

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 55 (1968)
Heft: 6: Bauen und Formen mit Kunststoff - Das Lebenswerk von Pierre Jeanneret

Artikel: Das Bauhaus-Bild
Autor: Moholy, Lucia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-42928>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Bauhaus-Bild



Im Kunstgebäude am Schloßplatz in Stuttgart wurde am 4. Mai die Ausstellung «50 Jahre Bauhaus» mit ungefähr 1500 Objekten (Gemälden, Plastiken, Aquarellen, Zeichnungen, Architekturmodellen, Werkstattarbeiten und Photos) eröffnet. Sie dauert bis zum 28. Juli. Anschließend geht sie nach London und vier amerikanischen Städten weiter.

Was hier folgt, ist nicht – wie sollte es anders sein? – eine Auseinandersetzung mit dem Bauhaus oder dem Bauhaus Zugehörigen, sondern nur mit ein paar Beispielen der Interpretation, die mit dem ursprünglichen Bauhaus-Bild nicht recht in Einklang zu bringen ist.

Ein junger Künstler konstruktiver Richtung sagte kürzlich, er habe dem Bauhaus viel zu verdanken. Auf die Frage, wie das gemeint sei, da er, Jahrgang 1928, es nicht selbst erlebt haben konnte, sprach er von dem überlieferten Arbeitsethos, das auch einem Heutigen noch Mut zu kompromißloser Gestaltungsarbeit mache. Dabei könnte es sein Bewenden haben, wäre nicht in den letzten Jahren manches gesagt und vieles geschrieben worden, das der Richtigstellung bedarf. Dies um so mehr, als für historisch zuverlässige Korrekturen oft nur jene zuständig sind, die einen nicht unerheblichen Teil der Bauhaus-Jahre miterlebt haben, die Zahl dieser Menschen aber bereits stark zusammengeschmolzen ist.

Wer mit der Publizistik auf diesem Gebiet einigermaßen vertraut ist, dürfte unter anderem bemerkt haben, daß das Bauhaus neuerdings oft so dargestellt wird, als sei es vor allem ein Sammelpunkt für Maler gewesen, die sich, ähnlich den Künstlerkolonien wie etwa Worpswede, in eine ihnen gemäße Umgebung zurückzogen, um ungestört arbeiten zu können. Das war nicht in Weimar und noch weniger in Dessau der Fall. Die Künstler, die ans Bauhaus berufen wurden, mußten damit rechnen, einen großen Teil ihrer Zeit gemeinsamen, vorwiegend pädagogischen Aufgaben zu widmen, die außerhalb ihrer persönlichen Arbeitssphäre lagen. Trotz dieses Zusammenschlusses sind sie im wahren Sinne des Wortes weltoffen und ihrer künstlerischen Eigenart verpflichtet geblieben. Das Museum des 20. Jahrhunderts in Wien hat anlässlich der Eröffnungsausstellung im Jahre 1962 die Stellung der Maler am Bauhaus im Katalog mit folgenden Worten veranschaulicht: «... Expressionistische Erregung stieß auf die kühle Logik der Konstruktivisten, der Ingenieur mußte sich mit dem Künstler, der Formgestalter mit dem Architekten an einen Tisch setzen ... Mit ihrem Werk demonstrierten die Meister des Bauhauses, daß dem 'Rein- und Ewig-Künstlerischen' keine Gewalt geschieht, wenn es sich seiner isolierten Genialität begibt ... und sich zu objektiven Gesetzen bekennt ...» Das war gewiß deutlich.

Dennoch scheint eine andere Art der Isolierung die Runde zu machen. Es ist üblich geworden, Werke von Künstlern, die seinerzeit am Bauhaus gelehrt haben, zusammen auszustellen oder zu publizieren. Damit läßt sich unter anderem aufzeigen, wie verschiedenartig das künstlerische Credo der Einzelnen war, die sich mit objektiver Zielsetzung zusammengefunden hatten. Titel wie «Die Maler am Bauhaus» (München 1950), «Painters of the Bauhaus» (London 1962), «Maler am Bauhaus» (Berlin 1965) waren klar und korrekt. Durch Zusammenziehung

1
Walter Gropius. Bauhaus-Gebäude, Dessau, 1925/26. Gesamtansicht
Le bâtiment du Bauhaus, Dessau, 1925/26. Vue d'ensemble
Bauhaus Building, Dessau, 1925/26. General view

2
Walter Gropius. Werkstätten und Verbindungsgang
Ateliers et couloir de jonction
Workshops and connecting passage

3
Walter Gropius. Wohn- und Atelierhäuser der Form-Meister, 1925/26
Maisons d'habitation et ateliers des maîtres de la forme. Dessau 1925/26
Homes and studios of the Masters of Form

kam dann das Wort «Bauhaus-Maler» in Gebrauch, und nach und nach wurde dem Namen «Bauhaus» gesamthaft die Bedeutung einer Malrichtung unterlegt. So werden bei Marcel Brion die Daten des Bauhauses – Gründung, Umzug, Schließung – in der Rubrik «Die Entwicklung der modernen abstrakten Kunst bis 1933» aufgeführt.

