

Oskar Schlemmer und Ernst Neufert : Typisierung und Normierung am Bauhaus

Autor(en): **Heinze-Greenberg, Ita**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 24

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919422>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

**OSKAR SCHLEMMER
UND
ERNST NEUFERT**

**TYPISIERUNG
UND
NORMIERUNG
AM BAUHAUS**

046

Ita Heinze-Greenberg



Oskar Schlemmer, *Figur vor und hinter dem Fenster*,
Aquarell 1925 (Privatbesitz).

«Er stand hinter einem der Fenster, sah durch den zartgrünen Filter der Gartenluft auf die bräunliche Straße und zählte mit der Uhr seit zehn Minuten die Autos, die Wagen, die Trambahnen und die von der Entfernung ausgewaschenen Gesichter der Fußgänger, die das Netz des Blicks mit quirliger Eile füllten; er schätzte die Geschwindigkeiten, die Winkel, die lebendigen Kräfte vorüberbewegter Massen, die das Auge blitzschnell nach sich ziehen, festhalten, loslassen, die während einer Zeit, für die es kein Maß gibt, die Aufmerksamkeit zwingen, sich gegen sie zu stemmen, abzureißen, zum nächsten zu springen. [...] Könnte man die Sprünge der Aufmerksamkeit messen, die Leistungen der Augenmuskeln, die Pendelbewegungen der Seele und alle die Anstrengungen, die ein Mensch vollbringen muß, um sich im Fluß einer Straße aufrecht zu halten, es käme vermutlich – so hatte er gedacht und spielend das Unmögliche zu berechnen versucht – eine Größe heraus, mit der verglichen die Kraft, die Atlas braucht, um die Welt zu stemmen, gering ist...»¹

DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN

«Vielleicht ist es gerade der Spießbürger», so eine **Anfangsüberlegung von Robert Musil in seinem Roman** «Der Mann ohne Eigenschaften», «der den Beginn eines ungeheuren neuen, kollektiven, ameisenhaften Heldentums vorausahnt? Man wird es rationalisiertes Heldentum nennen und sehr schön finden. Wer kann das heute schon wissen?»²

Oskar Schlemmer und Ernst Neufert lassen sich unter die Spießbürger einreihen, wenn darunter – wie im ursprünglichen Sinn des Wortes – eine Vorhut zu verstehen ist. Die beiden Protagonisten dieses Beitrags gehören – jeder auf seinem Gebiet – zur Avantgarde der Rationalisierung. Der Spießbürger im heute üblichen Verständnis, also der typische Durchschnittsmensch, der sich durch eine ausgeprägte Konformität mit Normen auszeichnet, war ihr Arbeitsmaterial und zugleich ihr Produkt. Ihre Konzepte lassen sich bestens mit dem Begriff «rationalisiertes Heldentum» fassen. Dass ihre Denkmodelle am Bauhaus entwickelt wurden und als Höhepunkte moderner Gestaltung gefeiert wurden, immunisierte sie nicht a priori gegen Nazi-Gedankengut oder gegen die Instrumentalisierung durch ein totalitäres Regime. In der trügerisch harmlosen – umso unheimlicheren – Fragestellung am Ende der Musil'schen Passage scheint sich eine derartige Möglichkeit als (Vor-)Ahnung anzukündigen. Damit sind die Hauptpunkte des folgenden Beitrags abgesteckt, in dem es – anhand von zwei Fallbeispielen – um den «Triumph der Gleichform und des Zusammenpassens»³ und ihre Verwendung unter wechselnden Vorzeichen geht.

AM BAUHAUS

Typisierung und Normierung gehörten als zentrale Errungenschaften der Industrialisierung zu den Kernthemen am Bauhaus. Waren auch die Anfänge der bekanntesten Kunstschule des 20. Jahrhunderts noch einer Handwerksromantik mit esoterischem Einschlag verpflichtet, für die insbesondere die Person Johannes Itten stand, bildete sich schon bald eine starke Gegenposition heraus, vertreten durch den niederländischen Künstler Theo van Doesburg, der in den Jahren 1921 und 1922 ein Atelier in Weimar führte, das von Bauhaus-Schülern frequentiert wurde: «Suchte Itten durch wechselnde Aufgaben die individuelle Veranlagung (die «impressive», «expressive», «konstruktive») herauszuspüren und zu fördern, so interessierte sich Doesburg ausschliesslich für das Konstruktive. Wenn Itten herausfand, dass jedermann eine individuelle Farbskala bevorzugte, so propagierte Doesburg mit Mondrian eine allgemeingültige, überindividuelle Farbskala.»⁴

¹ Robert Musil, «Der Mann ohne Eigenschaften», Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1994, S. 12.

² Ibid., S. 13.

