändert blieb.

⁶⁵⁹ Vgl. Joppien, Rüdiger: Weniger ist mehr – oder: die Leere ist die Fülle. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Mehr oder Weniger. Braun-Design im Vergleich. Ausstellungskatalog Hamburg, 1990, S. 10.

fläche wahrgenommen, sondern eher als grafische Schwarz-Weiß-Zeichnung. Diese wiederum erinnert stark an das Gemälde *Ruhig* von Max Bill aus dem Jahre 1948. (Abb. 94) Bill rhythmisierte die Fläche ebenfalls mit Strichblöcken, hier allerdings sowohl horizontal als auch vertikal. Dreht man das quadratische Bild um 90°, so entsprechen die Proportionen der beiden nun horizontal erscheinenden Blöcke nahezu derjenigen von Gugelots Gehäusefront. Dieser wird das Gemälde sicher gekannt haben. Wenn er es nicht bereits in seiner Züricher Zeit bei Bill gesehen hatte, so doch spätestens auf Bills Ulmer Ausstellung im Jahre 1956.⁶⁶⁰

Der Wechsel von geschlitzter und glatter Oberfläche bewirkt eine wohl kalkulierte Rhythmisierung der Vorderseite. Die regelmäßige horizontale Durchbrechung des Gehäuses erfolgte zwar scheinbar nach rein rationalen Gesichtspunkten, bewirkte aber durch ihre Anordnung und Proportion gleichermaßen eine Ornamentierung.⁶⁶¹

Es muß festgehalten werden, daß die funktional-sachliche Gestaltung in formal-ästhetischer Hinsicht durchaus Parallelen zu Werken der bildenden Kunst der fünfziger und sechziger Jahre aufweist. Obgleich sich zwangsläufig inhaltliche Unterschiede ergaben, resultierte die Festlegung der rational erklärbaren Paradigma, die das endgültige Produkt letztlich charakterisieren sollten, trotz aller Versuche der Systematisierung der Entwurfsmethoden aus der alleinigen Entscheidung des Gestalters. Diese war zwangsläufig beeinflusst von dem Formverständnis seiner Umgebung, sei es der Hochschule oder der Gesellschaft, in der er sich bewegte und für die er seine Produkte entwarf. Demzufolge können die Ulmer Entwürfe ebenso als Ausdruck ihrer Zeit verstanden werden, wie die modischen nierenförmigen oder traditionell gediegenen Gestaltungsbeispiele, die parallel entstanden.

5.4.4. Kunst in Ulm

Meyer hatte 1930 die gesamte Bauhaus-Ausbildung in das Gegensatzpaar von Kunst und Wissenschaft eingespannt. Zwischen den Polen von „Herz“ und „Intuition“ auf der einen Seite und „Hirn“ und „Intellekt“ auf der anderen Seite sollte eine ausgeglichene

⁶⁶⁰ Vgl. dazu Bill, 1956, S. 44, Abb. 67.

⁶⁶¹ Diese findet sich auch bei weiteren BRAUN-Radios. So wurde die Vorderfront des Kleinradios SK 2 mit einer Lochblechplatte verschlossen, die mit ihrem „Pünktchen-Muster“ offensichtlich das populäre Stoff-Design der fünfziger Jahre paraphrasierte.

Ausbildung unter Berücksichtigung aller lebensbeeinflussender Aspekte erreicht werden.⁶⁶²

Wenn sich die Ulmer Hochschule gegen eine künstlerische Beeinflussung ihrer Hochschule wehrte, so meinte sie damit vor allem eine ästhetische Dominierung der Gestaltungsarbeit durch schnell wechselnde modische Einflüsse zum Zweck der Absatzsteigerung, die häufig mit dem Deckmantel des künstlerischen Ausdrucks kaschiert wurde. Seit der Gründungsphase hatte sich vor allem Bill gegen eine solche „Kunst“ verwahrt und dies wiederholt in verschiedenen Statements unterstrichen. Darüber hinaus verstand Aicher „Kunst“ als eine Fluchtbewegung vor den wesentlich wichtigeren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Problemen. Allein der Gestalter sei in der Lage, mit Hilfe einer angemessenen Gestaltung entscheidend auf die Verbesserung der Lebensverhältnisse hinzuwirken. Eine Aufmerksamkeit gegenüber diesen Problemen, die sich im Zuge des Wirtschaftswunders immer stärker offenbarten, sprach Aicher der Kunst grundsätzlich ab, womit er eine aus dem eigenen Avantgarde-Anspruch geborene Betriebsblindheit an den Tag legte, was Erlhoff eine „Nichtbeachtung aller Verunsicherungsmöglichkeiten der *raison d'être*“ nannte.⁶⁶³ Ebensovienig, wie sich die Kunst seit der Nachkriegszeit auf die rein individuell-expressive Linie festlegen ließ, konnte pauschal von einer Lebensfremdheit des Künstlers die Rede sein. Schließlich gab es vielfältige Versuche, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben.

Allerdings wurde durch das Beharren auf die rein funktionsorientierte Produktplanung, wie sie von Maldonado als Berufsziel definiert wurde, eine ästhetische Komponente der Entwürfe zwar nicht unterstützt, jedoch auch nicht ausgeschlossen. Indem im Zuge der Grundkurs- bzw. Elementarlehre auch auf formalästhetische Probleme eingegangen wurde, war es nur zu verständlich, daß die Studierenden diese in ihren Entwürfen umsetzten, da sie kaum anderweitige Lösungswege für formale Probleme gezeigt bekamen. Aus diesem Umstand resultierte auch der sich ungeachtet aller Verweigerung einstellende einheitliche „Ulmer Stil“, dessen eingeschränkte Farbigkeit, geschlossene Formen und eindeutige Funktionsanordnungen zum Zeichen einer uneingeschränkten Sachlichkeit wurden.

Die Verarbeitung der Lehrinhalte in den Schülerentwürfen ist keinesfalls verwunderlich und nicht nur auf die HfG oder das Bauhaus beschränkt. Der Eindruck, daß die eine Schule jedoch vornehmlich mit künstlerischen Herangehensweisen gearbeitet, wäh-

⁶⁶² Vgl. dazu die schematische Darstellung der Organisation des Bauhauses unter Meyer (1930). In: Droste, 1990, S. 168-169.

⁶⁶³ Erlhoff, Michael: Einsam im Strom. Äußerlich. In: Lindinger (Hrsg.), ²1991, S.153.

rend die andere diese vollkommen außer Acht gelassen habe, resultiert nicht zuletzt aus den Rezeptionsgeschichten der beiden Institute. Was von der HfG selbst verdrängt wurde, spielte auch in der späteren Rezeption kaum eine Rolle.

5.5. Ulm und Bauhaus: nicht mit und nicht ohne einander

Ohne Zweifel hätte die Geschichte der Ulmer Hochschule ohne den Rückbezug auf das Bauhaus einen anderen Verlauf genommen. Die entscheidende Einflußnahme von Bill auf die inhaltliche Konzeption der neuen Schule bewirkte eine Wiederaufnahme des Bauhaus-Gedankens. In diesem Sinne wollte Bill eine Schule für die Ausbildung einer neuen Gestaltergeneration aufbauen, die den Bedürfnissen der modernen Gesellschaft Rechnung tragen konnte. Ausgehend von der These, daß nur eine funktionale Gestaltung ein diese Bedürfnisse befriedigendes Produkt hervorbringen könne, konzentrierte man sich zum einen auf die Funktionsanalyse, zum anderen auf eine Formgebung, die dem Gebrauch und der Ästhetik gleichermaßen verpflichtet sein sollte. Gropius unterstützte dieses Vorhaben gern, sah er doch darin die Möglichkeit, in Deutschland einen neuen Stützpunkt für seine Bauhaus-Idee zu schaffen. Die HfG profitierte von der immensen Popularität, die Gropius und mit ihm das Bauhaus in den fünfziger Jahren in Deutschland genossen, und verwendete sie anfangs gezielt für Werbezwecke.

Dieser Umstand sollte sich langfristig betrachtet für die HfG eher negativ auswirken. Je weiter die Bauhaus-Rezeption voranschritt und ein Idealbild der historischen Institution zeichnete, desto stärker unterschied sich die der Gegenwart verpflichtete Ulmer Hochschule von der Vorkriegsinstitution. Trotzdem hat sich die Ulmer Hochschule über die gesamte Zeit ihres Bestehens nicht vollständig von dem historischen Vorgänger emanzipieren können. Nach einer kurzen unkritischen Bewunderungsphase setzte eine differenzierte Auseinandersetzung ein mit dem Ziel, eine strikte Ablehnung legitimieren zu können. Die darauf folgende Arbeit erfolgte mit dem Anspruch, es dem Vorgänger nicht nur gleichzutun, sondern ihn zu übertrumpfen, so daß die HfG bis zu ihrem Ende, wenn auch antithetisch, mit dem Bauhaus verbunden blieb.

Betrachtet man mit einiger zeitlichen Distanz von heute aus die Entwicklungsgeschichte der HfG, so gibt es zwar viele inhaltliche und methodische Unterschiede. Bezüglich des gesellschaftlichen Anspruchs, mit dem Bauhaus und HfG ihre Arbeit verfolgten, sind allerdings Parallelen zu entdecken.

Bill forderte eine objektive Gestaltung nach funktionalen Erfordernissen, die mit einem dem Zweck des Gegenstandes gemäßen, ästhetisch ansprechenden Äußeren versehen werden sollte. Auch die äußere Gestalt betrachtete er vornehmlich aus rationalen

Gesichtspunkten, sollte sie doch das innere Wesen nach außen hin widerspiegeln bzw. sich aus ihm automatisch ergeben. Gerade aus diesem Punkt resultierten die Unstimmigkeiten innerhalb des Ulmer Kollegiums, weil Bill offensichtlich nicht in der Lage gewesen war, seine ästhetischen Vorstellungen als eine funktionale Notwendigkeit zu vermitteln. Deshalb vernachlässigte man nach seinem Weggang eben diese ästhetische Komponente und konzentrierte sich auf eine weitere Objektivierung der Gestaltung in Richtung einer wissenschaftlichen Determiniertheit. Aufgrund der Hinzuziehung aller relevanten Wissenschaften sollte eine „richtige“ Form entstehen im Gegensatz zur „guten“ Form, die zwar funktionalen Maßstäben genügen mußte, jedoch auch ein gewisses Maß an geistiger Wesenhaftigkeit beinhaltete. Dieser Aspekt blieb bei der Ulmer Ausbildung fortan unberücksichtigt.

Auch wenn diese Bemühungen zwischenzeitlich zu einer positivistischen Wissenschaftsgläubigkeit ausarteten, so legte Maldonado doch den Grundstein für ein neues Berufsbild des Designers, der als Koordinator in und mit der Industrie tätig sein und als Anwalt des Verbrauchers fungieren sollte. Einheitliche Produkt- oder Funktionssysteme, die auf wissenschaftlich-analytischen Methoden basierten, sollten einen Gegenpol zu der immer heterogener und damit unübersichtlicher werdenden Umwelt bilden.

War am Bauhaus noch in erster Linie das Verhältnis zwischen Mensch und Objekt untersucht worden, bei dem das Individuum als Maß galt, versuchte man sich an der HfG an größeren Zusammenhängen. Nunmehr galt es die Beziehungen zwischen dem Verbraucher, dem zu gestaltenden Objekt und seinen Umweltzusammenhängen zu analysieren. Durch dieses Eingebundensein in gesellschaftliche und wirtschaftliche Rahmenbedingungen mußte das Produkt zwangsläufig möglichst allgemeingültigen Richtlinien genügen, wollte es einen solchen umfassenden Anspruch erfüllen. Bei Hannes Meyer hatte dieser Aspekt in einer vornehmlich ideellen, sozialen Komponente bereits Eingang in die Gestaltung gefunden. Die Ulmer Bemühungen waren viel pragmatischer ausgerichtet, indem sie versuchten, die gesamte Lebensumwelt mit einem einheitlichen Gestaltungsanspruch zu strukturieren und ihrer drohenden Zersplitterung entgegenzuwirken. Gleichzeitig wurde der Verbraucher allerdings selbst Teil des Systems und mußte sich vice versa diesem anpassen.

Beide Hochschulen, sowohl das Bauhaus als auch die HfG, hatten gesellschaftlich-visionäre Ziele verfolgt. Das Institut der Weimarer Republik hatte aus der ungewissen Nachkriegssituation der zwanziger Jahre heraus eine Gesellschaft vor Augen gehabt, die durch die Verwendung „guter“ Produkte in eine ideale verwandelt worden wäre. Die am Bauhaus gestalteten Produkte standen symbolhaft für eine schöne, industriell geprägte Zukunft, ihre modernen Materialien und Herstellungsverfahren wurden als Aus-

druck einer im Dienst des Menschen stehenden Technik verstanden. Die HfG orientierte sich an der modernen Gesellschaft, wie sie bereits existierte, und wollte dieser zu den Produkten verhelfen, auf die sie nach Meinung der Ulmer moralisch einen Anspruch hatte. Dementsprechend eingebunden war die HfG in die wirtschaftliche und gesellschaftliche Realität der Adenauer-Zeit.

Damit ist Bauhaus und HfG gemein, daß eine kleine Gruppe von Gestaltern eine gesamte Gesellschaft mit Gebrauchsgegenständen versorgen wollte, deren Aussehen und Form von Paradigma bestimmt wurden, die sie von einem Idealzustand ausgehend ausgewählt hatten. Hatte das Bauhaus noch versucht, mit Hilfe der Kunst die Umwelt ästhetischer und auch funktionaler, kurz besser zu gestalten, ging es der HfG um die Herstellung einer Ordnung mit Hilfe von rationalen Methoden in dem ansonsten emotional dominierten Terrain der Gestaltung. Die Kunst schien bei einem solchen Vorhaben im Wege zu sein, was sich jedoch in Anbetracht der Avantgardebewegungen der sechziger Jahre mit ihren gesellschaftskritischen Ansätzen als Irrtum herausstellte.

Das Bauhaus war angetreten, um mit Hilfe von optimal gestalteten Gebrauchsgütern direkten Einfluß auf das Leben der Menschen zu nehmen. An der Ulmer Hochschule hatte man diese Vorstellungen insofern modifiziert, als nicht das Leben selbst, sondern die Lebenszusammenhänge optimiert werden sollten. Entsprechend bedeutend war für die Ulmer die Position, die das Produkt im Gebrauch, im Zusammenspiel mit der Umwelt und schließlich innerhalb der gesellschaftlichen Abläufe einnahm. Dieser vom Gestalter zugewiesene Stellenwert basierte letztlich auf der Interpretation einer modernen Gesellschaft.

Eine breite gesellschaftliche Akzeptanz von Ulmer Produkten hätte allerdings vorausgesetzt, daß man zu dieser Zeit einen Unterschied gemacht hätte zwischen Haben und Sein, was in dieser Form nicht der Fall war. Gerade Gebrauchsgüter wurden mit zunehmender wirtschaftlicher Etablierung der Bundesrepublik in besonderem Maße für einen individuellen Selbstaussdruck und Differenzierungsanspruch innerhalb der Gesellschaft herangezogen. Deshalb waren nur begrenzt Produkte gefragt, die einen Anspruch auf Neutralität erhoben.

Augenscheinlich hatte auch die HfG „nur“ eine Utopie verfolgt, die die menschlichen Bedürfnisse nicht so miteinbezog, wie sie tatsächlich existierten, sondern sich an einem Idealbild orientierte.

6. Die Ausstellung *50 Jahre bauhaus* – Kulminationspunkt der bundesdeutschen Rezeption

Die Jubiläumsausstellung *50 Jahre bauhaus* im Jahre 1968 stellte den Kulminationspunkt der Bauhaus-Rezeption der Nachkriegszeit dar. Ausgehend von Stuttgart als einzige deutsche Station ging die Wanderausstellung nach London, Amsterdam, Paris, Chicago, Toronto, Pasadena, Buenos Aires und Tokio.⁶⁶⁴ Als Referenz an die USA als wichtigstes Auswanderungsziel vieler ehemaliger Bauhäusler gastierte die Ausstellung im eigentlichen Jubiläumsjahr 1969 in Chicago. Um auch in Übersee möglichst viele Besucher erreichen zu können, wurde der Katalog ins Englische, Französische, Spanische und Japanische übersetzt.

Im folgenden wird durch eine Analyse des dabei vermittelten Bauhaus-Bildes aufgezeigt, wie die bislang verbreiteten Tatsachen und Mythen in einer Art Schmelztiegel vereint und in bequem konsumierbarer, unterhaltsamer Form in aller Welt publik gemacht wurden.⁶⁶⁵ Dabei nutzten die Ausstellungsmacher die Gelegenheit, mit einem speziellen Blickwinkel auf das bahnbrechende historische Institut der Weimarer Republik das durch den Nationalsozialismus schwer beschädigte Ansehen der Bundesrepublik Deutschland wieder in einem positiveren Licht erscheinen zu lassen. Auf diese Weise trug die Ausstellung zur langfristigen Rehabilitierung Deutschlands als Kulturnation bei.

6.1. Die Ausstellung

1967 begannen der Direktor des Bauhaus-Archivs, der ehemalige Bauhäusler Herbert Bayer, der Leiter des Württembergischen Kunstvereins Dieter Honisch und Ludwig Grote mit den Vorbereitungen zur Ausstellung.⁶⁶⁶ Bayer übernahm die Ausarbeitung

⁶⁶⁴ Zur Resonanz in den einzelnen Ländern vgl. Herzogenrath, Wulf: „50 Jahre Bauhaus“. Bericht über die Tournee einer Ausstellung. In: Kunstjahrbuch (Mainz), Jg. 2, 1972, S. 119-121.

⁶⁶⁵ „Selbst bei nur summarischer Neugier halte ich sie für die kurzweiligste, lockerste, bunteste Schau, die das Thema je hergegeben hat.“ Biedrzyński, Richard: Die Grammatik des Bauhauses. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 04.05.1968 (Sonntagsbeilage).

⁶⁶⁶ Der ehemalige Bauhäusler Herbert Hirche hatte sich zusammen mit zwei Mitarbeitern um die technische Leitung der Ausstellung in Paris gekümmert. – Vgl. Wingler, Hans Maria: Die Vorbereitung der Bauhaus-Ausstellung in Paris. Mai 1969, Typoskript. [BHA]

des Ausstellungskonzepts inklusive der Kataloggestaltung; die notwendigen Räumlichkeiten wurden vom Kunstverein Stuttgart zur Verfügung gestellt.

Die Ausstellungsträger setzten sich aus den verschiedenen Stadt-, Landes- und Bundesvertretern zusammen, wobei das Auswärtige Amt in Hinsicht auf die Wanderausstellung eine wichtige Rolle einnahm. Dadurch ergab sich eine Verknüpfung von kulturellen und bundespolitischen Interessen, die von Kritikern mit Unbehagen beobachtet wurde. Der Verdacht drängte sich auf, das Bauhaus solle als Objekt der Politik zur Präsentation von nationalen Kulturgütern verwendet werden, denn schließlich wurde mit der Ausstellung ein offizielles Deutschlandbild propagiert, das im Ausland auf ein großes Publikum hoffen konnte. Auch wenn Herzogenrath in seinem Rückblick auf die Wanderausstellung derartige Befürchtungen mit der Begründung zurückwies, beim Bauhaus hätte es sich schließlich um ein international besetztes Institut gehandelt,⁶⁶⁷ darf dieser Aspekt nicht außer acht gelassen werden.

Genau genommen war der Titel der Ausstellung äußerst mißverständlich gewählt. Eigentlich hätte es „50 Jahre Bauhausgründung“ oder zumindest „50 Jahre Bauhaus-Idee“ heißen müssen, denn schließlich war das Institut 35 Jahre zuvor aufgelöst worden. Stattdessen suggerierte der Titel eine kontinuierliche Existenz des Bauhauses, als ob es weder eine Schließung, noch die Emigration von Bauhäuslern in Reaktion auf den Nationalsozialismus gegeben hätte.⁶⁶⁸

Tatsächlich verstanden die Ausstellungsmacher ihre Aufgabe so, daß

„nicht nur ein Bild des nun schon historisch gewordenen Instituts, sondern auch ein Ausblick auf das spätere Wirken seiner Meister und Schüler gegeben werden soll.“⁶⁶⁹

Ein besonderes Gewicht lag dementsprechend auf das „zur gegenwart hin offene konzept“,⁶⁷⁰ das zusammen mit dem anstehenden Jubiläum den Titel legitimieren sollte. Für die Organisatoren beinhaltete demzufolge der Begriff „Bauhaus“ über das historische Institut hinaus auch die „Bauhaus-Idee“. Ziel war nicht nur die Sicherung der praxisorientierten Spuren der Schule sowie ihrer Lehrer und Absolventen, sondern auch

⁶⁶⁷ Vgl. Herzogenrath, 1972, S. 119.

⁶⁶⁸ Vgl. Moholy, Lucia: Fragen der Interpretation [1971]. In: Neumann (Hrsg.), 1985, S. 294, derzufolge der Titel dazu geführt habe, „daß mancher Berichterstatter sich veranlaßt sah, der Vorstellung von ‚Werk und Leistung des Bauhauses in der Zeit von 1919 bis 1969‘ (Neue Zürcher Zeitung) oder dem ‚50jährigen Bestehen des Bauhauses‘ (Die Zeit) Nachdruck zu verleihen.“

⁶⁶⁹ Presseinformation zur Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“ Typoskript, S. 1. [BHA]

⁶⁷⁰ Honisch, Dieter: zur ausstellung. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1968, S. 31.

die Sichtbarmachung der fortwährenden international wirksamen Grundsätze, die bereits im Deutschland der zwanziger Jahre angelegt worden waren.

Um diesem hoch gesteckten Anspruch gerecht werden zu können, wurden noch im Juli 1967 an diejenigen ehemaligen Bauhäusler, deren Adressen im Bauhaus-Archiv vorlagen, ein Rundschreiben verschickt, in dem sie um Bereitstellung von verwertbaren Materialien gebeten wurden.⁶⁷¹ Waren die Organisatoren anfangs hinsichtlich der Mitwirkung der ehemaligen Schüler und Meister optimistisch, erwies sich diese in der Folge als schwierig. Die unterschiedlichen Interessen von Organisatoren und ehemaligen Bauhäuslern, die meist eigene Vorstellungen von ihrer Arbeit am Institut hatten, waren in Hinblick auf das tatsächlich Machbare nicht immer in Einklang zu bringen. Da unter Termindruck gearbeitet wurde, konnten nicht alle Wünsche berücksichtigt werden, was die Verärgerung mancher Ehemaligen nach sich zog. Bayer formulierte in einem Brief an Gropius, der stets auf dem Laufenden gehalten wurde, die entstandenen Probleme:

„Grote leistet jetzt sehr gute Arbeit, obwohl er, wie Du weißt, ... auf große Schwierigkeiten mit [Josef] Albers, Nina Kandinsky usw. stößt ... Als er Mies [van der Rohe] auf dessen Beteiligung hin ansprach, war die Antwort von Mies, ‚Ich habe absolut nichts mit dem Bauhaus zu tun.‘ Trotzdem will er ihn zur Schau stellen, und auch Albers, leider nicht so gut vertreten, wie er es sonst gewesen wäre. Wir werden bestimmt keine Freunde mehr haben nach dieser Ausstellung ...“⁶⁷²

Trotz aller Hindernisse kamen die Organisatoren planmäßig voran, was durch Zeitungsberichte belegt ist, welche die Öffentlichkeit mit Informationen zu Ausstellungsthema und Umfang der Exponate schon im Vorfeld neugierig machten.⁶⁷³ Grote versuchte wiederholt, Gropius zu einer Reise nach Stuttgart zu bewegen, da dieser anscheinend Anfang des Jahres 1968 noch unschlüssig war, ob er die Reise auf sich nehmen sollte:

„Sie dürfen auf keinen Fall bei der Eröffnung fehlen, die von uns als eine große Ehrung für sie geplant ist. Wir rechnen mit über 100 alten Bauhäuslern, die natürlich ihren alten Pius sehen und ihm zujubeln wollen.“⁶⁷⁴

Dementsprechend wollten auch die Organisatoren Gropius' Anwesenheit als medienwirksame Ergänzung ihrer Feierlichkeiten nutzen und der abstrakten „Bauhaus-Idee“

⁶⁷¹ Honisch, 1968, S. 31.

⁶⁷² Bayer, Herbert: Brief an Walter Gropius vom 08.12.1967, zitiert nach Isaacs, 1984, S. 1148.

⁶⁷³ Vgl. dazu: Ankündigung zur Ausstellung 50 Jahre Bauhaus. In: Die Welt (Hamburg), 25.08.1967; Fünfzig Jahre Bauhaus. In: Artis Report (Bern/Stuttgart), 1967, Nr. 12; Neumann, Bauhaus Dokumente, 1968.

⁶⁷⁴ Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 04.01.1968. [BHA]

im gleichen Zuge ein prominentes Gesicht geben. In diese Sinne wurde der Südwestfunk dazu angeregt, einen Bauhaus-Film zusammenzustellen, der auch Aufnahmen von der Ausstellung beinhalten sollte.

„In dem Film wird auf keinen Fall die Eröffnung der Bauhaus-Ausstellung fehlen, und wenn Sie nicht dabei zu sehen sind, würde uns der väterliche Segen abgehen.“⁶⁷⁵

Aus den Worten von Grote wird ersichtlich, wie sehr sich die Ausstellungsmacher auch noch im Jahre 1968 von Gropius' Zustimmung abhängig fühlten. Gleichzeitig versuchten sie, Gropius durch die Betonung seiner Unverzichtbarkeit mit einer möglichst großen Publicity zur Teilnahme zu bewegen, was schließlich auch zum Erfolg führte.

So konnte am 5. Mai 1968 unter Anwesenheit zahlreicher Ehrengäste die Ausstellung im Kleinen Haus des Württembergischen Staatstheaters in Stuttgart festlich eröffnet werden.⁶⁷⁶ Den Auftakt der Feierlichkeiten bildeten Szenen aus Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett*. Gropius erläuterte in seiner Festrede sein Verständnis von der Ausstellung als „Illustration zu der Idee des Bauhauses“.⁶⁷⁷ Damit verdeutlichte der Bauhaus-Gründer, daß er keine Beispiele der Gestaltung oder Pädagogik im Vordergrund sah, sondern das weltanschauliche, philosophische Prinzip, das anhand dieser breit gefächerten und zahlreich bestückten Ausstellung lediglich illustriert, aber nicht präzisiert werden konnte. Somit blieb es den Ausstellungsbesuchern selbst überlassen, das Gesehene auf eine abstrakte Ebene zu transferieren und sich der „Bauhaus-Idee“ anzunähern.

Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg. Allein in Stuttgart sahen 97.000 Besucher die Schau, 25.000 Kataloge wurden dort verkauft. Insgesamt zählte die Wanderausstellung auf ihren neun Stationen 800.000 Besucher, so daß das Auswärtige Amt abschließend konstatierte, die Ausstellung „sei ein ‚Welterfolg‘ gewesen, wie er noch keinen anderen kulturellen Veranstaltungen im Ausland beschieden war.“⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 11.01.1968. [BHA]

⁶⁷⁶ Vgl. Die Bauhaus-Idee ist so aktuell wie je. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 06.05.1968, S. 13-14.

⁶⁷⁷ Gropius, Walter: Wissenschaft des Sehens. Rückblick auf das Bauhaus. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 07.05.1968, S. 2.

⁶⁷⁸ Wingler, Hans Maria: Das Bauhaus, ein General und kein Whisky. Bericht über die Wanderausstellung, 1970, Typoskript. [BHA]

6.2. Katalog

Die Zusammenstellung des Ausstellungskataloges besorgte Wulf Herzogenrath, die grafische Gestaltung stammte von Herbert Bayer. Die Wirkung des Kataloges kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, da er mit seinem 396 Seiten starken Umfang und dem reichen Abbildungsmaterial neben Winglers Monografie als die bis dahin umfassendste Darstellung zum Thema galt. In seinem Aufbau mit eigenen, unterschiedlich langen Kapiteln zu den einzelnen Aspekten des Bauhauses sowie biografischen Informationen über die in der Ausstellung vertretenen Bauhäusler bildete der Katalog tatsächlich eine Ergänzung zu Winglers Buch.⁶⁷⁹ Die Kritik bewertete ihn als „wahres Kompendium dieser Jahrtausstellung“.⁶⁸⁰

Neben einer umfassenden Darstellung der Vorlehre, Werkstätten und Arbeitsergebnisse des Bauhauses wurde ein weiterer Schwerpunkt mit der Fortsetzung der Lehre in den verschiedenen Ländern gesetzt, um die andauernde Bedeutung des Bauhauses zu belegen. In der Behandlung der Bauhaus-Nachfolge zeichnete sich die Entwicklung der folgenden Jahre bereits ab: Da der Archiv-Direktor Wingler in seinem Katalogbeitrag zur *resonanz und weiterentwicklung des bauhauses in amerika* zum ersten Mal auf dieses Thema einging, wurde seine Einschätzung zur Richtschnur für weitere Untersuchungen. Für Wingler war die Fortsetzung der Lehre am konsequentesten in den USA erfolgt, wo viele ehemalige Bauhäusler neue Wirkungsstätten gefunden hatten. Von besonderer Bedeutung erschien ihm die Nachfolge des New Bauhaus in Chicago, das seiner Meinung nach „die legitime und historisch interessanteste nachfolge-institution“ darstellte.⁶⁸¹ In Konzeption und Fächereinteilung habe dieses Institut Vorbildfunktion für viele andere später eingerichtete Schulen gehabt, so auch für die HfG in Ulm. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, daß Wingler mit der Ernennung des New Bauhaus zum offiziellen Nachfolgeinstitut gleichzeitig einen unumstößlichen „Beweis“ für die Internationalität und Universalität der „Bauhaus-Idee“ erbrachte.

⁶⁷⁹ Der gesamte Text wurde in Anlehnung an die typografischen Prinzipien des Bauhauses unter Verwendung der Kleinschrift gedruckt. Die grafischen Exponate der Ausstellung wurden nicht berücksichtigt, da Wingler bereits 1965 einen Katalog zur Bauhaus-Grafik herausgegeben hatte. Dank der ansprechenden Gestaltung von Bayer wurde der Katalog zu einem der „50 Bücher des Jahres 1968“ gewählt. Vgl. Herzogenrath, 1972, S. 119.

⁶⁸⁰ Biedrzyński, 1968.

⁶⁸¹ Vgl. Wingler, Hans M.: *resonanz und weiterentwicklung des bauhauses in amerika*. In: Herzogenrath (Hrsg.), 1968, S. 334.

Innerhalb dieses Kapitels wurden auch Arbeiten aus verschiedenen Klassen für Industrial Design oder aus Vorkursen berücksichtigt, die nach dem Krieg unter der Leitung einiger ehemaliger Bauhaus-Schüler in Deutschland, den USA oder in Japan entstanden waren. Doch kann die Tatsache, daß Unterricht von ehemaligen Bauhäuslern erteilt wurde, allein nicht als Aufnahmekriterium für den Katalog gegolten haben, da ansonsten auch das Black Mountain College in North Carolina und die Grundlehrearbeiten der HfG in Ulm hätten berücksichtigt werden müssen. In der Ausstellung waren sie jedoch nicht vertreten. Das Fehlen der amerikanischen Schule, an der Anni und Josef Albers sowie Xanti Schawinsky gelehrt hatten, kann mit der bereits erwähnten mangelnden Kooperationsbereitschaft erklärt werden. Die stiefmütterliche Behandlung der HfG wird unterdes andere Ursachen gehabt haben. Während Max Bill mit seinen eigenen Arbeiten ausgiebig vertreten war, wurde das von ihm mitgegründete Institut nur in einer der Sektion vorangestellten, chronologischen Aufstellung berücksichtigt. Es ist anzunehmen, daß die HfG sicherlich die Gelegenheit ergriffen hätte, sich bei der Ausstellung gerade in der Landeshauptstadt Stuttgart und noch dazu in unmittelbarer Nähe des Landtages zu präsentieren, wenn sie die Möglichkeit dazu bekommen hätte; schließlich kämpfte sie zu diesem Zeitpunkt bereits verzweifelt um ihre Existenz und versuchte, die Hochschulgründung unter dem Aspekt der Bauhaus-Nachfolge in Erinnerung zu rufen. Über die Gründe kann von heute aus betrachtet nur spekuliert werden. Entweder wurden die Ulmer nicht berücksichtigt, weil die Ausstellungsmacher von vornherein eine Teilnahme ausschlossen, da ihrer Meinung nach die HfG nicht in die Traditionslinie des Bauhauses zu zählen sei. Oder es gab Einwände von Seiten der Ausstellungsträger, die zur gleichen Zeit die Schließung der Hochschule forcierten, weshalb ihnen eine positive Selbstdarstellung der Ulmer und die damit verbundene erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit zum Nachteil gereicht hätte. Schließlich war einer der offiziell angeführten Schließungsgründe, die HfG habe keine nennenswerten Ergebnisse hervorgebracht.

Eine maßgebliche Rolle innerhalb der Ausstellung spielte das Leben am Bauhaus. Neben zeitgenössischen Texten über das historische Institut wurden mit Fotografien illustrierte Erinnerungen von Ehemaligen abgedruckt. Bereits 1967 hatte der Gropius-Biograf Reginald Isaacs eine Umfrage unter einstigen Lehrern und Studierenden gemacht, in welcher er sie nach ihrem Werdegang, ihren beruflichen Aktivitäten, ihren

politischen und ethischen Anschauungen etc. befragt hatte.⁶⁸² Die Auswertung bildete die Grundlage für seinen Aufsatz *der bauhäusler. eine charakterisierung*, der im Katalog Aufnahme fand. In dem Bemühen, Außenstehenden das Gemeinsame begreiflich zu machen, „das man als den typischen bauhaus-geist bezeichnen könnte“, ⁶⁸³ vermittelte Isaacs' Beschreibung des „(all)gemeinen Bauhäuslers“, wieviel Prozent der Befragten in welchen künstlerischen oder architekturbezogenen Berufen tätig waren und welche Charaktereigenschaften sie auszeichneten: Die

„meisten bauhäusler verraten einen hohen grad an sensibilität, nicht nur was kunst und beruf angeht, sondern auch die welt als ganzes, ihre völker, die politischen systeme und probleme. [...] bei den meisten verschärft sich die wahrnehmungsfähigkeit zu einem unmittelbaren erfassen der möglichkeiten für neue erfindungen, wie auch zu einer aufgeschlossenheit für die feinsten nuancen der natur und des lebens.“⁶⁸⁴

Nach Isaacs' Statistik waren die meisten Bauhäusler tolerant, überdurchschnittlich stark sozial engagiert und sahen sogar sehr viel jünger aus als gleichaltrige „Nichtbauhäusler“.

Etwaige Indizien, die Isaacs' positives Bild widerlegt hätten, wurden von vornherein entkräftet, beziehungsweise positiv ausgelegt. So fand der Autor durchaus auch Ausnahmen, die die Regel bestätigten:

„eine der befragten klagte darüber, nur einfache hausfrau zu sein, ein anderer nannte sich bekümmert geschäftsmann und ein anderer gab seinen beruf mit arbeiter an – was für begabungen sind da wohl verloren gegangen?“⁶⁸⁵

Ein Aspekt von besonderer Wichtigkeit war die Hervorhebung der politischen Integrität der Ehemaligen, schließlich sei von nur einem Prozent bekannt,

„daß sie mehr als ein lippenbekenntnis zum dritten reich abgelegt haben. ein viel höherer prozentsatz wurde verfolgt und war in lebensgefahr. ein großteil war inhaftiert, sicherlich mehr als zehn bauhäusler starben in konzentrationslagern. sehr viele, vor allem die bedeutendsten persönlichkeiten unter ihnen, emigrierten, um der verfolgung zu entgehen.“⁶⁸⁶

Diese betont antifaschistische und demokratische Grundhaltung war bereits in vielerlei früheren Texten herausgestellt worden, aber in der Kombination mit Prozentangaben, die diese Darstellung glaubhaft belegen sollten, war diese Aufzählung einmalig. Eine Emigration aus rein wirtschaftlichen Gründen war für den Autoren anscheinend un-

⁶⁸² Isaacs verschickte insgesamt 350 Briefe und Fragebögen, von denen 250 beantwortet zurückkamen. Darüber hinaus führte er 100 Interviews. Das englischsprachige Skript dieser Umfrage befindet sich im Bauhaus-Archiv in Berlin.

⁶⁸³ Isaacs, Reginald: *der bauhäusler. eine charakterisierung*. In: Herzogenrath (Hrsg.), 1968, S. 311.

⁶⁸⁴ Ebenda.

⁶⁸⁵ Ebenda.

⁶⁸⁶ Ebenda.

denkbar. Daß es Mitläufer gegeben haben konnte, vernachlässigte Isaacs ebenso wie die Möglichkeit, daß er entweder keine korrekten oder überhaupt keine Angaben von denjenigen erhalten hatte, die nicht in dieses Klischee paßten.