1956 fand bei (damals) Klipstein & Co. in Bern eine Ausstellung unter dem Titel «Von der Brücke zum Bauhaus» statt, in der das Bauhaus allerdings nur durch Feininger, Kandinsky, Klee und Schlemmer vertreten war. Anlässlich der Londoner Ausstellung 1962 sprach die «National-Zeitung», Basel, von dem 'romantischen Zug der Bauhaus-Kunst', und die «Frankfurter Rundschau» schrieb, das Londoner Kunstpublikum stehe «bewundernd vor der perikleischen Potenz dieser modernen Weimarer Klassik». Paul Nizon regte in seinem Meinungsaustausch mit Fritz Billeter (Kunstnachrichten 1966) an, sich «der sogenannten konkreten Kunst in der Nachfolge auf Mondrian und Bauhaus» zuzuwenden.

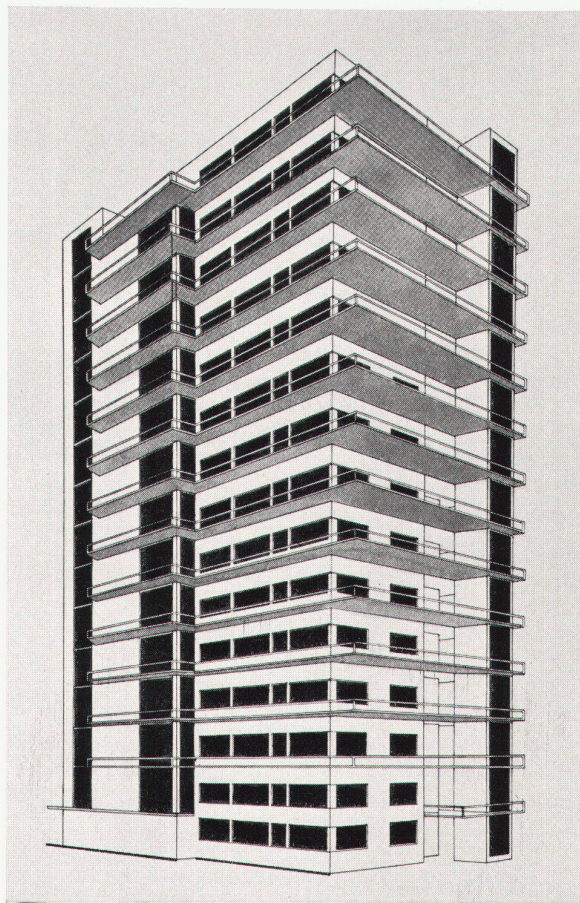
In Hamburg und Frankfurt wurde 1967 eine Ausstellung von Meisterwerken aus deutschen Privatsammlungen als «Vom Bauhaus bis zur Gegenwart» angezeigt. In einer Betrachtung über den Magischen Realismus in Wuppertal schrieb die «Zeit», er sei «die dritte Kraft zwischen dem altgewordenen Expressionismus und den Bauhaus-Pionieren» gewesen. Eine New Yorker Fachzeitschrift berichtete aus Genf über «die mit Expressionismus und abstraktem Konstruktivismus gleichzusetzenden Richtungen des Blauen Reiters und des Bauhauses» und ein anderes Mal über eine Kunstausstellung in Düsseldorf, es handle sich um «deutsche Kunst von der Brücke und dem Blauen Reiter bis zur Gruppe Zero, vom Bauhaus und den Surrealisten bis zu Kricke und Klapheck», den Terminus Bauhaus stets im Sinne einer homogenen Künstlergruppe benutzend. Auch im Gespräch um Roy Lichtenstein ist das Bauhaus bemüht worden.

Sogar Hans M. Wingler, Leiter des Bauhaus-Archivs in Darmstadt, sprach 1967 in Chicago von der «offiziellen Bauhaus-Malerei» der Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer und Feininger – andere wurden an dieser Stelle nicht genannt –, aus der das Action Painting und das Psychogramm sowie auch alle anderen Kunstrichtungen mit Ausnahme der Pop-Art hervorgegangen seien. Eine «offizielle Bauhaus-Malerei» hat es nie gegeben und konnte es auch nie geben.

Wenn Werner Haftmann auf den «genuinen Beitrag ... der Bauhaus-Malerei» hinweist, «der den Namen Bauhaus fest in die Annalen der Geschichte auch der freien Kunst eingrub», so meint er seinerseits Kandinsky, Klee, Schlemmer und Feininger, deren Wirken und Lehre er dem «internationalen Stilkonformismus» gegenüberstellt. Die Verfechter der konstruktivistischen Malerei sahen sich dann in einer Spätzündung im Jahre 1965 veranlaßt, im Katalog einer Londoner Privatgalerie die «dem Suprematismus zugrunde liegenden ästhetischen Theorien» in die Bauhaus-Jahre zu verlegen!

Selbstredend haben auch viele Studierende sich als Maler oder Plastiker betätigt, und zwar meist außerhalb des Unterrichts und insbesondere außerhalb der für alle Studierenden obligatorischen Vorlehre, deren Inhalte nicht von künstlerischen Ambitionen getragen waren. Hier ging es um Lockerung, Bewußtwerdung, Gleichgewicht, Spannung oder Entspannung, Auseinandersetzung mit sich selbst, mit der Tradition, dem Material, dem Körperhaften, dem Sichtbaren, dem Stoff, der Form, der Farbe, der Textur, den taktilen Besonderheiten und dergleichen mehr, kurz, um Wege und Stufen zum eigenen Werk, das nicht Kunst-Werk zu sein vorgab.