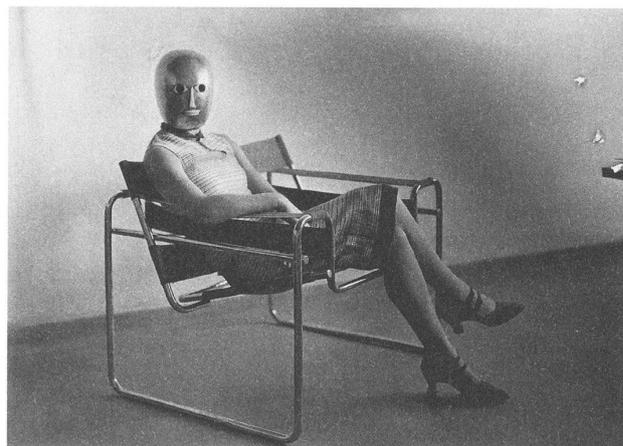
³ Siehe Wolfgang Voigt, «Triumph der Gleichform und des Zusammenpassens», Ernst Neufert und die Normung in der Architektur, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), «Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung», München 1993, S. 179.

⁴ Werner Graeff, zit.n. Magdalena Droste, «Bauhaus 1919–1933», 4. Aufl., Köln 2005, S. 56f.

Die anfängliche Koexistenz beider Ansätze entwickelte sich zu einem handfesten Konflikt, den Schlemmer mit «Indienkult» versus «Amerikanismus» auf den Punkt brachte.⁵ Das Jahr 1923 zeitigte offiziell die Entscheidung zugunsten einer Ausrichtung des Bauhauses auf die Anforderungen der technischen Zivilisation. Walter Gropius, der gegen Itten Stellung bezogen hatte, verkündete die Wende unter dem Motto: «Kunst und Technik – eine neue Einheit». Meister Itten verliess das Bauhaus, stattdessen kam László Moholy-Nagy, der sich als neuer Formmeister in den Werkstätten im Sinne des Bauhaus-Direktors für Entwürfe von Prototypen einsetzte, die sich für eine serielle Produktion und universelle Wirksamkeit eigneten. Gropius wollte dies in «kollektiver Arbeitsform» erreichen, welche die «autokratische Arbeit des einzelnen Individuums» ablösen sollte.⁶ Er sprach in diesem Zusammenhang von «gelebter Objektivität, d.h. Ich-Überwindung».⁷ Seine Gesamtwerk-Konzeption betraf aber nicht nur die Art der Produktion, sondern ebenso die Gestaltung der Produkte selbst, die sich zu einem Einheitskunstwerk zusammenfügen sollten, in dem «jedes Teilwerk in Beziehung zu einer größeren Einheit» steht. Dies setzte Standardisierung und Normierung voraus, damit «die realen und geistigen Mittel zur räumlichen Gestaltung von allen am gemeinsamen Werk Vereinten gekonnt und gewußt werden».⁸

Hier kommt einmal mehr das Primat der Architektur, der alle Werkstätten zuarbeiten, zum Ausdruck. Bereits im Gründungsmanifest hatte Gropius propagiert: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!» Gerade aber die Einrichtung einer Architekturklasse liess auf sich warten. Gropius beschäftigte zwar einige Schüler in seinem eigenen Baubüro, so unter anderem den jungen Ernst Neufert, aber ein regulärer Unterricht in dieser Disziplin konnte erst mit der Einstellung des Schweizer Architekten Hannes Meyer ab 1927 gewährleistet werden. In der Zwischenzeit sah Gropius die Bühnenwerkstatt als legitimen Vertreter: «Das Bühnenwerk ist als orchestrale Einheit dem Werk der Baukunst innerlich verwandt, beide empfangen und geben einander wechselseitig.»⁹ Das entsprach in den Nachkriegsjahren dem Ausweichen vieler Architekten ins Kulissen-Metier. «Wir werden infolge unserer wirtschaftlichen Depression auf lange Zeit nicht bauen können. Es fehlen die großen Auf-

gaben für die utopischen Phantasien der Modernen», reflektierte Schlemmer kurz nach seiner Anstellung am Bauhaus und sah mit einiger Freude den Bedeutungsanstieg der Bühnenarbeit: «In der Illusionswelt des Theaters ist Raum dafür. Wir müssen uns mit Surrogaten begnügen, aus Holz und Pappe machen, was uns in Stein und Eisen versagt ist.»¹⁰ Zunächst noch verantwortlich für die Steinbildhauerei und Wandmalerei am Bauhaus wurde ihm 1923 die Leitung der Bühnenwerkstatt angetragen, die er bis zu deren Schliessung und seinem Wechsel an die Akademie in Breslau im Sommer 1929 leitete.



Erich Consemüller, Bauhaus-Szene (Lis Beyer oder Ise Gropius mit Maske von Oskar Schlemmer im Stahlrohrstuhl von Marcel Breuer), 1926, Stiftung Weimar / Sammlung Wulf Herzogenrath.