Isaacs vertrat die Einstellung, daß trotz der durch Emigration verursachten Verstreuung der Bauhäusler, die naturgemäß die Kontakte zwischen den einzelnen Schülern und Lehrern beschränkt hatte, die wenigen gemeinsam verbrachten Jahre am Bauhaus alle Beteiligten sozusagen in einer Schicksalsgemeinschaft für alle Zeiten miteinander verbunden hatten:

„keine [...] organisation oder vereinigung ehemaliger schüler ist notwendig, um die bindung und die innere verwandtschaft der bauhäusler zum bauhaus und seinen meistern zu erhalten. keine abzeichen oder schulkrawatten, keine schülertreffen oder schulzeitschriften sind nötig, um die zusammengehörigkeit oder ein leitbild – oder gar den inneren geist – zu bewahren.“⁶⁸⁷

Die Möglichkeit einer Loslösung vom Institut, an dem „der Bauhäusler“ seine Ausbildungszeit verbracht hatte, und sei sie noch so kurz gewesen, wurde damit für den einzelnen schlichtweg verneint, denn auch bei physischer Abwesenheit wurde eine unbestreitbare, nach wie vor andauernde innere Verbundenheit mit dem Bauhaus vorausgesetzt: Einmal Bauhäusler – immer Bauhäusler. Nur wenige schafften es, sich von diesem pauschalen „Markenzeichen“ zu lösen. Doch was für die einen eine Hypothek bedeutete, war für die anderen das Kapital, von dem sie Zeit ihres Lebens zehrten.⁶⁸⁸

Neben die subjektiven Erfahrungsberichte und Erinnerungen von prominenten ehemaligen Bauhäuslern, an denen Stimmung und Grundhaltung der am Bauhaus tätigen Menschen ablesbar geworden waren, stellte Isaacs seine „objektive“ Charakterisierung des Bauhäuslers als Spezies. Damit wurde auch der anonymen Masse der unbekannteren Schüler ein sympathisches Gesicht verliehen.

Der Ausstellungsschwerpunkt lag jedoch bei der Dokumentation der Arbeiten, die entweder am Bauhaus entstanden oder von Bauhäuslern in späterer Zeit geschaffen worden waren. Dabei wurde der Vorkurs- und Werkstattarbeit ebensoviel Aufmerksamkeit geschenkt wie den späteren Aktivitäten der ehemaligen Institutsangehörigen auf den Gebieten Architektur und Produktgestaltung sowie Malerei, Plastik oder Grafik. Als Beleg für die internationale Bedeutung des Bauhauses stammten die Beispiele nicht

⁶⁸⁷ Ebenda, S. 312. – Vgl. dazu auch Schreyer, der bereits 1959 ein Zusammengehörigkeitsgefühl konstatiert hatte: „Sobald wir uns begegnen unter dem Zeichen ‚Bauhaus‘ und wenn wir uns auch zu erstenmal sehen, sind wir eins.“ Schreyer, 1959, S. 30.

⁶⁸⁸ Zum Unbehagen vor allem der ehemaligen Meister, permanent mit dem Bauhaus in Verbindung gebracht zu werden, vgl. Rüdell, 1969, S. 86.

nur aus Europa, sondern auch aus den USA, aus Japan und Israel. Beinahe die Hälfte der insgesamt 1500 Exponate gaben Aufschluß über den weiteren Werdegang der Bauhäusler und zeigte Exponate, die zwischen 1930 und 1968 entstanden waren. Im Bereich Architektur und Produktgestaltung wurde den Direktoren des Bauhauses besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wobei Gropius und Mies van der Rohe deutlich umfangreicher berücksichtigt wurden als Meyer.⁶⁸⁹

Der Bereich der Grafik und Reklame wurde vor allem mit Arbeiten des in den USA lebenden Herbert Bayer gefüllt, während die in Deutschland auch pädagogisch tätigen Kurt Kranz und Hannes Neuner nur wenige Beispiele beisteuerten.

Der Aspekt der Produktgestaltung wurde entgegen der allgemeinen Erwartungshaltung nur ausschnitthaft präsentiert. Von den insgesamt 28 ausgestellten ehemaligen Schülern übten lediglich zwei ausschließlich den Gestalterberuf aus: Wolfgang Tümpel und Wilhelm Wagenfeld. Darüber hinaus wurden die Inneneinrichtungen des Architekten Herbert Hirche für die Interbau in Berlin sowie gestalterische Arbeiten von Max Bill berücksichtigt, dessen breit gefächertes Betätigungsfeld mit 40 Katalognummern umfassend illustriert wurde.⁶⁹⁰ Die Entwürfe dürften den Ausstellungsbesuchern größtenteils wohlbekannt gewesen sein. Schließlich gehörten Bills Küchenuhr oder auch Tümpels Kaffeedose, die für die Firma Tchibo als vielseitig einsetzbarer Vorratsbehälter aus Polysterol hergestellt wurde, in vielen Haushalten zum Inventar. (Abb. 95) Einen vergleichbaren Wiedererkennungswert hatten Wagenfelds Entwürfe für die Firma WMF, deren Produkte einen breiten Markt in der Bundesrepublik gefunden hatten. In Anbetracht des weiten Raumes, den Wagenfeld von den Ausstellungsmachern zugesprochen bekam, wurde er offensichtlich als beispielhaft für die gesamte bundesdeutsche Produktgestaltung der fünfziger und sechziger Jahre angesehen. So wurde mit seinen Objektbeispielen beinahe die gesamte Palette des Hausrats abgedeckt, von Trinkgläsern über Bestecke, Schalen und Vasen zu ganzen Porzellanservice oder Hotelgeschirren.⁶⁹¹ Obgleich ein Überblick über die unterschiedlichen Materialien gegeben

⁶⁸⁹ So nahmen Gropius' Arbeiten 52 Katalognummern, Mies van der Rohes 44 und Meyers dagegen nur 19 ein, nur wenig mehr als die 14 Exponate zum Werk von Ludwig Hilberseimer. Vgl. Herzogenrath (Hrsg.), 1968, S. 147-173.

⁶⁹⁰ Hinzu kamen weitere sieben Gemälde und fünf Plastiken.

⁶⁹¹ Insgesamt war Wagenfeld mit 53 Katalognummern vertreten.

wurde, mit denen der Gestalter arbeitete, war seine Vielseitigkeit in bezug auf die unterschiedlichen Entwurfssfelder nicht nachzuvollziehen.⁶⁹²

Die besondere Berücksichtigung Wagenfelds innerhalb der Ausstellung manifestierte seine Sonderposition in der deutschen Gestalterszene der Nachkriegszeit. Seit Ende der vierziger Jahre hatte er mit zahlreichen Zeitschriftenartikeln und Publikationen versucht, sowohl die Verbraucher als auch die Industriellen von der Notwendigkeit einer zeitgemäßen Gestaltung zu überzeugen.⁶⁹³ Darüber hinaus gehörte er seit 1957 zu den ersten Redakteuren der Zeitschrift *form*, die sich als Forum für Architektur- und Gestaltungsfragen etabliert hatte.⁶⁹⁴ Die erste Ausstellung über seine Tätigkeit war bereits 1957 zu sehen, weitere folgten in den sechziger Jahren.⁶⁹⁵

Darüber hinaus wurde deutlich, daß Wagenfeld im Nachkriegsdeutschland der einzige Bauhaus-Schüler war, der als Gestalter in einer eigenen unabhängigen Werkstatt tätig war.⁶⁹⁶ Zwar hatten einige der Architekten unter den Bauhaus-Schülern in den fünfziger Jahren auch Innenräume mit eigenen Entwürfen ausgestattet, wie zum Beispiel Herbert Hirche, Gustav Hassenpflug, Wils Ebert oder Eduard Ludwig; dies schlug sich allerdings nur ausnahmsweise im Ausstellungskatalog nieder. Ob die Bauhäusler selbst ihre Möbelentwürfe nicht als maßgeblich empfanden oder ob andere Gründe einer Berücksichtigung entgegenstanden, kann von heute kaum mehr geklärt werden. Grundsätzlich ist jedoch die Vernachlässigung von Möbel- und Innenraumgestaltungen sehr auffällig.

⁶⁹² Wagenfeld hatte unter anderem einen Plattenspieler für die Firma Braun, verschiedenen Türdrücker, Leuchtkörper, Schreibmaschinen oder Öfen entworfen. Vgl. Werkverzeichnis in: Manske, Beate (Hrsg.): Wilhelm Wagenfeld (1900-1990). Ausstellungskatalog Stuttgart, 2000, S. 194-200.

⁶⁹³ Vgl. dazu Joppien, Rüdiger: „Niemand anders ist so weit gegangen.“ Eine Annäherung an Wilhelm Wagenfeld und seine Stellung als Designer in der deutschen Nachkriegszeit. In: Ebenda, S. 123.

⁶⁹⁴ Die anderen waren der Kasseler Werkkunstschuldirektor Jupp Ernst, der Direktor des Stedelijk Museums in Amsterdam, Willem Sandberg, und Curt Schweicher. Seit Mitte der sechziger Jahre lautete der Untertitel der *form* „Zeitschrift für Gestaltung“. – Vgl. *form* Spezial 1, (Frankfurt a.M.), 1997.

⁶⁹⁵ Wilhelm Wagenfeld. Ein Künstler in der Industrie. Ausstellung Kunsthalle Mannheim, 1957; Wilhelm Wagenfeld. 30 Jahre künstlerische Mitarbeit in der Industrie. Ausstellung Neue Sammlung München, 1961; Wilhelm Wagenfeld. Vom Bauhaus in die Industrie. Ein Querschnitt durch vier Jahrzehnte künstlerischer Mitarbeit in der Industrie. Ausstellung Landesgewerbeamt Baden-Württemberg Stuttgart, 1965.

⁶⁹⁶ Tümpel fungierte in Hamburg als Leiter der Metallklasse der Hochschule für Bildende Künste. Daneben war er in den sechziger Jahren u.a. als Entwerfer für Lampen tätig. Vgl. Schneider, Katja: „Die Gestaltung beginnt da, wo die Technik aufhört.“ Der Silberschmied und Industriedesigner Wolfgang Tümpel. In: Weber, Klaus (Hrsg.): Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1992, S. 66-78.

An den Arbeiten Wagenfelds wird deutlich, daß er seine Formensprache seit der Ausbildung am Weimarer Bauhaus erheblich weiterentwickelt hatte. Am Beispiel der Trinkgläser ist der Wandel von der schlichten schmucklosen Garnitur *Oberweimar* von 1935 (Abb. 96) zu den aufwendig geschliffenen, repräsentativen Kelchgläsern *Greif* oder *Staffelstein* aus Bleikristall abzulesen. (Abb. 97) Die in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen weich geformten Schalen oder Behältnisse, die sich bereitwillig in die Hände ihrer Benutzer begaben, sind ebenso als Produkte eines zeitgebundenen ästhetischen Empfindens zu begreifen. Obgleich die Verwendung der modernen Materialien wie Kunststoff oder Cromargan den Ansprüchen der Hausfrauen nach Leichtigkeit, Dauerhaftigkeit und einfacher Reinigung entgegen kam, gestaltete Wagenfeld nicht nur gemäß rein funktionaler Erfordernisse, sondern kalkulierte auch sinnliche und emotionale Qualitäten mit ein. Schließlich waren seine Entwürfe so erfolgreich, daß die Auftraggeber die Objekte unautorisiert mit Dekoren versahen oder sie in leicht variiertes und billigerer Ausführung ohne sein Zutun vertrieben.⁶⁹⁷

Indem Wagenfelds Erfolg als Resultat seiner Ausbildung am Bauhaus dargestellt wurde, erschienen seine Entwürfe in einem anderen Licht und wurde nochmals aufgewertet. Vice versa sollte das Beispiel Wagenfelds die Durchschlagskraft und Beständigkeit der Bauhaus-Idee auch noch nach fünfzig Jahren bestätigen.

Obgleich Architektur und Produktgestaltung theoretisch gleichberechtigt präsentiert werden sollten, waren hauptsächlich die Architekten mit ihren Bauten vertreten, die aus den unterschiedlichsten Bereichen stammten: Privathäuser, Hochhäuser, Fabriken, öffentliche Bauten und komplette Siedlungsplanungen wie z.B. die Planung für die Siedlung Berlin Buckow-Rudow von Gropius. Das führte den Besuchern vor Augen, wie sehr ihr eigenes Leben vom Bauhaus geprägt wurde, ohne daß sie je davon gewußt hatten, daß sich die Gestaltungsprinzipien des Bauhauses schon längst weitreichend durchgesetzt hatten.

Soweit wurden die Ausstellungsorganisatoren ihrem Anspruch gerecht, den Besuchern „50 Jahre Bauhaus“ zu zeigen. Eine Auseinandersetzung, ob und inwieweit solche Arbeiten, die fast 35 Jahre nach dem Ende des historischen Bauhauses entstanden waren, überhaupt noch zu den Bauhaus-Erzeugnissen gezählt werden konnten, unterblieb in der Ausstellung ebenso wie im Katalog. Ebenso wenig wurde versucht, ein ver-

⁶⁹⁷ So wurde das Rosenthal-Service *Gloriana* auch farblich verändert und nachträglich dekoriert hergestellt. Manske, Beate / Scholz, Gudrun (Hrsg.): *Täglich in der Hand*. Bremen, 1987, S. 319; vgl. auch: Burschel, Carlo / Scheffele, Heinz: Wilhelm Wagenfeld in der WMF. In: Manske (Hrsg.), 2000, S. 153.

bindendes Element zu isolieren, daß den in Zweck, Form und Material so unterschiedlichen Objekten hätte gemein sein können. Stattdessen dominierte die Meinung, die Ausbildung am Bauhaus sei derart prägend gewesen, das auch Jahrzehnte eigenständiger Arbeit und Weiterentwicklung nichts Wesentliches mehr hinzufügen konnten.

Gleichzeitig wurde an den jüngsten Arbeiten deutlich, daß sie inhaltlich und formal stark divergierten und daß den einzelnen Objekten kaum mehr Gemeinsamkeiten zuzuschreiben waren, als daß ihre Urheber an demselben Institut ausgebildet worden waren. Besonders prägnant zeigte sich dies in der Malerei-Sektion der Ausstellung, in der so unterschiedliche Werke wie z.B. von Fritz Winter und Richard Oelze, Wols und Max Bill, Georg Muche und Josef Albers präsentiert wurden.

Mit diesem derart egalisierenden Ausstellungskonzept wurde beinahe alles zu „Bauhaus“, was sich in den vorangegangenen Jahren auf den unterschiedlichsten Gebieten der Architektur, Malerei oder Produktgestaltung ereignet hatte. Entsprechend wurde die Ausstellung auch aufgefaßt:

„Vielleicht, ja wahrscheinlich, wird man einmal sagen, daß die große Stuttgarter Bauhaus-Ausstellung [...] die wahre ‚Documenta‘ des Jahres 1968 war.“⁶⁹⁸

6.3. Resonanz

Das öffentliche Interesse am Thema „Bauhaus“ war sehr groß, was sich an den zahlreichen Reaktionen in Zeitungsartikeln, Radiosendungen und Filmbeiträgen zur „Jahrhundertschau“ ablesen läßt. Die Beiträge sind im großen und ganzen in drei unterschiedliche Kategorien zu unterteilen. Während die meisten die Veranstaltung zum Anlaß nahmen, um das Bauhaus und seine Wirkung zu feiern, setzten sich einige auch mit der Ausstellung und ihren Inhalten kritisch auseinander. Eine dritte Gruppe wiederum ging noch einen Schritt weiter und versuchte, die aktuelle Gegenwart in ihre Überlegungen miteinzubeziehen.

Den Tenor der Besprechungen bildeten zumeist weniger Bewertungen der Konzeption und Inhalte als pauschale Lobeshymnen, in denen das historische Institut in seiner Bedeutung hervorgehoben wurde:

„Das Bauhaus-Jubiläumsjahr läßt nicht nur den Glanz des Bauhauses und seiner Lehrer in der großen Stuttgarter Bauhaus-Ausstellung von neuem auf-

⁶⁹⁸ Diemer, Karl: Das Riesenspielzeug Bauhaus. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 04.05.1968.

leuchten; es weist auch auf die Probleme seiner künstlerischen Lehre hin, die im wesentlichen noch heute aktuell sind.“⁶⁹⁹

Sogar *Der Spiegel* sah die Aufgabe der Ausstellung darin, den „Weltruhm des Bauhauses“ zu erklären und darüber hinaus noch zu vermehren, denn schließlich habe das Bauhaus „den folgenreichsten deutschen Impuls zur Kunst wie zum Design des 20. Jahrhunderts“ gegeben.⁷⁰⁰ Eine besondere Bedeutung wurde erneut dem Bauhaus-Gründer zugesprochen, an dessen außergewöhnlicher Persönlichkeit es zum Teil auch gelegen habe, daß es langfristig keinen geeigneten Nachfolger gegeben habe.⁷⁰¹ Aus den Zeitungsartikeln war der enorme Stolz herauszulesen, daß eine solch bedeutende Entwicklung von deutschem Boden ausgegangen war. In Anbetracht ihrer späteren Wirkung wurde jegliche Kritik bedeutungslos:

„Vieles ist überholt, manches in den Kinderschuhen der Technik steckengeblieben. Aber das ist kein Einwand gegen die *Grammatik des Bauhauses*, die zu einer Weltsprache geworden ist.“⁷⁰²

Auch wenn hauptsächlich Umfang und Vielfalt der Exponate lobend hervorgehoben wurden, gab es doch kritische Stimmen, die auf Desiderate und Mängel hinwiesen. Clara Menck zum Beispiel monierte neben der ihrer Meinung nach schlecht lesbaren Typografie des Katalogs, die sie einer „mißverstandenen Bauhaus-Treue“ zuschrieb, vor allem eine gewisse Schönfärberei. Als Kontrapunkt dazu zitierte sie einen ehemaligen Bauhäusler: „Ganz so ein lammfrommer Verein, wie es heute aussieht, waren wir ja nun nicht.“⁷⁰³

Auch Lucia Moholy fand als fachkundige Besucherin Anlaß zur Kritik. In mehreren Zeitschriftenartikeln bemängelte sie die Ausstellungskonzeption,

„denn ‚Bauhaus‘ hieß nicht nur Lehren und Lernen. Es war auch eine Lebensform, deren Sichtbarmachung begrenzt ist.“⁷⁰⁴

Darüber hinaus kritisierte sie die Auswahl der Beispiele für Malerei und Architektur, da vor allem in der Architektursektion Projekte aus der Nachkriegszeit dominierten. So habe der falsche Eindruck entstehen können, das Bauhaus habe weitreichende

⁶⁹⁹ Kuchling, Heimo: Probleme der künstlerischen Bauhaus-Lehre. In: *Kontur* (Wien), 1968, Nr. 36, S. 1.

⁷⁰⁰ Den Weltruhm des Bauhauses ... In: *Der Spiegel* (Hamburg), 1968, Nr. 19, S. 163.

⁷⁰¹ Vgl. dazu beispielsweise Buschkiel, Jürgen: Schmieder der modernen Form. In: *Die Welt* (Hamburg), 07.05.1968.

⁷⁰² Biedrzyński, 1968. Hervorhebung im Original.

⁷⁰³ Menck, Clara: Die Flamme im Eis. „50 Jahre Bauhaus“ in Stuttgart. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt a.M.), 22.05.1968.

⁷⁰⁴ Moholy, Lucia: 50 Jahre Bauhaus. In: *form* (Seeheim), 1968, Nr. 42, S. 39. Vgl. auch dies.: 50 Jahre Bauhaus. In: *Das Werk* (Winterthur), 55, 1968, S. 491 sowie dies.: *Das Bauhaus-Bild*. In: *Das Werk* (Winterthur), 55, 1968, S. 397-402.

städtebauliche Entwicklungen geprägt. Im Vergleich zu den restlichen Exponaten aus Werkstätten, Vorlehre und Architektur sei der freien Malerei zu großer Raum eingeräumt worden, so daß sich die Gewichtungen innerhalb des Institutes verschoben hätten:

„Man fragt sich, ob es nicht sinnvoll gewesen wäre, an der Stelle der Bemühung um museale Vollständigkeit, das Material so zu sichten, daß sich dabei gewisse Folgerungen ergäben, die in nachbarlichen, kameradschaftlichen, kollegialen oder freundschaftlichen Kontakten beheimatet sind“.⁷⁰⁵

Vereinzelt wurde gerade an diesem Bemühen um Vollständigkeit das Scheitern des Ausstellungskonzeptes schlechthin festgemacht, wodurch dem Bauhaus ein „Bären-dienst“ erwiesen worden sei.

„Niemand, der im Laufe der Zeit über Wert und Originalität von Kunstwerken einigermaßen exakt zu befinden gelernt hat, würde sich zum Beispiel ohne Gesichtsverlust zu so viel massiertem Kitsch bekennen dürfen. [...] Da erkennt man erschreckend deutlich, wieviel künstlerischer Durchschnitt am Bauhaus unter der Tarnkappe einer gemeinsamen Idee hinter der Objekt-Uniformität lehrte und lernte.“⁷⁰⁶

Der Autor erklärte nach dieser unerschrockenen Einschätzung, die Auflösung des Bauhauses sei das Beste gewesen, was ihm hätte passieren können, da es ansonsten im Mittelmaß versunken wäre. Erst durch die Emigration sei die Idee neu belebt worden.⁷⁰⁷ Auch wenn dieser Standpunkt eine Ausnahme darstellte, demonstrierte er doch die Möglichkeit, sich unbeeindruckt von der massiv betriebenen Mystifizierung eine Meinung zu bilden.

In seltenen Fällen wurden die damals aktuellen Entwicklungen in Ulm berücksichtigt. Teilweise von Ulmern selbst verfaßt, beklagten die Artikel die Ignoranz gegenüber der HfG, die schließlich ihre Arbeit auch mit dem Anspruch der Bauhaus-Nachfolge angetreten habe.⁷⁰⁸ Auch Eckhard Neumann kritisierte, daß einerseits das Bauhaus gefeiert und die Ausstellung auf eine kostspielige Auslandsreise geschickt werde, gleichzeitig jedoch die Ulmer Hochschule wegen angeblichen Geldmangels geschlossen würde. Kritisch stellte er fest, durch die Auflage einer „Bauhaus-Gedenkmünze“ sei „die ‚Heldenverehrung‘ nun endgültig ins Groteske und Fragwürdige verzerrt worden.“⁷⁰⁹ Doch

⁷⁰⁵ Moholy, in: form, 1968, S. 40.

⁷⁰⁶ Engelhard, Ernst Günter: Die Brutstätte des neuen Menschen. In: Christ und Welt. Beilage des Rheinischen Merkur (Koblenz) 10.05.1968.

⁷⁰⁷ Engelhard, 1968.

⁷⁰⁸ Vgl. dazu Schnaidt, Claude: Von Weimar bis Ulm – 50 Jahre Bauhaus. In: offen und frei (Stuttgart), 22.05.1968, S. 4; Krumrey, Immo: Leserzuschrift. Ein Enkel schreibt zur Bauhaus-Ausstellung in Stuttgart. In: form (Seeheim), 1968, Nr. 43, S. 74.

⁷⁰⁹ Neumann, Eckhard: Bauhaus. BAUHAUS? bauhaus! In: Format (Stuttgart), 1968, Nr. 14, S. 53.

eine solche Hinterfragung der Rezeptionsmechanismen, wie sie auch im Umfeld der Ausstellung abzulesen waren, blieb insgesamt die Ausnahme.

Zwar mit Blick für die aktuelle politische Situation gab sich Pfeiffer-Belli doch ungeniert der Nostalgie hin, indem er die Weimarer Republik und ihr historisches Institut schlichtweg zum idealen Gegenpol zur Gegenwart erklärte:

„Ein besseres geistiges Deutschland, als es das unsere, das saturierte, selbstgefällige Wirtschaftswunder-Deutschland mit seinen reaktionären Einsprengseln, verzögerten Reformen, politischen Cliquen und seiner geplanten Notstandsgesetzgebung ist, ein besseres Deutschland wird sichtbar gemacht.“⁷¹⁰

In einer Art Abschlußbericht zog Herzogenrath ein Fazit über Aufwand und Wirkung der Wanderausstellung, in dem er durchaus berechnete Kritikpunkte einräumte. Trotzdem habe der ungeheure Erfolg der Ausstellung im In- und Ausland die Anstrengungen und finanziellen Aufwendungen gerechtfertigt, denn mit Hilfe der Ausstellung hätten einerseits „wichtige historische Richtigstellungen und noch immer fruchtbare Anregungen gegeben werden“ können, andererseits sei nun auch belegt worden, daß „die Bauhaus-Idee – nicht die stilistische Form – heute noch Modellcharakter“ habe.⁷¹¹

6.4. Zusammenfassung

In Bezug auf Besucherzahlen und Resonanz war die Ausstellung *50 Jahre bauhaus* sicherlich als Erfolg zu werten. Sie vermittelte eine Vorstellung von Arbeit, Bedeutung und Auswirkungen des historischen Instituts in einem Maß, wie man es bislang noch nicht erlebt hatte. Man ließ sich vom Umfang und von der Vielfältigkeit der Werke beeindruckend, wobei den Ergebnissen des Vorkurses dieselbe Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie den Gemälden Kandinskys oder den gestalterischen Innovationen eines Marcel Breuer. Die Akkumulation derartig vieler berühmter Künstler und Designobjekte in einer Schule rief bei den deutschen Betrachtern einen immensen Stolz hervor, handelte es sich doch um ein deutsches Institut, dem all diese Errungenschaften von internationaler Bedeutung zu verdanken waren. Die Tatsache, daß die am Bauhaus Lehrenden und Studierenden aus aller Welt gekommen waren, wurde kurzerhand verdrängt. Trotz Herzogenraths verneinender Haltung hinsichtlich einer Vermarktung des Bauhauses als nationalem Kultur-Exportschlager wurde das Institut zumindest in Deutschland genau so eingeschätzt. Insbesondere die Wanderausstellung geriet auf

⁷¹⁰ Pfeiffer-Belli, Erich: Beschwörung einer schöpferischen Idee. In: Süddeutsche Zeitung (München), 08.05.1968, S. 21.

⁷¹¹ Vgl. Herzogenrath, 1972, S. 121.

diese Weise zu einer Demonstration der eigenen kulturellen Leistungen im 20. Jahrhundert, die nun in aller Welt zu bestaunen und zu bewerten war.

Die speziell im Bereich der Malerei bemängelte Beliebigkeit in der Auswahl der Exponate war wohl generell darauf zurückzuführen, daß man in dem Bestreben, möglichst alle Bereiche gut abzudecken, zu weit ausgeholt hatte. Dies bedeutete für die Architektur, daß auch Beispiele ausgestellt wurden, die im allgemeinen eher zu den Argumenten gegen das Bauhaus gehörten. Beispielsweise wurden Modelle der von Gropius geplanten Siedlung in Berlin Buckow-Rudow gezeigt, der sogenannten Gropiusstadt, oder anderer Satellitenstädte, bestehend aus großen anonymen Wohnhochhäusern, die zum damaligen Zeitpunkt bereits im Kreuzfeuer der aufkommenden Funktionalismus-Kritik standen. Indem man die ausgestellten Architekturentwürfe vollkommen aus ihrer zeitlichen Bedingtheit herauslöste, schien die gesamte Entwicklung in Städtebau und Architektur durch das Bauhaus geprägt zu sein. Auf diese Weise wurden aber auch diejenigen Kritiker indirekt unterstützt, die seit Ende der sechziger Jahre mit ihrer globalen Verdammung des „Funktionalismus“ auch das Bauhaus für die beim Wiederaufbau gemachten Fehler verantwortlich machten. In Bezug auf die Produktgestaltung taten sich nach genauerer Betrachtung deutlich Lücken auf. Die gezeigte Auswahl aus den Arbeiten Wagenfelds bewirkte den Eindruck, das Bauhaus habe sich vornehmlich im Bereich der alltäglichen Gebrauchsgegenstände manifestiert. Die unzureichende Berücksichtigung der Innenraumgestaltung oder der technischen Geräte ist von heute aus gesehen schwer nachvollziehbar. Spräche nicht die sonstige Praxis dagegen, nach der möglichst viele verfügbare Exponate zur Demonstration eines ungebrochen aktiven „Bauhaus-Geistes“ zusammengetragen wurden, läge die Vermutung nahe, daß die Ausstellungsmacher für diese Teilaspekte der Produktgestaltung keine verbindlichen Aussagen zu treffen vermochten.

Anstatt sich inhaltlich mit dem Phänomen „Bauhaus“ auseinanderzusetzen, kratzte die Kritik nur vereinzelt am Lack der Veranstaltung und bemängelte die Auswahlkriterien bezüglich der Exponate oder die als übertrieben empfundenen Lobeshymnen; zum Kernproblem drang sie jedoch nicht vor: War es überhaupt legitim, 35 Jahre nach Schließung des Bauhauses die individuellen und unabhängigen Arbeitsergebnisse der vormals am Institut Beschäftigten unter dem Gütesiegel „Bauhaus“ vorzuführen?

In dem Eifer, die Auswirkungen des Bauhauses bis in die eigene Gegenwart der sechziger Jahre zu belegen, wurde der Ausbildungsort seines Urhebers zum Aufnahmekriterium für ein Exponat. Um den Eindruck von Wahllosigkeit zu entkräften, wurde „der Bauhäusler“ von Isaacs aus der Taufe gehoben. Wenn auch an der äußeren Gestalt der Dinge nicht mehr unbedingt Zusammenhänge ersichtlich wurden, so waren sie alle durch den „Geist des Bauhauses“ miteinander verknüpft, von dem alle ehemaligen

Bauhaus-Schüler bis ans Ende ihrer Tage beseelt sein würden. Dementsprechend wurde den Ausstellungsbesuchern der Eindruck vermittelt, alle jemals dem Bauhaus verbundenen Maler, Architekten und Gestalter hätten nur deshalb Arbeitsergebnisse von unvergleichbar hoher Qualität hervorbringen können, weil es sich bei ihnen allesamt um außergewöhnlich kreative, integere und sympathische Persönlichkeiten gehandelt habe. Die einzelnen Objekte mußten demnach zugleich Ausdruck dieser Eigenschaften sein und wurden mit ideellen Werten besetzt.

Die Ausstellungskonzeption suggerierte, daß nahezu alles in der damaligen Zeit vom Einfluß des Bauhaus geprägt sein könne. Das führte dazu, daß die industrielle Alltagskultur immens aufgewertet wurde; schließlich war neben dem praktischen und ästhetischen Wert eines Gegenstandes auch noch die seine Gestalt prägende geistige Haltung des Urhebers zu berücksichtigen. Damit hatte die von Gropius propagierte „Einheit in der Vielfalt“ ihre Umsetzung erfahren, wenn auch nicht in der ursprünglichen Bedeutung, sondern vielmehr in der durch die Ausstellung unterstützten Haltung „Bauhaus ist überall“.

7. War das Bauhaus aktuell?

Die Frage nach der Aktualität des Bauhauses in den fünfziger und sechziger Jahren ist nicht so leicht zu beantworten, wie es nach der Lektüre der vorangegangenen Kapitel erscheinen mag. Zwar avancierte das historische Institut im Laufe der fünfziger Jahre zum deutschen Kulturgut schlechthin und wurde samt seiner Protagonisten sowohl politisch als auch kulturell vereinnahmt, aber einen praktischen Zeitwert für die Nachkriegsgeneration der Gestalter scheint es nicht gehabt zu haben. Schließlich manifestierte sich auch der Anspruch der Ulmer HfG, das Bauhaus weiterzuführen, mehr in der avantgardistischen Grundhaltung, gesellschaftliche Probleme mittels Umweltgestaltung lösen zu wollen, und weniger in formalen oder methodischen Parallelen. Auch wenn seit den Wiederaufbaujahren fortwährend das Bauhaus als Beispiel für ein vorbildliches Berufsethos oder Ausbildungssystem angeführt wurde, gab es kaum Gestalter, die sich konkret auf das Institut der zwanziger Jahre beriefen. Wenn im Zusammenhang mit neuen Entwürfen das Bauhaus genannt wurde, dann aus dem Grund, weil es sich bei den Urhebern um ehemalige Bauhaus-Schüler handelte oder um die grundsätzliche Richtigkeit der „Gedanken der Werkbund- und Bauhausleute“ zu konstatieren.⁷¹² Dagegen finden sich in zeitgenössischen Beiträgen der Fachpresse weder Hinweise auf Gestalter, die sich selbst in die Nachfolge des Bauhauses stellten, noch auf moderne Entwürfe, die in der Tradition des Bauhauses gesehen wurden. Dies mag nicht zuletzt daraus erklärbar sein, daß das Bauhaus und mit ihm die Moderne nach einer anfänglichen Konsolidierungsphase, in der das Anknüpfen an die Weimarer Republik der Überwindung des Nationalsozialismus gleichkam,⁷¹³ von den Gestaltern selbst alsbald der Vergangenheit zugeordnet wurde. Statt einer regressiven Anlehnung an überholte Vorbilder strebte man eine moderne aufgeschlossene Haltung an, die vorzugsweise amerikanische, skandinavische oder italienische Vorbilder rezipierte. Daß gerade die amerikanische Gestaltung maßgeblich durch die Bauhaus-Tradition geprägt war, wurde nicht als hinderlich empfunden. Im Gegenteil: Die zurückhaltende Ästhetik der Firma Knoll eignete sich hervorragend für die Repräsentation einer neuen wohlhabenden Oberschicht, die sich die edle Kargheit leisten konnte. Darüber hinaus

⁷¹² Hoffmann, Hubert: Möbel in neuen Konstruktionen und Werkstoffen. In: Architektur und Wohnform (Stuttgart), 58, 1949/50, Nr. 5, S. 115.

⁷¹³ „Zwölf Jahre Nationalsozialismus hatten im Bewußtsein weiter Kreise die Erinnerung an Werkbundbewegung und ihre weit über Deutschlands Grenzen hinausreichenden Erfolge fast ausgelöscht, auch unter den Werkkünstlern selbst und besonders in der jüngeren Generation.“ Meißner, Else: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben. München, 1950, S. 24.

waren die meisten der Bauhaus-Grundsätze mittlerweile zur Selbstverständlichkeit geworden, was beispielsweise die Verwendung neuartiger Materialien oder der enge Kontakt zur Industrie betraf. So bestätigte 1960 ein Beobachter der Szene:

„Wie jede Revolution der Neutralisierung durch die Realitäten allmählich erliegt, die Ideenführer im günstigsten Falle Weltmänner werden, so ist auch die Avantgarde zwischen Bauhaus und Werkbund der jungen Generation ins Ungreifbare entglitten.“⁷¹⁴

Dieses „Ungreifbare“ resultierte nicht zuletzt auch aus der zunehmenden Glorifizierung des Bauhauses, der mit Gründung des Bauhaus-Archivs und der Publikation Winglers ein enormer Anschlag widerfuhr, wodurch die praktischen Erfolge aus den zwanziger und dreißiger Jahren in den Hintergrund gedrängt wurden.

Nichtsdestotrotz wurde die Frage nach der Aktualität des Bauhauses während der gesamten fünfziger und sechziger Jahre wiederholt aufgeworfen, als habe sich die Forschung ständig einer Selbstprüfung unterziehen wollen. Beinahe alle wichtigen Protagonisten der aufgezeigten Rezeptions-Geschichte fragten sich mindestens einmal, ob das historische Bauhaus über die Jahre hinweg seine Bedeutung behalten hatte, so daß eine andauernde Beschäftigung mit ihm gerechtfertigt war.

Zu Beginn der Entwicklung wurde die Frage noch ganz pragmatisch behandelt, wie am Beispiel von Grohmanns Beitrag von 1951 ersichtlich wird.⁷¹⁵ Er hielt eine Bauhaus-Nachfolge für unzweckmäßig, da ein Rückgriff auf das Bauhaus zwangsläufig bedeutete, sich aktualitätsbezogen neuen Aufgaben zu widmen, woraus ein vom Bauhaus klar zu unterscheidender Schultyp resultieren würde. Darüber hinaus mangelte es seiner Meinung nach an geeigneten Persönlichkeiten, die für ein solches Unterfangen notwendig seien. Zwar tendierte Grote bereits zu diesem Zeitpunkt dazu, das Bauhaus als einmalige Kulturleistung darzustellen, jedoch betrachtete er eine potentielle Weiterführung eher nüchtern. Wozu sollte sich eine Schule der deutschen Nachkriegszeit, die sich mit aktuellen Aufgaben zu befassen hatte, auf eine Schule der Weimarer Republik berufen, die ihrerseits historisch determiniert war? Hieran wird deutlich, daß Grote weniger eine ideelle, denn eine praktische Weiterführung im Sinn hatte, obgleich er vom „Bauhaus-Gedanken“ sprach. Schließlich waren zu diesem Zeitpunkt die Aufgabe der Schule und der ideelle „Überbau“ des Rezeptionsgegenstandes „Bauhaus“ noch nicht voneinander abgekoppelt. Dies änderte sich grundsätzlich im Laufe der fünfziger Jahre, so daß Kritiker zur Ausnahme wurden, die seine Bedeutung für das

⁷¹⁴ Gadebusch, D.: Schön, weil nicht unschön. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), 1960, Nr. 11, S. 658.

⁷¹⁵ Grohmann, Ludwig: Ist der Bauhaus-Gedanke aktuell? Zu einer Ausstellung Berliner Bauhäusler. In: Die Neue Zeitung (München), 13.01.1951.

tägliche Leben in Frage stellten. Nur vereinzelt wurde der Trend bei den Konsumenten wahrgenommen, sich gegen das Funktionale und für das Verspielte zu entscheiden.⁷¹⁶ Doch die Forderungen, die Gültigkeit des Bauhauses müsse sich auch im täglichen Leben nachweisen lassen, blieben lediglich vereinzelte Mahnungen.