Daß diese am Bauhaus von Johannes Itten ins Leben gerufene, dann in modifizierter Form von Albers und Moholy-Nagy weitergeführte Vorlehre in der Welt Schule gemacht hat, ist bekannt; weniger bekannt und vor allem weniger erkannt sind die Auswirkungen auf die Entwicklung des heutigen Kunstden-



4

kens, das auf dem Umweg über die angelsächsischen Länder sich gegenwärtig auch in Mitteleuropa manifestiert. Was da, gefaltet und gebogen, gedehnt und geschrumpft, geschnitten und gelocht, durchsichtig oder opak, farbenreich oder farbarm, geschichtet und gebaut, gestellt, gehängt oder schwebend, ruhend oder bewegt den Beschauer anzusprechen sucht, nimmt viele der Versuche wieder auf, die vor fast vierzig Jahren begonnen wurden. Natürlich ist auch Neues hinzugekommen; vor allem die Tendenz, dem «Ernst» des Lebens – frei nach Schiller – das «Heitere» der Kunst an die Seite zu stellen.

Das Bekanntwerden mit den Verhaltens-, Formungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten verschiedener Materialien, das zunächst pädagogischen Absichten diente, setzte sich am Bauhaus in praktischer Weise fort. Es half dem jungen Menschen auf den Weg zum Designer und bahnte auch dem Design selbst neue Wege – eine Sparte der Bauhaus-Arbeit, von der heute erstaunlich wenig die Rede ist. (In «Form» 37, 1967, hat Wilhelm Wagenfeld die damalige Werkstattatmosphäre am persönlichen Beispiel wieder lebendig gemacht.)

Im Laufe der Jahre sind Versuche gemacht worden, das Prinzip der Verhaltensproben zu einem neuen System umzudeuten. Das lag wohl kaum in der ursprünglichen Absicht, obgleich dem Geschehen eine gewisse Folgerichtigkeit nicht abzusprechen ist. In einem Film, der Oskar Holwecks Grundlehre an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken zum Gegenstand hat, wird auf die dort gestellte Frage: «Was hat das mit Kunst zu tun?» die Antwort erteilt: «Alles; daraus wird Kunst». Und das Katalogvorwort von Walter Kuhn zu seiner Ausstellung «Plastische und räumliche Symmetrien» schließt mit den Worten: «Objektive Werte sind Orientierungen für subjektive Empfindungen» (nicht zu verwechseln mit «Subjektives Erleben und Objektives Erkennen», das Itten seinem Buch «Kunst der



5

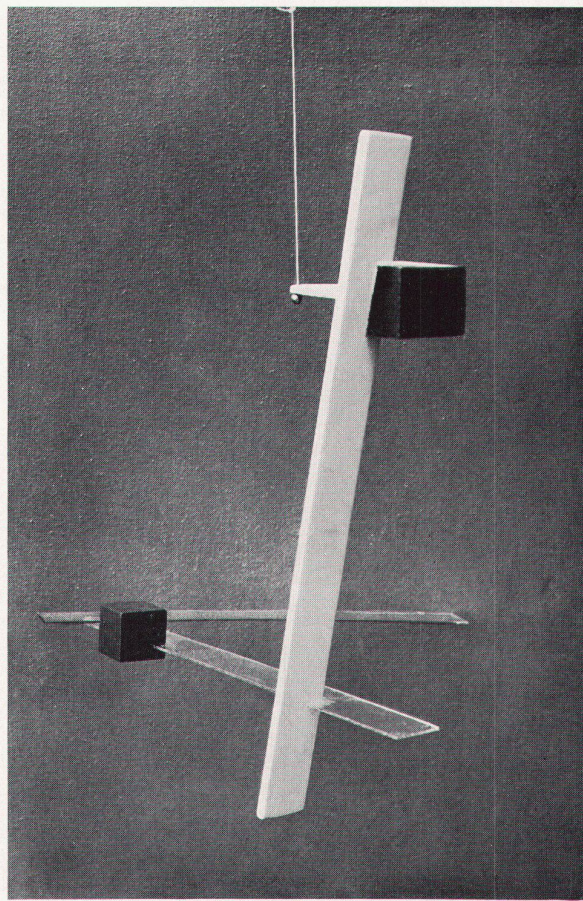
Farbe» voranstellt). Kuhns Gedankengang wird, in dem gleichen Katalog, von Peter Iden fortgesetzt, der unter Heranziehung von Bauhaus und De Stijl sich beruft auf «das Glück, der Phantasie und der Empfindungsfähigkeit des Subjekts die Lotleine des rationalen, des mathematischen Erfahrungswertes anzulegen».

Viele der heutigen Vergleiche sind deswegen unzulänglich oder gar mißverständlich, weil «das Bauhaus» als Ganzes weder so ausschließlich rational noch so überwiegend irrational war, wie da oder dort geglaubt wird. Die gleichzeitige Nennung von De Stijl zeigt hier die Blickrichtung an. Auch heute wird dem Bau oft wieder das Primat zugesprochen.

Aus der Vielschichtigkeit der Bauhaus-Konstellation ergeben sich auch andere Probleme, die der einschlägigen Literatur gewisse Schwierigkeiten bereiten. Autoren, die dazu neigen, in der kurzen Spanne der Bauhaus-Jahre allzu vieles zusammenzudrängen, haben den Sammelbegriff «Bauhaus-Versuche» geprägt, der die Datenbestimmung eher erschwert als erleichtert. Zwei nahe Beispiele:

Die im Emailverfahren hergestellten Bilder von Moholy-Nagy, die heute vielfach als Prototyp des von der Handschrift des Künstlers unabhängigen Werkes gelten, sind de facto in der Vor-Bauhaus-Zeit entstanden, haben also mit seiner Funktion als Leiter der Metallwerkstatt nichts zu tun. Sie wurden 1922 bei einer Berliner Fabrik in Auftrag gegeben und dort in verschiedenen Größen maßstäblich ausgeführt. Von den damaligen Verhandlungen gibt der in den letzten Jahren wiederholt publizistisch ausgewertete Bericht eine, allerdings komprimierte, Version wieder.