OSKAR SCHLEMMER (1888–1943)

Oskar Schlemmer hatte seine künstlerische Grundausbildung als kunstgewerblicher Zeichner bei einer Intarsienfirma erhalten. Das nachfolgende Maleriestudium an der Stuttgarter Akademie beschloss er als Meisterschüler bei Adolf Hölzel. Erste Aktivitäten als freier Künstler sowie Bestrebungen, eine eigene Galerie avantgardistischer Kunst zu betreiben, wurden durch den 1. Weltkrieg unterbrochen. Einer Verletzung folgten Lazarettaufenthalte und Rekonvaleszenz im Kasernendienst. Nach dem Krieg brachte ihm eine Ausstellung neuer Arbeiten in Herwarth Waldens Galerie «Der Sturm» – neben der Wiener Kunstszene die wichtigste Quelle, aus der Gropius das Team seiner Bauhaus-Meister rekrutierte – zum 1. Januar 1921 zusammen mit Paul Klee die Anstellung in Weimar.

5 Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Weimar 7.12.1921, in: Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 82.

6 Walter Gropius, «Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie» (1928),

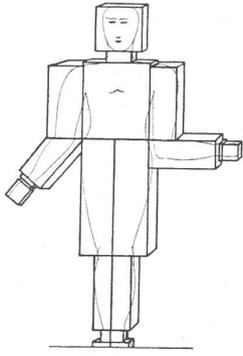
zit.n. Karl-Heinz Hüter, «Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur. Synthesekonzeptionen bei Gropius und dem Bauhaus», in: Bauhaus-Kolloquium, Weimar 1976, S. 507.

7 Ibid., S. 512.

8 Walter Gropius, «Der Baugeist der neuen Volksgemeinde», in: «Die Glocke» (1924), Jg. 10, Heft 1, S. 311.

9 Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, «Die Bühne im Bauhaus», München 1925; Faksimile-Nachdruck in der Reihe Neue Bauhausbücher, Mainz/Berlin 1965.

10 Brief Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Weimar 14.6.1921, in: Hüneke 1990, S. 78.

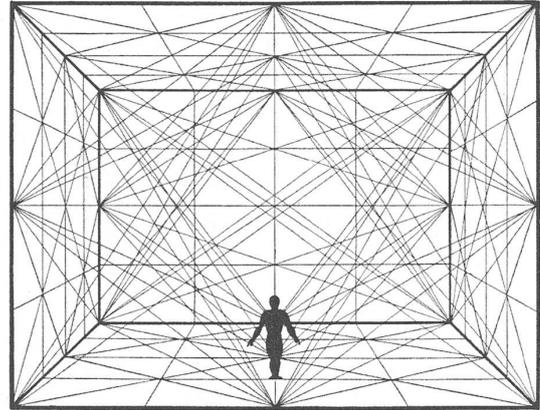


Wandelnde Architektur,
aus: Schlemmer u.a., 1925.



Figurine aus dem Triadischen Ballett.

metrischen Beziehungen bewegt.¹² «Ich will Menschen-Typen schaffen,» schrieb Schlemmer, «und keine Porträts, und ich will das Wesen des Raumes und keine Interieurs.»¹³



Mensch im Raum,
aus: Schlemmer u.a., 1925.

Schlemmers Beschäftigung mit der Bühne geht bis auf die Zeit vor seinem Eintritt ins Bauhaus zurück. An seinem Hauptwerk, dem Triadischen Ballett, arbeitete er mit Unterbrechungen seit den Vorkriegsjahren. 1922 mit einigem Erfolg in Stuttgart uraufgeführt, entwickelte Schlemmer es am Bauhaus kontinuierlich weiter. Es handelt sich dabei um ein handlungsloses Tanztheater, dem eine dreifache Ordnung – wie die Ableitung aus dem altgriechischen Wort «Trias» nahelegt – auf verschiedenen Ebenen zugrunde liegt: der choreographische Komplex von Tanz, Kostüm und Musik, die physischen Attribute von Raum, Form und Farbe, die drei Raumdimensionen Höhe, Breite, Tiefe, die drei geometrischen Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck, die drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb;¹¹ Akteure sind drei Tänzer, die Schlemmer konsequenterweise als «Figurinen» bezeichnete. Insgesamt wird das Geschehen auf der Bühne ganz wesentlich durch die Kostüme, beziehungsweise Ganzkörpermasken bestimmt. Die aus überwiegend starren Materialien «gebauten» raumplastischen Bühnenkostüme nehmen in geometrischer Stilisierung die Bewegung der jeweiligen Akteure auf und schreiben sie dadurch gleichsam fest. Die Kostümkörper folgen unterschiedlichen Diktaten: den Raumgesetzen, den Funktions- und Bewegungsgesetzen des menschlichen Körpers, sowie den metaphysischen Ausdrucksformen. Der Tänzer, bei Schlemmer stellvertretend für den Menschen schlechthin, wird zum mathematisch-geometrisch bestimmten Typus, der sich nach den Gesetzen des kubischen Raumes auf einem Liniennetz von planimetrischen und stereo-