Durch die Trennung des ideellen Gerüsts der Bauhaus-Konzeption von ihrer praktischen Umsetzung ließ sich die Aktualitätsfrage in den folgenden Jahren wesentlich einfacher beantworten. Die dargestellte Konzentration auf ein wie auch immer ausgeprägtes Lebensgefühl, das am Bauhaus geherrscht haben sollte, machte den Weg nicht nur für die Diskussion über eine dem Bauhaus nachempfundene Kunsterziehung frei, sondern beinhaltete auch eine Übertragung auf das Individuum, das allein für die Weiterführung dieser liberalen Lebensauffassung Verantwortung tragen konnte. Deshalb wurden in den betreffenden Aufsätzen nicht nur aktuelle architektonische, gestalterische oder stadtplanerische Positionen behandelt, sondern auch die politische oder soziologische Situation der sechziger Jahre erörtert. Bei einer rückblickenden Untersuchung der Diskussionen kommt der Verdacht auf, daß die Aktualität der Bauhaus-Idee lediglich beschworen, jedoch nicht ihre erneute konsequente Umsetzung eingefordert wurde, da mit einem solchen Experiment eine endgültige Entscheidung gefällt worden wäre und sich weitere Diskussionen erübrig hätten.

Dementsprechend wurden einzelne Ereignisse als Beweise angeführt, die auf die noch andauernde Bedeutung des Bauhauses hindeuteten, ohne detailliert auf ihre bauhaus-spezifischen Merkmale einzugehen:

„In Berlin baut Gropius soeben eine Stadtsiedlung für 50.000 Menschen mit nahezu 17.000 Wohneinheiten. In Bagdad baut er die neue Universität. In Athen wartet das Projekt des neuen Botschaftsgebäudes der USA auf ihn. **Au-
lein damit ist schon bewiesen**, daß der ungeheure Einfluß, den das Bauhaus auf die moderne Architektur hatte, auch heute noch in aller Welt lebendig ist.“⁷¹⁷

Auch Gropius betonte in seiner Ansprache zur Eröffnung des Archivs die fortwährende Gültigkeit seiner Bauhaus-Konzeption, die bislang unerreich geblieben sei:

„Es war also die Lehrmethode des Bauhauses, die revolutionierend war. Ich habe noch kein neueres Erziehungssystem gefunden, das den Bauhaus-Gedanken wirksam ersetzen könnte.“⁷¹⁸

Dieser Gedanke wurde vom Archiv-Direktor Wingler aufgegriffen und verabsolutiert:

⁷¹⁶ Fleming, H. Th.: Ist der Stil des Bauhauses heute überholt? In: Welt am Sonntag (Hamburg), 27.01.1963.

⁷¹⁷ Weber, Bauhaus-Archiv, 1961. (Hervorhebung durch die Verfasserin)

⁷¹⁸ Gropius, Eröffnung des Bauhaus-Archivs, 1961.

„Der Kardinalpunkt der Bauhaus-Erziehung ist die menschliche Verantwortung, die sie auferlegt, und dieses Moment wird aktuell bleiben, soweit ich zu sehen vermag.“⁷¹⁹

Damit übertrug Wingler die Grundsätze einer Gestalterausbildung auf die Ausbildung des verantwortungsbewußten Menschen allgemein.

Trotzdem gab es durchaus Skeptiker, die ihre Meinung hinsichtlich der Aktualität des Bauhauses von einer erfolgreichen Überzeugungsarbeit des Darmstädter Archivs abhängig machten und abwarten wollten,

„ob die Idee des Bauhauses ihre Strahlungskraft behalten hat, um sich auch heute noch und wieder in der Praxis des täglichen Lebens durchzusetzen [...]. Hier vorbereitend und wegbahnend, klärend undweisend zu wirken – das muß die Aufgabe des Bauhaus-Archivs sein als ständig sich erneuernder Keimzelle, um mehr zu werden als nur ein nachträglich rechtfertigender ‚Vorwand‘.“⁷²⁰

Genau diese Aufgabe versuchte das Archiv in den folgenden Jahren gewissenhaft zu erfüllen, indem es Veranstaltungen organisierte und Diskussionen anregte. So blieb das Bauhaus immer im Gespräch, und die Frage der Übertragbarkeit der Bauhaus-Idee auf aktuelle Probleme wurde ständig neu gestellt. Damit wurde jedoch bereits eine Aktualität suggeriert, als ob jeder Artikel oder jede Ausstellung die erste zum Thema gewesen sei und auf die brennende Aktualität reagiert habe. Vollkommen außer Acht gelassen wurde dabei, daß mit den Ausstellungen zumeist eine massive Öffentlichkeitsarbeit verbunden war, daß ein Artikel in der Regel weitere nach sich zog und daß Publikationen Rezensionen hervorriefen, auf die wiederum in den verschiedenen Medien reagiert wurde. Auch Gropius vernachlässigte diesen Aspekt, als er 1969 lapidar behauptete, daß das Bauhaus schon allein deshalb aktuell sei, weil es permanent im Gespräch geblieben sei, was sich vor allem an der ungeheuren Reaktion auf die Ausstellung *50 Jahre bauhaus* gezeigt habe.⁷²¹ Damit reduzierte er die Schlüsselfrage auf die bloße Beschäftigung mit dem Thema.

Aufbauend auf seine Erfahrungen an der HfG Ulm beschäftigte sich Maldonado 1963 unter gesellschaftspolitischer Fragestellung mit der Aktualität des Bauhauses. Um diese Frage positiv beantworten zu können, mußte er zwar seine eigene ablehnende Haltung relativieren, die er noch wenige Jahre zuvor demonstriert hatte. Nun kam er zu dem Schluß, daß dem historischen Institut durchaus eine differenzierte Aktualität zugestanden werden könne:

⁷¹⁹ Wingler, Hans M.: Ist das Bauhaus aktuell? In: *ars* (Bratislava), 1969, Nr. 2, S. 56.

⁷²⁰ Elbwart, Will von: Bauhaus-Idee und Gegenwart. Zur Eröffnung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. In: *Deutsche Woche* (München), 19.10.1960.

⁷²¹ Gropius, 1969, S. 28.

„Unter Bauhaus verstehen wir hier nicht, was man gemeinhin mit diesem Namen verbindet [...] Wenn wir sagen, daß das Bauhaus heute erneut aktuell ist, denken wir an ein anderes Bauhaus [...], das oftmals proklamiert, aber kaum realisiert wurde; das sich nicht entfalten konnte; [...] An ein Bauhaus, das seinerzeit versuchte, wenngleich ebenso ohne Erfolg, Deutschland an einer offenen und nach vorn gerichteten Kultur zu orientieren.“⁷²²

Diesen Anspruch durchzusetzen, sei in Deutschland immer noch unmöglich, was sich aktuell an der HfG Ulm zeige, die mit vergleichbaren Schwierigkeiten zu kämpfen habe, die von den gleichen Kreisen wie zu Bauhaus-Zeiten initiiert würden.⁷²³ Als Ursache führte Maldonado an, daß das Bauhaus gegenwärtig nur oberflächlich akzeptiert worden sei, der Bezug zu aktuellen Problemen dagegen verneint würde. Stattdessen würden Versuche unternommen, das Bauhaus zu archäologisieren, es „in eine Reliquie zu verwandeln, die nur bei feierlichen Anlässen hervorgeholt wird.“⁷²⁴ Mit dieser „Beweisführung“ versuchte Maldonado nicht nur die HfG gegen weitere Angriffe zu schützen, sondern gleichzeitig verwies er auch auf die marode gesellschaftliche Situation in der Bundesrepublik, in der die nationalsozialistische Vergangenheit immer noch nicht aufgearbeitet worden sei.

Gerade das Beispiel Ulm verdeutlicht, daß das innovative Moment der Bauhaus-Konzeption, das Gropius als Dynamik bezeichnete, im allgemeinen lediglich in konservativer Hinsicht verstanden wurde.

Gegen Ende der sechziger Jahre verlagerte sich angesichts der zunehmenden Funktionalismus-Kritik das Interesse von den ideellen zu den praktischen Errungenschaften des Bauhauses, deren negative Auswirkungen vor allem auf dem Gebiet von Architektur und Städtebau zu beobachten seien. Dementsprechend bemühte sich Wingler fortan darum, die ästhetischen Qualitäten der Bauhaus-Erzeugnisse stärker in den Vordergrund zu stellen, als dies bislang geschehen war. Er hatte Ende der sechziger Jahre erkannt, daß vor allem die Jugend Schwierigkeiten damit gehabt habe, die Originalität der in den zwanziger Jahren entworfenen Gebrauchsgegenstände als solche zu erkennen, da sich viele Gestaltungskriterien mittlerweile durchgesetzt hatten und zum Alltag gehörten. Das Archiv und das ihm angeschlossene Museum sähen ihre eigentliche Aufgabe darin, anhand von Vergleichsbeispielen aufzuzeigen, wie groß der Schritt nach vorn gewesen war, den die Erzeugnisse des Bauhauses verkörperten. Da es nicht hilfreich sei, jedwede Erzeugnisse des Instituts enthusiastisch zu feiern und wieder neu zu produzieren, obliege es dem Archiv, bei der Vergabe von Lizenzen genau

⁷²² Maldonado, 1963, S. 6

⁷²³ Ebenda.

⁷²⁴ Ebenda.

auszuwählen und „nur die Modelle zur Reproduktion freizugeben, die nach wie vor modern, ja mehr noch: die vorbildlich sind.“⁷²⁵ Die neu aufgelegten „Klassiker“ erfreuten sich einer großen Beliebtheit, die Bernhard Bürdek folgendermaßen erklärte:

„Das Design hat es versäumt, sich neue Maßstäbe zu setzen, es verarbeitet die Ideen der Gründerzeit noch heute, die Aktualität einiger Bauhaus-Produkte zeigt es deutlich.“⁷²⁶

Insgesamt war der Entschluß des Archiv-Direktors von enormer Tragweite für das zukünftige öffentliche Verständnis vom Wesen des Bauhauses, weil mit nur einigen wenigen Stücken ein äußerst selektives Bild popularisiert wurde. Die neu aufgelegten Bauhaus-Erzeugnisse waren schließlich nicht als Anschauungsmaterial für Designer gedacht. Die Jucker-Wagenfeld-Lampe, das Schachspiel von Hartwig oder die Obstschale von Albers sollten finanzkräftige Käufer mit Sinn für „klassisches“ Design erreichen. Letztlich ging es nicht mehr um den Anspruch, unter dem all diese Gegenstände entworfen worden waren. Eine rein ästhetische, modernistische Form und nicht ihre Verwendbarkeit wurden in den Vordergrund gestellt. Die Bauhaus-Entwürfe wurden zum exklusiven Repräsentationsobjekt, das, auf seine Zeichenhaftigkeit für klassische Moderne reduziert, je nach Belieben mit Inhalt gefüllt werden konnte.

⁷²⁵ Wingler, 1969, S. 50

⁷²⁶ Bürdek, Bernhard: Bemerkungen zum Industrial Design heute. In: form (Seeheim), 1969, Nr. 47, S. 37.

8. Schlußbetrachtung

Die deutsche Nachkriegsrezeption machte aus dem historisch abgeschlossenen Bauhaus einen zeitlosen Klassiker. Die teilweise stark von Gropius beeinflusste Forschung bemühte sich explizit um eine adäquate Würdigung des Instituts der Weimarer Republik, die jedoch vor allem im Laufe der sechziger Jahre in eine unreflektierte Mystifikation umschlug. Dadurch bekam das Bauhaus eine faszinierende Aura, die ihm bis in unsere Tage erhalten geblieben ist.

In den fünfziger und sechziger Jahren suchte die Forschung nach einer Erklärung für die Sonderstellung des historischen Instituts bereits während seiner Existenz und fand diese in der hohen Konzentration von Ausnahmekünstlern an einer Schule, die von einem ungewöhnlich kreativem Geist durchdrungen war. Diese besondere Arbeitsatmosphäre sei durch die liberale Schulkonzeption von Gropius entstanden, die auf einer übergeordneten „Idee“ basierte. Der weitreichendste Forschungsbeitrag dieser Rezeptionsphase war es, die „Bauhaus-Idee“ von der historischen Schule zu trennen und ihr auf diese Weise einen autonomen und zeitlosen Status zu verleihen. Schließlich waren die ideellen Interpretationsansätze langlebiger als die praktischen Versuche der Weiterführung, da der Begriff der „Idee“ variabler und auch dehnbare war, so daß er als Pars pro toto je nach Bedarf eingesetzt werden konnte.

Gropius verstand es in den fünfziger Jahren, die „Bauhaus-Idee“ als eigentliches Substrat seines gesamten Lebenswerks zu propagieren, obwohl er selbst das Bauhaus 1928 mit der Begründung verlassen hatte, er wolle sich wieder ungestört seiner eigentlichen Profession, der Architektur, zuwenden. Trotzdem galt der Bauhaus-Gründer in Deutschland als Personifikation des Bauhauses, und erst durch seine vermehrten Auftritte in seinem Geburtsland, bei denen er wiederholt die Rolle des Architekten in der Demokratie erörterte, wurde die „Bauhaus-Idee“ für eine kulturpolitische Verwertung entdeckt. In der Zeit des Kalten Krieges galt das Bauhaus als Inbegriff einer liberalen Gesinnung und konnte als Gegenbild zum totalitären Regime der Sowjetunion eingesetzt werden.

Fortan wurde das Bauhaus nicht mehr lediglich als Hochschule betrachtet, in der Gestalter ausgebildet wurden, sondern als eine Lehranstalt für verantwortungsbewußte demokratische Bürger. Zu diesem Zweck mußten sämtliche störende Aspekte entweder in ihrer Bedeutung heruntergespielt oder als „nicht bauhausgemäß“ klassifiziert werden. Dieser Praxis fiel auch Hannes Meyer zum Opfer, da es in der damaligen Zeit kaum jemand gewagt hätte, für einen „Marxisten“ Partei zu ergreifen. Auf diese Weise entstand ein postum geglättetes Bild der Institution, die in einer vermeintlichen Solitär-

stellung unabhängig von historischen, sozialen oder externen künstlerischen Einflüssen gearbeitet habe. Als Beweis für den Erfolg des Schulkonzepts wurde „der Bauhäusler“ kreiert, dem die Schule nicht nur zu einer außergewöhnlichen Schaffenskraft, sondern auch zu einer integeren Persönlichkeit verholfen habe. Erst dieser neue Typ von Gestalter sei in der Lage gewesen, Objekte zu schaffen, die einen ausdrücklich demokratisch geprägten Lebens- und Arbeitsstil verkörperten. Diese Überhöhung der Schule wurde noch gesteigert, indem ihre Unwiederholbarkeit als wesentliches Qualitätsmerkmal angesehen wurde, schließlich sei es unmöglich, ein derart glückliches Zusammentreffen von Personen und Ereignissen zu planen oder zu forcieren.

Zu der Popularisierung dieses vereinfachten Bauhaus-Bildes trug auch die Arbeit des Bauhaus-Archivs bei, dessen Direktor Wingler beim Aufbau der Bestände stark vom Wohlwollen ehemaliger Bauhäusler und vor allem von Gropius abhängig war. Dementsprechend schwierig war es für ihn, sich mit seiner zwangsläufig distanzierteren Sichtweise gegen die nostalgisch gestimmten Bauhaus-Schüler und -Meister durchzusetzen, die vor allem an einer positiven, nach ihrem Verständnis angemessenen Darstellung ihres eigenen Beitrags interessiert waren.

Das so entstandene verklarte Bild des Bauhauses galt fortan als Inbegriff für alle erdenklichen Qualitäten inklusive einer politisch korrekten Gesinnung. Dementsprechend bereitwillig wurde das historische Institut als deutsches Kulturgut angenommen, da es zur Stärkung der kulturellen Identität beitragen konnte. Immerhin habe sich im Bauhaus eine andere, eine kultivierte Seite der Deutschen manifestiert, welche die Barbarei des Nationalsozialismus aufwiegen sollte.

Das wieder erstarkte Selbstbewußtsein wurde vor allem mit Hilfe von Ausstellungen demonstriert, von denen die Jubiläumsschau von 1968 die umfangreichste und spektakulärste war. Gleichzeitig markierte sie den Höhepunkt und das Ende dieser Rezeptionsphase, die in der totalen Mystifikation des Bauhauses als Gesamtheit gipfelte.

Da jedoch ein Mysterium im Moment seiner Verifizierung zwangsläufig seine Faszination einbüßt, gab es kein ernsthaftes Interesse an einer Überprüfung der Bauhaus-Idee im realen Modellversuch. Dies bekam auch die Ulmer Hochschule für Gestaltung zu spüren, deren Image als „Bettelmönchskloster“ ohnehin dem glanzvollen Bild des Bauhauses als aufregenden kreativen Pool schlechthin widersprach. Als die Ulmer Studenten draußen auf dem Schloßplatz für das Weiterbestehen ihrer Hochschule demonstrierten, verdeutlichte im Stuttgarter Kunstverein die Veranstaltung *50 Jahre bauhaus*, daß es keiner praktischen Nachfolge bedurfte, um die ewige Gültigkeit der Bauhaus-Idee zu belegen.

Auch wenn die Anwesenheit von Gropius zur Einweihung der HfG 1955 der Schule einen Sympathiebonus verschafft hatte, hielt dieser nicht lange vor, so daß sich die

Ulmer aufgrund des hohen Erwartungsdrucks bald ungerechten Vergleichen ausgesetzt sahen, die zwangsläufig zu Ungunsten der HfG ausfallen mußten. Schließlich wurde ihr sogar Verrat an der Bauhaus-Idee vorgeworfen. Dieser „Verrat“ bestand in der Erkenntnis, daß in der deutschen Nachkriegszeit eine Bezugnahme auf die klassische Moderne kaum mehr aktuell, sondern vielmehr als regressiv anzusehen sei. Schließlich hatten sich in der Zwischenzeit die gesellschaftlichen, ökonomischen und vor allem technischen Bedingungen derart grundlegend geändert, daß es neuer Visionen bedurfte. Es kann als Akt der Befreiung verstanden werden, daß sich die HfG vom Bauhaus tatsächlich emanzipierte, um sich aktuellen bzw. zukünftigen Fragestellungen widmen zu können. Damit vollzog sie den Sprung von der Nachfolge zur Avantgarde und wurde letzten Endes dem Bauhaus ebenbürtiger, als es mit einer linientreuen Weiterführung möglich gewesen wäre.

Die auf ein statisches Bauhaus-Bild fixierte Forschung nahm diese Parallelen allerdings nicht wahr und beließ es bis zum Ende der sechziger Jahre vornehmlich bei einer Beschwörung der Aktualität des Mythos „Bauhaus“. Dies wiederum löste unweigerlich eine Gegenreaktion aus, die das Institut der Weimarer Republik zum Sündenbock für die Verfehlungen des kapitalistisch geprägten Funktionalismus machte. Im Laufe dieser Debatte zu Beginn der siebziger Jahre verschob sich der Fokus auf das reale Bauhaus, um durch eine Analyse seiner Leistungen gleichzeitig die schwerwiegenden Vorwürfe entkräften zu können. So wurde der Weg frei für eine objektive Forschung, die das Bauhaus seit den achtziger Jahren nicht mehr uneingeschränkt ins Zentrum stellte, sondern es als Bestandteil übergeordneter Sachverhalte und Entwicklungen begriff und es damit aus seiner überhöhten Solitärstellung befreite.

Trotz der zwischenzeitlichen Relativierung und Korrektur der Bauhaus-Geschichte hat die Faszination vom Bauhaus als einer einzigartigen Kulturleistung nicht abgenommen. Seine vielgestaltigen Objekte fanden als Symbol des unerschütterlichen Glaubens an die Versöhnung von Technik und Lebensqualität den Weg in die Wohnungen der statusbewußten Liebhaber „schöner Dinge“.

Darauf reagierten auch Fiedler und Feierabend, die Herausgeber der jüngsten Bauhaus-Publikation, die gute Chancen hat, hinsichtlich seiner Bedeutung mit „dem Wingerler“ gleichzuziehen. Im Umfang vergleichbar, konzentriert sie sich jedoch weniger auf schriftliche Dokumente als auf die überlieferten Bilder, was dem interessierten Laien sicherlich entgegenkommt. Die kenntnisreichen Aufsätze, die das Bauhaus in seinen vielfältigen Facetten umreißen, treten dennoch in ihrer Bedeutung hinter den Abbildungen zurück. Durch die erläuternden Unterschriften erschließt sich allein durch die Betrachtung der Bilder ein Einblick in den Alltag der Bauhäusler, die durch viele Portraitaufnahmen und Schnappschüsse wieder lebendig werden. Ähnlich wie es bereits in

den sechziger Jahren geschehen war, erhält der Leser die Möglichkeit, „das Bauhaus hier und jetzt zu betreten und an seinem Leben und Unterricht teilzunehmen“. ⁷²⁷ Als Reminiszenz an den heutigen Zeitgeist wird allerdings auch der Blick durchs Schlüsselloch in das „Bauhaus intim“ gewährt und somit der in den sechziger Jahren zeitbedingt eher asketisch charakterisierte Bauhäusler noch „lebensechter“. ⁷²⁸ So wird die Information zum „Infotainment“, nach dessen Ende unweigerlich der Werbeblock folgt: Im Anhang findet sich der „Merchandising-Appendix“, der den enthusiasmierten Leser mit den notwendigen Preisangaben und Firmenadressen versorgt. Obgleich ein Vertreter der *Bauhaus-Archiv G.m.b.H.* selbstkritisch die Vermarktung der „Highlights“ reflektiert, schleicht sich dennoch der Verdacht ein, man halte einen überdimensionalen Werbeprospekt in den Händen.

Doch nicht nur in Berlin erkannte man die Möglichkeit, mit dem historischen Bauhaus Geld zu verdienen, auch die Stiftung Bauhaus Dessau möchte nun an der Vermarktung partizipieren. So wurde die „bauhausdessau-edition“ gegründet, in deren Namen unter anderem „neue Produkte ‚im Geiste des Bauhauses‘“ entwickelt und vertrieben werden sollen. ⁷²⁹ Bei dem Streit zwischen den Institutionen geht es nicht allein um die Rechte an der Lizenzvergabe zum Nachbau von „originalen Bauhaus-Produkten“. Vielmehr konzentriert sich die lebhafte Diskussion auf die Frage, ob das Bauhaus im Museum verharren oder durch eine fortwährende Produktion von originalen und nachempfundenen Erzeugnissen „leben“ soll. Omar Akbar, der Direktor der Dessauer Bauhaus-Stiftung, beantwortet diese in der altbekannten Manier: „Es soll leben und überhaupt: Schon die letzten Wochen zeigen doch, wie vital es ist.“ ⁷³⁰

Am Bauhaus Dessau wurde nun die altbekannte Aktualitäts-Frage für eine Ausstellung umformuliert in: „was ist das bauhaus heute wert?“ ⁷³¹ Am Anfang des dritten Jahrtausends drängt sich der Eindruck auf, daß nicht mehr das Potential der Methoden oder der Utopie des Bauhauses als Maßstab für seine Aktualität herangezogen wird. Viel wichtiger scheinen die Umsatzzahlen zu sein, die mit seiner Vermarktung erzielt werden können.

⁷²⁷ Fiedler / Feierabend (Hrsg.), 1999, Klappentext des Schutzumschlages.

⁷²⁸ Ackermann, Ute: Bauhaus intim. In: Fiedler / Feierabend (Hrsg.), 1999, S. 108-119. Die Autorin beleuchtet die Frage „Wie liebte man am Bauhaus?“, ohne deren Beantwortung das Bauhaus nur zur Hälfte verstanden werden könne.

⁷²⁹ Wer verdient am Bauhaus? In: Der Spiegel (Hamburg), 2001, Nr. 8, S. 196.

⁷³⁰ Ebenda, S. 199.

⁷³¹ „was ist das bauhaus [heute] wert?“ Ausstellung im Bauhaus Dessau; 02.02.–20.05.2001.

9. Anhang

9.1. Chronologie des Bauhaus-Archivs in Darmstadt (1960-1971)

Als Grundlage für diese Zusammenstellung von Ausstellungen, Vortragsveranstaltungen und Publikationen des Darmstädter Bauhaus-Archivs dienten interne Aufzeichnungen des Bauhaus-Archivs (BHA), Kataloge, Faltblätter sowie Vermerke in der Tagespresse. Die Datierungen sind soweit möglich nach bestem Wissen angegeben.

1960

- Organisation: 5. Mai: Gründung des Vereins Bauhaus-Archiv e.V.
 1. Vorsitzender: Ludwig Prinz v. Hessen u. bei Rhein / Stellvertreter: Wils Ebert (Berlin) / Geschäftsführer: Hans Maria Wingler; man ist auf Spenden angewiesen, da noch keine regulären Etatmittel zur Verfügung stehen.
- Publikationen: H.M. Wingler / Ludwig Prinz v. Hessen u. bei Rhein: An die Freunde des Bauhauses. In: *Werk und Zeit*, Jg. 9, 1960, Nr. 7.

1961

- Organisation: Eröffnung des Bauhaus-Archivs am 8. April im Ernst-Ludwig-Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe
 Erster regulärer Etat und staatliche Subventionen / August: Walter Gropius stiftet 10.000 DM.
- Ausstellungen: *Herbert Bayer. Aquarelle*. April. [Faltblatt] (20 Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen; die Kollektion wurde vom Kunstkabinett Klihm, München, zur Verfügung gestellt)
- Wanderausstellung: *Xanti Schawinsky. Bildnerische Variationen über die Themen „Dancing“ und „The City“*. 20.08.-20.09, anschließend auch in Frankfurt, Wiesbaden und Stuttgart. [Faltblatt] (20 Gemälde und Zeichnungen)
Walter Gropius. Werk und Persönlichkeit. Aus Anlaß der Verleihung des Goethe-Preises in der Frankfurter Paulskirche. Weitere Stationen: Bochum, Augsburg, Düsseldorf, Kaiserslautern, Berlin, Hagen, Kiel, Darmstadt (1963), danach in Österreich Wien und Salzburg. (Foto- und Texttafeln)
- Vorträge: Georg Muche: Die Kunst stirbt nicht an der Technik. (Anläßlich der Eröffnung des BHA)
 Hin Bredendieck: Objectology.
 Dietrich Mahlow: Lyonel Feininger – Karikaturen 1898-1910.

1962

- Organisation: Die Hochschule für Gestaltung wird Mitglied im Bauhaus-Archiv e.V. Das Archiv veranstaltet eine Fragebogenaktion unter den ehemaligen Bauhäuslern, um eine umfangreiche Adressenliste der noch lebenden Bauhäusler zusammenzutragen.
- Ausstellungen: *Carl Fieger. Entwürfe und ausgeführte Bauten des Architekten.* 08.05.-31.05.62. [Faltblatt]
Werner Graeff, Jean Leppien, Paul Reichle. Bildnerische Arbeiten + Neuerwerbungen: Vorkursarbeiten, Möbel, Textilien, Tapeten. 09.-30.11.62. [Faltblatt]
- Wanderausstellung: *Walter Gropius. Architect – Creator – Educator.* „Australische Kollektion“, gezeigt von 1962 bis 1967 in Sydney, sechs Städten Pakistans, Istanbul, Ankara, Izmir, Casablanca, dann mehrere Stationen in Algerien, Ägypten sowie in zwölf Städten in Indien und in Hongkong. [Faltblatt] (Text- und Fototafeln, ergänzt um einige Architekturmodelle)
- Publikationen: H.M. Wingler: *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin.* Köln/Bramsche, 1962.
- Vorträge: Nikolaus Pevsner: *Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung.* 12.11.62.
 Erich Herzog (Frankfurt/Kassel): *Baukunst im 19. Jahrhundert.*
 Hans Curjel (Zürich): *Architektur und Städtebau im Jugendstil.*

1963

- Ausstellungen: *Arbeiten aus der graphischen Druckerei des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919-1925.* 30.03.-26.05.63. [großformatiger Katalog] (208 Graphiken der verschiedenen Drucktechniken von 78 Künstlern)
Walter Gropius. Werk und Persönlichkeit. 18.05.-23.06.63. [großformatiger Katalog] (110 Entwürfe, Pläne, Modelle, Photographien und Dokumente, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein)
Rudolf Baschant: Zeichnungen und druckgraphische Arbeiten 1921-1954. Ludwig Hirschfeld-Mack: Farbige Monotypien. 18.06.-06.07.63. [Faltblatt]
Georg Muche. Gemälde, Grafik, Zeichnungen. [großformatiger Katalog] (Übernommen aus Mülheim/Ruhr)
- Wanderausstellung: *Walter Gropius. Architect – Creator – Educator.* „Amerikanische“ Wanderausstellung von 1963 bis 1967 in sieben Universitätsstädten der USA und sieben Universitätsstädten Kanadas. [Faltblatt]
- Publikationen: H.M. Wingler: *Xanti Schawinsky.* In: *Aujourd'hui*, Jg. 7, 1963 (Mai), S. 20.

Noch 1963

- Vorträge: Bruno Adler: Das Weimarer Bauhaus. 16.01.63.
 Nikolaus Pevsner: William Morris. 09.12.63.
 Ludwig Grote: Von Weimar nach Dessau. Vom Gestaltwandel des Bauhauses.
 Henry Russel Hitchcock: Louis Sullivan and the early Chicago School of Architecture.
 H.G. Evers: Der Historismus. Grundlagen und Wirkungen.
 Franz Roh: Die Technik als Leitbild in der Kunst.

1964

- Organisation: Erschwerte Arbeitsbedingungen wegen Etatkürzungen und zwei Vakanzen. Interne Arbeiten stehen im Vordergrund, der Raumangel wird immer akuter. Auf einen Vortragszyklus 1964/65 muß verzichtet werden. Gropius besucht im Juli das Archiv, um seinen Entwurf für ein Archiv-Gebäude zu erörtern und einen geeigneten Bauplatz zu besichtigen.
- Veröffentlichung: Sonderdruck aus „20 Jahre Ausstellungen in Darmstadt“.
- Ausstellungen: *Eugen Batz und Fritz Levedag: Wandlungen bildnerischer Formelemente*. 24.03.-21.04.64. [kleinformatiger Katalog] (131 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken)
Arbeiten aus der Weberei des Bauhauses. 12.05.-14.06.64. [großformatiger Katalog] (115 Gobelins, Wandbehänge, Teppiche und Gebrauchsstoffe von 23 Künstlern und 75 Bauhaus-Entwürfe)
- Vorträge: Klaus Lankheit (Karlsruhe): Zur Geschichte der Weltausstellungen.
 Wilhelm Mrazek (Wien): Die kunstgewerbliche Reformbewegung – Prämissen der Werkbund-Idee.
 Hans Curjel (Zürich): Zur Frage des Gesamtkunstwerks.
 Erich Pfeiffer-Belli: Das Weimarer Bauhaus.
- Aufführung: Ludwig Hirschfeld-Mack (Ferry Creek, Viktoria, Australien): Reflektorische Lichtspiele.

1965

- Publikationen: H.M. Wingler (Hrsg.): Die Mappenwerke „Neue europäische Graphik“. Mainz/Berlin, 1965.
 Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1965. (Neues Bauhausbuch)
 Paul Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1965. (Neues Bauhausbuch)
 Oskar Schlemmer / László Moholy-Nagy / Farkas Molnár: Die Bühne am Bauhaus. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1965. (Neues Bauhausbuch)

Noch 1965

- Vorträge: Werner Schütz: Der Staat als Mäzen. 16.11.65.
 Otto Stelzer: Erziehung durch manuelles Tun. 01.12.65.
 Alphons Silbermann (Köln/Lausanne): Wirtschaft und Kunst.

1966

- Organisation: Akute Raumprobleme, die Bibliothek ist nicht mehr funktionsfähig. Eine Moholy-Nagy-Ausstellung muß wegen Geldmangels verschoben werden. Eine Hilberseimer-Wanderausstellung ist in Zusammenarbeit mit dem Auswärtigen Amt geplant.
- Ausstellungen: *Perspektive und Klang. Bildnerische Arbeiten von Albert Flocon-Mentzel und Henric Neugeboren (Henri Nouveau)*. 05.11.-18.12.66. [kleinformatiger Katalog]
Shlomoh Ben-David. Israel mit der Kamera erlebt. [Faltblatt]
Les Années 25. Ausstellung im Pariser Musée des Arts décoratifs, in deren Rahmen das Archiv seine Bestände zeigt.
Weltausstellung Montreal. Im Deutschen Pavillon verschiedene Bauhaus-Produkte, Studienarbeiten, Architekturmodelle.
- Publikationen: Theo van Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1966. (Neues Bauhausbuch)
 Gottfried Semper: Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1966. (Neues Bauhausbuch)
- Vorträge: HLC Jaffé (Amsterdam): Die Entwicklung in den Niederlanden 1890-1930.
 Jiří Kotalík (Prag): Die Entwicklung in der Tschechoslowakei 1900-1930.
 Sibyl Moholy-Nagy (New York): Konstruktivismus: Von Malewitsch zu Moholy-Nagy. 05.02.66.
 Shlomoh Ben-David (Tel Aviv): Lichtbildnerie. 04.08.66.
 Albert Flocon-Mentzel (Paris): Kurvenperspektive.
 Henry Russel Hitchcock: H.H. Richardson.
- Aufführung: Kurt Schwerdtfeger (Hildesheim) mit Studierenden der PH Alfeld/Leine: Reflektorische Lichtspiele. 05.02.66.

1967

- Ausstellungen: *Walter Peterhans – Elementarunterricht und photographische Arbeiten*. 10.02.-05.03.67. [kleinformatiger Katalog]
Johannes Itten. Aquarelle und Zeichnungen. 18.11.-17.12.67. [großformatiger Katalog]
- Publikationen: H.M. Wingler: *The Bauhaus Archive in Darmstadt*. In: Newsletter, Jg. 11, 1967, April, Nr. 2.
 Walter Gropius: *Apollo in der Demokratie*. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1967. (Neues Bauhausbuch)
 Ludwig Hilberseimer: *Berliner Architektur der Zwanziger Jahre*. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1967. (Neues Bauhausbuch)
 László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1967. (Neues Bauhausbuch)
- Vorträge: Fred Forbát (Stockholm): *Die Entwicklung in Schweden 1900-1930*.
 P.K. Hoenich (Haifa): *Sonnenmalerei. Künstlerische Experimente mit reflektiertem Sonnenlicht*.
 Gerhard Albers (München): *Ludwig Hilberseimer*.
 Bruno Müller-Linow (Darmstadt): *Johannes Itten (1888-1967)*.

1968

- Organisation: Ludwig Prinz v. Hessen u. bei Rhein stirbt am 30.05.1968.
 Neuer Vorsitzender wird Philip Rosenthal. Die Thyssen-Stiftung ermöglicht zwei Stipendiatenstellen. Man geht gerichtlich gegen den Mißbrauch des Namens „Bauhaus“ vor. Berlin beginnt sich für das Archiv zu interessieren
- Ausstellungen: *50 Jahre bauhaus*. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein 05.05.-28.07.68. [Katalog]
Alfred Arndt. Maler und Architekt. 30.11.-22.12.68. [großformatiger Katalog]
- Publikationen: H.M. Wingler: *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln/Bramsche, 1968.
 Moholy-Nagy, László: *von material zu architektur*. (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1968. (Neues Bauhausbuch)
- Vorträge: Otto Stelzer (Hamburg): *Josef Albers – László Moholy-Nagy – Hans Hofmann. Europäische Künstler lehren in Amerika*.
 Frantisek Kalivoda (Brünn): *Begegnung mit Moholy-Nagy*. (Anschließend Filme von Moholy-Nagy, Hirschfeld-Mack und Schlemmer)
 Dr. Jiří Padrta (Prag): *Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Zur Geschichte des russischen Suprematismus*.