Auch die Photogramm-Idee stammt aus der Vor-Bauhaus-Zeit. Ich entsinne mich – hier sei eine persönliche Formulierung gestattet – deutlich der Situation ihrer Entstehung. Auf einem Spaziergang in der Rhön im Sommer 1922 erörterten wir die Proble-



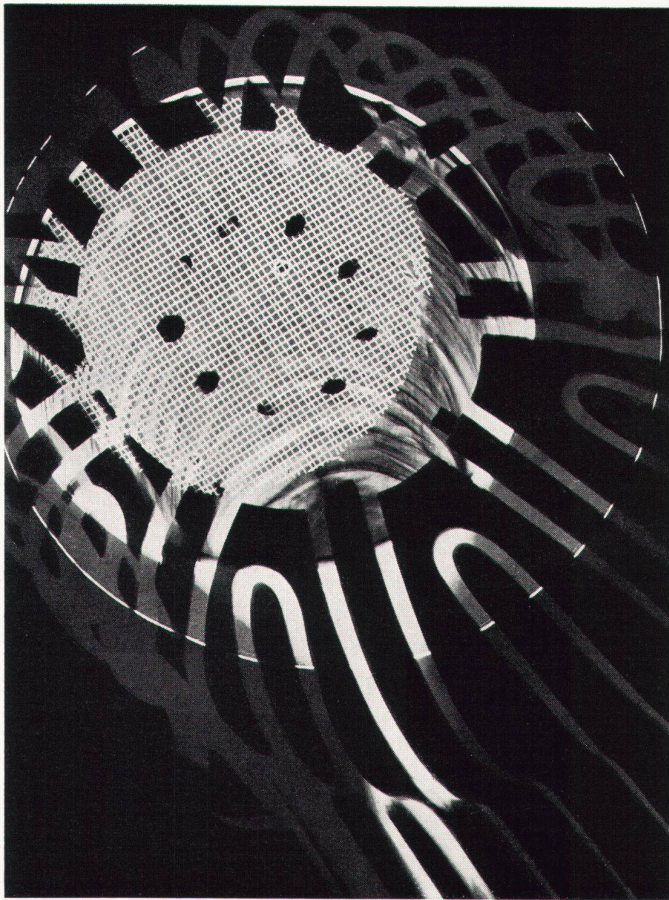
6

matik «Produktion/Reproduktion», die, unabhängig von den Ideen Schads, Man Rays und Lissitzkys, zum Ausgangspunkt unserer Photogramm-Tätigkeit wurde. Die ersten Photogramme, auf altmodischem Taglicht- oder Auskopierpapier, entstanden im Atelier an der Lützowstraße, das wir bis zum Frühjahr 1923 bewohnten, die folgenden zunächst in Weimar, dann unter besseren technischen Bedingungen im Privatlabor an der Burgkühnauer Allee in Dessau. Aus dieser Zeit stammen auch die als Selbst- oder Doppelbildnisse bekannt gewordenen Profile. Die ursprünglichen Gedankengänge wurden als Artikel in «De Stijl» 7, 1922, veröffentlicht und in verschiedenen andern Zeitschriften nachgedruckt. Schließlich kehrte die Gegenüberstellung als Kapitelüberschrift in dem Buch «Malerei, Photographie, Film» wieder, das im Sommer 1924 in Weimar abgeschlossen wurde. Auch zahlreiche andere darin zusammengefaßte Einsichten gehen auf die Vor-Bauhaus-Zeit zurück. Moholy-Nagy ist nicht, wie manche meinen, im Hinblick auf seine photographische Arbeit an das Bauhaus berufen worden,

4 Georg Muche. Projekt eines Stadtwohnhauses mit Etagengärten, 1924
Projet d'un bâtiment immobilier urbain, avec jardin aux étages, 1924
Plan for an urban apartment building with terrace gardens, 1924

5 Marcel Breuer. Holzstuhl mit Stoffgurten, 1922/23. Vorläufer der späteren Stahlrohrsessel
Chaise de bois avec sangles en tissu. 1922/23. Précurseur des sièges tubulaires en acier
Wooden chair with fabric webbing, 1922/23. Precursor of the later tubular steel chairs