Wenn Schlemmer zur Beweisführung der dem menschlichen Körper innewohnenden Mathematik die «Geometrie der Leibesübungen, Rhythmik und Gymnastik» anführt sowie die «körperlichen Effekte, die [...] in den Massenriegen des Stadions [...] zum Ausdruck kommen»¹⁴, lässt sich ahnen, dass er sich seine einzelnen Bühnentypen – bei entsprechender Verfügbarkeit von Raum und Menschen – durchaus in serieller Multiplikation vorstellen konnte. Man fühlt sich an Siegfried Kracauer erinnert, der die Beine der Tillergirls näher betrachtete und sie als entindividualisierte, mathematische Demonstrationen empfand. Im Massenornament sah er den ästhetischen Reflex der vom herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität. Mit dem Bezug zum – bei Kracauer negativ konnotierten – kapitalistischen Fabrikationsprozess weist er auf die Gefahren des Prinzips Fließband und seiner Vergesellschaftung hin.¹⁵ Die Wirtschafts- und Produktionsprinzipien des Taylorismus und Fordismus – bei Gropius positiv konnotiert – setzten spätestens ab 1923 entscheidende Orientierungsmassstäbe am Bauhaus. Für das angestrebte Ziel des Wohnhauses vom Fließband – zur Lösung sozialer Missstände im Wohnungssektor – setzte man hier auf die amerikanischen Entwicklungen und Erfahrungen im Bereich Typisierung und Normierung.

11 Tagebucheintrag Oskar Schlemmers vom 5.7.1926 und Brief Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Groß-Dirschkeim, 8.9.1929, in: Hüneke 1990, S. 165f, S. 212.

12 Schlemmer u.a. 1925, S. 13.

13 Brief Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Dessau, Mitte Dezember 1925, in: Hüneke 1990, S. 157.

14 Schlemmer u.a. 1925, S. 13.

15 Siegfried Kracauer, «Ornament der Masse» (1927), in: ders., «Das Ornament der Masse: Essays», Frankfurt a.M. 1977, S. 50–63.

Schlemmer sah sich von Anfang an der Gropius'schen Auffassung von der Architektur als ›Mutter aller Künste‹ verpflichtet, nicht zuletzt weil er sich von ihr die Herstellung einer Ordnung im Bauhaus-Chaos erhoffte: «Was ich erwünsche, ist dies: mehr Architektur am Bauhaus, mehr Gesetzmäßigkeit für alles Weitere daraus; das Bauhaus sollte die möglichen Gesetze – alte und neue – suchen, sammeln, konservieren.»¹⁶

Schlemmer, in dessen Kunst immer der Mensch, dessen Masse, Proportionen und Beziehungen zum Umraum in Mittelpunkt stand, besass selbst eine grosse Affinität zur Architektur: «Der Mensch das Maß aller Dinge bietet so viele [...] Beziehungen zu Bau und Handwerk, das es sich nur darum handeln wird, das Wesentliche herauszustellen. Also: Messung, Proportion und Anatomie, Typus, Besonderheiten.»¹⁷ In der dienenden Wandmalerei und der Steinbildhauerei seiner ersten zwei Bauhausjahre kamen diese Qualitäten allerdings kaum zum Zuge. Sie blieben letztlich applizierte Dekorationen. Erst mit der Bühnenarbeit gewann Schlemmers Kunstschaffen am Bauhaus die architektonische Dimension, die auch seinen freien Bildwerken zu eigen ist: «Das Maß des Menschen zu den Maßen der Umwelt ist Einsicht auf Einrichtung und Behausung.»¹⁸ Die theoretische Untermauerung seiner praktischen Arbeit erfolgte durch seinen Unterrichtskurs ›Der Mensch‹ aus den Jahren 1928 und 1929, der – wie es in der Kursbeschreibung heisst –, «die Schemata und Systeme des Linearen, Flächigen und Körperlich-Plastischen behandelt: die Normalmaße, die Proportionslehre, die Messungen Dürers und der Goldene Schnitt. Aus diesen entwickelten sich die Gesetze der Bewegung, die Mechanik und die Kinetik des Körpers».¹⁹

ERNST NEUFERT (1900-1986)

Vergleichbaren Aufgabenstellungen widmete sich am Bauhaus in dieser Konsequenz nur Ernst Neufert. Was bei Schlemmer die Bühne war, war bei Neufert der Bauplatz: Experimentierfeld für Mass-Fragen. Dessen daraus entwickelte Bauentwurfslehre, die 1936 erschien, berief sich ebenfalls auf die grossen historischen Vorbilder, die Proportionslehren von Alberti und Dürer. In einer an die modernen Erfordernisse angepassten Revitalisierung ihres Prinzips vom ›Menschen als Maß aller Dinge‹ sah Neufert seine

Mission. Es sei von essentieller Wichtigkeit für den entwerfenden Architekten zu wissen «in welchem Größenverhältnis die Glieder eines wohlgebildeten Menschen zueinander stehen und welchen Raum ein Mensch in verschiedenen Lagen und in der Bewegung einnimmt».²⁰ Dergleichen Sätze hätten aus Schlemmers Feder sein können.