1969

- Organisation: Wingler bleibt auch weiterhin für die Organisation der Wanderausstellung *50 Jahre Bauhaus* verantwortlich. Neue Bibliotheksräume. Herbst: Berlin macht konkretes Angebot zur Übernahme des Archivs.
Gropius stirbt am 05.07.1969 in Boston.
- Ausstellungen: *Bauhäusler in Amerika: Josef Albers – Farbgrafik. Walter H. Allner – Werbegrafik. Fritz Goro – Fotografien.* 30.05.-03.07.69. [kleinformatiger Katalog]
Fred Forbát. Architekt und Stadtplaner. 28.02.-27.03.69. [kleinformatiger Katalog]
Der Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“ wurde in Paris eine Ausstellung über *Friedl Dicker und Franz Singer* angegliedert.
- Wanderausstellung: *Walter Peterhans. Elementarunterricht und photographische Arbeiten.* In mehreren westdeutschen Kunsthochschulen und Werkkunstschulen.
- Publikationen: H.M. Wingler: *Walter Gropius zum Gedenken: Berlin 18. Mai 1883 – Boston 5. Juli 1969.* Darmstadt, 1969.
H.M. Wingler: *Ist das Bauhaus aktuell?* In: *Ars*, Jg. 2, 1969, S. 49 ff.
Oskar Schlemmer: *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen.* (Hrsg.: H.M. Wingler) Mainz/Berlin, 1969. (Neues Bauhausbuch)
Hans Hildebrandt: *Adolf Hölzel. Zeichnung – Farbe – Abstraktion.* Darmstadt, 1969. 40 S.
- Vorträge: Constant Nieuwenhuys (Amsterdam): *New Babylon.*
Jiří Padrta (Prag): *Tatlin und der Produktivismus.*
Eugen Gomringer (Selb): *Josef Albers.*
Judith Koos (Budapest): *Architektur und angewandte Kunst in Ungarn 1900 bis 1930.*

1970

- Organisation: Diskussionen über den Neubau des Archivs. Neubaupläne für Archiv auf der Rosenhöhe scheitern u.a. wegen der Grundstückspreise. Berlin macht das bessere Angebot. Max Bill wird Kuratoriumsmitglied des Bauhaus-Archivs.
- Ausstellungen: *Friedel Dicker und Franz Singer. Das Lebenswerk.* 31.01.-24.03.70. [großformatiger Katalog]
Walter Gropius. Das Spätwerk. 30.05.-05.07.70. [großformatiger Katalog]
Söre Popitz. Gouachen und Tuschen. [Faltblatt]

Noch 1970

- Vorträge: J.C. Pritchard (London): Walter Gropius in England.
Werner Blaser (Basel): Mies van der Rohe: objektive Architektur (Glas und Stahlgerüst).
Jürgen Joedicke: Die Nationalgalerie in Berlin im Lebenswerk Mies van der Rohes.
M. Scharabi (Darmstadt): Zur Tätigkeit von Walter Gropius – Bemerkungen eines jüngeren Architekten und Bauforschers.
J.C. Pritchard: The Bauhaus and the Future.

1971

- Organisation: Das Haushaltsjahr wird bereits mit Mitteln aus Berlin finanziert / November: Umzug des Bauhaus-Archivs nach Berlin in Räumlichkeiten in der Schloßstraße in Charlottenburg.

9.2. Verzeichnisse

9.2.1. Quellenverzeichnis

Der Standort der Quelle wird in eckigen Klammern wiedergegeben:

- Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm, Stadtarchiv Ulm [HfG-A]
- Bauhaus-Archiv Berlin [BHA]

Aicher, Otl: Ansprache zur Ausstellungseröffnung am 11.05.1964 in München. Typoskript. [BHA]

[Aicher-]Scholl, Inge: Brief an Max Bill vom 15.05.50. [HfG-A]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 17.04.1952. [BHA]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 02.06.1956. [BHA]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 08.06.1956. [BHA]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 11.06.1955. [BHA]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 12.02.1958. [BHA]

Aicher-Scholl, Inge: Brief an Walter Gropius vom 03.01.1964. [BHA]

Bauhaus-Archiv e.V.: Protokoll der Mitgliederversammlung vom 28.11.1962. [BHA]

Bauhaus-Archiv: Presseinformation zur Wanderausstellung *50 Jahre Bauhaus*. Typoskript. [BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 01.06.1950. [BHA].

Bill, Max: Brief an Inge Scholl vom 18.07.1950. [HfG-A]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 17.08.1950. [BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 09.03.1951. [BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 15.11.1951. [BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 22.11.1951. [BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 15.04.1952. [BHA]

Bill, Max: Antworten auf 5 Fragen von Mr. McCloy und 4 ergänzende Punkte, 15.04.1952. [HfG-A / BHA]

Bill, Max: Brief an Walter Gropius vom 02.05.1952. [BHA]

- Bill, Max:** Brief an Walter Peterhans vom 08.01.1953. [BHA]
- Bill, Max:** Rektoratsrede zu Beginn des 3. Studienjahres am 24.10.1955. Typoskript. [BHA]
- Bill, Max:** Brief an Walter Gropius vom 25.04.1957. [BHA]
- Bill, Max:** Brief an Walter Gropius vom 22.05.1957. [BHA]
- Clemens, Roman:** Vom Sinn der Bauhaus-Ausstellung. Typoskript ohne Datum. [ca. 1961, BHA]
- Erhard, Ludwig:** Brief an Walter Gropius vom 02.11.1959. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Max Bill vom 28.11.1951. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Inge Aicher-Scholl vom 17.06.1955. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Ludwig Grote vom 20.06.1955. [BHA]
- Gropius, Walter:** Festrede zur Eröffnung der HfG. 1955. [HfG-A]
- Gropius, Walter:** Brief an Max Bill vom 21.10.1955. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Inge Aicher-Scholl vom 03.04.1957.
- Gropius, Walter:** Brief an Max Bill vom 05.05.1957. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Ludwig Grote vom 29.11.1957. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Inge Aicher Scholl vom 20.01.1958. [BHA]
- Gropius, Walter:** Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. Typoskript 1961. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Inge Aicher-Scholl vom 18.04.1963. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Roger D. Sherwood vom 09.08.1963. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Hans M. Wingler vom 13.12.1963. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Inge Aicher-Scholl vom 22.11.1963.[BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Hans M. Wingler vom 17.12.1963. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Hans M. Wingler vom 30.12.1963. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Heinrich König vom 18.06.1965. [BHA]
- Gropius, Walter:** Brief an Wils Ebert vom 27.06.1968. [BHA]
- Grote, Ludwig:** Brief an Walter Gropius vom 21.03.1950. [BHA]
- Grote, Ludwig:** Brief an Walter Gropius vom 17.01.1952. [BHA]
- Grote, Ludwig:** Brief an Walter Gropius vom 16.06.1955. [BHA]

Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 04.01.1968. [BHA]

Grote, Ludwig: Brief an Walter Gropius vom 11.01.1968. [BHA]

Hesse, Fritz: Brief an Walter Gropius vom 28.02.1965. [BHA]

Hochschule für Gestaltung Ulm: Information 63. Ulm, September 1963. [HfG-A]

Kalow, Gert: Ansprache zu Eröffnung des Studienjahres 1960/61 am 03.10.1960. Kopie d. Typoskripts. [HfG-A]

Maldonado, Tomás: Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am 03.10.1957. Typoskript. [HfG-A]

Pehnt, Wolfgang: Die Erben des Bauhauses. Neue Literatur über Kunst und Architektur der Bauhaus-Zeit. Rezension der Literaturabteilung des Deutschlandfunks. Senddatum: 29.01.1968. Typoskript. [BHA]

Rasch, Emil: Vertrag mit Hans M. Wingler vom 06.11.1956. [BHA]

Rasch, Emil: Brief an Hans M. Wingler vom 09.08.1964. [BHA]

Schnaidt, Claude: Brief an Walter Gropius vom 08.10.1964 [BHA]

Wachsmann, Konrad: Brief an Inge Aicher-Scholl vom 19.03.1956. [BHA]

Wingler, Hans M.: Brief an Emil Rasch vom 12.10.1957. [BHA]

Wingler, Hans M.: Rede zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. 1961. Typoskript. [BHA]

Wingler, Hans M.: Die jüdische Komponente des Bauhauses. Typoskript, November 1963. [BHA]

Wingler, Hans M.: Brief an Walter Gropius vom 10.12.1963. [BHA]

Wingler, Hans M.: Brief an Ludwig Grote vom 10.12.1963. [BHA]

Wingler, Hans Maria: Die Vorbereitung der Bauhaus-Ausstellung in Paris. Mai 1969. Typoskript, 3 Bl. [BHA]

Wingler, Hans Maria: Das Bauhaus, ein General und kein Whisky. Bericht über die Wanderausstellung, 1970. Typoskript. [BHA]

Wingler, Hans M.: Aktennotiz vom 24.03.1972. Typoskript. [BHA]

Wingler, Hans Maria: Wie der Gropius-Entwurf für das Bauhaus-Archiv entstand. Herbst 1973. Typoskript. [BHA]

9.2.2. Literaturverzeichnis

Bei den Literaturangaben geben die fett hervorgehobenen Verfasser und Jahreszahlen den Kurztitel wider, unter welchen die Titel in der Fußnote zitiert werden. Bei mehreren Nennungen im selben Jahr wurde in der Fußnote ein Titelstichwort hinzugefügt. Falls die Autoren die Kleinschrift verwendeten, so wird diese im Literaturverzeichnis wiedergegeben.

22 berliner bauhäusler stellen aus. Ausstellung veranstaltet vom Amt für Kunst des Magistrats von Groß-Berlin und der Gemeinschaft der Berliner Bauhäusler unter dem Protektorat von Dr. Adolf Jannasch und dem Deutschen Werkbund. Einrichtung: Hubert Hoffmann und Harald Kaufmann. Ausstellungskatalog Berlin, **1950**. O.Pg.

Ackermann, Ute: Bauhaus intim. In: Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln, 1999, S. 108-119.

Adler, Bruno: Das Weimarer Bauhaus. Darmstadt, **1963**. (Vorträge zur Ideengeschichte des Bauhauses)

Aicher, Otl: die hochschule für gestaltung. neun stufen ihrer entwicklung. In: archithese (Niederteufen), **1975**, Nr. 15, S. 12-16.

Aicher, Otl: bauhaus und ulm. In: Ders.: Die Welt als Entwurf. Berlin, **1991**, S. 87-95. Auch in Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1987, ²1991, S. 124-129.

Aicher-Scholl, Inge: Anfang und Weg. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 02.10.**1955**, S. 1.

Albers, Josef: Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens. Köln, **1970**. (Englische Originalausgabe New Haven, CT, 1963)

Andersen, Paula: Vermittler zwischen Zivilisation und Kultur. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 04.10.**1955**, S. 8.

Andritzky, Michael: Hochschule für Gestaltung Ulm – scheinheilig liquidiert? In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 17, **1968**, Nr. 3, S. 2.

[**Ankündigung zur Ausstellung 50 jahre bauhaus**] In: Die Welt (Hamburg), 25.08.**1967**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „design ist gar nicht lehrbar ...“ Hans Gugelot und seine Schüler. Entwicklungen und Studienarbeiten 1954-1965. Ausstellungskatalog Ulm, **1990**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, **1991**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg. Plastiker, Designer und Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, **1992**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955. Ausstellungskatalog Ulm, **1993**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „fangen wir an, hier in ulm.“ Hochschule für Gestaltung Ulm – die frühen Jahre. Ausstellungskatalog Ulm, **1995**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „die augen sind hungrig, aber oft schon vor dem sehen satt.“ Otl Aicher zum 75. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, **1997**.

Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Friedrich Vordemberge-Gildewart. Zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, **1999**.

Argan, Giulio Carlo: Gropius und das Bauhaus. Reinbek, **1962**. (Italienische Originalausgabe Turin, 1951)

Askese als Stil. Ausstellung der Ulmer Hochschule für Gestaltung. (C.F.) In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 18.05.**1963**.

Baresel-Bofinger, Rudolf: Realisationen am Beispiel: Firma Bofinger. In: Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, **1984**, S. 26-30.

basis bauhaus ... westfalen. (Hrsg.: Landschaftsverband Westfalen-Lippe / Westfälisches Museumsamt Münster) Ausstellungskatalog Münster, **1995**.

Auch das Bauhaus ist jetzt rückschrittlich. Dorn im Auge der SED – inhumaner Konstruktivismus. In: Generalanzeiger für Bonn (Bonn), 23.04.**1963**.

Auf dem Kuhberg. In: Der Spiegel (Hamburg), **1963**, Nr. 12, S. 71-75.

Bänsch, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Tübingen, **1985**.

Bahrtdt, Hans Paul: Der erschöpfte Mensch kann nicht mehr wohnen. Gedanken über den schlechten Geschmack und das Wohnen. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), Jg. 5, **1952**, Nr. 2/3, S. 30-35.

Baudenkmal Bundesschule Bernau e.V. (Hrsg.): Funktionalismus – Utopie und Wirklichkeit. Protokoll des Kolloquiums des Vereins bbb am 25. April 1998. Bernau, **1998**.

Bauhaus. Einst gen Himmel. In: Der Spiegel (Hamburg), **1963**, Nr. 46, S. 106-109.

Das Bauhaus lebt wieder. Die Hochschule für Gestaltung in Ulm setzt die Tradition fort. (H.C.) In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung (Köln/Stuttgart), 18.05.**1955**.

Bauhaus-Archiv auf der Mathildenhöhe. In: Darmstädter Tagblatt (Darmstadt), 06.04.**1961**.

Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Hannes Neuner und seine Grundlehre. Eine Weiterentwicklung des Bauhaus-Vorkurses. Ausstellungsheft Berlin, **1973**.

Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Ein Museum für das Bauhaus? Berlin, **1979**.

Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Sammlungskatalog Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung. Berlin, ³**1987**.

Bauhaus-Archiv Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Josef Albers. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog Köln, **1988**.

Bauhaus-Archiv Berlin / Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a.M. (Hrsg.): Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. Ausstellungskatalog Berlin, **1989**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Xanti Schawinsky. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1961**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Carl Fieger 1893-1960. Entwürfe und ausgeführte Bauten des Architekten. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1962**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Arbeiten aus der graphischen **Druckerei** des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919-1925. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1963**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Rudolf **Baschant**: Zeichnungen und druckgraphische Arbeiten 1921-1954. Ludwig **Hirschfeld**: Farbige Monotypien 1960-1962. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1963**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter **Gropius**. Werk und Persönlichkeit. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1963**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Arbeiten aus der **Weberei** des Bauhauses. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1964**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Eugen Batz und Fritz Levedag. **Wandlungen** bildnerischer Formelemente. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1964**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Perspektive und Klang. Bildnerische Arbeiten von Albert Flocon-Mentzel und Henric Neugeboren (Henri Nouveau). Ausstellungskatalog Darmstadt, **1966**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Johannes **Itten**. Aquarelle und Zeichnungen. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1967**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter **Peterhans**. Elementarunterricht und photographische Arbeiten. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1967**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Alfred Arndt. Maler und Architekt. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1968**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): **Bauhäusler** in Amerika. Josef Albers – Farbgrafik. Walter H. Allner – Werbegrafik. Fritz Goro – Fotografien. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1969**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Fred **Forbát**. Architekt und Stadtplaner. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1969**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter **Gropius** zum Gedenken. Berlin 18. Mai 1983 – Boston 5. Juli 1969. Darmstadt, **1969**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Friedel **Dicker** und Franz **Singer**. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1970**.

Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter **Gropius**. Das Spätwerk. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1970**.

Bauhaus-Ausstellung in der Göppinger Galerie Frankfurt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 03.02.1964, S. 18.

Bauhaus-Gebäude verfällt. In: Die Welt (Hamburg), 25.04.1963.

Die Bauhaus-Idee ist so aktuell wie je. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 06.05.1968, S. 13-14.

Die Bauhaus-Idee lebt weiter. In: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung (Köln/Stuttgart), 04.05.1963.

Bauhaus-Zukunft. Pritchards Darmstädter Vortrag. (HB) In: Frankfurter Rundschau (Frankfurt a.M.), 04.07.1970.

Beckmann, Hannes: Die Gründerjahre. In: Neumann, Eckhard (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Köln, 1985, S. 273-279.

Begenau, Siegfried Heinz: Über Claude Schnaidt: „Hannes Meyer – Bauten, Projekte und Schriften“. In: Form und Zweck (Ost-Berlin), 1966, Nr. 1, S. 47.

Das begrabene Ornament. (egb.) In: Die Welt (Hamburg), 23.05.1964.

Behr, Adalbert: Mies van der Rohe und das Jahr 1933. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar), 33, 1987, Reihe A, Nr. 4/5/6; S. 277-281.

Das Bett der Königin und die Hochschule für Gestaltung. (W.F.) In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.), 1968, Nr. 2, S. 1.

Betts, Paul: Die Bauhaus-Legende. Amerikanisch-Deutsches Joint-Venture des Kalten Krieges. In: Lüdtkke, Alf / Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hrsg.): Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1996, S. 270-290.

Betts, Paul: **Bauhaus** in der Bundesrepublik Deutschland – eine akzeptierte Hinterlassenschaft aus Weimar. In: Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln, 1999, S. 50-55.

Betts, Paul: Hochschule für Gestaltung **Ulm**. In: Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln, 1999, S. 74-77.

Biedrzyński, Richard: Bauhaus. Zur Eröffnung des Darmstädter Archivs auf der Mathildenhöhe. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 10.04.1961.

Biedrzyński, Richard: Die Grammatik des Bauhauses. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 04.05.1968 (Sonntagsbeilage).

Bill, Max: Konkrete Kunst (1936-49). In: Hüttinger, Eduard: Max Bill. Skulpturen, Gemälde, Graphik. Stuttgart, 1987, S. 73.

Bill, Max: Die mathematische **Denkweise** in der Kunst (1949). In: Hüttinger, Eduard: Max Bill. Skulpturen, Gemälde, Graphik. Stuttgart, 1987, S. 117-128.

Bill, Max: **Schönheit** aus Funktion und als Funktion. In: Werk (Winterthur), Jg. 36, 1949, Nr. 8, S. 272.

Bill, Max: Bei uns kann man nicht Maler werden. Gedanken zu einer Hochschule für Gestaltung. In: Die Neue Zeitung (München) 11.09.1951, S. 4.

Bill, Max: Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Deutsche Universitätszeitung (Stuttgart), Jg. 7, 1952, Nr. 23/24, S. 14-15.

Bill, Max: Vom Staatlichen **Bauhaus** in Weimar zur Hochschule für Gestaltung. In: Magnum (Köln), 1953, Nr. 1, S. 59-60.

- Bill, Max:** The **Bauhaus-Idea**. In: Architect's Yearbook (London), **1953**, Nr. 5, S. 29-32.
- Bill, Max:** **Aufgabe** und Ziel der Hochschule für Gestaltung. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 02.10.1955, S. 2.
- Bill, Max:** **Grundlage** und Ziel der Ästhetik im Maschinenzeitalter. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), **1955**, Nr. 9, S. 558-561.
- Max Bill.** Ausstellungskatalog Ulm, **1956**.
- Bill, Max:** Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts. Basel, **1957**.
- Bill, Max:** Der Modellfall Ulm: Zur Problematik einer Hochschule für Gestaltung. In: form (Seeheim), **1959**, Nr. 6, S. 18-19.
- Bill, Max:** „Mein Rücktritt – ein perfider Hinauswurf“ In: Neu-Ulmer Zeitung (Neu-Ulm), 18.01.1963.
- Bill, Max:** **Stellungnahme** zu H.M. Winglers Bauhausbuch. In: form (Seeheim), **1963**, Nr. 22, S. 48 ff.
- Bill, Max:** **Antwort** auf Emil Rasch. In: form (Seeheim), **1963**, Nr. 23, S. 74.
- Bill, Max:** Die künstlerische Krise. Ulms Gestalter brauchen keine Selbständigkeit. In: Christ und Welt. Beilage des Rheinischen Merkurs (Koblenz), Jg. 23, **1968**, Nr. 9, S. 17.
- Bill, Max:** vom bauhaus bis ulm. In: du (Zürich), **1976**, Juni, S. 12-21.
- Blake, Peter:** Drei Meisterarchitekten. Das Werk von Le Corbusier, Mies van der Rohe und Frank Lloyd Wright. München, **1963**.
- Blühova, Irena:** Das Bauhaus – wie es ein Student erlebte. In: ars (Bratislava), **1969** (Sonderheft Bauhaus), Nr. 2, S. 135.
- Bockelmann, Werner:** Laudatio. In: Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt an Professor Dr. h.c. Walter Gropius am 28. August 1961 in der Paulskirche. Reden. Frankfurt a.M., **1961**, S. 4-5.
- Böttcher, Karl:** Zeitgemäße Baugesinnung. Eine Betrachtung zum Besuch von Professor Walter Gropius in Berlin. In: Neues Berlin (Berlin), Jg. 1, **1947**, Nr. 8, S. 23-24.
- Bonsiepe, Gui:** Systeme und Baukastensysteme. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), **1962**, Nr. 6, S. 30.
- Bonsiepe, Gui:** Erziehung zur Visuellen Gestaltung. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), **1965**, Nr. 12/13, S. 17-24.
- Bonsiepe, Gui:** Ist Ulm am Ende? In: form (Seeheim), **1968**, Nr. 41, S. 37-40.
- Bossmann, Andreas:** Kunst im Widerspruch. Maler am Bauhaus. In: Leissmann, Burkhard (Hrsg.): Das Bauhaus – Gestaltung für ein modernes Leben. Ausstellungskatalog Köln, **1993**, S. 27-64.
- Bothe, Rolf / Hahn, Peter / von Tavel, Hans Christoph (Hrsg.):** Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1994**.
- Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.):** Hannes Meyer und Hans Wittwer: Die Bundesschule des ADGB in Bernau bei Berlin. Potsdam, **1993**.

- Brög**, Hans / **Sauerbier**, S.D. / **Senger**, Anneliese / **Stock**, Alex: Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik, Theorie, Didaktik, Kritik. Kastellaun, **1977**.
- Brüning**, Ute / **Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.)**: Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog Leipzig, **1995**.
- Bürdek**, Bernhard: Bemerkungen zum Industrial Design heute. In: form (Seeheim), **1969**, Nr. 47, S. 36-37.
- Burckhardt**, Lucius: Ulm anno 5. In: Werk (Winterthur), **1960**, Nr. 11, S. 384.
- Burschel**, Carlo / **Scheiffele**, Heinz: Wilhelm Wagenfeld in der WMF. Der „künstlerische Mitarbeiter in der Fabrik“ unter Berücksichtigung betriebswirtschaftlicher Aspekte. In: Manske, Beate (Hrsg.): Wilhelm Wagenfeld (1900-1990). Stuttgart, **2000**, S. 150-175.
- Buschkiel**, Jürgen: Schmieder der modernen Form. In: Die Welt (Hamburg), 07.05.**1968**.
- Clemens**, Roman: bauhaus. eine **ausstellung** von idee und arbeit, vom geist und leben am bauhaus 1919-1928 und -1933. Ausstellungskatalog Darmstadt, **1961**.
- Clemens**, Roman: **Idee** und Arbeit am Bauhaus 1919-1933. In: Von Atelier zu Atelier (Darmstadt), Jg. 9, **1961**, Nr. 7, S. 86-87.
- Conrads**, Ulrich / **Droste**, Magdalena / **Nerdinger**, Winfried / **Strohl**, Hilde (Hrsg.): Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse. Braunschweig/Wiesbaden, **1994**.
- Czemper**, Karl-Achim: Die pädagogischen Ziele der Grundlehre. In: output. Studentenzeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), **1961**, Nr. 6/7, S. 1-10.
- Dearstyne**, Howard: Bauhaus revisited. In: Journal of American Institute of Architects (Washington, DC), 38, **1962**, S. 79-82.
- Dekom**, Otto: Bauhaus impact lives on. In: Morning News (Wilmington, DL), 04.09.**1969**.
- D’Hooghe**, Robert: Bauhaus ohne Legende. Zu einem Vortrag von Dr. Bruno Adler. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 18.01.**1963**, S. 10.
- D’Hooghe**, Robert: Farbträume aus dem Computer. Professor P.K. Hoenich über Sonnenmalerei. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 25.08.**1967**, S. 10.
- Diemer**, Karl: Das **Riesenspielzeug** Bauhaus. Eine großartige Dokumentation im Württembergischen Kunstverein. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 04.05. **1968**.
- Diemer**, Karl: Das **Bauhaus** wirkt. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 06.05. **1968**, S. 18.
- Dirks**, Walter: Das Bauhaus und die weiße Rose. In: Frankfurter Hefte (Frankfurt a.M.), Jg. 10, **1955**, S. 769-773.
- Doesburg**, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, **1966**. (Neue Bauhausbücher)
- Drexler**, Arthur: Ludwig Mies van der Rohe. Ravensburg, **1960**.
- Droste**, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Köln, **1990**.

- Eckstein**, Hans: Gerechtigkeit für Hannes Meyer. In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 16, **1967**, Nr. 8, S. 3.
- Eckstein**, Hans: sinn und bedeutung der werkstatt-erziehung des bauhauses. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S 75-76.
- Elbwart**, Wilm von: Bauhaus-Idee und Gegenwart. Zur Eröffnung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. In: Deutsche Woche (München), 19.10.**1960**.
- Engelhard**, Ernst Günter: Die Brutstätte des neuen Menschen. Am 10. April 1933, dem Verbotstag, begann die große Zeit des Bauhauses. In: Christ und Welt. Beilage des Rheinischen Merkur (Koblenz) 10.05.**1968**.
- Erinnerungsausstellung in München**. In: Neue Zeitung. Wochenschau (München), 20./21.05.**1950**.
- Erffa**, Helmut von: Das frühe Bauhaus: Jahre der Entwicklung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Köln), **1952**, Band 4, S. 413 f.
- Erlhoff**, Michael: Bundes-Bauhaus. In: Westermanns Monatshefte (München), **1985**, Nr. 7, S. 22-30
- Erlhoff**, Michael (**Hrsg.**): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, **1990**.
- Erlhoff**, Michael: Einsam im Strom. Äußerlich. In: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, **1991**, S. 130-136.
- Erni**, Peter: Die gute Form. Baden, **1983**.
- Eychmüller**, Frieder: Wie richte ich meine Wohnung ein? In: Schondorff, Erica (Hrsg.): Möbel, Haus und Wohnung. München, **1955**, S. 141-230.
- Fiedler**, Jeannine (**Hrsg.**): Fotografie am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, **1990**. Darin dies.: Das Bauhaus und die Fotografie. Eine Einführung. S. 9-12.
- Fiedler**, Jeannine / **Feierabend**, Peter (**Hrsg.**): Bauhaus. Köln, **1999**.
- Fifty Years Of The Bauhaus; It's Still A Vital Influence**. In: News Chronicle (Vallejo, CA), 02.11.**1969**.
- Fitch**, James Marston: Besuch in Utopia. In: Der Monat (Weinheim/Berlin), Jg. 19, **1967**, Nr. 222, S. 59-62.
- Fleischmann**, Gerd (**Hrsg.**): Bauhaus. Drucksachen, Typografie, Reklame. Düsseldorf, **1984**.
- Fleming**, H.Th.: Ist der Stil des Bauhauses heute überholt? In: Welt am Sonntag (Hamburg), 27.01.**1963**.
- form Spezial 1**, (Frankfurt a.M.), **1997**. (Sonderheft zum vierzigjährigen Bestehen der Zeitschrift)
- Frei**, Hans: Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten. Dissertation Baden, **1991**.
- Fünzig Jahre Bauhaus**. In: Artis Report (Bern/Stuttgart), **1967**, Nr. 12.

Funke, Hermann: Wer hat Angst vor Hannes Meyer? Ein verfluchter Architekt. In: Die Zeit (Hamburg), **1967**, Nr. 8, S. 22-24.

Funke, Hermann: Kuhhandel in Ulm. Soll die Ulmer Hochschule für Gestaltung an 200.000 Mark scheitern? In: Die Zeit (Hamburg), 08.03. **1968**, S. 17-18.

Gadebusch, D.: Schön, weil nicht unschön. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), **1960**, Nr. 11, S. 658-660.

Giedion, Sigfried: Walter Gropius. Mensch und Werk. Stuttgart, **1954**.

Giedion, Sigfried: Das Bauhaus und seine Zeit. In: Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften – Eine Bilanz der zwanziger Jahre. III. Geisteswissenschaftlicher Kongreß der Stadt München. Stuttgart, **1961**, S. 15-31.

Giedion, Sigfried: Zeit, Raum und Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition. Ravensburg, **1965**.

Glaser, Werner: Die Gestaltung industrieller Erzeugnisse als neues Lehrfach. In: Hassenpflug, Gustav: Das Werkkunstschulbuch. Stuttgart, **1956**, S. 73-82.

Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 2: Zwischen Grundgesetz und Großer Koalition 1949-1967. Reinbek, **1990**.

Göppinger Galerie (Hrsg.): Bauhaus. Idee – Form – Zweck – Zeit. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., **1964**.

Gordian, Fritz: Das Bauhaus in Rom. In: Architektur und Wohnform. Innendekoration (Stuttgart), Jg. 70, **1962**, Nr. 1, S. 4 (Fachliche Mitteilungen).

Graf, Carolyn: Das real existierende Erbe. Das Bauhaus in der DDR als Denkmal und Ideologieträger. In: Haus, Andreas (Hrsg.): Bauhaus-Ideen 1991-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhaus-Gedankens. Berlin, **1994**, S. 102-115.

Grohmann, Will: Ist der Bauhaus-Gedanke noch aktuell? Zu einer Ausstellung Berliner Bauhäusler. In: Die Neue Zeitung (München), 13.01. **1951**.

Grohmann, Will: Das **Bauhaus** und die moderne Kunst. In: Universitas (Stuttgart), Jg. 12, **1957**, Nr. 12, S. 1239-1245.

Grohmann, Will: **Ulm** – ein notwendiges Experiment. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 17.04. **1957**.

Grohmann, Will: die maler des bauhauses. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S. 217-218.

Grohn, Christian: Die Bauhaus-Idee. Entwurf, Weiterführung, Rezeption. Berlin, **1991**. (Neue Bauhausbücher)

Gropius, Walter: Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses. In: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923. München/Weimar, **1923**. (Reprint München, 1980)

Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion. In: Ders. (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Passau, **1925**. (Reprint Mainz/Berlin, 1981)

Gropius, Walter: systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau. In: bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), 1927: 2. S. 1-2.

Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Fulda, **1930**. (Bauhausbuch Nr. 12; Reprint Mainz/Berlin, 1974)

Gropius, Walter: Das Bauhaus und die zukünftige Rolle von Architektur und Raumgestaltung. In: Die Neue Stadt (Frankfurt a.M.), Jg. 6, **1952**, Nr. 7, S. 275-278.

Gropius, Walter: **Polemik** nach rückwärts. In: Die Neue Zeitung (München), 11./12.04.**1953**.

Gropius, Walter: Wie sollen wir bauen? Die **Baukunst** ist keine angewandte Archäologie. In: Die Neue Zeitung (München), 16./17.05.**1953**.

Gropius, Walter: Apollo in der Demokratie. Rede anlässlich der Verleihung des Hansischen Goethepreises **1956**. In: Ders.: Apollo in der Demokratie. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, 1967, S. 11-16. (Neue Bauhausbücher)

Gropius, Walter: Dynamische Tradition in der Architektur (**1956**). In: Probst, Christian / Schädlich, Hartmut: Walter Gropius. Ausgewählte Schriften. Band 3. Ost-Berlin, 1988, S. 179.

Gropius, Walter: Wege zu einer optischen Kultur. Hamburg/Frankfurt a.M., **1956**.

Gropius, Walter: Einheit in der Vielfalt – Ein Paradox der Kultur. In: Bauen und Wohnen (München), Jg. 12, **1959**, Nr. 12, S. 409-417.

Gropius, Walter: **Rede** zur Einweihung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt 1961. In: Die Welt (Hamburg), 03.06.**1961**.

Gropius, Walter: Der **Architekt** im Spiegel der Gesellschaft. Rede anlässlich der Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt. In: Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt an Professor Dr. h.c. Walter Gropius am 28. August 1961 in der Paulskirche. Reden. Frankfurt a.M., **1961**, o.Pg.

Gropius, Walter: Bauhaus: Crafts or Industrie. In: Journal of American Institute of Architects (Washington, DC), Jg. 40, **1963** (September), S. 105-106.

Gropius, Walter: Stellungnahmen zu „Ist das Bauhaus aktuell?“ In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), **1964**, Nr. 9/10, S. 62-64, 67-70.

Gropius, Walter: Die neue **Architektur** und das Bauhaus. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, **1965**. (Neue Bauhausbücher)

Gropius, Walter: **Tradition** und Kontinuität. In: Der Monat (Weinheim/Berlin), Jg. 17, **1965**, Nr. 202, S. 44-55.

Gropius, Walter: Apollo in der Demokratie. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, **1967**. (Neue Bauhausbücher)

Gropius, Walter: Wissenschaft des Sehens. Rückblick auf das Bauhaus. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 07.05.**1968**, S. 2.

Gropius, Walter: Fifty Years of Bauhaus. In: Medical Opinion and Review (New York, NY), 5, **1969**, Nr. 1, S. 22-31.

Gropius, Walter (**Hrsg.**): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Passau, **1925**. (Bauhausbuch Nr. 7; Reprint Mainz/Berlin, 1981)

Großmann, Walter: Aufgabe und Verantwortung von Möbelproduktion und –handel. In: Bauen und Wohnen (München), **1953**, Nr. 3, S. 127.

- Grote**, Ludwig: Die Schule des neuen Bauens. In: Die Kunst und das schöne Heim (München), **1949**, Nr. 47.
- Grote**, Ludwig: Die Maler am Bauhaus. Ausstellungskatalog München, **1950**.
- Grote**, Ludwig: Wohnmaschinen von einst und das Bauhaus heute. In: Die Neue Zeitung (München), 14.02.**1951**.
- Grote**, Ludwig: Laudatio. In: Hochschule für bildende Künste Berlin (Hrsg.): Verleihung der Würde eines Ehrensensors an Professor h.c. Walter Gropius. Berlin, **1963**, o.Pg.
- Grote**, Ludwig: grundformen und funktionalismus. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S. 18-20.
- Günther**, Sonja: Die fünfziger Jahre: Innenarchitektur und Wohndesign. Stuttgart, **1994**.
- Hahn**, Peter: Zu diesem Buch. In: Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. (Hrsg.): Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, Köln, **1995**, S. 8-9.
- Hanslovsky**, Sabine: „fangen wir an, hier in ulm“. Die Ulmer Volkshochschule und die Entstehung der Hochschule für Gestaltung. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): fangen wir an, hier in ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm – die frühen Jahre. Ausstellungskatalog Ulm, **1995**, S. 12- 27.
- Harksen**, Hans: Zur Carl-Fieger-Ausstellung in Darmstadt. In: Dessauer Kalender (Dessau), **1965**, S. 48-57.
- Hassenpflug**, Gustav: Kunst – im Menschlichen verankert. Geist und Geschichte des Bauhauses. In: Bildende Kunst (Berlin), **1947**, Nr. 10, S. 20-23.
- Hassenpflug**, Gustav: Formen im Menschlichen verankert. Geist und Geschichte des Bauhauses. In: Die Kultur (München/Steinbach), 21.02.**1953**.
- Hassenpflug**, Gustav: Das Werkkunstschulbuch. Stuttgart, **1956**.
- Hatje**, Gerd (Hrsg): Idea 55. Stuttgart, **1955**.
- Haus**, Andreas: Bauhaus – Ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung. In: Ders. (Hrsg.): Bauhaus-Ideen 1919-1994. Berlin, **1994**, S. 7-9.
- Haus**, Andreas (Hrsg.): Bauhaus-Ideen 1919-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhaus-Gedankens. Berlin, **1994**.
- Heißenbüttel**, Helmut: Zur Struktur einer neuen Hochschule. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 26.10.**1957**, S. 11.
- Helms**, Dietrich: Der Typograph Vordemberge-Gildewart. In: Vordemberge-Gildewart. Ausstellungskatalog Ludwigshafen, **1985**, S. 30-55.
- Hermann**, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. München, **1986**.
- Herzogenrath**, Wulf: „50 Jahre Bauhaus“. Bericht über die Tournee einer Ausstellung. In: Kunstjahrbuch (Mainz), Jg. 2, **1972**, S. 119-121.
- Herzogenrath**, Wulf: Zur Rezeption des Bauhauses. In: Schadendorf, Wulf (Hrsg.): Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München, **1975**, S. 129-139.

- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.):** 50 Jahre Bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**.
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.):** Bauhaus Utopien. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1988**.
- Hilberseimer, Ludwig:** Berliner Architektur der Zwanziger Jahre. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, **1967**. (Neue Bauhausbücher)
- Hildebrandt, Hans:** Einweihung der Hochschule für Gestaltung in Ulm am 2. Oktober 1955. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration (Stuttgart), Jg. 64, **1955**, Nr. 1, S. 7.
- Herbert Hirche.** Architektur, Innenraum, Design. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1978**.
- Hochschule entläßt ihren Schöpfer.** Studenten protestieren gegen das Ausscheiden Max Bills aus der Ulmer Hochschule für Gestaltung (gh) In: Deutsche Studentenzeitung (München), 08.05.1957, S. 3 u. 5.
- Hochschule für bildende Künste Berlin (Hrsg.):** Verleihung der Würde eines Ehrensenators an Professor Dr. h.c. Walter Gropius. Berlin, **1963**. (Schriftenreihe der Hochschule für bildende Künste, Heft 7)
- hochschule für gestaltung.** In: Aufwärts (Köln), 25.11.1954, Nr. 24, S. 7.
- Hoffmann, Hubert:** Möbel in neuen Konstruktionen und Werkstoffen. In: Architektur und Wohnform (Stuttgart), Jg. 58, **1949/50**, Nr. 5, S. 115.
- Holeczek, Bernhard:** Mathematik in der Kunst. Ausstellungskatalog Ludwigshafen, **1987**.
- Holeczek, Bernhard / Mendgen, Lida von (Hrsg.):** Zufall als Prinzip. Ausstellungskatalog Ludwigshafen, **1992**.
- Honisch, Dieter:** zur Ausstellung. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 Jahre Bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S. 31.
- Hübner, Herbert:** Die soziale Utopie des Bauhauses. Ein Beitrag zur Wissenssoziologie in der bildenden Kunst. Dissertation Darmstadt, **1963**.
- Hünecke, Andreas (Hrsg.):** Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. Leipzig, **1990**.
- Hüter, Karl-Heinz:** Bauhaus contra Bauhaus – Bemerkungen zu einem Buch über Hannes Meyer. In: Deutsche Architektur (Ost-Berlin), Jg. 15, **1966**, Nr. 1.
- Hüttinger, Eduard:** Max Bill. Skulpturen, Gemälde, Graphik. Stuttgart, **1987**.
- Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.):** Grafik der sechziger Jahre. Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart, **1987**.
- Isaacs, Reginald R.:** der Bauhäusler. eine Charakterisierung. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 Jahre Bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S. 311-312.
- Isaacs, Reginald R.:** Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk. Band 2. Berlin, **1984**.
- Itten, Johannes:** Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg, **1963**.
- Itten, Johannes:** Meine Bauhaus-Jahre. In: Das Werk (Winterthur), Jg. 51, **1964**, S. 27-28.