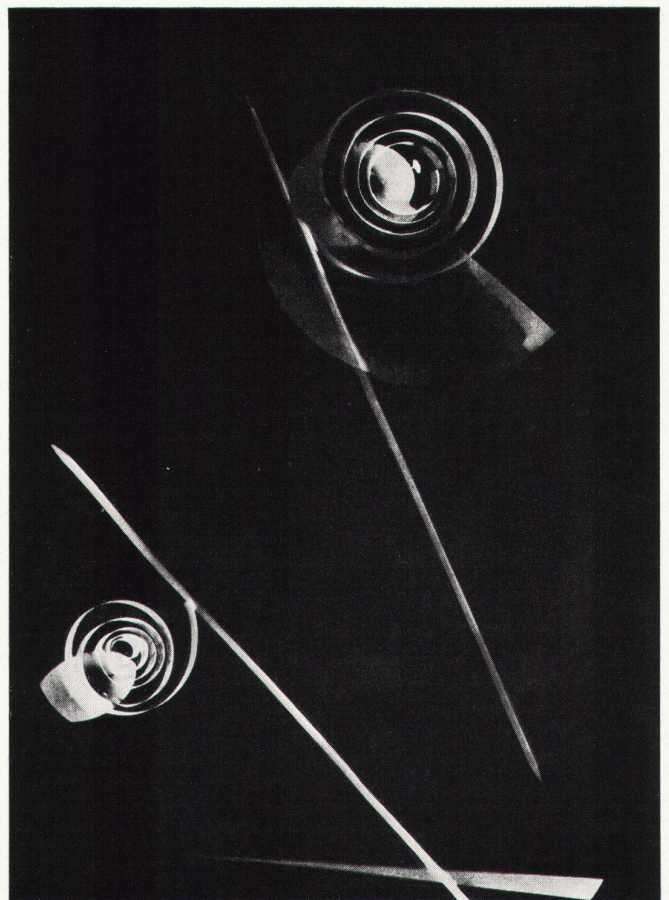
6 Aus dem Vorkurs Moholy-Nagy, 1924. Schwebende Konstruktion aus Holz und Glas
Cours préparatoire de Moholy-Nagy, 1924. Construction suspendue en bois et verre
Preliminary course of Moholy-Nagy, 1924. Suspended construction of wood and glass



7

noch hat er die Photoabteilung gegründet oder geleitet. Auch die Vermutung, er habe zugunsten der Lichtkunst um 1925 das Malen aufgegeben, entspricht nicht den Tatsachen. Seine Begeisterung für die Photographie, die fast schrankenlos, aber nicht ausschließlich war, hat natürlich auch in Bauhaus-Kreisen anregend, ja geradezu ansteckend gewirkt. Aber die Photoabteilung des Bauhauses ist erst 1929, ein Jahr nach seinem Weggang, in der Ära Hannes Meyer begründet und von Walter Peterhans aufgebaut und geleitet worden. Eine führende Photozeitschrift hat es noch im Jahre 1967 versäumt, im Zusammenhang Bauhaus auf die Verdienste von Peterhans als Leiter der offiziellen Photoabteilung, 1929–1933, hinzuweisen. Auch sonst hält es anscheinend schwer, eingespurte Vorstellungen zu korrigieren. In weiten Kreisen wird noch heute an der Meinung festgehalten, das Bauhaus sei eine Architekturschule gewesen, habe den «Bauhaus-Stil» geschaffen, und auf diesem Gebiet seinen Einfluß geltend gemacht. Zum Teil war es wohl der Name, der eine Suggestivwirkung ausstrahlte, zum Teil auch das Programm, in dem von der Gesamtkonzeption eines gemeinsam zu erstellenden Baus die Rede war. Die Wege lassen sich aus der Geschichte, Meinungen aus den Kommentaren ablesen. Für G.C. Argan war bereits das Haus Sommerfeld «ein Dokument der Bauhaus-Lehre» und die Gesamtkonzeption schon da realisiert, wo die Tapete zum «Träger der neuen Raumideen», die neue Leuchte «zu einer absoluten Identifizierung von Licht und Raum» und das neue Sitzmöbel als «gestaltender Aufbau ... zu einer Ergänzung der Architektur» erklärt wird.

Die Studierenden hingegen waren der Ansicht, der gemeinsam zu erstellende Bau erfordere eine Architekturabteilung. Eine solche hat es in den ersten acht Jahren des Bauhauses nicht gegeben. Es wurden Vorlesungen über Statik und Baugeschichte gehalten, und das Bauatelier Gropius bot Gelegen-

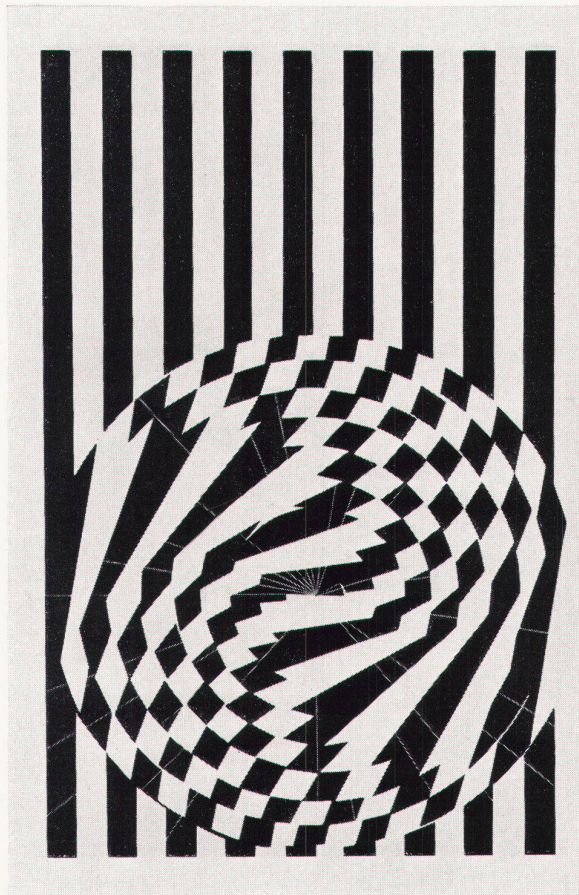


8

heit zum Einholen von Informationen und mitunter auch zu Mitarbeit an privaten Aufträgen. Die erste reguläre Abteilung für Architektur, Siedlungs- und Städtebau wurde 1927 gegründet. Zu ihrer Leitung war Hannes Meyer berufen worden, der seinerseits andere Lehrkräfte, darunter Hans Wittwer und Ludwig Hilberseimer, sowie Mart Stam als Gastdozenten heranzog. Meyer führte die Leitung der Abteilung weiter, als er von 1928 bis 1930 Direktor des Bauhauses war. Auch Mies van der Rohe, der dritte und letzte Direktor, 1930–1933, behielt im wesentlichen die Leitung der inzwischen in «Bau und Ausbau» umbenannten Architekturabteilung bei. Trotz H.M. Winglers dokumentbelegter Darstellung über die Folge: Gropius, Meyer, Mies van der Rohe, stößt man auch neuerdings noch auf Informationslücken, selbst bei so prominenten Stellen wie dem Information Center der Harvard University oder der in London erschienenen «Encyclopedia of the Arts».