Merkwürdigerweise scheint es zwischen Schlemmer und Neufert am Bauhaus wenig persönlichen und fachlichen Austausch gegeben zu haben. Zweifels- ohne kannten sie sich; beide hatten Anteil am Umbau, beziehungsweise der Gestaltung des Jenaer Theaters, dem ersten Bauauftrag Gropius' seit der Gründung des Bauhauses. Dennoch hat Schlemmer den jüngeren Kollegen aus dem Baufach weder in seinen Tagebüchern, noch den Briefen an seine Frau Tut und den Schweizer Malerfreund Otto Meyer-Amden erwähnt, wenngleich er ansonsten als unübertroffener Chronist dessen gilt, was am Bauhaus zwischen 1921 und 1929 und danach passierte.²¹

Ernst Neufert gehörte nach einer abgeschlossenen Maurerlehre zu den ersten Studenten des Bauhauses in Weimar. Von Anfang an wurde er parallel zum Unterricht als Mitarbeiter in die Arbeit im Baubüro von Gropius einbezogen. Ab 1922 übernahm er dort als Bauleiter die Organisation der Grossbaustellen, zu denen so bedeutende Projekte wie der Ausbau der Faguswerke und 1925 das Schulgebäude und die Meisterhäuser in Dessau gehörten. 1926 folgte der Ruf auf eine Professur an der Staatlichen Bauhochschule in Weimar, eine Stelle, aus der er als Exponent der Bauhaus-Moderne 1930 mit dem Aufstieg der Nationalsozialisten in der Regierung Thüringens entlassen wurde. Mit einem Lehrauftrag an der Ittenschule in Berlin und einigen Aufträgen als Privatarchitekt hielt er sich über Wasser. Daneben nutzte er die Zeit, um seine am Bauhaus und auf den Grossbaustellen gesammelten Erfahrungen und die daraus entwickelten ›Hilfsblätter‹ für die Entwurfsarbeit der Studierenden an der Weimarer Hochschule zu perfektionieren. Über die Jahre hatte er genau das getan, was Schlemmer sich am Bauhaus gewünscht und gefordert hatte, nämlich alle «möglichen Gesetze – alte und neue – suchen, sammeln, konservieren».

16 Brief Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Weimar 23.6.1921, in: Hüneke 1990, S. 78f.

17 Oskar Schlemmer, ›Tagebuch Anfang November 1922‹, in: Hüneke 1990, S. 102.

18 Oskar Schlemmer, Notizbuch 1928, Eintrag vom 3.-11.28, zit.n. Oskar Schlemmer, ›Der Mensch. Unterricht am Bauhaus.

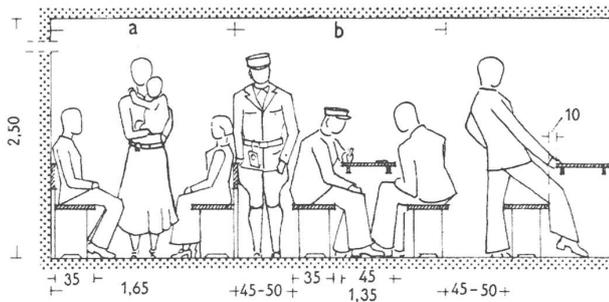
Nachgelassene Aufzeichnungen, bearbeitet von Heimo Kuchling, hrsg. von Hans M. Wingler, Neue Bauhausbücher, Mainz/Berlin 1969, S. 32.

19 Schlemmer 1969, S.28.

20 Ernst Neufert, ›Bauentwurfslehre‹, Berlin 1936, S. 22.

21 Diese Aussage muss auf die mir bekannten publizierten Doku-

mente eingeschränkt werden. Sie könnten aufgrund neuer Erkenntnisse, insbesondere durch die Öffnung und Publikation bislang unveröffentlichter Materialien aus dem Oskar Schlemmer-Archiv in Stuttgart revidiert werden, die in diesem Jahr mit Ablauf des 70-jährigen Urheberrechts der Erben des Künstlers zu erwarten sind.



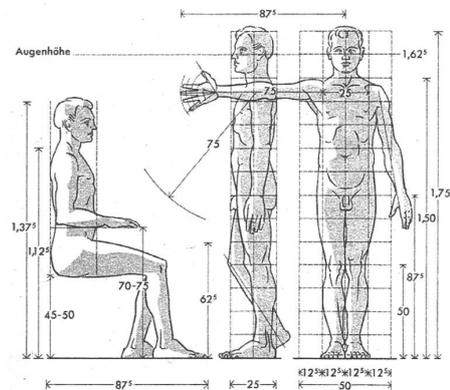
Platzbedarf im Luftschutzraum,
aus: Ernst Neufert, 'Bauentwurfslehre', 1936.
© Neufert-Stiftung, Weimar.