Itten, Johannes: Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Sehen als Weg zur Kunst. Ravensburg, **1970**.

Joppien, Rüdiger: Weniger ist mehr – oder: die Leere ist die Fülle. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Mehr oder Weniger: Braun-Design im Vergleich. Ausstellungskatalog Hamburg, **1990**, S. 9-17.

Joppien, Rüdiger: „Niemand anders ist so weit gegangen.“ Eine Annäherung an Wilhelm Wagenfeld und seine Stellung als Designer in der deutschen Nachkriegszeit. In: Manske, Beate (Hrsg.): Wilhelm Wagenfeld (1900-1990). Ausstellungskatalog Stuttgart, **2000**, S. 122-149.

Kaiser-Schuster, Britta: Unterricht Joost Schmidt – Farbunterricht. In: Brüning, Ute / Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog Leipzig, **1995**, S. 206-209.

Kaiser-Schuster, Britta: Werbung für Bauhaus-Produkte. In: Brüning, Ute / Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog Leipzig, **1995**, S. 140-149.

Kallái, Ernst: Zehn Jahre Bauhaus. [1930] In: Wingler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin. Köln, 1975, S. 169.

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. (Hrsg.: Max Bill). Bern, **1973**.

Kann in Ulm eine Hochschule errichtet werden? Stellungnahme deutscher Universitäten und Hochschulen zum Projekt „Geschwister-Scholl-Hochschule“ in Ulm. In: Ulmer Nachrichten (Ulm), 14.12.1950.

Kardoff, Ursula: Aus einer Bauhütte wird ein neues Bauhaus. In: Süddeutsche Zeitung (München), 17.08.1954.

Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, **1998**.

Kiaulehn: Diskussionsbeitrag. In: Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften – Eine Bilanz der zwanziger Jahre. III. Geisteswissenschaftlicher Kongreß der Stadt München. Stuttgart, **1961**, S. 143.

Kinkel, Hans: Die Technik bringt die Kunst nicht um. Eine Legende wird Realität: Walter Gropius eröffnet in Darmstadt das Bauhaus-Archiv. In: Die Welt (Hamburg), 14.04.1961.

Kitschen, Friederike: Kunst oder Leben? In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „fangen wir an, hier in ulm.“ Hochschule für Gestaltung Ulm – Die frühen Jahre. Ausstellungskatalog Ulm, **1995**, S. 46-57.

Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch. (Hrsg.: Hans M. Wingler). Mainz/Berlin, **1965**. (Neue Bauhausbücher)

Koch, Alexander: Praktisch bauen + schön wohnen = glücklich leben. Stuttgart, **1955**.

König, Heinrich: Bauhausideen fortwirkend fruchtbar. Gedanken anlässlich einer Ausstellung „Arbeiten der Weberei des Bauhauses“ im Darmstädter Bauhaus-Archiv. In: Süddeutsche Zeitung (München), 12.11.1964, S. 25.

König, Heinrich: Wilhelm Wagenfeld – vom Bauhaus in die Industrie. In: Kloecker, Johann (Hrsg.): Zeitgemäße Form. industrial design international. München, **1967**, S. 169-170.

Koenig, Thilo: Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie. In: Wick, Rainer K. (Hrsg.): Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München, **1991**, S. 197-222.

Koenig, Thilo: Kein Thema an der HfG? Fotografie und Kunst. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Ausstellungskatalog Ulm, **1991**, S. 108-117.

Koetzle, Michael: Lichte Burg der Zukunft. In: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, **1998**, S. 35-54.

Korrek, Norbert: Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Dokumentation und Wertung der institutionellen und pädagogischen Entwicklung der Hochschule für Gestaltung unter besonderer Beachtung der zeitbezogenen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland. Dissertation Weimar, **1985**.

Krampen, Martin / **Kächele**, Horst (Hrsg.): Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung. Hildesheim/Zürich/New York, NY, **1986**. Darin: Krampen, Martin: Der Anteil des wissenschaftlichen Unterrichts an der Schulwerdung der Hochschule für Gestaltung. S. 7-31.

Krewinkel, Heinz W.: Bauhaus 1919-1933. In: DLW-Nachrichten (Bietigheim), **1961**, Nr. 24, S. 4-7.

Krewinkel, Heinz W.: Weimar – Dessau – Berlin. Die drei Stationen des Bauhauses – eine Dokumentation. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 17.08. **1963**.

Krumrey, Immo: [Leserzuschrift] Ein Enkel schreibt zur Bauhaus-Ausstellung in Stuttgart. In: form (Seeheim), **1968**, Nr. 43, S. 74.

Kuchling, Heimo: Probleme der künstlerischen Bauhaus-Lehre. In: Kontur. Zeitschrift für Kunsttheorie (Wien), **1968**, Nr. 36, S. 1-15.

Die Kunst im Maschinenzeitalter. Das „Bauhaus“ und seine Folgen. In: Deutsche Woche (München), 26.07. **1961**.

Lang, Lothar: Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit. Ost-Berlin, **1965**.

Lauritzen, Lauritz: Deutscher Beitrag zur Kultur und Zivilisation der Welt. In: Bulletin des Bundestages (Bonn), 07.11. **1968**, Nr. 141, S. 1235-1238.

Lauser: Künstlerische Formen im technischen Zeitalter. Die Ulmer „Hochschule für Gestaltung“ eröffnet. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 03.10. **1955**.

Leben am Bauhaus. Die Meisterhäuser in Dessau. (Hrsg. Bayerische Vereinsbank) München, **1993**.

Lehmann, Anneliese: Erziehung für die industrielle Welt. Die Hochschule für Gestaltung stellt in Stuttgart aus. In: Stuttgarter Leben (Stuttgart), **1963**, Mai.

Leissmann, Burkhard (Hrsg.): Das Bauhaus – Gestaltung für ein modernes Leben. Ausstellungskatalog Köln, **1993**.

Lewandowski, Edmund D.: An Idea Changes A World. In: Milwaukee Journal (Milwaukee, WI), 21.09.1969.

Lindinger, Herbert: Was hat Hans Gugelot bewegt? In: Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot. Ausstellungskatalog, München, 1984, S. 31-38.

Lindinger, Herbert (**Hrsg.**): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1987, ²1991. Darin ders.: Legende und lebendige Idee. S. 8-11.

Lützeler, Heinrich / **Lützeler**, Margot: Unser Heim. Köln, o.J. [1937]

Maldonado, Tomás: Die Ulmer Hochschule und ein Gegenspieler. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 02.11.1957, S. 9.

Maldonado, Tomás: Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters. (Vortrag auf der Weltausstellung in Brüssel) In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1958, Nr. 2, S. 25-40.

Maldonado, Tomás: Ist das Bauhaus aktuell? In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1963, Nr. 8/9, S. 5-13.

Maldonado, Tomás: Brief an Walter Gropius vom 01.11.63. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1964, Nr. 10/11, S. 64-65.

Maldonado, Tomás: Die **Ausbildung** des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1965, Nr. 12/13, S. 2-10.

Maldonado, Tomás: **Vorwort**. In: Schnaidt, Claude (Hrsg.): Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften. Teufen, 1965, S. [6].

Maldonado, Tomás: Anstöße gegen das Behagen in der Designausbildung. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1966, Nr. 17/18, S. 14-19.

Maldonado, Tomás: Ulm im Rückblick. In: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, ²1991, S. 222-224.

Manske, Beate (**Hrsg.**): Wilhelm Wagenfeld (1900-1990). Ausstellungskatalog Stuttgart, 2000.

Manske, Beate / **Scholz**, Gudrun (**Hrsg.**): Täglich in der Hand. Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld aus sechs Jahrzehnten. Bremen, 1987.

Meißner, Else: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben. München, 1950.

Mellow, James R.: The Bauhaus is still alive and well in soup plates and skyscrapers. In: New York Times Magazine (New York, NY), 14.09.1969, S. 34-49, 52-54.

Menck, Clara: Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute. Düsseldorf, 1958.

Menck, Clara: Kein Jesuitenorden des Schönen. Die Werkbundtagung in der Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 17.07.1965.

Menck, Clara: Die Flamme im Eis. „50 Jahre Bauhaus“ in Stuttgart. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 22.05.1968.

- Meunier**, Franz: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), Jg. 4, **1951**, Nr. 9, S. 3-4.
- Meyer**, Hannes: bauen. In: bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), Jg. 2, **1928**, Nr. 4, S. 12.
- Meyer**, Hannes: bauhaus und gesellschaft. In: bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), Jg. 3, **1929**, Nr. 1, S. 2.
- Meyer**, Hannes: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Ein offener Brief an Oberbürgermeister Hesse, Dessau. In: Das Tagebuch (Berlin), Jg. 11, **1930**, Nr. 33.
- Meyer-Waldeck**, Wera: Die Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“. Köln 1949. In: Architektur und Wohnform. Innendekoration (Stuttgart), Jg. 57, **1949**, Nr. 6, S. 121-128.
- Mims**, Puryear: Winger's Book On Bauhaus Celebrates Genius Of Its Founder, Walter Gropius. In: Nashville Banner (Nashville, TN), 26.09.**1969**.
- Moholy**, Lucia: 50 Jahre Bauhaus. In: **form** (Seeheim), **1968**, Nr. 42, S. 39-40.
- Moholy**, Lucia: 50 Jahre Bauhaus. In: **Das Werk** (Winterthur), Jg. 55, **1968**, S. 491.
- Moholy**, Lucia: Das **Bauhaus-Bild**. In: Das Werk (Winterthur), Jg. 55, **1968**, S. 397-402.
- Moholy**, Lucia: Fragen der Interpretation [**1971**]. In: Neumann, Eckhard (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler. Köln, 1985, S. 290-301.
- Moholy-Nagy**, László: von material zu architektur. Passau, **1929**. (Bauhausbuch Nr. 14; Reprint Mainz 1968)
- Moholy-Nagy**, Sibyl: Moholy-Nagy und der Konstruktivismus. Aus einem Gedächtnisvortrag anlässlich des 70. Geburtstages des Künstlers im Bauhaus-Archiv, Darmstadt. In: Die Kunst und das schöne Heim (München), Jg. 65, **1966/67**, S. 57-60.
- Muche**, Georg: bildende kunst und industrieform. In: bauhaus. zeitschrift für gestaltung (Dessau), **1926**, Nr. 1, S. 5-6.
- Muche**, Georg: **Blickpunkt**. Sturm – Dada – Bauhaus – Gegenwart. München, **1961**.
- Muche**, Georg: **Die Kunst stirbt nicht** an der Technik. In: Von Atelier zu Atelier (Darmstadt), Jg. 9, **1961**, Nr. 7, S. 88-90.
- Mühlestein**, Erwin: Phänomen Bauhaus (2). In: Schweizer Baudokumentation Baudoc-Bulletin (Blauen), **1995**, Nr. 8, S. 5-14.
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg** (Hrsg.): Mehr oder Weniger. Braun-Design im Vergleich. Ausstellungskatalog Hamburg, **1990**.
- Museumspädagogischer Dienst Berlin** (Hrsg.): Der Architekt Hannes Meyer. Direktor am Bauhaus 1928-1930, Berlin, **1989**. (materialien zum bauhaus; 6)
- Nerdinger**, Winfried: „Anstößiges Rot“. Hannes Meyer und der linke Baufunktionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte. In: Bauhaus-Archiv Berlin / Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a.M. (Hrsg.): Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer. Ausstellungskatalog Berlin, **1989**, S. 12-29.
- Nerdinger**, Winfried (Hrsg.): Walter Gropius. Ausstellungskatalog Cambridge/Berlin, **1985**.

Nerdinger, Winfried (**Hrsg.**): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung. München, **1993**.

Neu, Till: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung: von Ittens Vorkurs am Bauhaus zu wissenschaftsorientierten Grundlagenanalysen. Ravensburg, **1978**.

Neumann, Eckhard: Literaturbericht. Hans M. Wingler: Das Bauhaus. In: Das Kunstwerk (Stuttgart), Jg. 16, **1963**, Nr. 10, S. 33-34.

Neumann, Eckhard: Zur Ausstellung und zum Katalog. In: Göppinger Galerie (Hrsg.): Bauhaus. Idee – Form – Zweck – Zeit. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., **1964**, S. 17.

Neumann, Eckhard: Typografie, Grafik und Werbung am Bauhaus. In: Neue Grafik (Olten/Freiburg), **1965**, Nr. 17/18, S. 29-54.

Neumann, Eckhard: Das erste **Buch** über das Bauhaus aus Ostdeutschland. In: form (Seeheim), **1966**, Nr. 33, S. 77.

Neumann, Eckhard: Die neue **Reihe** der Bauhausbücher. In: form (Seeheim), **1966**, Nr. 33, S. 76.

Neumann, Eckhard: Bauhaus **Dokumente**. Rezension. In: form (Seeheim), **1968**, Nr. 41, S. 77.

Neumann, Eckhard: **Bauhaus**. BAUHAUS? bauhaus! In: Format (Stuttgart), **1968**, Nr. 14, S. 53.

Neumann, Eckhard (**Hrsg.**): Bauhaus and Bauhaus People. Personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries. New York, NY, **1970**.

Neumann, Eckhard (**Hrsg.**): Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen. Bern/Stuttgart, 1971. Erweiterte Neuausgabe Köln, **1985**.

Notiz zur Ausstellung Idee – Form – Zweck – Zeit. In: form (Seeheim), **1964**, Nr. 25, S. 60.

Ohl, Herbert: Das Bewußtsein, das Ulm geschaffen hat. In: archithese (Niederteufen), **1975**, Nr. 15, S. 19-25.

Otto, Teo: Idee – Form – Zweck – Zeit. In: Göppinger Galerie (Hrsg.): Bauhaus. Idee – Form – Zweck – Zeit. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M., **1964**, S. 8-10.

Overy, Paul: Bauhaus. In: Art and Artist (London), Jg. 3, **1969** (September), Nr. 6, S. 10-15.

Pawek: Diskussionsbeitrag. In: Reinisch, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften – Eine Bilanz der zwanziger Jahre. III. Geisteswissenschaftlicher Kongreß der Stadt München. Stuttgart, **1961**, S. 152-156.

Peter, Paulhans: HfG 1968 = Bauhaus 1924? In: Baumeister (München), **1968**, Nr. 4, S. 339.

Peterhans, Walter: Visual Training. In: Bauhaus-Archiv Darmstadt (Hrsg.): Walter Peterhans. Elementarunterricht und photographische Arbeiten. Ausstellungsheft Darmstadt, **1967**.

- Petersen**, Jürgen: **Revolutionäre** der zwanziger Jahre. Noch heute erregend kühn und modern – Dokumentation in Darmstadt. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), 11.04.1961.
- Petersen**, Jürgen: Eine **Idee** kann nun studiert werden. Walter Gropius und das Bauhaus-Archiv in Darmstadt. In: Rheinische Post (Düsseldorf), 12.04.1961.
- Peverelli**, Diego: Elementare Konzepte in der Architektur. (Am Beispiel der Bundeschule des ADGB in Bernau bei Berlin von Hannes Meyer und der Bauten der Hochschule für Gestaltung in Ulm von Max Bill) In: Baudenkmal Bundesschule Bernau e.V. (Hrsg.): Funktionalismus – Utopie und Wirklichkeit. Protokoll des Kolloquiums des Vereins bbb am 25. April 1998. Bernau, 1998, S. 38-51.
- Pevsner**, Nikolaus: Any old Bauhaus? In: The Listener (London), 24.01.1963, S. 160-161.
- Pevsner**, Nikolaus. Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge. Darmstadt, 1966. (Vorträge zur Ideengeschichte des Bauhauses)
- Pevsner**, Nikolaus: architektur und das bauhaus. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1968, S. 145-146.
- Pfeiffer**, Günter: Das Bauhaus – **Erzieher** des modernen Menschen. In: DLW-Nachrichten (Bietigheim), 1961, Nr. 24, S. 10-17.
- Pfeiffer**, Günter: Die **Bauhaus-Idee** wird nie historisch. Zur Eröffnung des Bauhaus-Archivs in Darmstadt. In: Wiesbadener Tageblatt (Wiesbaden), 13.04.1961. Auch veröffentlicht in der Wormser Zeitung, Allgemeinen Zeitung (Mainz) und im Aar Boten (Bad Schwalbach), alle vom 13.04.1961.
- Pfeiffer-Belli**, Erich: Die Maler am Bauhaus. In: Frankfurter Hefte (Frankfurt a.M.) 1950, Nr. 7, S. 787-789.
- Pfeiffer-Belli**, Erich: Avantgarde in der Zitadelle. Chancen und Gefahren der Ulmer Hochschule für Gestaltung. In: Süddeutsche Zeitung (München), 08./09.10.1955, S. 18.
- Pfeiffer-Belli**, Erich: Beschwörung einer schöpferischen Idee. In: Süddeutsche Zeitung (München), 08.05.1968, S. 21.
- Plünnecke**, Elisabeth: Was passiert auf dem Kuhberg? Probleme der Hochschule für Gestaltung. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 1958, Nr. 96, S. 3.
- Probst**, Hartmut / **Schädlich**, Christian (Hrsg.): Walter Gropius. Ost-Berlin, 1986. 3 Bände.
- Quijano**, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998.
- Rahms**, Helene: Walter Gropius. Zur Verleihung des Goethepreises an den Architekten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.) 28.08.1961.
- Rahms**, Helene: Museum für den Bauhaus-Geist? Ein Entwurf von Walter Gropius für die Rosenhöhe in Darmstadt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 22.12.1966, S. 20.
- Ragon**, Michel: Bauhaus. In: Jardin des Arts (Paris), 1963, Nr. 107, S. 16-23.

- Raguhn**, Robert: Sowjetzone rehabilitiert und restauriert das Bauhaus. In: Der Tagespiegel (Berlin), 05.01.1963.
- Rasch**, Emil: Rasch, Bill und Winglers Bauhaus. In: form (Seeheim), 1963, Nr. 23, S. 74.
- Rasche**, Friedrich: Bauhaus-Gedanke nach Deutschland heimgeholt. In: Fränkische Tagespost (Nürnberg), 13.10.1955.
- Rat für Formgebung (Hrsg)**: Was verlangt die Industrie vom Designer? Tätigkeitsbericht für das Geschäftsjahr 1963/64. Darmstadt, 1964.
- Reinisch**, Leonhard (Hrsg.): Die Zeit ohne Eigenschaften – Eine Bilanz der zwanziger Jahre. III. Geisteswissenschaftlicher Kongreß der Stadt München. Stuttgart, 1961.
- Rinker**, Dagmar: Planungsprozeß. In: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998, S. 19-30.
- Ristant**, Gwendolyn: Die **Gute Form**. In: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 103-105.
- Ristant**, Gwendolyn: **Stromlinie** und Funktionalität. In: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 49-50.
- Ristant**, Gwendolyn: **Ulm**. In: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 23-25.
- Rittel**, Horst: Vortrag vor der Ulmer Gesellschaft 50 am 05.12.1960. In: output (Ulm), 1961, Nr. 1 (März) S. 8-16.
- Röhl**, Peter: Menschen und Atmosphäre in Weimar. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), 1953, Nr. 213, S. 60 ff.
- Roters**, Eberhard: Die Maler am Bauhaus. München, 1965.
- Rübenach**, Bernd: Der rechte Winkel von Ulm. Radioessay von 1959. (Hrsg.: Bernd Meurer) Darmstadt, 1987.
- Rüdel**, Walter: Bauhaus. Ein Gespräch mit Walter Gropius. In: Der Monat (Weinheim/Berlin), 1969 (Juni), S. 77-86.
- Rudloff**, Dieter: Die Einheit von Kunst und Leben. Künstlerische Ziele der Bauhaus-Bewegung. In: Die Kommenden (Schaffhausen), 10.08.1968, Nr. 25, S. 12-14.
- Rupp**, Hans Karl: „wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts ...“ Politische Kultur, Staatsapparat, Opposition. In: Bänsch, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Tübingen, 1985, S. 27-36.
- Sachsse**, Rolf: Lucia Moholy. Düsseldorf, 1985.
- Sannwald**, Daniela: „... daß diese ganze Geschichte in Ulm losgegangen ist, das ist überhaupt ein Irrtum...“ (Hrsg.: IDZ Berlin), Berlin, 1987.
- Scheidig**, Walther: Bauhaus Weimar 1919-1924. Werkstattarbeiten. Leipzig, 1966.
- Schirmer**, Wulf: Egon Eiermann 1904-1970. Stuttgart, 1984.
- Schlemmer**, Oskar / **Moholy-Nagy**, László / **Molnár**, Farkas: Die Bühne am Bauhaus. (Hrsg.: H.M. Winger). Mainz/Berlin, 1965. (Neue Bauhausbücher)

- Schlemmer**, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen. (Hrsg.: H.M. Wingler). Mainz/Berlin, **1969**. (Neue Bauhausbücher)
- Schmidt**, Doris: Initiator des Bauhaus-Archivs. Zum Tode von Hans Maria Wingler. In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.), **1983**, Nr. 3/4, S. 76.
- Schnaidt**, Claude: Von Weimar bis Ulm – 50 Jahre Bauhaus. In: offen und frei (Stuttgart), 22.05.1968, S. 4. Ebenso publiziert unter dem Titel: Fünfzig Jahre Bauhaus. Gedanken zur Ausstellungseröffnung am 4. Mai in Stuttgart. In: Deutsche Volkszeitung (Düsseldorf), 17.05.1968, S. 11.
- Schnaidt**, Claude: Ulm. Dernier épisode d'une affaire de récidives. In: L'Architecture d'aujourd'hui (Boulogne sur Seine), Jg. 40, 1969, Nr. 143, S. 61-66. Auf deutsch veröffentlicht unter dem Titel: Ulm, letzte Episode in einem Rückfallverfahren. In: Ders.: Umweltbürger und Umweltmacher. Dresden, **1982**, S. 277-287.
- Schnaidt**, Claude: ulm 1955-1957. In: archithese (Niederteufen), **1975**, Nr. 15, S. 5-9.
- Schnaidt**, Claude: Umweltbürger und Umweltmacher. Dresden, **1982**.
- Schnaidt**, Claude (Hrsg.): Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften. Teufen, **1965**.
- Schneider**, Katja: „Die Gestaltung beginnt da, wo die Technik aufhört.“ Der Silberschmied und Industriedesigner Wolfgang Tümpel. In: Weber, Klaus (Hrsg.): Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, **1992**, S. 66-78.
- Schöffler**, Heinz: „Die Kunst stirbt nicht an der Technik.“ Walter Gropius eröffnet das Bauhaus-Archiv in Darmstadt. In: Tagesanzeiger (Zürich), 01.05.1961.
- Scholtz**, Andrea: Wohnen mit System. Möbel der fünfziger Jahre. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „design ist gar nicht lehrbar...“ Hans Gugelot und seine Schüler. Entwicklungen und Studienarbeiten 1954-1965. Ausstellungskatalog Ulm, **1990**, S. 18-45.
- Scholtz**, Andrea: **Von Wien nach Ulm**. Lebensstationen von Walter Zeischegg. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Ausstellungskatalog Ulm, **1992**, S. 10-25.
- Scholtz**, Andrea: „... **wo sich plötzlich eine Form selbständig macht**.“ Das Werk Walter Zeischeggs. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg, Plastiker, Designer, Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, **1992**, S. 26-65.
- Schreyer**, Lothar: Die Legende vom Bauhaus. In: Merian (Hamburg), **1959**, Nr. 9, S. 26-30.
- Schütz**, Werner: Der Staat als Mäzen. Darmstadt, **1966**. (Vorträge zur Ideengeschichte des Bauhauses)
- Schütze**, Christian: Eleganz ohne Snobismus. Eine Ausstellung der Hochschule für Gestaltung. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 07.05.1963.
- SED: Bauhaus „objektiv rückschrittlich“**. In: Süddeutsche Tageszeitung (Stuttgart), 26.04.1963.

Seckendorff, Eva von: Außer Bauhaus nichts gewesen? Das New Bauhaus, Chicago und die Hochschule für Gestaltung, Ulm. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): 50 Jahre New Bauhaus. Bauhaus-Nachfolge in Chicago. Ausstellungskatalog Berlin, **1987**, S. 87-91.

Seckendorff, Eva von: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949-1953) und Ära Max Bill (1953-1957). Dissertation Marburg, **1989**.

Seckendorff, Eva von: Vordemberge-Gildewarts Lehrtätigkeit an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. In: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., **1990**, S. 83-88.

Seeling, Hartmut: Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ein Beitrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der Visuellen Kommunikation. Dissertation Köln, **1985**.

Seelmann-Eggebert, Ulrich: Das Bauhaus: Idee und Wirklichkeit. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 29.05.**1968**.

Selle, Gert: Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung. Köln, **1987**.

Sembach, Klaus-Jürgen : Eine bestimmte Fremdartigkeit. Die HfG und die Architektur der fünfziger Jahre. In: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, **1998**. S. 7-12.

Semper, Gottfried: Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht. (Hrsg.: H.M. Wingler). Mainz/Berlin, **1966**. (Neue Bauhausbücher)

Seufert, Rolf: Hölzerne Kisten, die es in sich haben. In: Die Welt (Hamburg), 23.09.**1965**.

Simon, Alfred: In Sachen HfG Ulm. In: Der Architekt (Berlin), **1968**, Nr. 3, S. 69.

So sieht das Dessauer Bauhaus heute aus. In: Kölner Stadtanzeiger (Köln), 28.12.**1962**.

Sommer, Ed: Bauhaus and Documenta. In: Art international (Paris), Jg. 12, **1968** (September), Nr. 7, S. 30-37.

Spitz, René: Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm (1953-1968). Ein Beispiel für Bildungs- und Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Dissertation Köln, **1997**.

Spitz, René: Hagiographie und Selbstbild. Marginalien zur Geschichte der HfG Ulm. In: form (Frankfurt a.M.), **1998**, Nr. 3, S. 78.

Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923. München/Weimar, **1923**. (Reprint München, 1980)

[**Staber**, Margit:] **Hochschule** für Gestaltung. in: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 26.02.**1955**.

[**Staber**, Margit:] Hochschule für Gestaltung Ulm. Die **Grundlehre**. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 09.04.**1955**.

- Staber**, Margit: HfG Ulm – die Abteilung visuelle **Gestaltung**. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 28.05.1955, S. 9.
- Staber**, Margit: Hochschule für Gestaltung Ulm. Abteilung **Produktform**. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 14.09.1955.
- Staber**, Margit: Der **Bau** und die Architekturabteilung der Hochschule für Gestaltung. In: Schwäbische Donau-Zeitung (Ulm), 02.10.1955.
- Staber**, Margit: Hochschule für Gestaltung **Ulm**. In: Hatje, Gerd (Hrsg.): Idea 55, Stuttgart, 1955, S. 17-20.
- Staber**, Margit: Hannes Meyer – Der Säulenheilige von Ulm? In: form (Seeheim), 1965, Nr. 31, S. 68.
- Stadler-Stölzl**, Gunta: Mehr Wagnis als Planung: Die Textilwerkstatt der Bauhauses 1919-1931. In: Das Werk (Winterthur), 1968 (November), Nr. 1.
- Stasny**, Peter: Von der Vorlehre zur Formlehre – Der Unterricht von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Ludwig Hirschfeld-Mack. In: Bothe, Rolf / Hahn, Peter / von Tavel, Hans Christoph: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1994, S. 174-199.
- Steinhauer**, Anke: Nierentisch und Kastenmöbel. Die Bauhaus-Rezeption in den vierziger und fünfziger Jahren. In: Haus, Andreas (Hrsg.): Bauhaus-Ideen 1919-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhaus-Gedankens. Berlin, 1994, S. 42-50.
- Stelzer**, Otto: Erziehung durch manuelles Tun. Darmstadt, 1966. (Vorträge zur Ideengeschichte des Bauhauses)
- Steneberg**, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921. Düsseldorf, 1987.
- Stolper**, Hans: Wir richten unsere Wohnung ein. München, 1954.
- Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co. (Hrsg.)**: Bauhaustapete: Reklame und Erfolg einer Marke, Köln, 1995.
- Tschirschwitz**, Traute: betrifft wohnung. Recklinghausen, 1954.
- „**Typographie kann unter Umständen Kunst sein**“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990.
- Ulm. Hochschule für Gestaltung**. Ausstellungsbroschüre Ulm, 1958.
- Ulm. Hochschule für Gestaltung**. Katalog der Wanderausstellung Ulm, 1963.
- Ulmer HfG nach Paris?** In: form (Seeheim), 1968, Nr. 42, S. 58.
- Vahlenbreder**, Aribert: Wir leiden seit langem ... In: output. Studentenzeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), 1961, Nr. 4/5 (Juni), S. 37.
- Verdienste, die in die Zukunft wirken**. Gotthold Schneider ist am Freitag im 76. Lebensjahr gestorben. In: Darmstädter Echo (Darmstadt), 16.06.1975.
- Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt an Professor Dr. h.c. Walter Gropius** am 28. August 1961 in der Paulskirche. Reden. Frankfurt a.M., 1961.
- Vogt**, Günther: Gropius: mehr als Legende. In: Kölner Stadtanzeiger (Köln), 12.04.1961.

Vom alten Bauhaus zum „progressiven“ Sowjetstil. Dessau ist heute kaum wiederzuerkennen. In: Berliner Morgenpost (Berlin), 12.10.1966.

Vordemberge-Gildewart, Friedrich: Einführung zum Unterrichtsbeginn seines Kursus' 1957. In: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“, Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990, S. 100.

Vorsteher, Dieter (Hrsg.): Deutschland im Kalten Krieg 1945-1963. Ausstellungskatalog Berlin, 1992.

Wachsmann, Christiane: Wie kommt der Designer zur Industrie? Ein neuer Beruf entsteht. In: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „design ist gar nicht lehrbar...“ Hans Gugelot und seine Schüler. Entwicklungen und Studienarbeiten 1954-1965. Ausstellungskatalog Ulm, 1990, S. 46-57.

Wagenfeld, Wilhelm: Bauhaus Weimar – Werkstattarbeiten. In: form (Seeheim), 1966, Nr. 36, S. 74.

Weber, Klaus: Kunstwerk – Geistwerk – Handwerk. Die Werkstätten in den ersten Jahren des Bauhauses. In: Bothe, Rolf / Hahn, Peter / von Tavel, Hans Christoph (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1994, S. 215-281.

Weber, Klaus (Hrsg.): Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1992.

Weber, Wilhelm: Die **Avantgarde** kam ins Museum. Zur Eröffnung des Bauhaus-Archivs. In: Saarbrücker Zeitung (Saarbrücken) 10.04.1961.

Weber, Wilhelm: Das **Bauhaus-Archiv** in Darmstadt. In: Kölnische Rundschau (Köln), 13.04.1961.

Den Weltruhm des Bauhauses ... In: Der Spiegel (Hamburg), 1968, Nr. 19, S. 163.

Wer verdient am Bauhaus? In: Der Spiegel (Hamburg), 2001, Nr. 8, S. 196.

Wichmann, Hans: Industrial design, Unikate, Serienerzeugnisse. Die Neue Sammlung. Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts. München, 1985.

Wichmann, Hans: Mut zum Aufbruch. Erwin Braun 1921-1992. München, 1998.

Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, 1984.

Wick, Rainer K.: Fragmentarisches zur Bauhaus-Rezeption in beiden deutschen Staaten. In: Circular (Bonn), 27/28, 1980 (Juni-November), S. 3-10.

Wick, Rainer K.: Marginalien zur Rezeption der Bauhaus-Pädagogik in drei deutschen Republiken. In: Ders.: Bauhaus-Pädagogik. Köln, 1982, S. 299-310.

Wick, Rainer K.: Rezeptionsgeschichtliche Randbemerkungen zur Bauhaus-Pädagogik. In: Ders. (Hrsg.): Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell? Köln, 1985, S. 42-57.

Wick, Rainer K.: Notizen zur deutsch-deutschen Bauhaus-Rezeption nach 1945. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar), 38, 1992, Reihe A, Nr. 4/5, S. 269-272.

Wick, Rainer K.: **Bauhauspädagogik.** Köln, ⁴1994.

- Wick**, Rainer K.: Zwischen **Rationalität** und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus. In: Bothe, Rolf / Hahn, Peter / von Tavel, Hans Christoph (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1994**, S. 117-168.
- Wick**, Rainer K.: Dem Bauhaus fern entrückt. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung nach Max Bill. In: Breuer, Gerda / Peters, Andrea / Plüm, Kerstin (Hrsg.): die 60er. Positionen des Design. Ausstellungskatalog Köln, **1999**, S. 22-29.
- Wick**, Rainer K. (Hrsg.): Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München, **1991**.
- Wilhelm**, Karin: Sehen – Gehen – Denken. In: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, **1998**, S. 10-27.
- Wingler**, Hans M.: Praktische Dinge schöner machen. In: Die Welt (Hamburg), 04.10.1955.
- Wingler**, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, **1962**.
- Wingler**, Hans M.: Xanti Schawinsky. In: Aujourd'hui (Paris), 7, **1963** (Mai), S. 20.
- Wingler**, Hans M.: The Bauhaus Archive in Darmstadt. In: Newsletter (Philadelphia, PA), 11, **1967** (April), Nr. 2.
- Wingler**, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und seine Nachfolge in Chicago seit 1937. Köln/Bramsche, **1968, 1975**.
- Wingler**, Hans M.: resonanz und weiterentwicklung des bauhauses in amerika. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): 50 jahre bauhaus. Ausstellungskatalog Stuttgart, **1968**, S. 333-334.
- Wingler**, Hans M.: Ist das Bauhaus aktuell? In: ars (Bratislava), **1969** (Sonderheft Bauhaus), Nr. 2, S. 49-58.
- Wingler**, Hans M.: Ein Museum für das Bauhaus? Im Gedenken an Walter Gropius. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Ein Museum für das Bauhaus? Berlin, **1979**.
- Wingler**, Hans M.: Bauhaus-Archiv Berlin. Braunschweig, **1979**. (museum)
- Wingler**, Hans M. / Ludwig **Prinz von Hessen und bei Rhein**: An die Freunde des Bauhauses. In: Werk und Zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 9, **1960**, Nr. 7.
- Wingler**, Hans M. (Hrsg.): Die Mappenwerke „Neue europäische Graphik“. Mainz/Berlin, **1965**.
- Winkler**, Klaus Jürgen: Bauhaus und Hannes Meyer aus heutiger Sicht. In: Baudenkmal Bundesschule Bernau e.V. (Hrsg.): Funktionalismus – Utopie und Wirklichkeit. Protokoll des Kolloquiums des Vereins bbb am 25. April 1998. Bernau, **1998**, S. 70-87.
- Wolsdorff**, Christian: Ein Entwurf in eigener Sache. Sonderdruck aus dem Ausstellungskatalog „Von der Idee zum Werk“. Berlin, **1991**.
- Zitate**. Ostberlin zum „Fall Ulm“. In: form (Frankfurt a.M.), **1969**, Nr. 46, S. 51.
- Zechlin**: In Zürich trafen sich die Architekten des neuen Bauens. In: Neue Bauwelt (Berlin), 13.10.1947, Nr. 41, S. 649/650.