Anlässlich der für den Sommer 1923 geplanten ersten großen Bauhaus-Ausstellung entwarf der damals 28jährige Georg Muche, Formmeister der Weberei, das sogenannte «Versuchshaus», das unter der Bauleitung von Adolf Meyer und Walter March in Weimar erstellt und von den Bauhaus-Werkstätten eingerichtet wurde. Im folgenden Jahr entwarf Muche ein Hochhaus, das nicht ausgeführt wurde, und 1926 baute er mit Richard Paulick ein Stahlhaus in der Siedlung Törten bei Dessau. Unter den Studierenden waren es vor allem Alfred Arndt, Marcel Breuer, Farkas Molnar, Franz Singer und Andor Weininger, die sich intensiv mit Architekturproblemen befaßten.

Die Tatsachen: drei Direktoren, die ausübende Architekten waren; Angehörige verschiedener Werkstätten, die, einzeln oder geschlossen, der Architektur zustrebten, zunächst aber nur wenig verwirklichen konnten; eine Architekturabteilung, die ein relativ kurzes Dasein unter wechselnder Leitung und schwierigen äußeren Umständen hatte; und schließlich eine

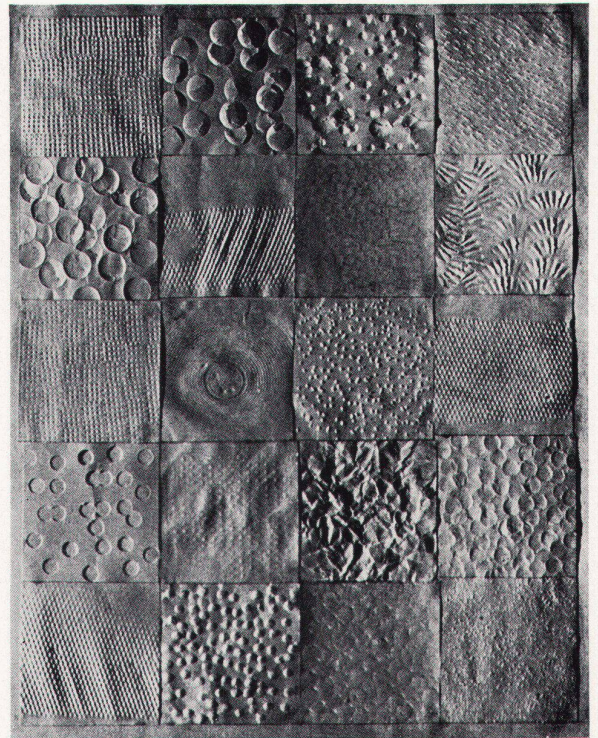


9

Anzahl namhafter Architekten, die aus der einen oder andern Phase des Bauhauses hervorgegangen sind. Wollte man die Frage untersuchen, auf welcher dieser Gegebenheiten der «Bauhaus-Stil» fußt, so würde die Antwort schwerfallen. Wie aber ist es zu erklären, wenn ein Mann wie Karl Pawek in einer dem Bauhaus gewidmeten Diskussion, der im Rahmen des Dritten Geisteswissenschaftlichen Kongresses, München 1960, ein ganzer Abend gewidmet war, von der «Geometrisierung des Stils» spricht, der «nach 1945 für [die deutsche] Architektur entscheidend» geworden ist? Er denke dabei, sagte er, an eine «Schachtelwelt», fände die Vorstellung, «daß diese Schachteln sich kontinuierlich fortzeugen sollen ..., völlig niederdrückend», und fragt, warum wir im Zeitalter des Pluralismus gerade «im Stilistischen unter einer ganz bestimmten stilistischen Diktatur stehen». Was genau hatte Pawek im Sinn? Und wie konnte man sich über einen «Stil» verständigen, wenn im Wirkungsbereich des Bauhauses schon allein der Begriff als unzulässig abgelehnt wurde? Ging es um echte Meinungsverschiedenheiten oder um Mißverständnisse und Verwechslungen? Vermutlich das eine sowohl wie das andere.

In «Bauhaus: Idee – Form – Zweck – Zeit» (Frankfurt 1964) schrieb, von einer andern Warte, Walter Dexel: «Man kann nicht mit dem Schlagwort 'Bauhaus-Stil' ein weit gespanntes, aus vielen Wurzeln gewachsenes Geschehen einfach zudecken. Das Wort 'Bauhaus-Stil' ist ein Mythos, ist eine unerlaubte Simplifizierung und ein ungerechtes Verschweigen der vielen bedeutenden Kräfte, die am Stil jener Zeit mitgearbeitet haben.» Ein Stil der Zeit, an dessen Gestaltung das Bauhaus teilhatte?