Die Überarbeitung, geboren aus der beruflichen Krise, war die Vorbereitung zur 'Bauentwurfslehre' (BEL), deren Erstauflage 1936 mit Unterstützung und Geleitwort des Deutschen Normenausschusses erschien. Neufert hatte sie mit den Sätzen an seine Nutzer entlassen: «Dieses Buch umfasst die Grundlagen, Normen, Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel.»²² Vermittelt wird das alles über eine Comic-artige Bildersprache, in der ganze Heerscharen von gesichtslosen typisierten Figuren ein Panoptikum durchrationalisierter und durch und durch vermessener Alltagssituationen bilden.

Der riesige Erfolg des Werks kam scheinbar völlig unerwartet für Neufert. Er hatte bereits eine Reise in die USA geplant zwecks Sondierung seiner Aussichten auf dem amerikanischen Arbeitsmarkt. An seinen Mentor Gropius schrieb er euphorisch: «Das Buch wird rasend abgesetzt, es ist seit 8 Tagen erschienen und heute sind bereits über 4000 Exemplare abgesetzt.»²³ Das hielt ihn offenbar von Auswanderungsplänen ab.

Offensichtlich erkannten die nationalsozialistischen Machthaber, für deren diverse Vorhaben eine bestens funktionierende Normalität immer Voraussetzung war, sehr bald die Tauglichkeit und Verwendbarkeit des 'Neufert'. Das bescherte seinem Autor einen spektakulären beruflichen Neubeginn unter ihrer Ägide. Albert Speer, Hitlers Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt, holte ihn 1938 in

sein Team, wo er als Beauftragter für Typisierung, Normung und Rationalisierung des Berliner Wohnungsbaus an der Weiterentwicklung seiner BEL arbeiten konnte. Im Auftrag Speers entwickelte Neufert die auf einem neuen, universal anwendbar gedachten Mass, dem Oktameter²⁴ basierende 'Bauordnungslehre' (BOL), die 1943 mit einem Vorwort des inzwischen zum Rüstungsminister aufgestiegenen Speer erschien. Darin wird die Anwendung und Umsetzung der neuen Massordnungslehre diktatorisch angeordnet: «Der totale Krieg zwingt zur Konzentration aller Kräfte auch im Bauwesen. Weitgehende Vereinheitlichung zur Einsparung technischer Kräfte und zum Aufbau rationeller Serienfertigung ist die Voraussetzung zu einer Leistungssteigerung die zur Bewältigung unserer großen Bauaufgaben erforderlich ist. Bei dieser Neuordnung konnte man ebensowenig von zufällig vorhandenen Abmessungen der Bauteile ausgehen und durch parlamentarisches Verhandeln der beteiligten Herstellergruppen die Normabmessungen bestimmen, sondern man musste mit fester Hand unter Mitarbeit der Industrie zuerst eine Bauordnung im weitesten Sinne des Wortes aufbauen, die dem Planer, dem Hersteller und den Männern am Bau in gleicher Weise das Arbeiten erleichtert und die Passfähigkeit der Teile untereinander gewährleistet.»²⁵



Proportionen des Menschen im Oktametermass,
aus: Ernst Neufert, 'Bauordnungslehre', 1943.
© Neufert-Stiftung, Weimar.

Ihre Kulmination fand die BOL in Neuferts Supererfindung, der Hausbaumaschine. Diese «fordistische Vision, die fasziniert und gleichzeitig frösteln lässt»,²⁶ sollte in endloser Serie viergeschossige Zweispänner ausspucken und im Wiederaufbau der kriegszer-

22 Neufert 1936, S. 22.

23 Zit.n. Voigt, 1993, S. 185.

24 Der Oktameter basierte auf einem Grundmass von 1,25 und stellte eine Verbindung von Dezimal- und Duodezimalsystem her.

25 Albert Speer, 'Vorwort', in: Ernst Neufert, 'Bauordnungslehre', Amsterdam/Prag/Wien 1943, o.S.

26 Wolfgang Voigt, 'Das Maß wird Herr', in: Neufert-Stiftung und Prof. Johannes Kister (Hrsg.), '70 Jahre Bauentwurfslehre Neufert. Eine Anthologie zur Bauentwurfslehre von Ernst Neufert', Wiesbaden 2006, S. 62f.

störten Städte ihre unmittelbare Anwendung finden. An dieser Stelle sei – nicht ohne den Ausdruck des stets erneuten Staunens über die Kontinuität von Neuferts Karriere, die 1945 nahtlos in eine Professur für Baukunst an der Technischen Hochschule Darmstadt übergang – auf den Beitrag von Sabine von Fischer, «Umstrittene Normierung: eine deutsche Architekturdebatte der Nachkriegszeit», in diesem Heft verwiesen, der sich mit seiner Rezeption und Rolle im Nachkriegsdeutschland beschäftigt.²⁷

SCHLEMMERS «SCHICKSAL»