9.2.3. Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Prellerhaus; um 1926.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 365.
- Abbildung 2: Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Prellerhaus; um 1926.
Quelle: Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Fulda, 1930, S. 41. (Bauhausbuch Nr. 12; Reprint Mainz/Berlin, 1974)
- Abbildung 3: Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Haupteingang und Seitenfront des Werkstattflügels; um 1926.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 364.
- Abbildung 4: Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Haupteingang und Seitenfront des Werkstattflügels; um 1926.
Quelle: Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Fulda, 1930, S. 44. (Bauhausbuch Nr. 12; Reprint Mainz/Berlin, 1974)
- Abbildung 5: Bauhausgebäude Dessau, Blick in den Zeichensaal der Architekturabteilung; um 1928.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 444.
- Abbildung 6: Bauhausgebäude Dessau, Blick in den Zeichensaal der Architekturabteilung; um 1928.
Quelle: Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Fulda, 1930, S. 75. (Bauhausbuch Nr. 12; Reprint Mainz/Berlin, 1974)
- Abbildung 7: Bauhausgebäude Dessau, die Weberei-Werkstatt, um 1927.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 292.
- Abbildung 8: Bauhausgebäude Dessau, die Weberei-Werkstatt, um 1927.
Quelle: Gropius, Walter: Bauhausbauten Dessau. Fulda, 1930, S. 68. (Bauhausbuch Nr. 12; Reprint Mainz/Berlin, 1974)
- Abbildung 9: Marianne Brandt: Tee- und Kaffeeservice; um 1924.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 292.
- Abbildung 10: Marianne Brandt: Tee- und Kaffeeservice; um 1924.
Quelle: Gropius, Walter (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Passau, 1925, S. 68. (Bauhausbuch Nr. 7; Reprint Mainz/Berlin, 1981)
- Abbildung 11: Erich Dieckmann: Schreibtisch; 1924.
Quelle: Winkler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 284.
- Abbildung 12: Erich Dieckmann: Schreibtisch; 1924.
Quelle: Gropius, Walter (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Passau, 1925, S. 11. (Bauhausbuch Nr. 7; Reprint Mainz/Berlin, 1981)

- Abbildung 13: Theodor Bogler: Vorratsgefäße.
Otto Lindig: Kakaokanne und Tasse; 1923.
Quelle: Wingler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin. Köln/Bramsche, 1962, S. 302.
- Abbildung 14: Theodor Bogler: Vorratsgefäße.
Otto Lindig: Kakaokanne und Tasse; 1923.
Quelle: Gropius, Walter (Hrsg.): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Passau, 1925, S. 107. (Bauhausbuch Nr. 7; Reprint Mainz/Berlin, 1981)
- Abbildung 15: Flugblatt der HfG Ulm; 1968.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1991, S. 220.
- Abbildung 16: Demonstration von Ulmer Studenten in Stuttgart; Mai 1968.
Quelle: Fiedler, Jeannine / Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus. Köln, 1999, S. 76.
- Abbildung 17: Studenten und Dozenten der Ulmer Hochschule auf dem Kuhberg.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1991, S. 221.
- Abbildung 18: Otl Aicher: Hochschule für Gestaltung Ulm, Luftbild; ca. 1955.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1991, S. 8.
- Abbildung 19: Bauhausgebäude Dessau, Luftaufnahme; um 1926.
Quelle: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998, S. 70.
- Abbildung 20: Allgemeine Bundesschule des ADGB, Bernau bei Berlin, Luftaufnahme; 1930.
Quelle: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Hannes Meyer und Hans Wittwer: Die Bundesschule des ADGB in Bernau bei Berlin. Potsdam, 1993, S. 10.
- Abbildung 21: Bauhausgebäude Dessau, Ostansicht.
Quelle: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998, S. 196.
- Abbildung 22: Bauhausgebäude Dessau, Blick auf Prellerhaus und Mensatrakt.
Quelle: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998, S. 196.
- Abbildung 23: Lucia Moholy: Bauhausgebäude Dessau, Ecke des Werkstattflügels; 1926.
Quelle: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998, S. 22.
- Abbildung 24: Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm, isometrische Darstellung.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1991, S. 192.

- Abbildung 25: C.W. Voltz: Entwurf der Hochschule für Gestaltung Ulm als Stahlkonstruktion, 1951.
Quelle: Frei, Hans: Konkrete Architektur? Über Max bill als Architekt. Baden, 1991, S. 76.
- Abbildung 26: Ernst Scheidegger: Hochschule für Gestaltung Ulm, Durchgang zu den Ateliers; 1956.
Quelle: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998, S. 11.
- Abbildung 27: Hochschule für Gestaltung Ulm, Blick über die Dächer in Richtung Werkstattgebäude; 1956.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1991, S. 13.
- Abbildung 28: Erich Consemüller: Bauhausgebäude Dessau, Treppenhaus im Schultrakt; 1927.
Quelle: Fiedler, Jeannine (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1990, S. 194.
- Abbildung 29: Ernst Scheidegger: Hochschule für Gestaltung Ulm, Treppenhaus; 1956.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1991, S. 16.
- Abbildung 30: Max Bill: Denkmal für einen unbekanntes politischen Gefangenen, Modell; 1953.
Quelle: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998, S. 8.
- Abbildung 31: Josef Albers: Hommage to the Square: Black Setting (Schwarzer Hintergrund); 1951. Öl auf Hartfaser, 80,7 x 80,7 cm.
Quelle: Bauhaus-Archiv Berlin / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.): Josef Albers. Eine Retrospektive. Ausstellungskatalog Köln, 1988, S. 254.
- Abbildung 32: Bauhausgebäude Dessau, Nachtaufnahme von Nordosten; ca. 1925.
Quelle: Kentgens-Craig, Margret / Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): Das Bauhausgebäude 1926-1999. Basel/Berlin/Boston, 1998, S. 116.
- Abbildung 33: Wolfgang Siol: Hochschule für Gestaltung Ulm, Eingangsseite, Nachtaufnahme; 1956.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1991, S. 22.
- Abbildung 34: Wolfgang Siol: Hochschule für Gestaltung Ulm, Blick in die Aula, Nachtaufnahme; 1956.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1991, S. 23.

- Abbildung 35: Hochschule für Gestaltung Ulm, Terrasse, Blick auf die Donau-ebene.
Quelle: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998, S. 69.
- Abbildung 36: László Moholy-Nagy: Bauhausbalkone in Dessau; 1927.
Quelle: Fiedler, Jeannine (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1990, S. 16.
- Abbildung 37: Gertrud Arndt: Otti Berger auf dem Balkon des Atelierhauses; um 1930.
Quelle: Fiedler, Jeannine (Hrsg.): Fotografie am Bauhaus. Ausstellungskatalog Berlin, 1990, S. 162.
- Abbildung 38: Hochschule für Gestaltung Ulm, Blick von der Terrasse auf die Donauebene.
Blick von der Auffahrt nach oben zur Terrassenbrüstung.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 194.
- Abbildung 39: Almir Mavignier: Gesetzmäßige Anordnung von Elementen, Dozent Max Bill; 1953/54.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 36.
- Abbildung 40: Hans von Klier: Farbenlehre nach Paul Klee (Aquarelltechnik), Dozentin: Helene Nonné-Schmidt; 1956/57.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 40.
- Abbildung 41: Immo Krumrey: Zuordnung von Farben. Dozentin: Helene Nonné-Schmidt. [1953/54?]
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955. Ausstellungskatalog Ulm, 1993, S. 14.
- Abbildung 42: Paul Klee: Manuskriptblatt zur Formenlehre, Thema Vermehrungsarten; undatiert.
Quelle: Wick, Rainer K.: Bauhauspädagogik. Köln, 1994, Tafel 4.
- Abbildung 43: Peter Gautel: Raumbildende Linien, Dozent Walter Peterhans; 1953/54.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 38.
- Abbildung 44: Josef Albers mit Studenten im Unterricht; 1955.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955. Ausstellungskatalog Ulm, 1993, S. 17.
- Abbildung 45: Der Student Peter Naske mit Papierfaltstudien aus dem Unterricht von Josef Albers; 1953/54.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 35.

- Abbildung 46: Maurice Goldring: Veränderungen der Farbwirkung durch Quantität. Dozent: Johannes Itten. [1955?]
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 36.
- Abbildung 47: Die bei Itten obligatorischen Lockerungsübungen vor Beginn des Unterrichts; 1955.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 41.
- Abbildung 48: Ulrich Burandt: Nicht orientierbare Fläche, Dozent: Tomás Maldonado; 1958/59.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 51.
- Abbildung 49: Adolf Zillmann: Ungenauigkeit mit exakten Mitteln, Dozent: Tomás Maldonado; 1955/56.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 45.
- Abbildung 50: Kerstin Bartlmae, Peter Kovari, Michael Penck: Kleintransporter, 2. Studienjahr, Dozent: Rudolfo Bonetto; 1963/64.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 104.
- Abbildung 51: Rudi Dahlmann, Eberhardt Köster, Ernest Muchenberger: Winkelplattenbauweise für den Wohnungsbau. 3. Studienjahr. Dozent: Herbert Ohl. [1961/62?]
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1991, S. 209.
- Abbildung 52: Otl Aicher: 1100 Jahre Ulm; 1954.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „die augen sind hungrig, aber oft schon vor dem sehen satt.“ Otl Aicher zum 75. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, 1997, S. 33.
- Abbildung 53: Farbstudien, Dozent: Josef Albers; 1953/54.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): „die augen sind hungrig, aber oft schon vor dem sehen satt.“ Otl Aicher zum 75. Geburtstag. Ausstellungskatalog Ulm, 1997, S. 31.
- Abbildung 54: Immo Krumrey: unregelmäßige Vierecke, Dozent: Walter Peterhans; 1953.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Bauhäusler in Ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955. Ausstellungskatalog Ulm, 1993, S. 9.
- Abbildung 55: Hans Gugelot: Matratzenunterkonstruktion für die Firma Dunlop (Erster Entwurf); 1954.
Quelle: Hatje, Gerd (Hrsg.): Idea 55. Stuttgart, 1955, S. 18, Abb. 4.
- Abbildung 56: Hans Gugelot: Matratzenunterkonstruktion für die Firma Dunlop, (Ausgeführter Entwurf); 1954 ff.
Quelle: Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, 1984, S. 81.

- Abbildung 57: Hochschule für Gestaltung Ulm, Werkstattgebäude im Rohbau, an den Unterzügen sind die Aussparungen für die Beleuchtungsanlage zu erkennen, im Vordergrund bereits montierte Leuchtstoffröhren. [1954]
Quelle: Quijano, Marcela (Hrsg.): hfg ulm: programm wird bau. Die Gebäude der Hochschule für Gestaltung Ulm. Stuttgart, 1998, S. 33.
- Abbildung 58: Walter Zeischegg: Beleuchtungsanlage für die Hochschule für Gestaltung Ulm; 1954
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg. Plastiker, Designer und Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1992, S. 22.
- Abbildung 59: Max Krajewski: Soffitenlampen im Vestibül des Bauhausgebäudes Dessau; 1925.
Quelle: Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Köln, 1990, S. 124.
- Abbildung 60: Max Krajewski: Soffitenbeleuchtung in der Aula des Bauhausgebäudes Dessau; 1925.
Quelle: Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Köln, 1990, S. 125.
- Abbildung 61: Hans Gugelot: *m 125* in Einzelteilen.
Quelle: Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, 1984, S. 76.
- Abbildung 62: Hans Gugelot: *m 125* als raumtrennende Einheit mit eingefügter Zimmertür; davor Büromöbel-System auf der gleichen Maßeinheit basierend. Hersteller: Wilhelm Bofinger, Ilsfeld.
Quelle: Wichmann, Hans (Hrsg.): System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920-1965. Ausstellungskatalog München, 1984, S. 79.
- Abbildung 63: Marcel Breuer: Typenmöbel in der Musterwohnung der Siedlung Dessau-Törten. Möbel aus verschiedenfarbig gebeiztem und poliertem Holz. [1926/27]
Quelle: Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Köln, 1990, S. 132.
- Abbildung 64: Marcel Breuer: Regalwand im Wohnhaus Gropius, Dessau; 1926.
Quelle: Leben am Bauhaus. Die Meisterhäuser in Dessau. (Hrsg. Bayerische Vereinsbank) München, 1993, S. 43.
- Abbildung 65: Marcel Breuer: Detail der Regalwand mit „Tee-Ecke“. Wohnhaus Gropius, Dessau; 1926.
Quelle: Leben am Bauhaus. Die Meisterhäuser in Dessau. (Hrsg. Bayerische Vereinsbank) München, 1993, S. 52.
- Abbildung 66: Walter Gropius: Prospekt für das Typenmöbelsystem für die Firma Feder; um 1930.
Quelle: Probst, Hartmut / Schädlich, Christian (Hrsg.): Walter Gropius. Berlin, 1986. Band 3, S. 144.
- Abbildung 67: Walter Gropius: Büroausstattung mit dem Typenmöbelsystem für die Firma Feder; um 1930.
Quelle: Probst, Hartmut / Schädlich, Christian (Hrsg.): Walter Gropius. Berlin, 1986. Band 3, S. 145.

- Abbildung 68: Hans Gugelot: Spielmöbelsystem; 1954 f. Ehemaliger Hersteller: Albin Grünzing, Eystrup/Weser.
Quelle: Hatje, Gerd (Hrsg.): Idea 55. Stuttgart, 1955, S. 18, Abb. 5.
- Abbildung 69: Alma Buscher: Kindermöbel für das Haus am Horn, Weimar; 1923.
Quelle: Brüning, Ute / Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Das A und O des Bauhauses. Ausstellungskatalog Leipzig 1995, S. 143.
- Abbildung 70: Hans (Nick) Roericht: Hotelstapelgeschirr TC 100, Diplomarbeit; 1958/59. Hersteller: Thomas/Rosenthal AG.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 89.
- Abbildung 71: Theodor Bogler: Mokkamaschine, Porzellan; 1923. Ehemaliger Hersteller: Staatliche Porzellanmanufaktur Berlin.
Quelle: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Bauhaus Utopien. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1988, S. 122.
- Abbildung 72: Wilhelm Wagenfeld: Vorratsbehälter Kubus; 1938. Ehemaliger Hersteller: VLG / Weißwasser.
Quelle: Bill, Max: Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts. Basel, 1957, S. 48.
- Abbildung 73: Herbert Ohl, Bernd Meurer: Studentenwohnheim, Raumzellenbauweise; 1962.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 205.
- Abbildung 74: Herbert Ohl, Bernd Meurer: Einrichtungssystem für Studentenwohnheime in Raumzellenbauweise; 1962.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 203.
- Abbildung 75: Walter Gropius, Farkas Molnár: Wabenbau-Bauhaussiedlung (Zusammenstellung für die Bauhaus-Ausstellung, Tusche und Fotografien montiert); 1923.
Quelle: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): Bauhaus Utopien. Ausstellungskatalog Stuttgart, 1988, S. 258.
- Abbildung 76: Friedrich Vordemberge-Gildewart: Komposition Nr. 181; 1951. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Friedrich Vordemberge-Gildewart. Zum 100. Geburtstag. Ulm, 1999, S. 55.
- Abbildung 77: Friedrich Vordemberge-Gildewart: Ausstellungsplakat; 1957.
Quelle: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990, S. 59.
- Abbildung 78: Friedrich Vordemberge-Gildewart: Ausstellungsplakat; 1958.
Quelle: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990, S. 60.

- Abbildung 79: Friedrich Vordemberge-Gildewart: Zerrissene und zerschnittene Plakate; Demonstration der Signifikanz. [1958?]
Quelle: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990, S. 91.
- Abbildung 80: Studierende des 1. Studienjahres: Etikett für eine Medikamentendose gegen Gedächtnisschwund, Dozent: Friedrich Vordemberge-Gildewart; 1961/62.
Quelle: „Typographie kann unter Umständen Kunst sein“. Vordemberge-Gildewart. Typografie und Werbegestaltung. Ausstellungskatalog Wiesbaden u.a., 1990, S. 89.
- Abbildung 81: Walter Zeischegg: Obstschale und Hot-Pot-Base; 1972. (Erste Studien 1966).
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg. Plastiker, Designer und Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1992, S. 29.
- Abbildung 82: Entwicklungsgruppe Zeischegg: Wände aus gitterorientierten Elementen; 1963-1965.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg. Plastiker, Designer und Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1992, S. 34.
- Abbildung 83: Walter Zeischegg: (von links nach rechts) Metallsäule; 60er Jahre. Graphitsäule; 50er Jahre. Kegelstumpfsäule; 60er Jahre.
Quelle: Archiv der Hochschule für Gestaltung Ulm (Hrsg.): Kartoffelchips im Wellflächenquadrat. Walter Zeischegg. Plastiker, Designer und Lehrer an der HfG Ulm 1951-1968. Ausstellungskatalog Ulm, 1992, S. 37.
- Abbildung 84: Tom Dalley: Zufällige und absichtliche Verteilung. Kombinieren von Farben mit der aleatorischen Methode, Dozent. Anthony Frøshaug; 1960/61.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 1991, S. 54.
- Abbildung 85: François Morellet: Zufällige Verteilung auf weißem Grund: rot 40 %, blau 40 %, orange 10 %, grün 10 %; o.J. Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm.
Quelle: Holeczek, Bernhard / Mendgen, Lida von (Hrsg.): Zufall als Prinzip. Ausstellungskatalog Ludwigshafen, 1992, S. 281.
- Abbildung 86: François Morellet: Zufällige Verteilung von 40000 Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen des Telefonbuchs folgend; o.J. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm.
Quelle: Holeczek, Bernhard / Mendgen, Lida von (Hrsg.): Zufall als Prinzip. Ausstellungskatalog Ludwigshafen, 1992, S. 279.
- Abbildung 87: Max Bill: Endlose Schleife; 1949.
Quelle: Bill, Max: Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung des XX. Jahrhunderts. Basel, 1952, S. 26.
- Abbildung 88: Peter Hofmeister, Thomas Mentzel, Werner Zemp: Straßenbeleuchtung, 3. Studienjahr. Dozent: Walter Zeischegg; 1965/66.
Quelle: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1900-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 30.

- Abbildung 89: Peter Hofmeister: Kinderschaukelstuhl aus glasfaserverstärktem Kunststoff, Diplomarbeit; 1967.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 117.
- Abbildung 90: Halter für Papiertaschentücher, gestapelt und bestückt. Grundlehre; 1956.
Quelle: Erlhoff, Michael (Hrsg.): Deutsches Design 1950-1990. Designed in Germany. München, 1990, S. 27.
- Abbildung 91: Aribert Vahlenbreder: Glosse in der Studentenzeitschrift *output*; 1961.
Quelle: output. Studentenzeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 1961, Nr. 4/5, S. 37.
- Abbildung 92: Thomas Nittner: Plakat – *IBM Systems*. 2. Studienjahr, Dozent: Kohei Sugiura; 1964/65.
Quelle: Lindinger, Herbert (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin, 21991, S. 157.
- Abbildung 93: Hans Gugelot u.a.: Radio-Phonokombination SK4, „Schneewittchensarg“; 1956. Ehemaliger Hersteller: Braun AG, Kronberg.
Quelle: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Mehr oder Weniger. Braun-Design im Vergleich. Ausstellungskatalog Hamburg, 1990, S. 25.
- Abbildung 94: Max Bill: Ruhig; 1948. Öl auf Leinwand. 32 x 32 cm.
Quelle: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Mehr oder Weniger. Braun-Design im Vergleich. Ausstellungskatalog Hamburg, 1990, S. 14.
- Abbildung 95: Wolfgang Tümpel: Modell und ausgeführte Vorratsbehälter für die Firma Tchibo; 1961.
Quelle: basis bauhaus ... westfalen. Ausstellungskatalog Münster, 1995, S. 143.
- Abbildung 96: Wilhelm Wagenfeld: Trinkglasserie *Oberweimar*, 1935.
Quelle: Manske, Beate / Scholz, Gudrun (Hrsg.): Täglich in der Hand. Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld aus sechs Jahrzehnten. Bremen, 1987, S. 112.
- Abbildung 97: Wilhelm Wagenfeld: Glasserie *Greif*, 1953.
Quelle: Manske, Beate / Scholz, Gudrun (Hrsg.): Täglich in der Hand. Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld aus sechs Jahrzehnten. Bremen, 1987, S. 140.

10. Abbildungen



Abb. 1

Walter Gropius: Bauhausgebäude
Dessau, Prellerhaus; um 1926.

(aus: Wingler; 1962)



Abb. 2

Walter Gropius: Bauhausgebäude
Dessau, Prellerhaus; um 1926.

(Aus: bauhausbauten dessau)



Abb. 3

Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Haupteingang und Seitenfront des Werkstattflügels; um 1926.

(aus: Winger; 1962)



Abb. 4

Walter Gropius: Bauhausgebäude Dessau, Haupteingang und Seitenfront des Werkstattflügels; um 1926.

(aus: bauhausbauten dessau)

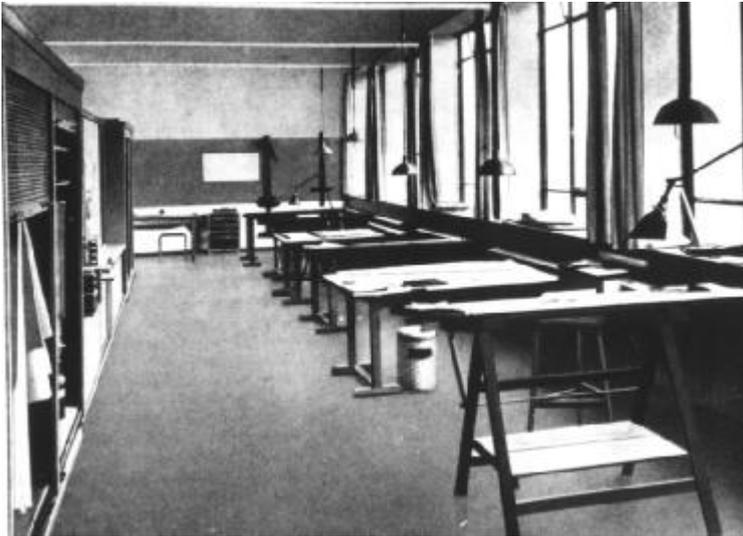


Abb. 5

Bauhausgebäude Dessau,
Blick in den Zeichensaal der
Architektur-Abteilung; um
1928.

(aus: Wingler; 1962)



Abb. 6

Bauhausgebäude Dessau,
Blick in den Zeichensaal der
Architektur-Abteilung; um
1928.

(aus: bauhausbauten
dessau)

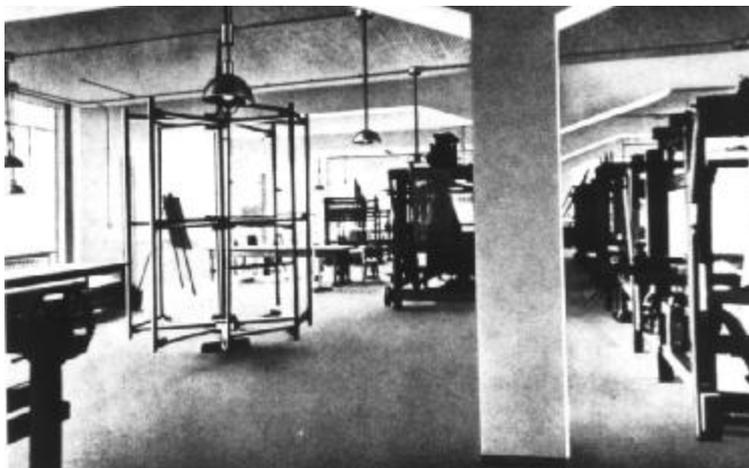


Abb. 7

Bauhausgebäude Dessau,
die Weberei-Werkstatt; um
1927.

(aus: Wingler; 1962)

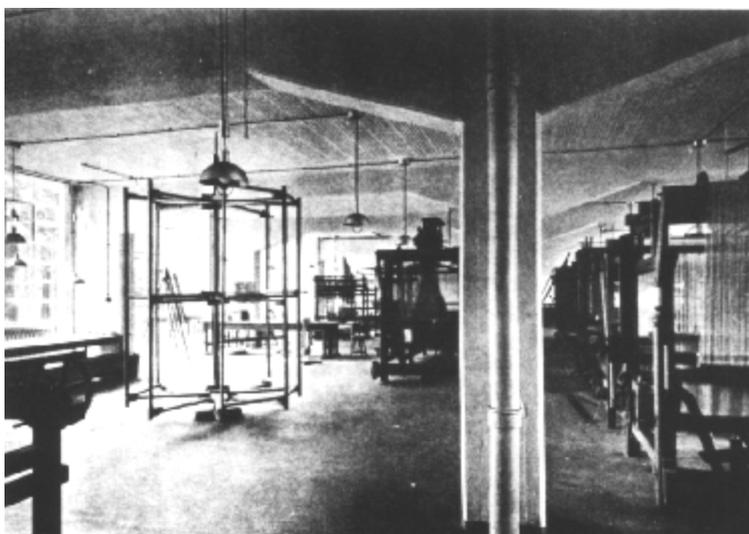


Abb. 8

Bauhausgebäude Dessau,
die Weberei-Werkstatt; um
1927.

(aus: bauhausbauten
dessau)

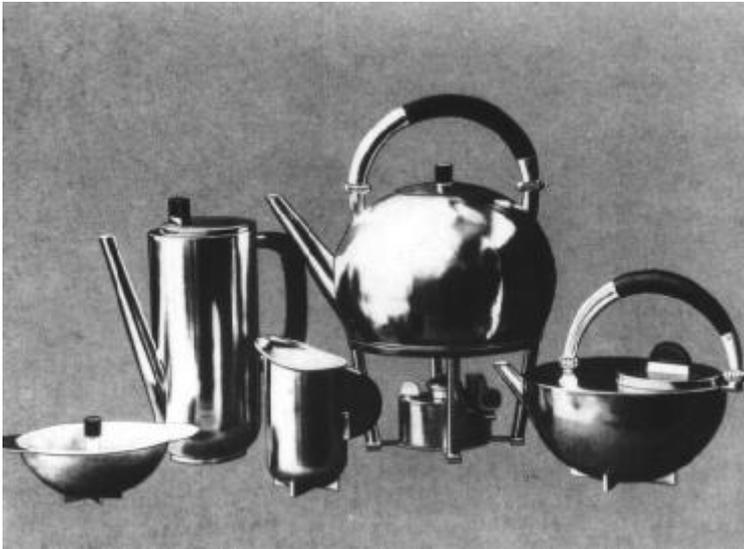


Abb. 9

Marianne Brandt:

Tee- und Kaffeeservice;
um 1924.

(aus: Wingler; 1962)

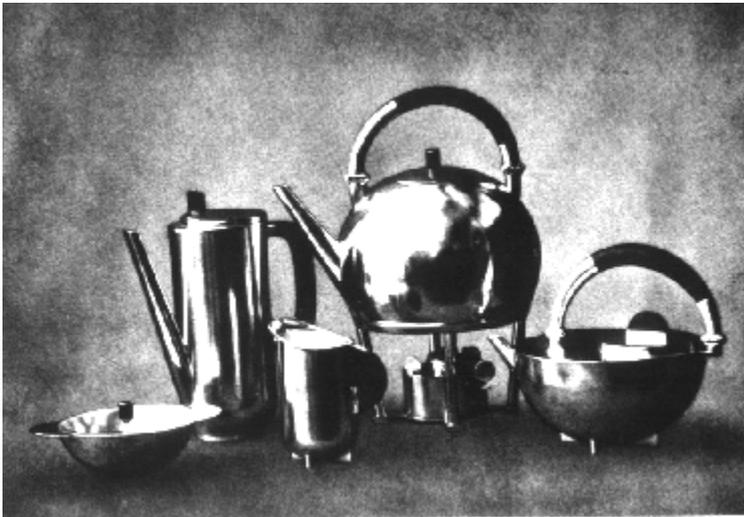


Abb. 10

Marianne Brandt:

Tee- und Kaffeeservice; um
1924.

(aus: Neue Arbeiten der
Bauhauswerkstätten)



Abb. 11

Erich Dieckmann:
Schreibtisch; 1924.
(aus: Wingler; 1962)



Abb. 12

Erich Dieckmann:
Schreibtisch; 1924.
(aus: Neue Arbeiten der
Bauhauswerkstätten)



Abb. 13

Theodor Bogler:
Vorratsgefäße.

Otto Lindig: Kakaokanne
und Tasse; 1923.

(aus: Wingler; 1962)



Abb. 14

Theodor Bogler:
Vorratsgefäße.

Otto Lindig: Kakaokanne
und Tasse; 1923.

(aus: Neue Arbeiten der
Bauhauswerkstätten)

Bauhaus Weimar Exodus 1

Hochschule für Gestaltung Ulm Exodus 2

Schon zu Beginn der damaligen »Systemzeit« wurde den Mitgliedern des Bauhauses in Weimar das Leben erschwert und schließlich unmöglich gemacht. Sie zogen eine Konsequenz: Sie zogen aus.

Sie fanden eine neue Bleibe in Dessau, wo sie unter besseren Umweltbedingungen ihre Arbeit fortsetzen konnten.

Die HfG steht heute vor einer ähnlichen Alternative wie die Bauhausler. Den an der HfG Arbeitenden wurde am Montag, 19. Februar 1968 unterbreitet, daß eine Kündigung der Arbeitsverhältnisse zum 30. September 1968 stattfinden wird. Sie müssen (und dürfen) sich also nach einem neuen Betätigungsfeld umsehen. Denn als was auch die Operationen zur Weiterführung der HfG deklariert werden – als Sanierung, Rettung, Konsolidierung, Verschmelzung in einen Dachverband mit einer anderen Institution – und was auch die Details solcher Pläne sein mögen, eines steht fest:

Von der HfG bleibt, wenn überhaupt, allenfalls der Name übrig und eine Erinnerung an bessere Zeiten. Sonst nichts.

Deshalb auch die Mitglieder der Hochschule für Gestaltung Ulm eine neue Möglichkeit zu arbeiten, und zwar in einem Klima, das ihnen gestattet, nicht nur zu überleben nach

fremden Vorstellungen, sondern zu leben nach eigenen Gedanken.

Sie bringen einige Ideen und Erfahrungen mit aus einer Institution, die einmal als eine der besten und fortschrittlichsten Designhochschulen der Welt bezeichnet wurde. Sie möchten Produkte entwerfen, Filme machen, visuelle Kommunikation betreiben, Architektur planen, Theorien entwickeln, eine Designwissenschaft vorbereiten.

Zu fragen ist:

- welche Person,
- welche Institution,
- welches Unternehmen,
- welche Stadt,
- welches Land,
- welcher Staat

bietet der HfG einen Aufenthalt, um produktiv tätig sein zu können und fortzusetzen, was so vielversprechend begann?

Bitte wenden Sie sich an die Hochschule für Gestaltung, 79 Ulm, am Hochstr. 15.

19. Februar 1968

Dozenten, Assistenten, Studenten,
Mitarbeiter und als **wirklichen** Freunde
der Hochschule für Gestaltung

Abb. 15

Flugblatt der HfG Ulm;
1968.



Abb. 16

Demonstration von Ulmer
Studenten in Stuttgart;
Mai 1968.



Abb. 17

Studenten und Dozenten der Ulmer Hochschule auf dem Kuhberg; 1968.



Abb. 18

Otl Aicher: Hochschule für Gestaltung Ulm, Luftbild; ca. 1955.



Abb. 19

Bauhausgebäude Dessau,
Luftaufnahme; um 1926.



Abb. 20

Allgemeine Bundesschule
des ADGB, Bernau bei
Berlin, Luftaufnahme; 1930.



Abb. 21

Bauhausgebäude Dessau,
Ostansicht.



Abb. 22

Bauhausgebäude Dessau,
Blick auf Prellerhaus und
Mensatrakt.



Abb. 23

Lucia Moholy: Bauhaus-
gebäude Dessau, Ecke des
Werkstattflügels; 1926.

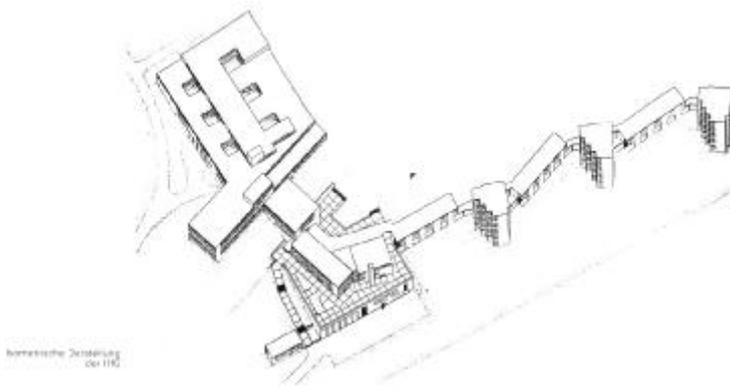


Abb. 24

Gebäude der Hochschule für Gestaltung, Ulm; isometrische Darstellung.

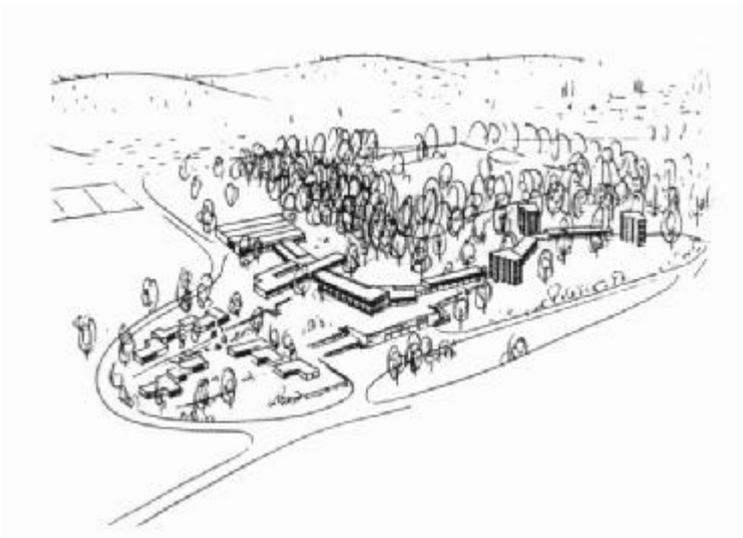


Abb. 25

C.W.Voltz: Entwurf der Hochschule für Gestaltung Ulm als Stahlkonstruktion; 1951.



Abb. 26

Ernst Scheidegger: Hochschule für Gestaltung Ulm, Durchgang zu den Ateliers; 1956.



Abb. 27

Hochschule für Gestaltung Ulm, Blick über die Dächer in Richtung Werkstattgebäude; 1956.



Abb. 28

Erich Consemüller: Bauhausgebäude Dessau, Treppenhaus im Schultrakt; 1927.



Abb. 29

Ernst Scheidegger: Hochschule für Gestaltung Ulm, Treppenhaus; 1956.

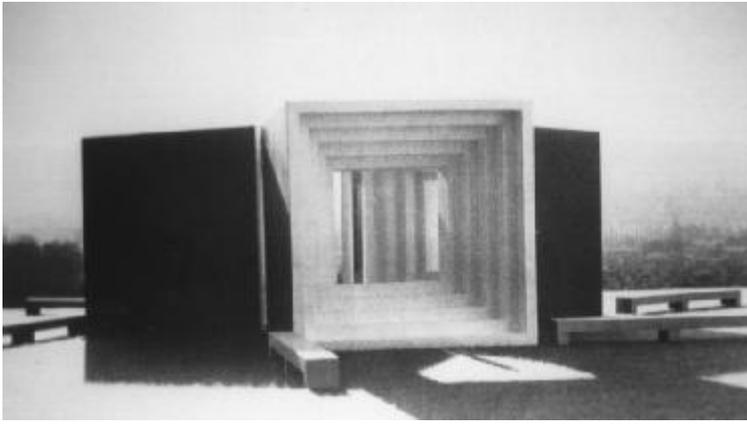


Abb. 30

Max Bill: Denkmal für einen unbekanntes politischen Gefangenen, Modell; 1953

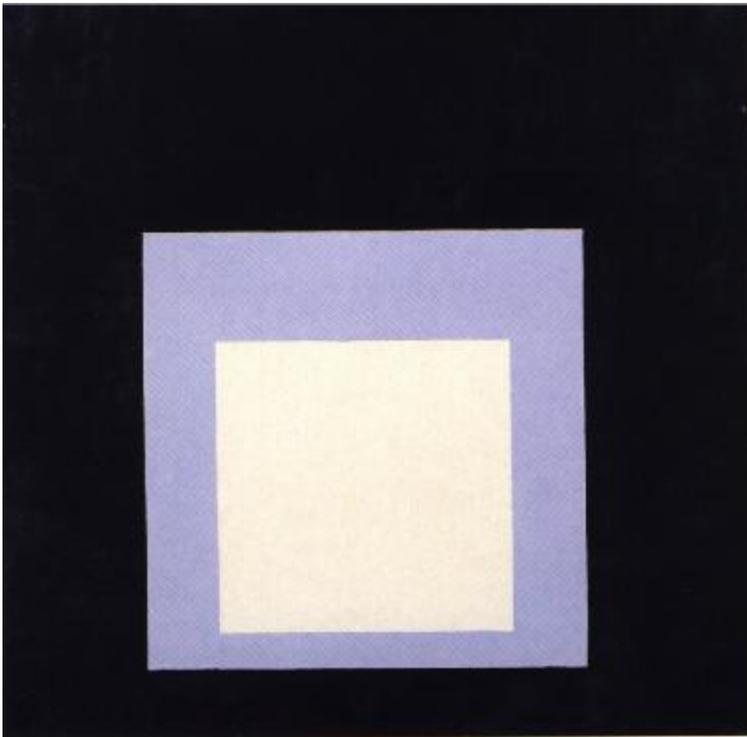


Abb. 31

Josef Albers: Hommage to the Square: Black Setting (Schwarzer Hintergrund); 1951. Öl auf Hartfaser, 80,7 x 80,7 cm.



Abb. 32

Bauhausgebäude Dessau,
Nachtaufnahme von
Nordosten; ca. 1925.



Abb. 33

Wolfgang Siol: Hochschule
für Gestaltung Ulm, Ein-
gangsseite,
Nachtaufnahme; 1956.



Abb. 34

Wolfgang Siol: Hochschule für Gestaltung Ulm, Blick auf die Aula, Nachtaufnahme; 1956.



Abb. 35

Hochschule für Gestaltung Ulm, Terrasse, Blick auf die Donauebene.



Abb. 36

László Moholy-Nagy: Bauhausbalkone in Dessau; 1927.