Zu den Kräften, die daran mitwirkten, gehörte auch die Stil-Bewegung. Ihr Theoretiker Theo van Doesburg berichtete 1929 in der «Neuen Schweizer Rundschau» von seiner ersten Begegnung mit Gropius, Adolf Meyer, Fred Forbat und anderen im Winter 1921 in Berlin. Van Doesburg hielt sich zu Anfang



10

der zwanziger Jahre auch viel in Weimar auf, wo er eine Stil-Gruppe gründete. 1922 fand dort ein Kongreß der Konstruktivisten und Dadaisten statt, an dem unter anderen auch C. van Eesteren, El Lissitzky, Tristan Tzara und Moholy-Nagy teilnahmen. Die Initiative van Doesburgs und der Einfluß der Stil-Bewegung auf die Entwicklung des Bauhauses sowie der Kontakt mit dem russischen Konstruktivismus werden vielfach noch heute als *Quantité négligeable* behandelt; aber zuviel ist inzwischen über diese Zusammenhänge geschrieben worden, als daß eine weitere Bagatellisierung statthaft oder auch nur möglich wäre. Und die in der Reihe der Bauhaus-Bücher während der zwanziger Jahre erschienenen Bände von Mondrian, Doesburg (kürzlich neu aufgelegt), Oud und Malewitsch, die einzigen neben dem Buch über den Kubismus, die nicht von Meistern des Bauhauses stammten, dürften ja auch nicht gerade Zufallsprodukte sein. Ob und inwiefern die relativ bescheidene DeStijl-Ausstellung, die kürzlich in London stattfand, zur Klärung beigetragen hat, ist anhand des Katalogs schwer zu entscheiden.

Während von seiten des Bauhauses eingewandt wurde, 'Bauhaus-Stil' sei ein 'Rückschlag in die akademische Stagnation', werden gegen die Bezeichnung 'Bauhaus-Architektur' anscheinend keine Bedenken erhoben. In 'Werk und Zeit' wurde erst

7, 8

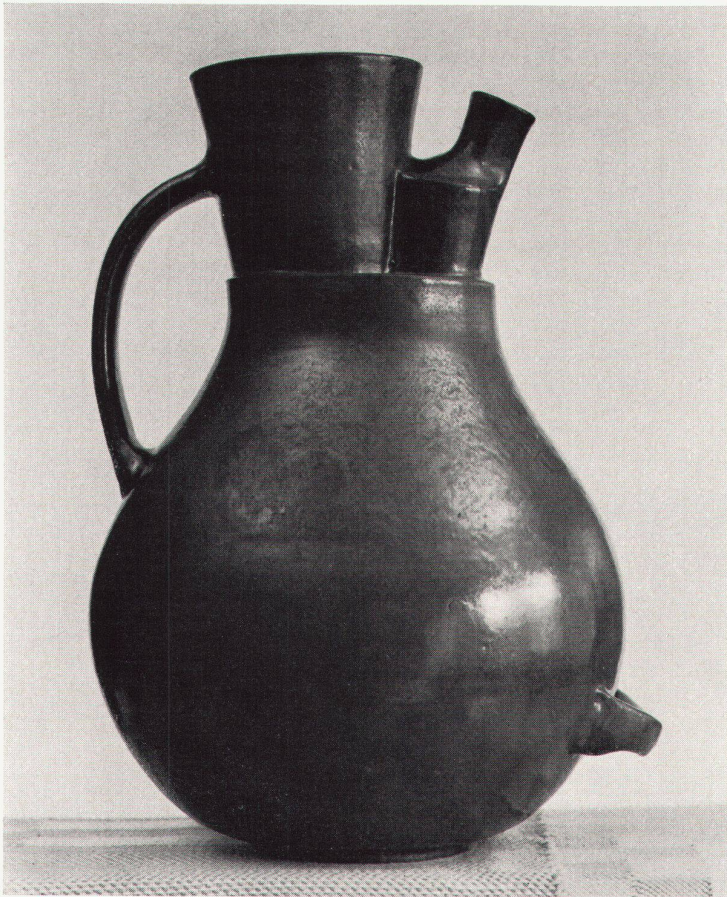
Moholy-Nagy. Photogramme, 1922 und 1923
Photogrammes, 1922 et 1923
Photograms, 1922 and 1923

9

Aus dem Vorkurs Albers, 1927. Studie mit Verschiebungen in der Ebene
Cours préparatoire d'Albers, 1927. Etude: déplacement de surfaces planes
Preliminary course of Albers, 1927. Study with displacements in the flat

10

Aus dem Vorkurs Albers, 1927. Mit verschiedenartigen Werkzeugen bearbeitetes Papierblatt
Cours préparatoire d'Albers, 1927. Feuille de papier travaillée au moyen de différents outils
Preliminary course of Albers, 1927. Paper sheet worked up with different kinds of tools