Schlemmers weiterer Lebensweg unter den Nationalsozialisten verlief vergleichsweise depressiv. Die Diskreditierung durch die neuen Machthaber begann bei ihm – wie bei Neufert auch – bereits 1930. Der gleiche thüringische Staatsminister Wilhelm Frick, der für Neuferts Entlassung von der Bauhochschule Weimar verantwortlich war, verfügte die Zerstörung und Übertünchung von Schlemmers Reliefs und Wandmalereien im ehemaligen Bauhaus-Gebäude von van de Velde sowie die Entfernung seiner Bilder aus dem Thüringischen Landesmuseum in Weimar. 1933 folgten die Suspendierung aus dem Lehramt, die Schliessung einer Einzelausstellung vor ihrer Eröffnung und ein Jahr später die Abhängung seiner Wandbilder im Essener Folkwangmuseum. Dass er den notwendigen Ariernachweis für die Aufnahme in der Reichskulturkammer beigebracht hatte und ihr als Mitglied angehörte, bewahrte ihn nicht vor diesen Entwürdigungen, deren Liste sich fortsetzen liesse.²⁸ Sie unterscheidet sich jedoch nicht wesentlich vom Register der Demütigungen, denen viele andere «entartete» Künstler ausgesetzt waren.

Was Schlemmers Existenz unter den Nationalsozialisten in gewisser Weise einen «tragischen» Anstrich verleiht, ist die Tatsache, dass er offensichtlich glaubte – so die Schlussfolgerung Magdalena Drostes – «nur Opfer eines Mißverständnisses oder unaufgeklärter Widersprüche zu sein».²⁹ Er empfand seine Malerei wie auch sein Bühnenwerk dem tiefsten innersten Wesen nach als deutsch, und zwar gerade, weil es sich mit Gesetzmässigkeit und Typisierung, Mass und Ordnung auseinander setzte. In

diesem Sinne verstand er auch sein Triadisches Ballett, welches «die Anfänge zeigen [sollte], daraus sich ein deutsches Ballett entwickeln könnte, das in Stil und Eigenwert so verankert wäre, um sich gegenüber vielleicht bewundernswerten, doch wesensfremden Analogien zu behaupten (russisches, schwedisches Ballett)».³⁰

Er hörte Goebbels genau zu, als dieser sich am 8. Mai 1933 in einer Rede an die deutschen Theaterleiter wandte. An dessen Ideen von einem neuen Volkstheater hatte er offenbar nichts auszusetzen, im Gegenteil, er fand sein eigenes Schaffen gleichgerichtet. In einem Brief an die vormalige Leiterin der Bauhaus-Weberei, Gunta Stözl, zitierte er den Propagandaminister dementsprechend: «Z.Zt. wird alles nachgeprüft, die Abstammung, die Partei, Jud, Marx, Bauhaus [...] Ich fühle mich rein und meine Kunst streng den nat. soz. Grundsätzen entsprechend, nämlich, heroisch, stählern-romantisch, unsentimental, hart, scharf, klar, typenschaffend' usw. – aber WER sieht es?»³¹ Man vermisst in den Briefen Schlemmers aus dieser Periode Kommentare zur Bücherverbrennung zum Beispiel, die zwei Tage nach der Theaterrede Goebbels stattfand, oder zum Verbleib jüdischer Künstlerkollegen – immerhin war Gunta Stözl mit dem jüdischen Bauhaus-Absolventen Arie Sharon verheiratet! Stattdessen beklagte er sich mit dem Ausdruck höchster Entrüstung als deutscher Mensch und Künstler bei dem Leiter des preussischen Kultusministeriums, Bernhard Rust, über Verdächtigungen, die ihn als Juden und Marxisten abstempelten.³²

Seine Eingabe für den Wettbewerb um die Gestaltung des Kongresssaales im Deutschen Museum München, für die er übereinander gestaffelte Reihen typisierter gesichtsloser Menschen mit zum (Deutschen) Gruss hoch gestreckten Armen zeichnete, wurde zu seiner grossen Enttäuschung ausjuriert: «Meine Entwürfe sind nicht schlecht. [...] Ich habe als einziger, die Volksgemeinschaft darzustellen versucht.»³³ Noch drei Jahre später stellte er aus seinem ländlichen Rückzugsort im badischen Eichberg an den befreundeten Kunsthistoriker Fritz Nemitz die Frage: «Gesetz, ... Mass und Ordnung... Warum sollen gerade heute nun Tugenden in der Kunst verachtet werden, die im Staatspolitischen ihre Parallelen haben?»³⁴

27 Sabine von Fischer, «Umstrittene Normierung. Eine deutsche Architekturdebatte der Nachkriegszeit», in: «trans», Heft 24, S. 102–107.