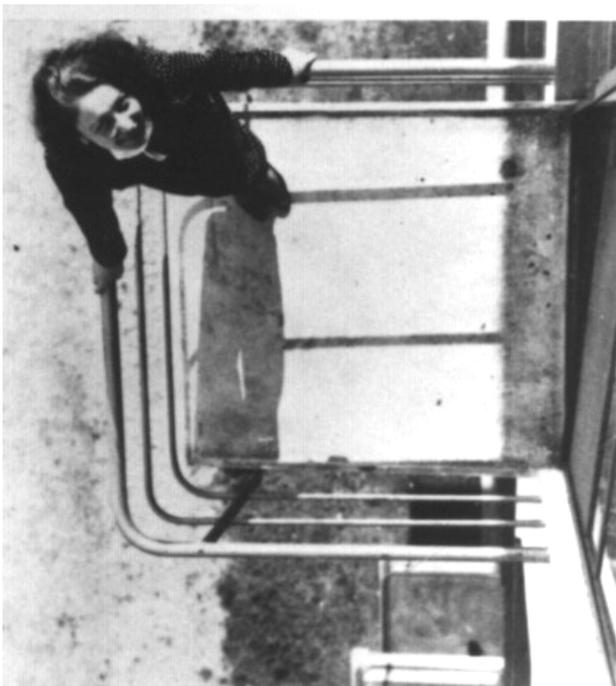


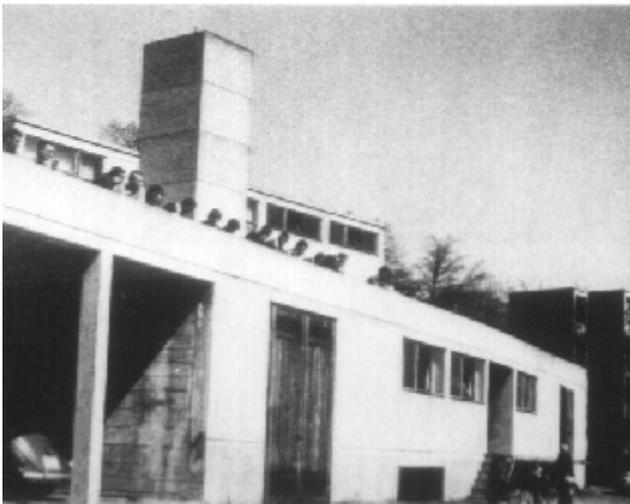
Abb. 37

Gertrud Arndt: Otti Berger auf dem Balkon des Atelierhauses; um 1930.



Abb. 38

Hochschule für Gestaltung
Ulm, Blick von der Terrasse
auf die Donauebene.



Blick von der Auffahrt nach
oben zur Terrassen-
brüstung.

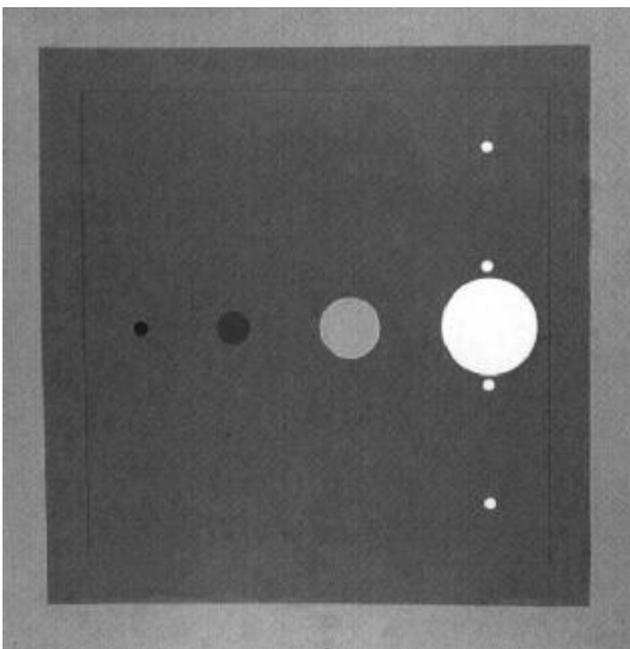


Abb. 39

Almir Mavignier: Gesetz-
mäßige Anordnung von
Elementen, Dozent: Max
Bill; 1953/54.

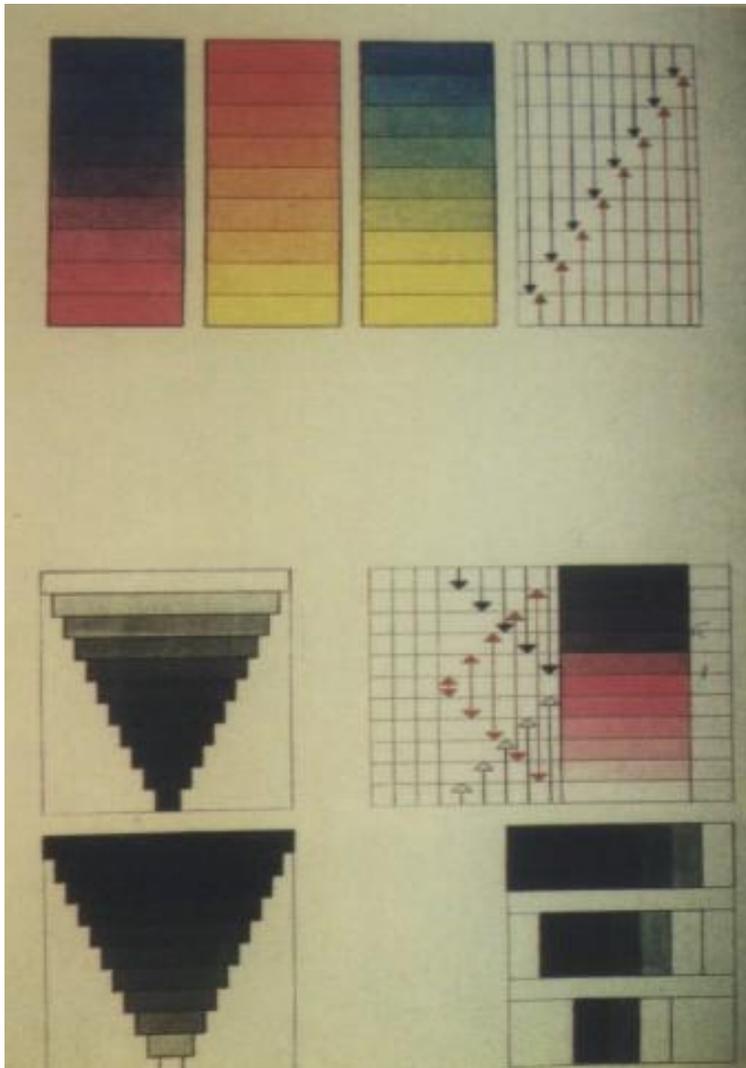


Abb. 40

Hans von Klier: Farbenlehre nach Paul Klee (Aquarell-technik), Dozentin: Helene Nonné-Schmidt; 1956/57.

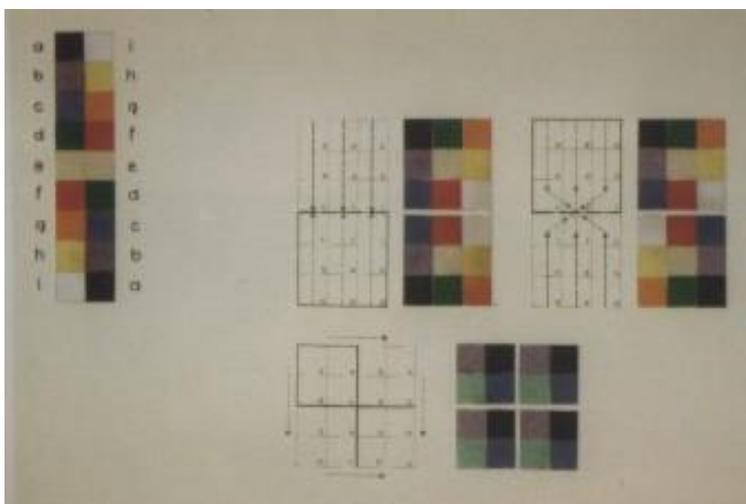


Abb. 41

Immo Krumrey: Zuordnung von Farben. Dozentin: Helene Nonné-Schmidt. [1953/54?]

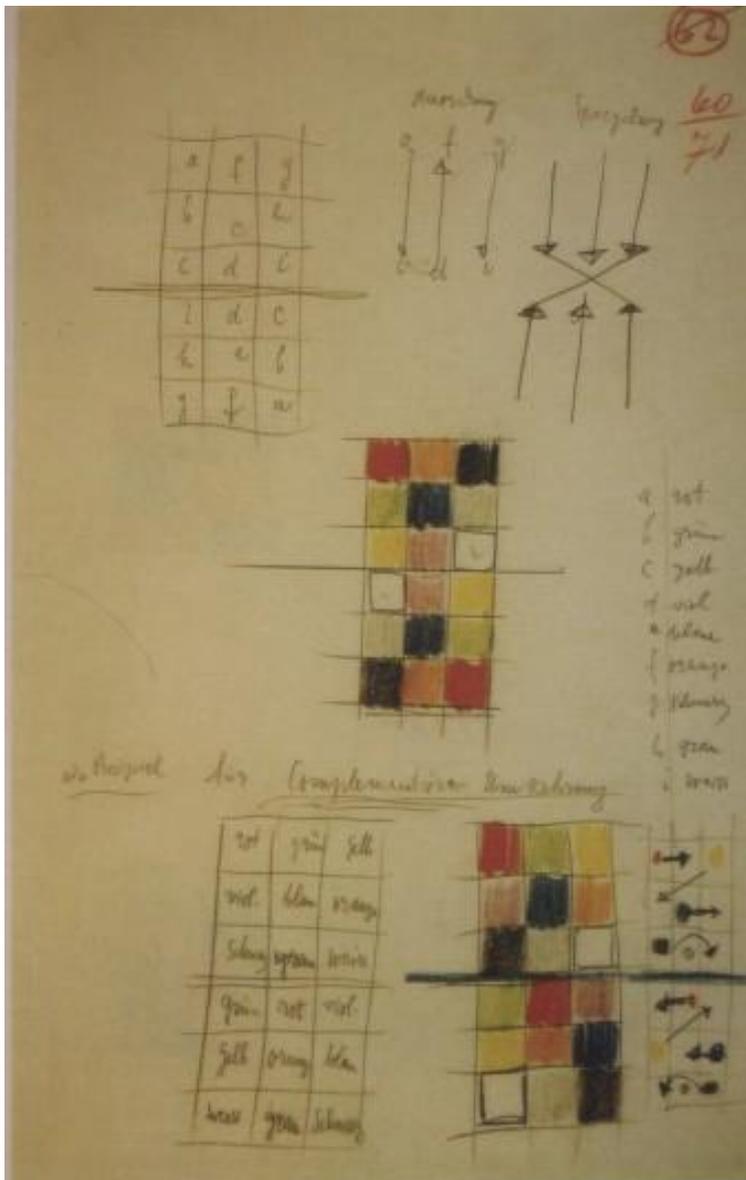


Abb. 42

Paul Klee: Manuskriptblatt zur Formlehre, Thema Vermehrungsarten, undatiert.

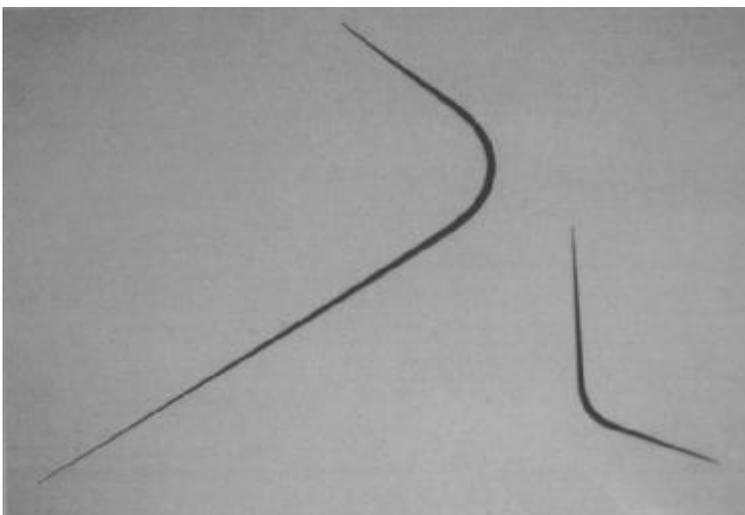


Abb.43

Peter Gautel:
Raumbildende Linien,
Dozent: Walter Peterhans;
1953/54.



Abb. 44

Josef Albers mit Studenten
im Unterricht; 1955.



Abb. 45

Der Student Peter Naske
mit Papierfaltstudien aus
dem Unterricht von Josef
Albers; 1953/54.

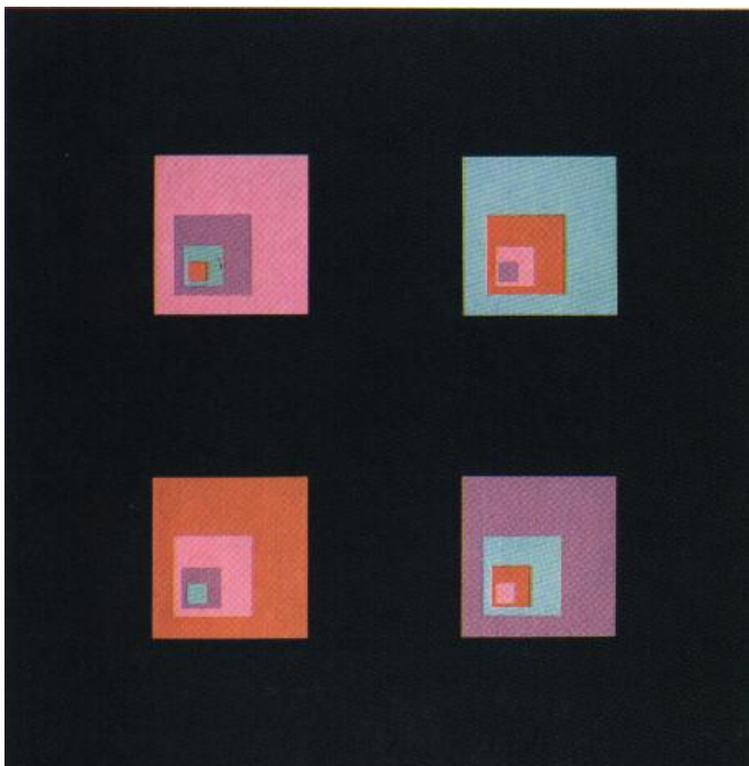


Abb. 46

Maurice Goldring: Veränderung der Farbwirkung durch Quantität. Dozent: Johannes Itten; [1955?]

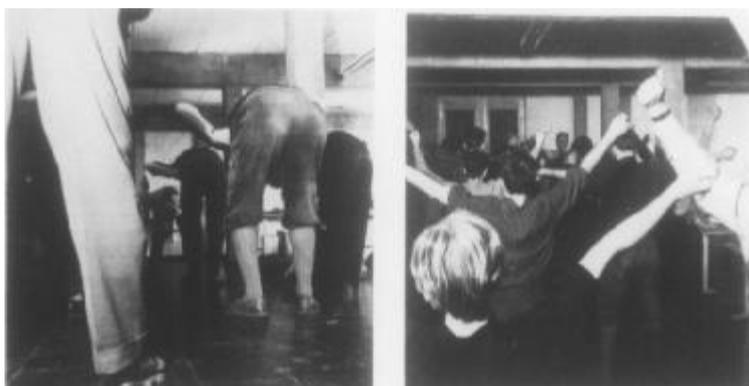


Abb. 47

Die bei Itten obligatorischen Lockerungsübungen vor Beginn des Unterrichts; 1955.

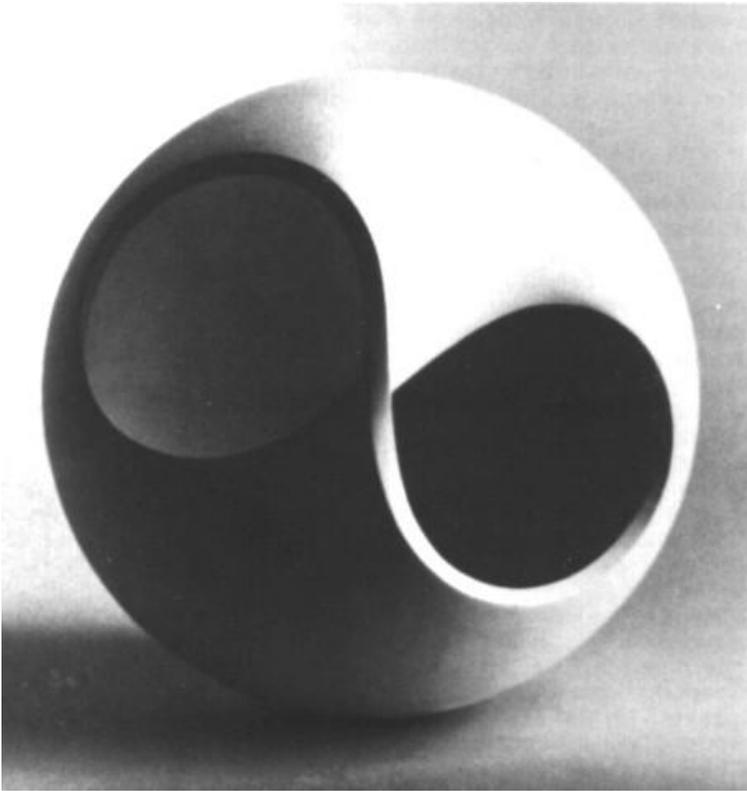


Abb. 48

Ulrich Burandt: Nicht orientierbare Fläche, Dozent: Tomás Maldonado; 1958/59.

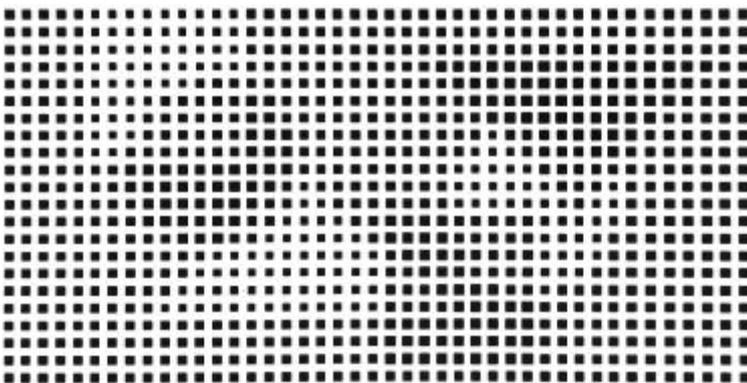


Abb. 49

Adolf Zillmann:
Ungenauigkeit mit exakten Mitteln, Dozent: Tomás Maldonado; 1955/56.



Abb. 50

Kerstin Bartlmae, Peter Kovari, Michael Penck: Kleintransporter, 2. Studienjahr, Dozent: Rudolfo Bonetto; 1963/64.

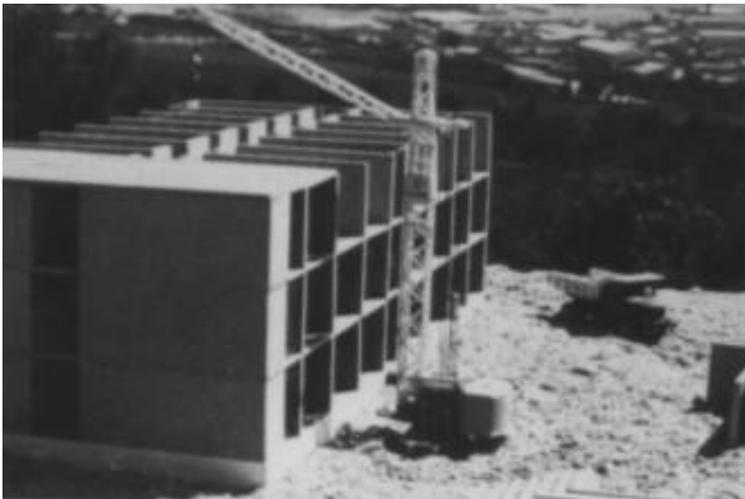


Abb. 51

Rudi Dahlmann, Eberhardt Köster, Ernest Muchenberger: Winkelplattenbauweise für den Wohnungsbau. 3. Studienjahr, Dozent: Herbert Ohl; [1961/62?]

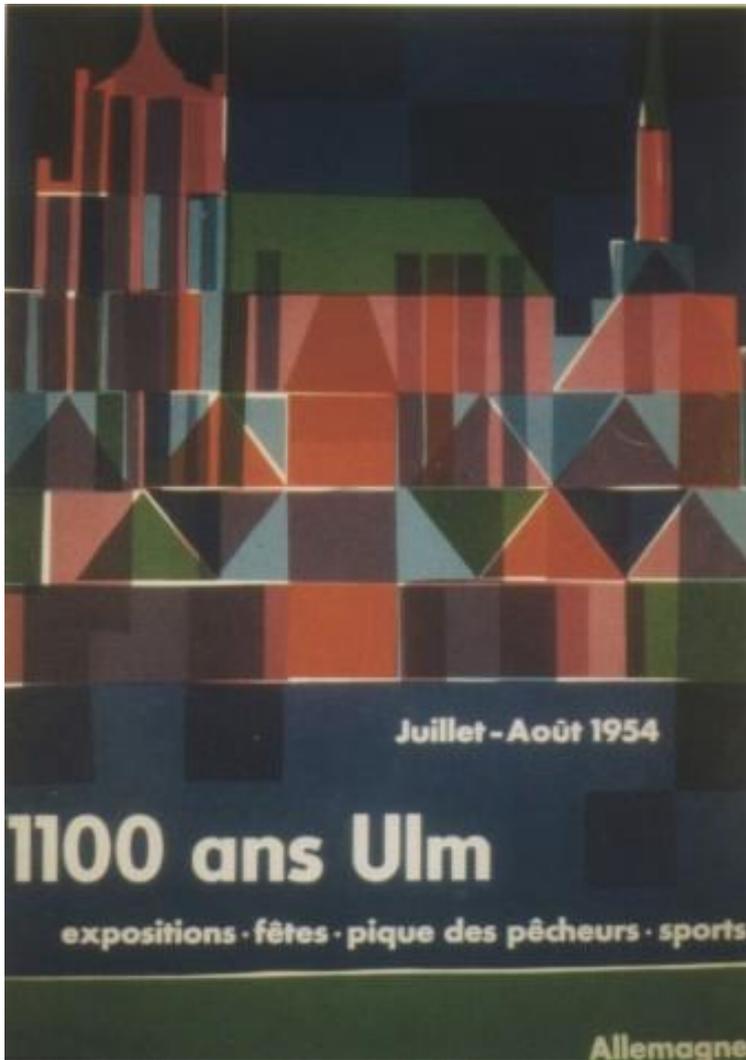


Abb. 52

Otl Aicher: 1100 Jahre Ulm;
1954.

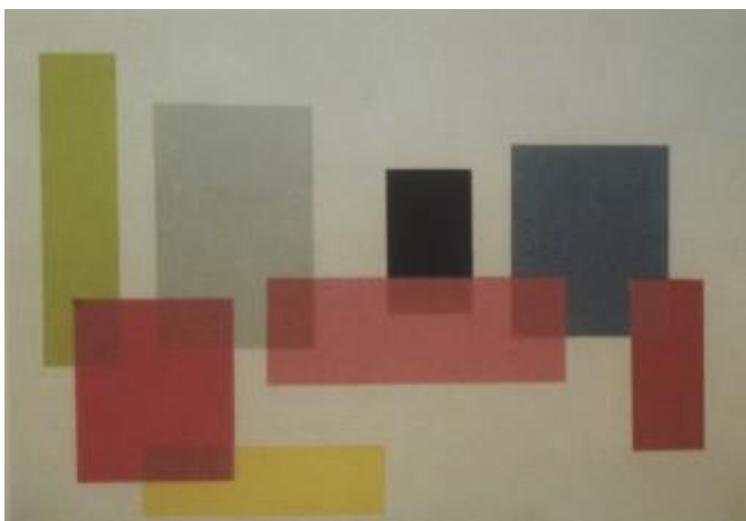


Abb. 53

Farbstudien, Dozent: Josef
Albers; 1953/54.



Abb. 54

Immo Krumrey: Unregelmäßige Vierecke, Dozent: Walter Peterhans; 1953.

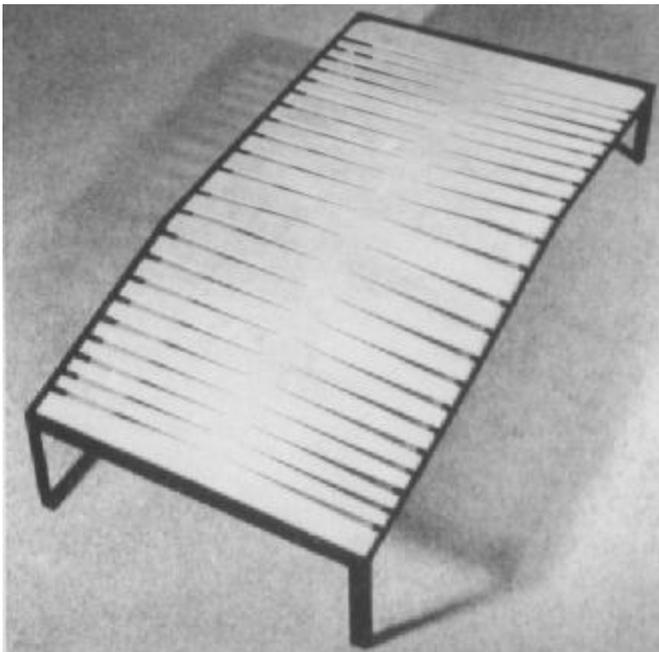


Abb. 55

Hans Gugelot: Matratzenunterkonstruktion für die Firma Dunlop (Erster Entwurf); 1954.



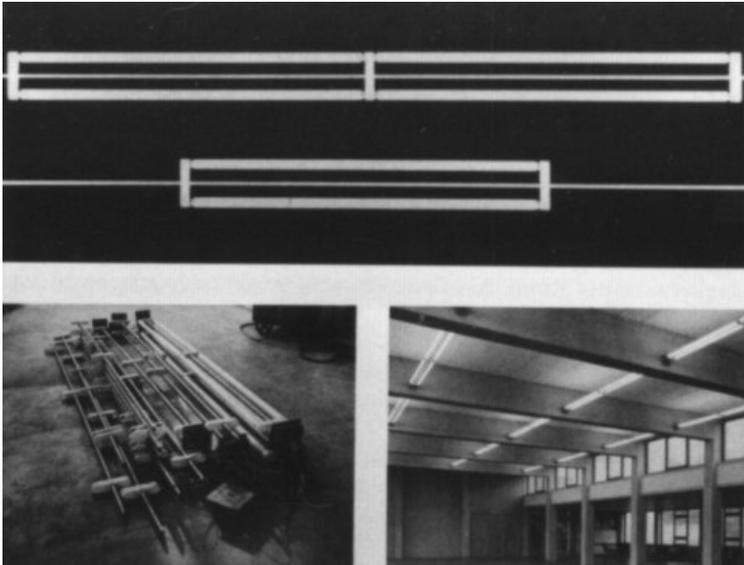
Abb. 56

Hans Gugelot: Matratzenunterkonstruktion für die Firma Dunlop (Ausgeführter Entwurf); 1954 ff.

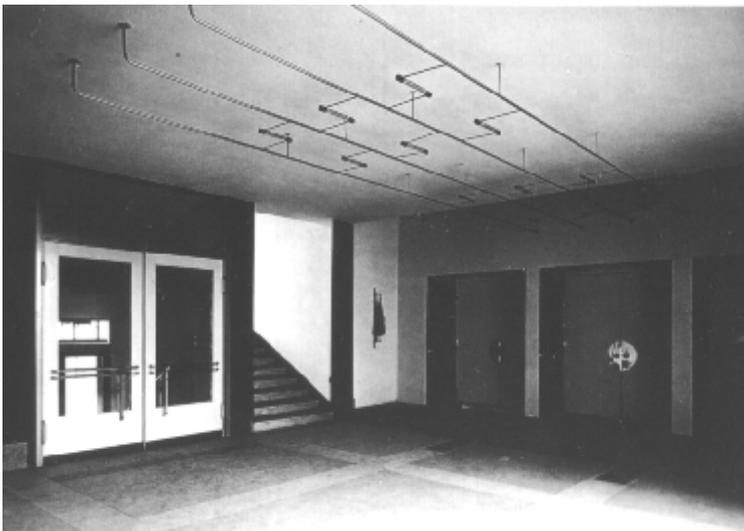


Abb. 57

Hochschule für Gestaltung Ulm, Werkstattgebäude im Rohbau, an den Unterzügen sind die Aussparungen für die Beleuchtungsanlage zu erkennen, im Vordergrund bereits montierte Leuchtstoffröhren. [1954]

Abb. 58

Walter Zeischegg: Beleuchtungsanlage für die Hochschule für Gestaltung Ulm; 1954.

Abb. 59

Max Krajewski: Soffitenlampen im Vestibül des Bauhausgebäudes, Dessau; 1925.



Abb. 60

Max Krajewski: Soffiten-
beleuchtung in der Aula des
Bauhausgebäudes Dessau;
1925.

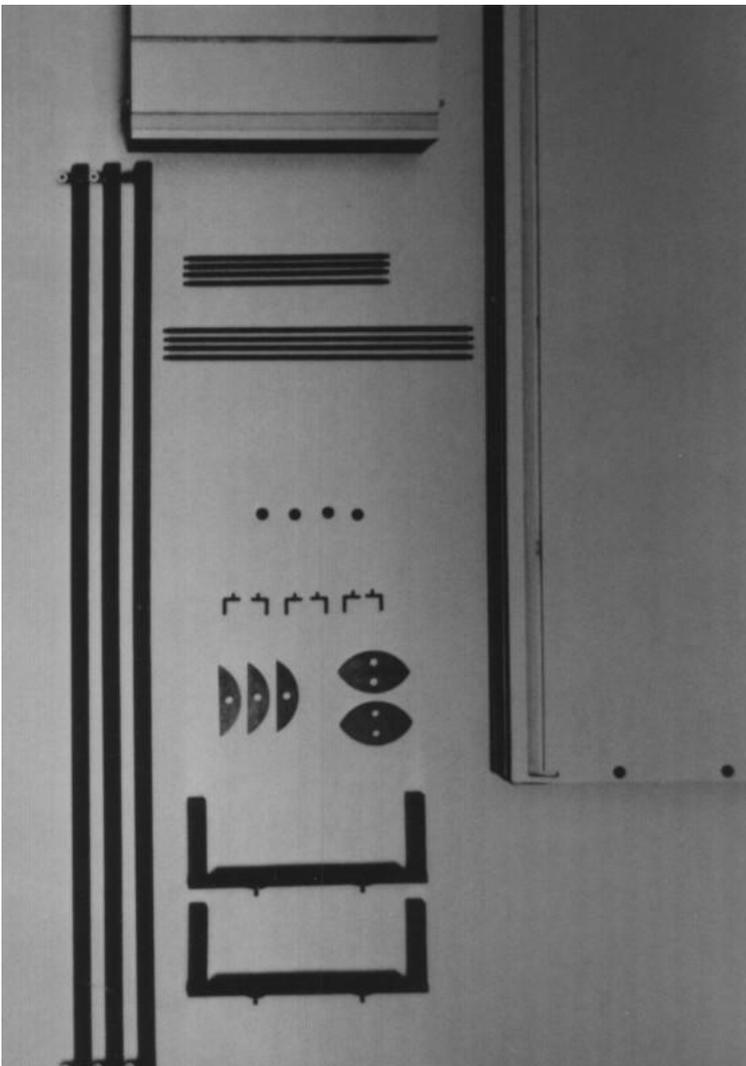


Abb. 61

Hans Gugelot: *m 125* in
Einzelteilen.



Abb. 62

Hans Gugelot: *m 125* als raumtrennende Einheit mit eingefügter Zimmertür; davor Büromöbel-System auf der gleichen Maßeinheit basierend. Hersteller: Wilhelm Bofinger, Ilsfeld.

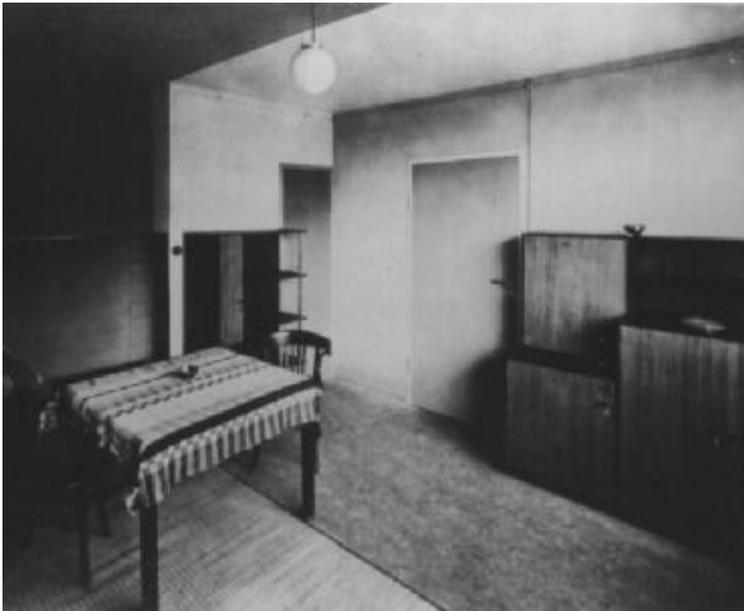


Abb. 63

Marcel Breuer: Typenmöbel in der Musterwohnung der Siedlung Dessau Törten. Möbel aus verschiedenfarbig gebeiztem und poliertem Holz. [1926/27]



Abb. 64

Marcel Breuer: Regalwand
im Wohnhaus Gropius,
Dessau; 1926.

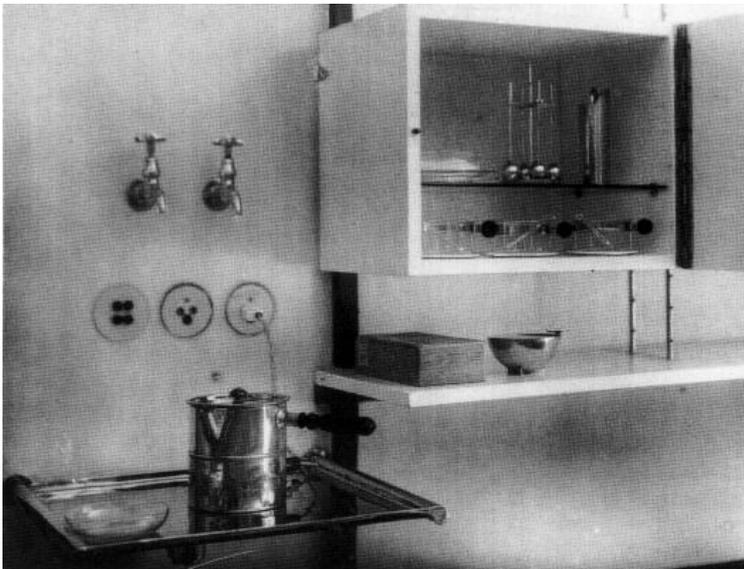


Abb. 65:

Marcel Breuer: Detail der
Regalwand mit „Tee-Ecke“.
Wohnhaus Gropius,
Dessau; 1926.



Abb.66

Walter Gropius: Prospekt für das Typenmöbelsystem für die Firma Feder; um 1930.



Abb.67

Walter Gropius: Büroausstattung mit Typenmöbelsystem für die Firma Feder; um 1930.

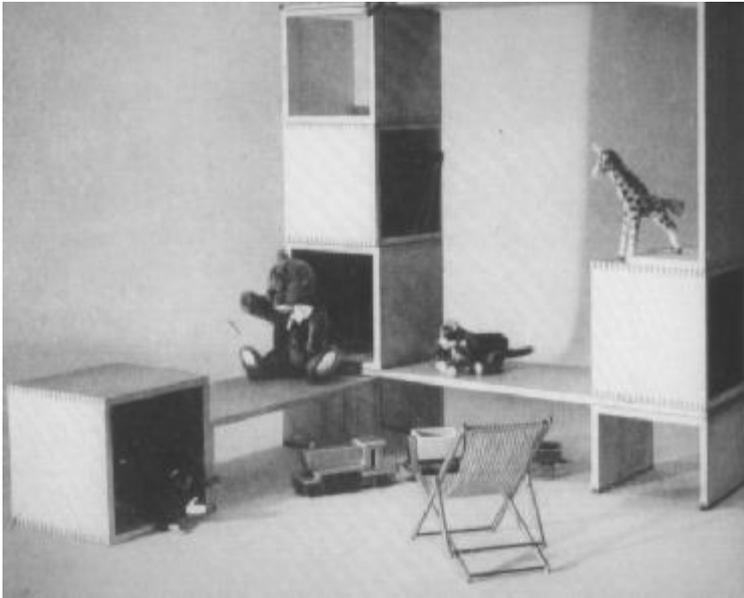


Abb. 68

Hans Gugelot: Spielmöbel-System; 1954 f. Ehemaliger Hersteller: Albin Grünzig, Eystrup/Weser.



Abb. 69

Alma Buscher: Kindermöbel für das Haus am Horn, Weimar; 1923.