11

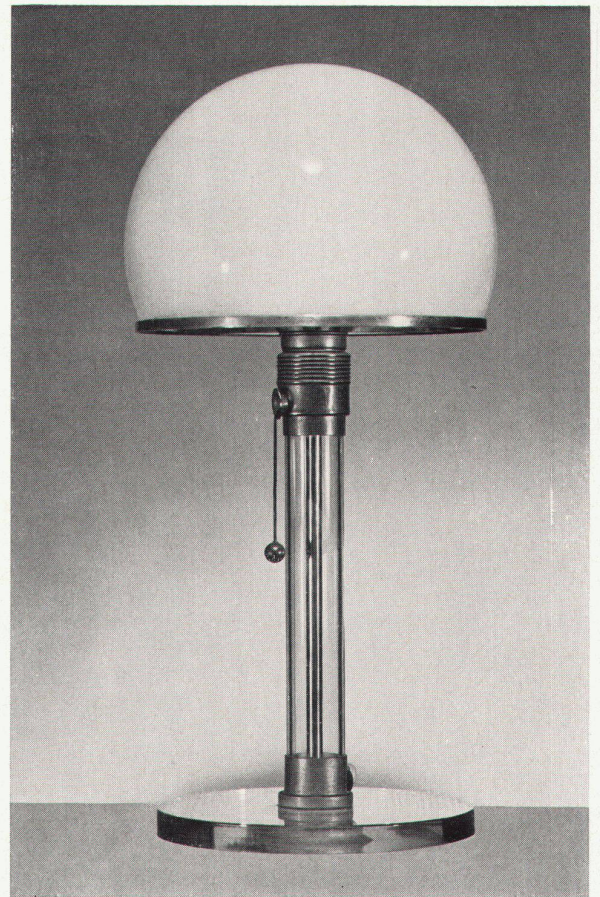
kürzlich wieder die 'klare Bauhaus-Architektur' zum Vergleich mit der neuen Rosenthal-Fabrik in Selb herangezogen.

Aber auch der Ausdruck 'Bauhaus-Architektur' ist interpretierbar, schon deshalb, weil das Wort 'Bauhaus' selbst Interpretationen zuläßt, die sich allmählich festgefahren haben. Für den Eingeweihten kann es: Idee – Programm – Pädagogik – Institut – oder Bau bedeuten. Wie aber soll, oder sollte, der Außenstehende die verschiedenen Inhalte des einen Wortes gegeneinander abgrenzen? Schon damals mag es lockend gewesen sein, den sichtbaren Bau, 'Das Bauhaus', anstelle einer Idee, eines Programms, einer Pädagogik zu setzen, deren Sinngebung zu begreifen nicht eben leicht war; oder gar sich in dem Glauben zu wiegen, der 'neue Bau der Zukunft' sei bereits realisiert worden.

Ob auch für Gropius die Fertigstellung der Bauten einen entscheidenden Schritt zur Verwirklichung des Bauhaus-Bildes bedeutet hat, entzieht sich der Beurteilung. Seine Eröffnungsansprache vom 4. Dezember 1926 läßt nicht darauf schließen. Erst der zuversichtliche Tenor seines Rücktrittsgesuches vom 4. Februar 1928 könnte die Frage aufkommen lassen.

Mehr als vier Jahrzehnte später veröffentlichte Der Monat (März 1967) einen Bericht von James Marston Fitch, Professor an der Columbia University, über seinen Besuch in Dessau im Sommer 1966. Bei weitgehender Identifizierung mit den Zielen des Bauhauses, das er jedoch nie im Betrieb gesehen hat, sind es auch für ihn vor allem die Bauten gewesen, die sein Interesse erregten, nicht zuletzt weil, wie er sagt, 'unsere geistige Vorstellung der Gropius-Architektur durch eine bestimmte Auswahl von Originalphotos geformt worden ist ...'. In Dessau erfuhr er, daß der Magistrat 'das Bauhaus unter Denkmalschutz gestellt und Mittel für seine Wiederherstellung eingesetzt' habe.

Auch hier spielt die Frage der Interpretation mit hinein. Was in



12

Dessau der Nachwelt überliefert wird, ist nicht das Bauhaus als Lehr- und Experimentierstätte – auch ein Museum scheint nicht vorgesehen; Ansätze dazu sind ja bereits anderweitig vorhanden –, sondern das Werk eines Architekten, der, analog den privaten Ateliers seiner Malerkollegen, ein privates Atelier für die Ausführung von Architekturaufgaben unterhielt. Zwar wurden die Werkstätten zur Mitarbeit am Innenausbau der – wie man damals sagte – «Bauhaus-Bauten» herangezogen; aber wie Gropius selbst im Vorwort zu Band 12 der Bauhaus-Bücher mitteilt, waren sämtliche Entwürfe und Baupläne in seinem privaten Baubüro entstanden, und er selbst als Architekt und Bauorganisator war für die Gesamtregie – Planung, Vergabe und Bauleitung – verantwortlich. Also, wie Fitch es ausdrückt: 'Gropius-Architektur'.

Die damalige Bezeichnung «Bauhaus-Bauten» hatte utilitaristisch-beschreibenden Charakter; der Ausdruck «Bauhaus-Architektur» wird heute meist im Sinne einer Wertung gebraucht, die jenen Baukomplex zum Ausgangspunkt und das Bauhaus zum Paten hat. Als Gattungsbegriff ist er doppel-sinnig und, wie die Bezeichnung «Bauhaus-Malerei», dem Bauhaus-Bild historisch nicht einzuordnen.

11
Töpferei, 1922. Otto Lindig. Große kugelige Wasserkanne. Schloßmuseum Weimar
Poterie, 1922. Otto Lindig. Grande cruche sphérique
Pottery workshop, 1922. Otto Lindig. Large spherical jug

12
Metallwerkstatt, 1923/24. K.J. Jucker und Wilhelm Wagenfeld. Stehlampe. Schloßmuseum Weimar
Atelier métallurgique, 1923/24. K.J. Jucker et Wilhelm Wagenfeld. Lampe à pied
Metal workshop, 1923/24. K.J. Jucker and Wilhelm Wagenfeld. Standard lamp

Photos: 1–3 Lucia Moholy; 11, 12 Klaus Beyer, Weimar