28 Siehe Magdalena Droste, «Bauhaus-Maler in Nationalsozialismus», in: Nerdinger, 1993, S. 131f.

29 Ibid., S. 132.

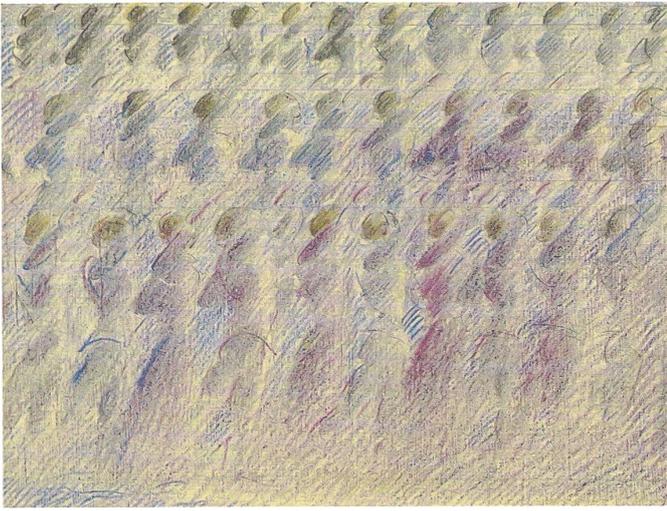
30 Oskar Schlemmer, Tagebuch September 1922, in: Hüneke 1990, S. 197. Schlemmer bezieht sich hier auf die Ballettensembles von Serge Diaghilev und Rolf de Maré.

31 Brief Oskar Schlemmer an Gunta Stözl, Berlin 16.6.1933, Abschrift im Bauhaus-Archiv Berlin. Der zweite Teil der Briefpassage fehlt in der von Andreas Hüneke herausgegebenen Ausgabe der Briefe, 1990, S. 275.

32 Brief Oskar Schlemmer an Bernhard Rust, Berlin 2.4.1933, in: Hüneke 1990, S. 271.

33 Zit.n. Droste, in: Nerdinger 1990, S. 131.

34 Brief Oskar Schlemmer an Fritz Nemitz, Eichberg 17.2.1937, zit.n. Droste, in: Nerdinger 1990, S. 131. Droste merkt bereits an, dass dieser Satz in dem ansonsten abgedruckten Brief in der von Andreas Hüneke herausgegebenen Ausgabe der Briefe, Tagebücher, Schriften fehlt.



Oskar Schlemmer, Entwurf für den Kongressaal
des Deutschen Museums in München, 1934,
aus: Winfried Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus.
Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.

Der Erfolg des Neufert einerseits und die Diffamierung Schlemmers andererseits zeigen nur einmal mehr die Inkohärenz des Nationalsozialismus. Die Bauhaus-Moderne wurde je nach Bedarf und Verwendbarkeit für die eigene Ideologie geachtet oder geächtet. Die unterschiedliche Handhabe entspricht dem eklektischen Umgang der Nazis mit ›Stilen‹: klassizistisches Vokabular für repräsentative Aufgaben, Heimatstil für die Privatsphäre und Funktionalismus für den Bereich Industrie. Schlemmers irritiertes und irritierendes Verhalten – das man wahlweise unter Anbiederung oder vollkommener Naivität einzuordnen geneigt ist – entspringt der anarchischen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Die nächsten Stationen in Schlemmers Leben sind schnell erzählt: 1938 arbeitete er für ein Stuttgarter Malergeschäft. In den Jahren 1939/40 folgten Aufträge für Tarnanstriche von Kasernen. 1940 richtete er ein Labor für lacktechnische Versuche für eine Wuppertaler Lackfabrik ein. Im April 1943 starb er nach mehrmonatiger Krankheit in einem Sanatorium in Baden-Baden. Kurz vor seinem Tod klagte er seinem Malerfreund Julius Bissier: «Mein Tun der letzten Jahre waren Irrungen und Wirrungen, aus Existenzgründen hineingeraten.» Und er stellte die Frage, die zu einer deutschen Frage schlechthin werden sollte: «Wie komme ich auf anständige Weise wieder heraus?»³⁵

35 Brief Oskar Schlemmer an Julius Bissier, Sehringen 20.2.1942, in: Matthias Bärmann (Hrsg.), *Julius Bissier, Oskar Schlemmer. Briefwechsel*, St. Gallen 1988, S. 76.

36 Musil, 1994, S. 722 f.



Farkas Molnár, *Georg und ElMuche mit dem Haus am Horn*, Weimar 1923, Bauhaus-Archiv Berlin,
© Hungart Association for Visual Art.

EPILOG

«Wie hast Du das gesagt?» fragte Agathe. «Was man heute noch persönliches Schicksal nennt, wird verdrängt von kollektiven und schließlich statistisch erfaßbaren Vorgängen», wiederholte Ulrich. Agathe dachte nach, dann mußte sie lachen. «Ich verstehe das natürlich nicht, aber wäre es nicht wunderbar, wenn man von der Statistik aufgelöst würde; die Liebe bringt das ja doch längst nicht mehr zustande!»³⁶

Ita Heinze-Greenberg, geb. 1956, hat im Fach Kunstgeschichte an der Universität Bonn über Erich Mendelsohn promoviert, bevor sie zwischen 1984 und 1997 am Technion in Haifa (Israel) arbeitete und lehrte. Danach folgten Forschungsprojekte als freie Autorin in Süddeutschland sowie Dozententätigkeiten an der Universität Augsburg und der TU München. Seit August 2012 ist sie als Senior Scientist am gta der ETH Zürich, Professur Andreas Tönnemann, tätig.