Abb. 70

Hans (Nick) Roericht: Hotelstapelgeschirr TC 100, Diplomarbeit; 1958/59.
Hersteller: Firma Thomas/Rosenthal AG.



Abb. 71

Theodor Bogler: Mokka-
maschine, Porzellan; 1923.
Ehemaliger Hersteller:
Staatliche Porzellanmanu-
faktur Berlin.



Abb. 72

Wilhelm Wagenfeld: Vorratsbehälter Kubus; 1938.
Ehemaliger Hersteller:
VLG / Weißwasser.

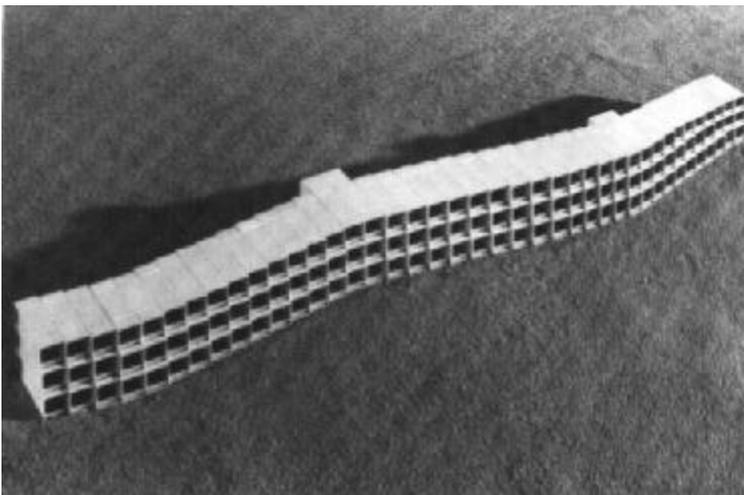


Abb. 73

Herbert Ohl, Bernd Meurer:
Studentenwohnheim,
Raumzellenbauweise;
1962.

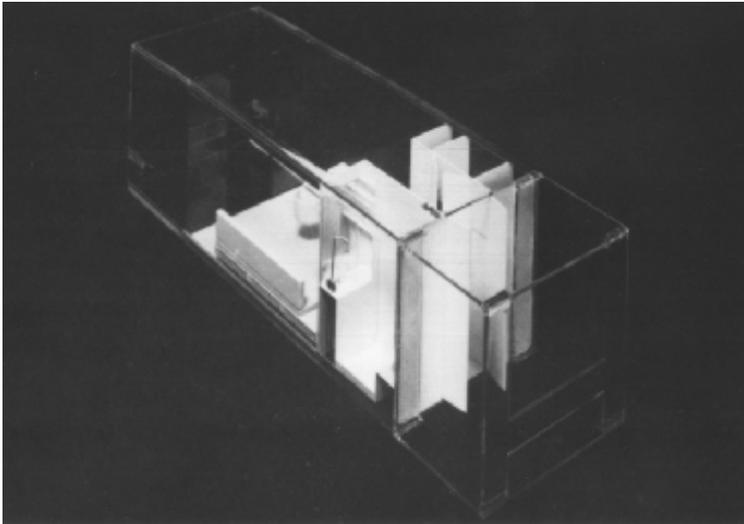


Abb. 74

Herbert Ohl, Bernd Meurer:
Einrichtungssystem für
Studentenwohnheime in
Raumzellenbauweise;
1962.

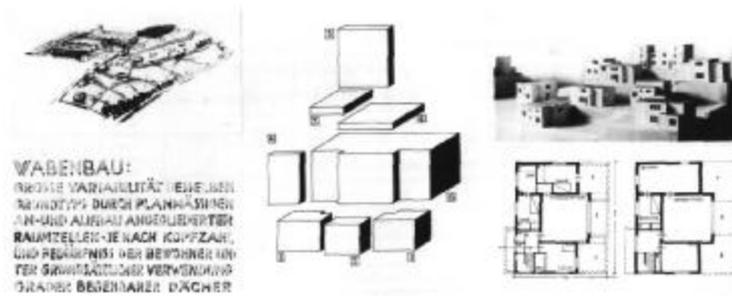


Abb. 75

Walter Gropius, Farkas
Molnár: Wabenbau-
Bauhaussiedlung (Zusam-
menstellung für die
Bauhaus-Ausstellung,
Tusche und Fotografien
montiert); 1923.

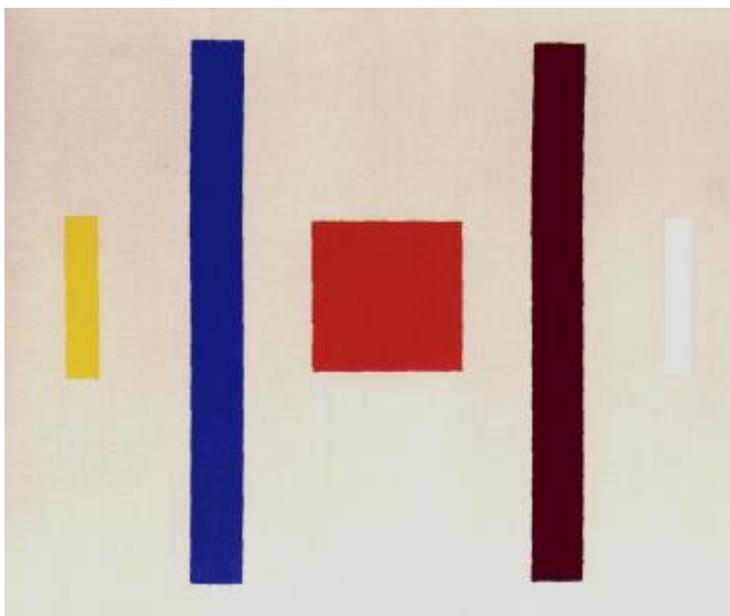


Abb. 76

Friedrich Vordemberge-
Gildewart: Komposition
Nr.181, 1951. Öl auf Lein-
wand, 50 x 60 cm.

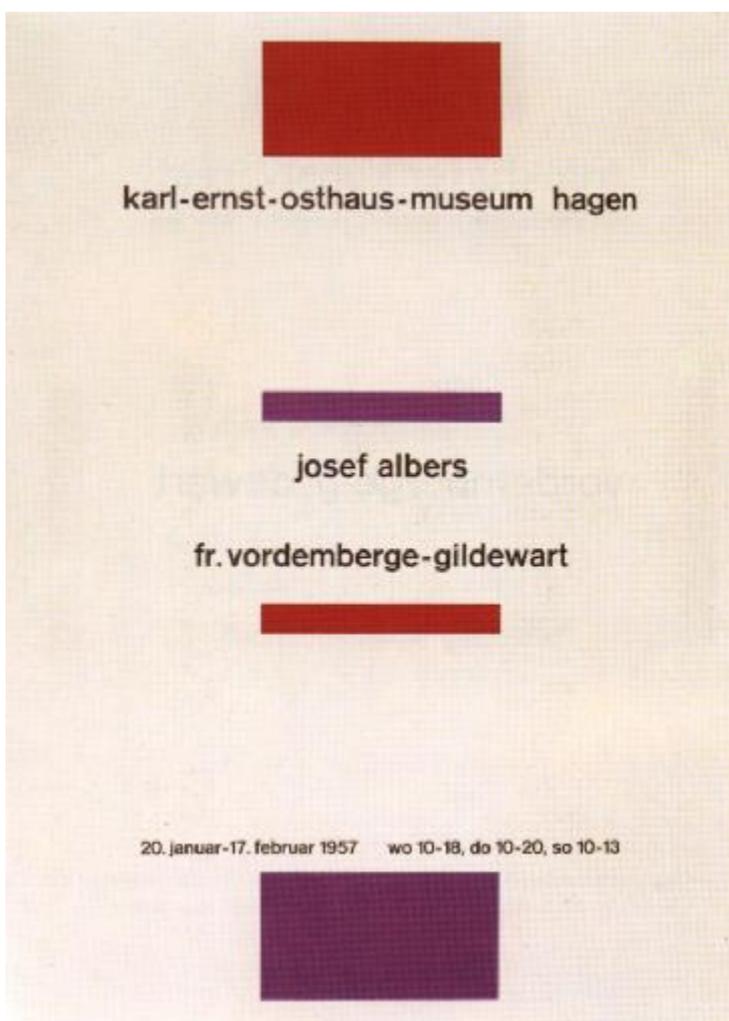


Abb. 77

Friedrich Vordemberge-
Gildewart: Ausstellungs-
plakat; 1957.



Abb. 78

Friedrich Vordemberge-
Gildewart: Ausstellungs-
plakat; 1958.

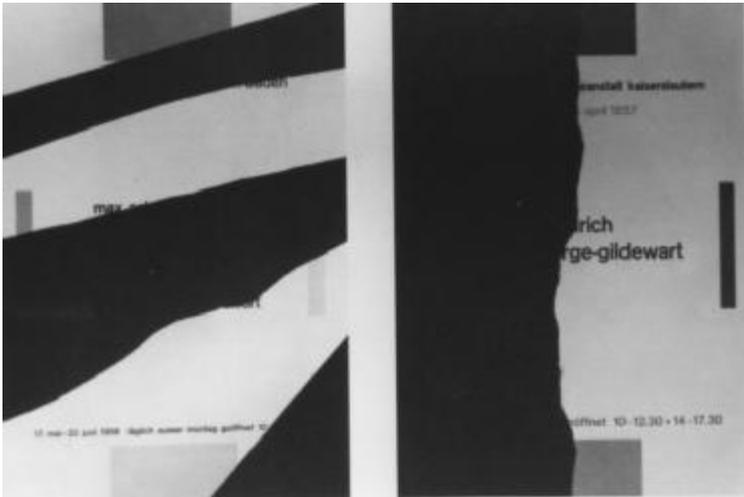


Abb. 79

Friedrich Vordemberge-Gildewart: Zerrissene und zerschnittene Plakate; Demonstration der Signifikanz. [1958?]

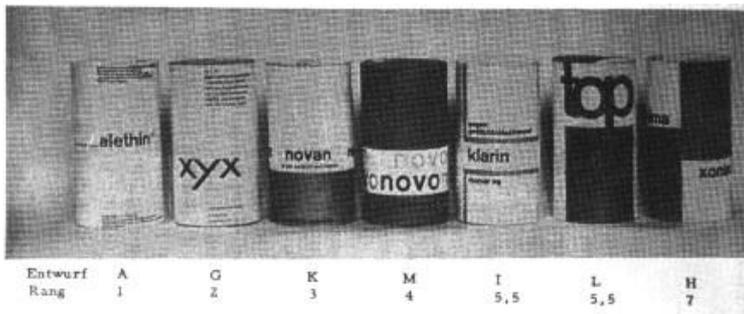
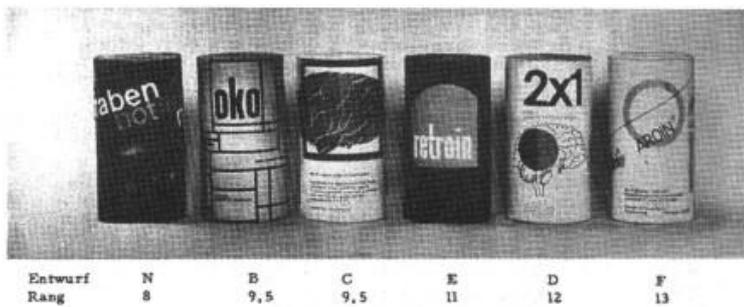


Abb. 80

Studierende des 1. Studienjahres: Etikett für eine Medikamentendose mit einem Mittel gegen Gedächtnisschwund, Dozent: Friedrich Vordemberge-Gildewart; 1961/62.



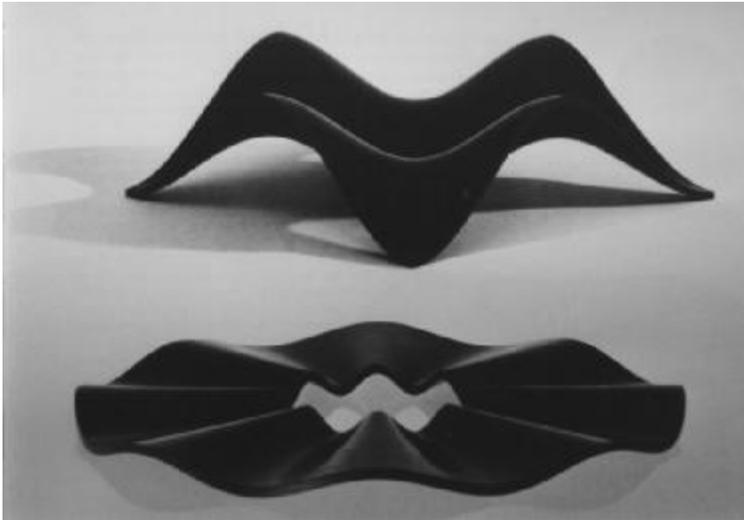


Abb. 81

Walter Zeischegg: Obstschale und Hot-Pot-Base; 1972. (Erste Studien 1966)

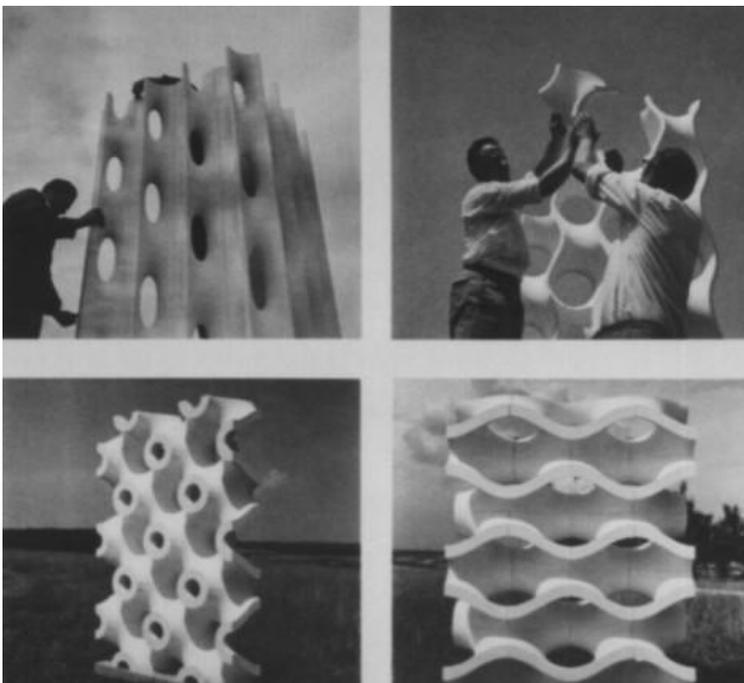


Abb. 82

Entwicklungsgruppe Zeischegg: Wände aus gitterorientierten Elementen; 1963-1965.

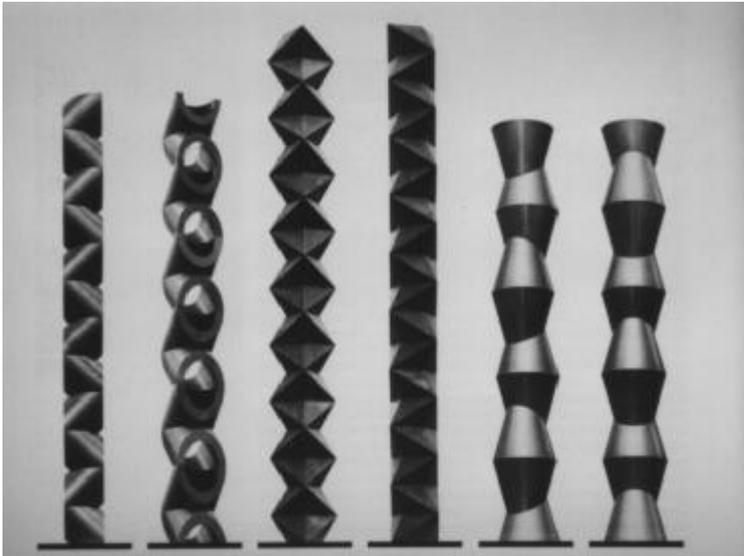


Abb. 83

Walter Zeischegg: (v.l.n.r)
 Metallsäule; 60er Jahre.
 Graphitsäule; 50er Jahre.
 Kegelstumpfsäule; 60er
 Jahre.

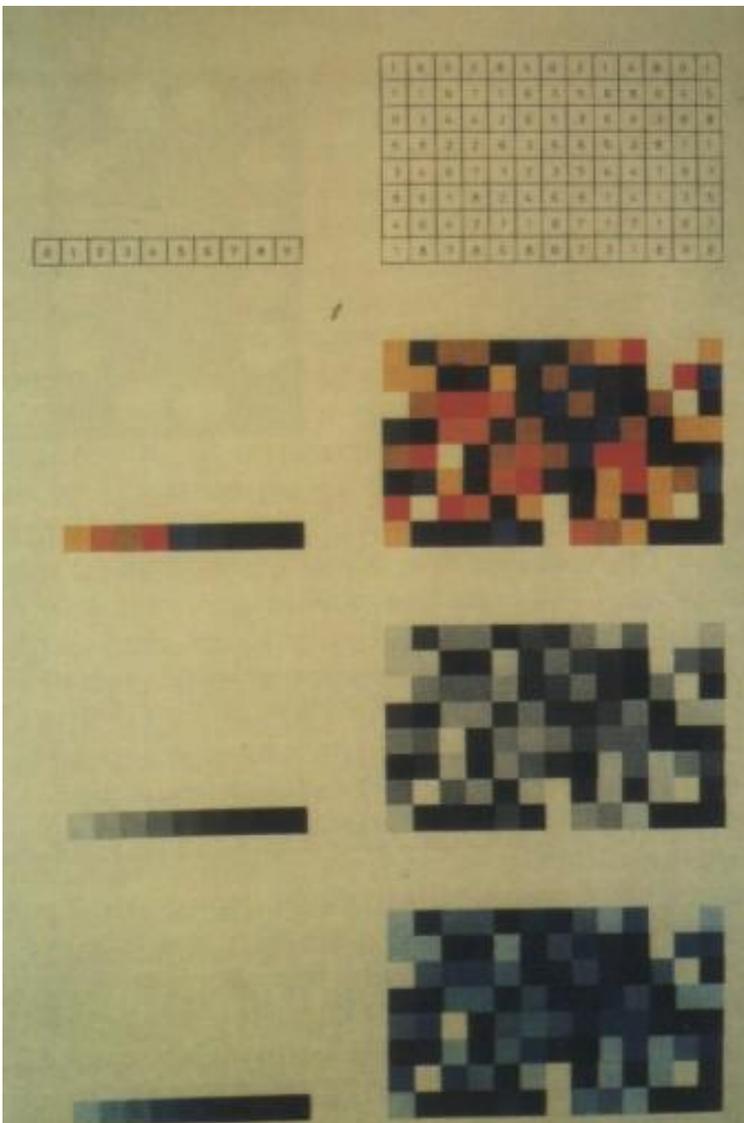


Abb. 84

Tom Dalley: Zufällige und
 absichtliche Verteilung.
 Kombinieren von Farben
 mit der aleatorischen
 Methode, Dozent: Anthony
 Frøshaug; 1960/61.

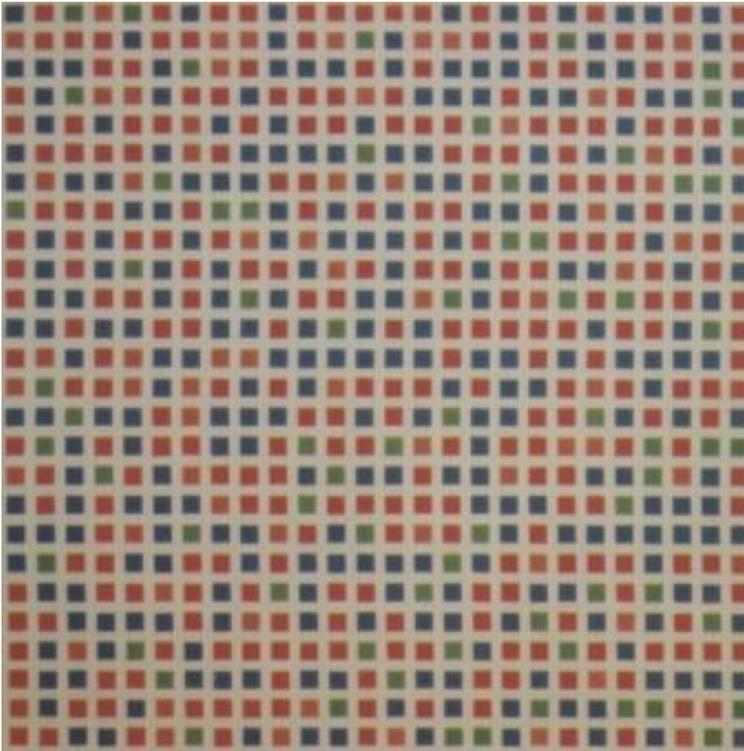


Abb. 85

François Morellet: Zufällige Verteilung auf weißem Grund: rot 40 %, blau 40 %, orange 10 %, grün 10 %.; undatiert. Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm.

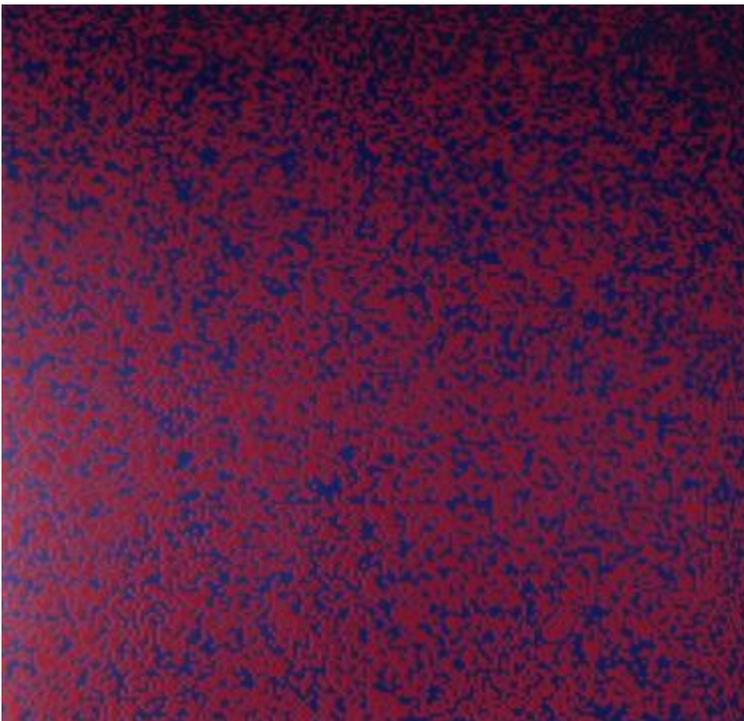


Abb. 86

François Morellet: Zufällige Verteilung von 40.000 Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen des Telefonbuchs folgend; undatiert. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm.



Abb. 87

Max Bill: Endlose Schleife;
1949.

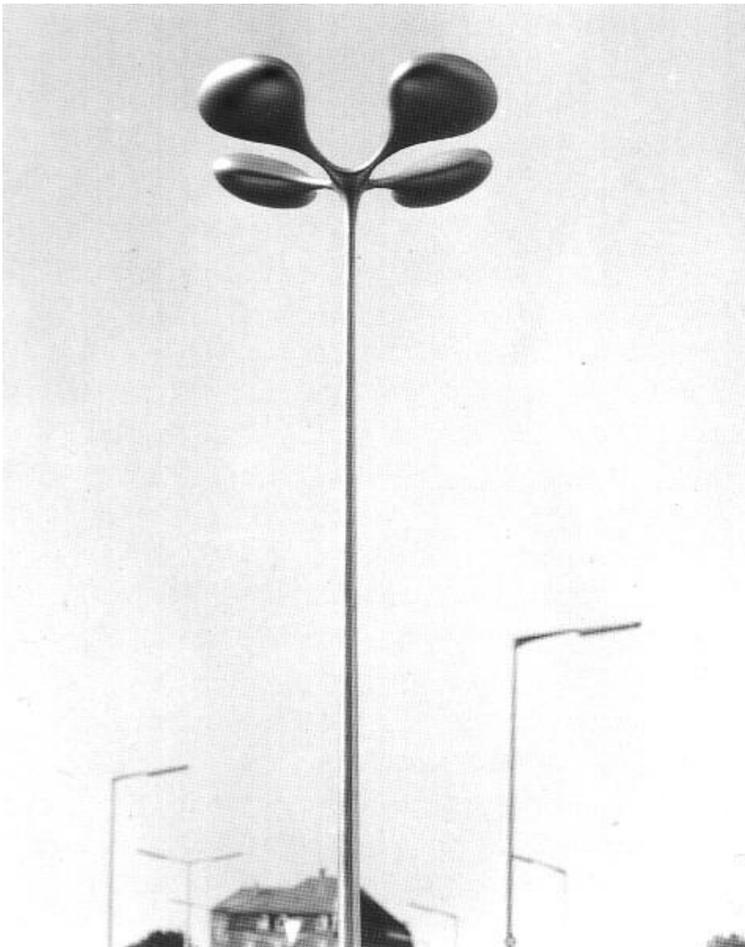


Abb. 88

Peter Hofmeister, Thomas
Mentzel, Werner Zemp:
Straßenbeleuchtung,
3. Studienjahr, Dozent:
Walter Zeischegg; 1965/66.

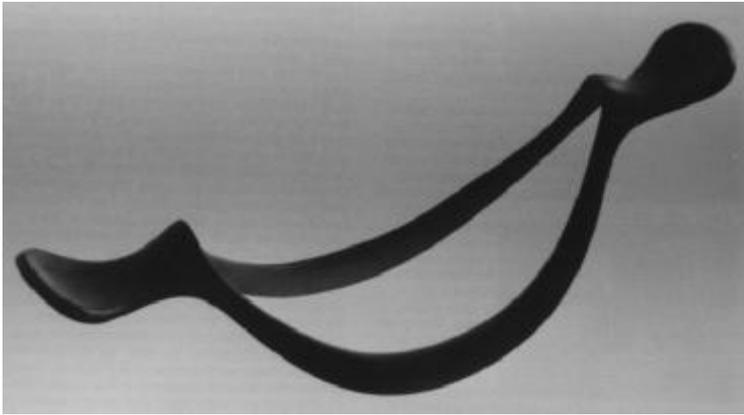


Abb. 89

Peter Hofmeister: Kinderschaukelstuhl aus glasfaserverstärktem Kunststoff. Diplomarbeit; 1967.

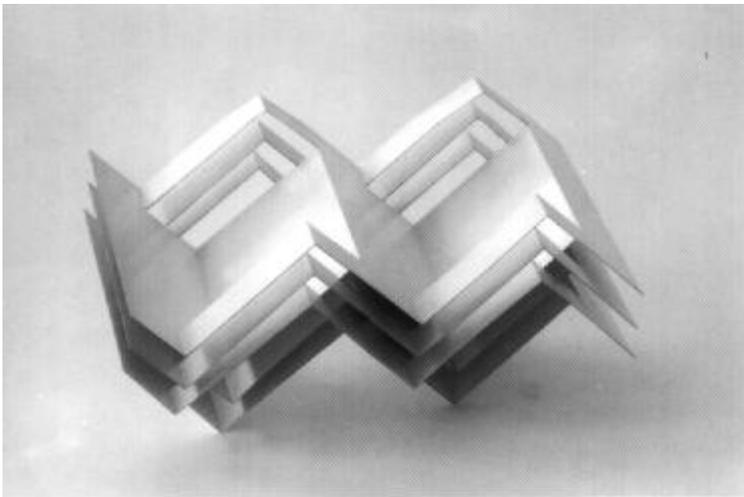


Abb. 90

Halter für Papiertaschentücher, gestapelt und bestückt. Grundlehre; 1956.



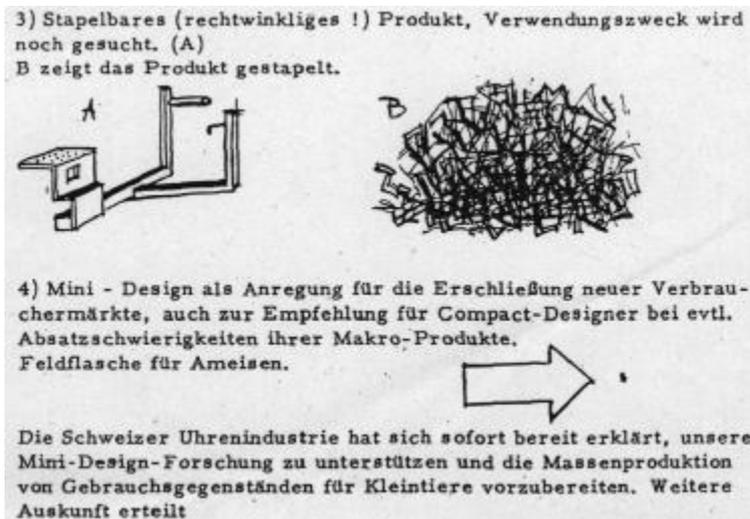


Abb. 91

Aribert Vahlenbreder: Glosse in der Studentenzeit-schrift *output*; 1961.

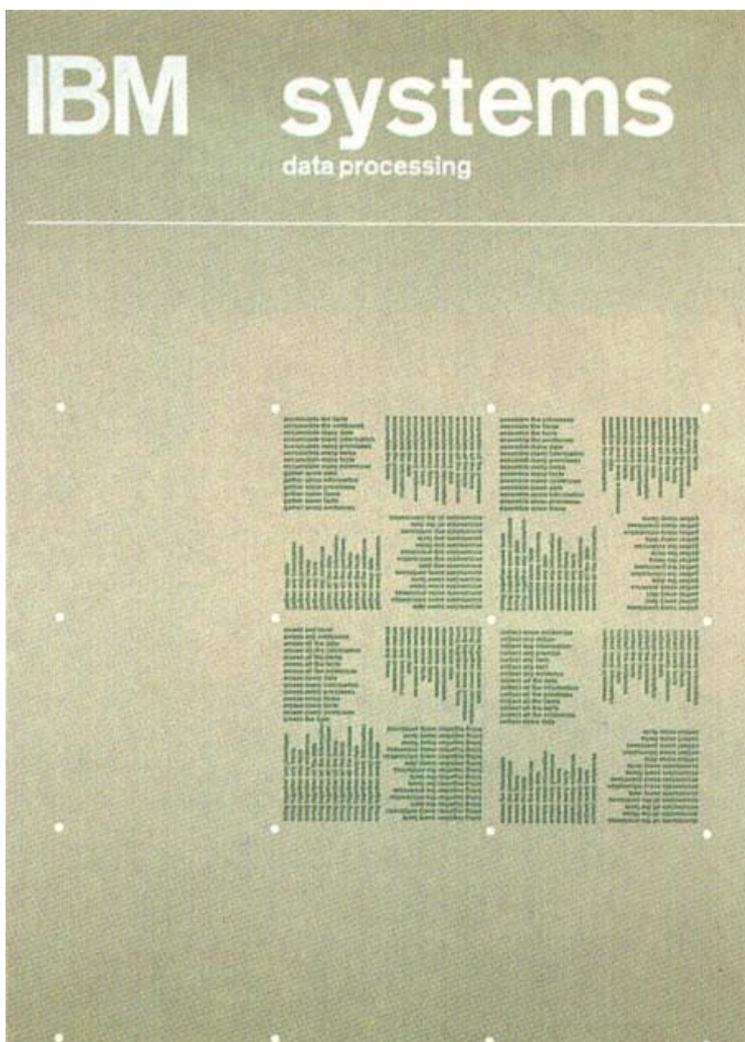


Abb. 92

Thomas Nittner:
Plakat – *IBM Systems*.
2. Studienjahr, Dozent:
Kohei Sugiura; 1964/65.

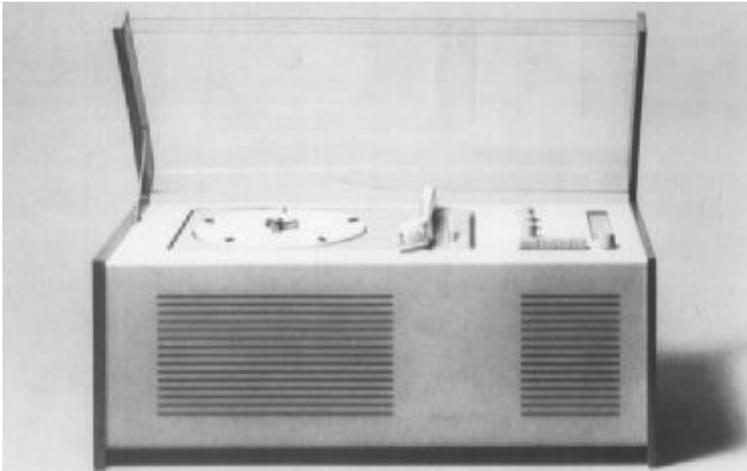


Abb. 93

Hans Gugelot u.a.: Radio-
Phonokombination SK 4,
„Schneewittchensarg“;
1956. Ehemaliger Her-
steller: Firma Braun AG,
Kronberg.

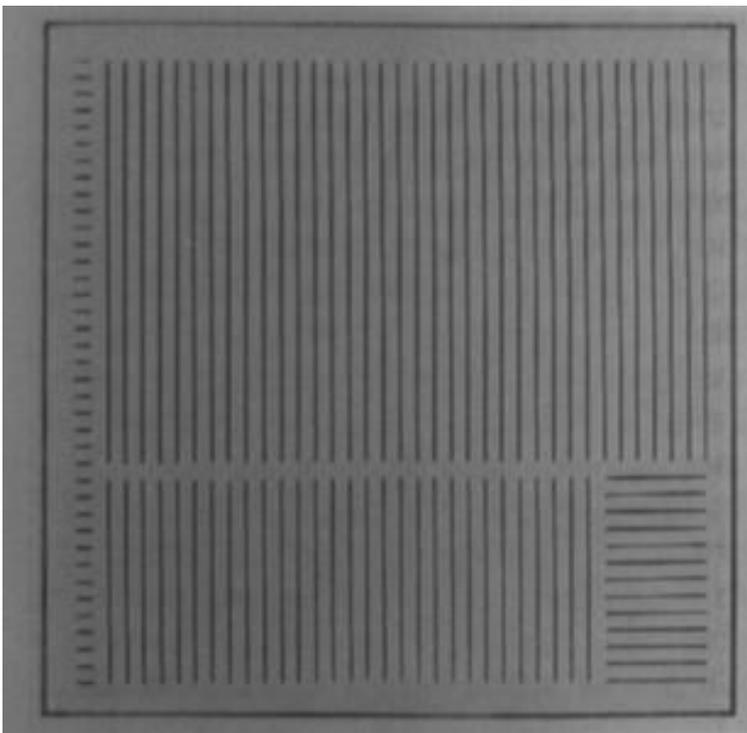


Abb. 94

Max Bill: Ruhig; 1948.
Öl auf Leinwand.
32 x 32 cm.



Abb. 95

Wolfgang Tümpel: Modell
und ausgeführte Vorrats-
behälter für die Firma
Tchibo; 1961.



Abb. 96

Wilhelm Wagenfeld: Trink-
glasserie *Oberweimar*;
1935.



Abb. 97

Wilhelm Wagenfeld: Glas-
serie *Greif*; 1953.

Lebenslauf

Claudia Heitmann, M.A.

Domänenstraße 19

54295 Trier

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: deutsch



- | | |
|-----------------|---|
| 8. März 1967 | geboren in Waffensen, heute Rotenburg/Wümme |
| 1973-1977 | Grundschule |
| 1977-1986 | Ratsgymnasium Rotenburg/Wümme |
| 4. Juni 1986 | Abitur |
| Oktober 1986 | Beginn des Studium der Kunstgeschichte und Slavistik an der Universität Trier |
| 1990-1994 | Forschungsprojekt „bauhaus medial“, Untersuchung der Rezeptionsgeschichte des Bauhauses unter der Leitung von Prof. Dr. Andreas Haus, Universität Trier |
| März-Juni 1994 | Praktikum in der Experimentellen Werkstatt des Bauhauses in Dessau; Werkvertrag |
| Herbst 1994 | Publikation: <i>Bauhaus-Ideen 1919-1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens.</i> (Hrsg.: Andreas Haus) |
| 5. Oktober 1994 | Studienabschluß Magister Artium. Titel der Magisterarbeit: „Die Rezeption des Bauhauses in der Bundesrepublik Deutschland in den sechziger Jahren“ |
| 1994/1995 | Aufbaustudiengang für Baudenkmalpflege an der Fachhochschule Trier |
| Seit 1996 | Selbständige gutachterliche Tätigkeit im Bereich der Baudenkmalpflege im <i>Institut Martiner Hof</i> , Trier |
| Juni 1996 | Anmeldung zur Promotion an der Hochschule der Künste, Berlin, bei Prof. Dr. Andreas Haus |
| 1998-2000 | Lehrtätigkeit im Studiengang Baudenkmalpflege der FH Trier |
| Februar 2001 | Abgabe der Doktorarbeit |

Erklärung

Hiermit versichere ich, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig, ohne fremde Hilfe sowie unter Angabe sämtlicher Hilfsmittel verfasst habe. Ferner bestätige ich, daß diese Arbeit weder in dieser noch in ähnlicher Form schon einmal zu Prüfungszwecken vorgelegt worden ist.

Trier, den 27. Februar 2000