



# Meister Klee!

Lehrer am Bauhaus

**Meister Klee!**



# Meister Klee!

Lehrer am Bauhaus

Herausgegeben vom Zentrum Paul Klee, Bern

Texte von Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren und Wolfgang Thöner

Dieser Katalog erscheint anlässlich  
der Ausstellung  
*Meister Klee! Lehrer am Bauhaus*  
Zentrum Paul Klee, Bern  
31. Juli 2012 – 6. Januar 2013

*Paul Klee: maestro de la Bauhaus*  
Fundación Juan March, Madrid  
22. März – 30. Juni 2013

*Paul Klee als Lehrer*  
Stiftung Bauhaus Dessau  
25. Juli – 10. November 2013

Ausstellung und Katalog  
Fabienne Eggelhöfer und  
Marianne Keller Tschirren

Herausgeber  
Zentrum Paul Klee, Bern  
www.zpk.org

Katalogredaktion  
Fabienne Eggelhöfer,  
Marianne Keller Tschirren

Verlagslektorat  
Regina Dorneich, Hatje Cantz, Anja Breloh

Grafische Gestaltung  
Andreas Platzgummer, Hatje Cantz

Satz  
Maren Tanke, Berlin

Schriften  
P22 Albers, Futura BQ, Proforma

Verlagsherstellung  
Monika Klotz

Reproduktionen  
LVD Gesellschaft für Datenverarbeitung  
mbH, Berlin

Druck  
Dr. Cantz'sche Medien GmbH, Ostfildern

Papier  
LuxoArt Samt New, 150 g/m<sup>2</sup>

Buchbinderei  
Verlagsbuchbinderei Dieringer, Gerlingen

© 2012 Zentrum Paul Klee, Bern,  
Hatje Cantz Verlag, Ostfildern,  
und Autoren

© 2012 für das abgebildete Werk von  
Hugo Erfurth bei der VG Bild-Kunst, Bonn

Erschienen im  
Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstrasse 32  
73760 Ostfildern  
Deutschland  
Tel. +49 711 4405-200  
Fax +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.de

Informationen zu dieser oder zu  
anderen Ausstellungen finden Sie  
unter [www.kq-daily.de](http://www.kq-daily.de)

Buchhandelsausgabe  
(Hardcover mit Schutzumschlag):  
ISBN 978-3-7757-3353-3 (Print),  
ISBN 978-3-7757-3354-0 (E-Book)  
ISBN 978-3-7757-4894-0 (PDF)  
Museumsausgabe: Hardcover

Printed in Germany

Umschlagabbildung  
Paul Klee Dessau, 1929  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee

Frontispiz  
Atelier von Paul Klee,  
Stresemannallee 7, Dessau, 1932  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee

#### **Fotonachweis**

Alle Werke von Paul Klee, sofern nicht  
anders vermerkt:  
Peter Lauri, Bern, und Abteilung für  
Medientechnologie, Universität Basel

Josef Albers: Umschlagabbildung  
Hugo Erfurth: S. 20  
Lotte Gerson-Collein: S. 12  
Felix Klee: S. 21, 25  
Pius Pahl: S. 14  
Rheinisches Bildarchiv Köln: S. 121  
Stadtarchiv Weimar: S. 22  
Stella Steyn: S. 17

6 **Vorwort und Dank**

Peter Fischer, Direktor

8 **Zur Ausstellung**

Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren

10 **Das Bauhaus**

Wolfgang Thöner

20 **Formmeister Klee**

Marianne Keller Tschirren

**Die Lehre** 31

32 **Form- und Gestaltungslehre**

Fabienne Eggelhöfer

36 **Bildnerische Formlehre**

Marianne Keller Tschirren

41 **Bildnerische Gestaltungslehre**

Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren

**Die Werke** 119

120 **Rhythmus**

Marianne Keller Tschirren

130 **Farbe**

Marianne Keller Tschirren

140 **Natur**

Fabienne Eggelhöfer

150 **Bewegung**

Fabienne Eggelhöfer

160 **Konstruktion**

Fabienne Eggelhöfer

**Anhang** 170

# Vorwort und Dank

Peter Fischer, Direktor, Zentrum Paul Klee

»Der Zeitpunkt, abschliessend über Klees Kunstlehre zu urteilen, wird gekommen sein, wenn die Hauptteile seines pädagogischen Nachlasses veröffentlicht sind.« So schrieb der deutsche Kunsthistoriker Will Grohmann 1954. Heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, ist dieses Ziel in greifbarer Nähe.

Der Beginn des Ausstellungsprojekts, zu dem dieser Katalog erscheint, liegt im Jahr 2008: Der Schweizerische Nationalfonds SNF bewilligte ein Forschungsprojekt zur Untersuchung und Auswertung der *Bildnerischen Gestaltungslehre* von Paul Klee. Unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. Oskar Bätschmann wurden die rund 4.000 Manuskriptseiten von Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren, Kunsthistorikerinnen am Zentrum Paul Klee, gesichtet, neu geordnet, transkribiert und zur Publikation auf einer kostenlos zugänglichen Online-Datenbank vorbereitet. Von Anfang an bestand die Absicht, Klees umfangreiche Lehrmaterialien aus seiner Bauhaus-Zeit als Abschluss des Projekts in einer Ausstellung zu präsentieren und die Forschungsergebnisse im begleitenden Katalog zu publizieren. Dass dies nun realisiert wird, verdanken wir dem unermüdlichen Einsatz von Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren. Nie haben sie neben ihrer individuellen Forschungsarbeit, die sie mit ihren Dissertationen abschlossen, das Ziel aus den Augen verloren, Klees *Bildnerische Gestaltungslehre* 2012 auch in einer Ausstellung zu vermitteln. Ein weiterer Dank geht an Christine Burger, Marco Näpflin und Helen Würsch für die Unterstützung der Kuratorinnen in der Schlussphase.

Mit der gleichzeitigen Aufschaltung der Datenbank mit allen Faksimiles und Transkriptionen auf [www.kleegestaltungslehre.zpk.org](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org) erfüllen wir mit einem zeitgemässen Medium das uralte Desiderat der internationalen Gemeinde der Klee-Forschernden, das der einleitend zitierte Will Grohmann formuliert hatte.

Die Entwicklung der Datenbank wäre ohne die grosszügige finanzielle Unterstützung der Paul-Klee-Stiftung der Burgergemeinde Bern nicht umsetzbar gewesen. Dafür sind wir dem Stiftungsrat, insbesondere ihrem Präsidenten Dr. Lorenz Meyer zu Dank verpflichtet. Ebenso danken wir dem Stämpfli Verlag in Bern, der dieses Projekt von Anfang an mit Begeisterung unterstützte.

Bereits im Jahr 2008 kam es zu einer ersten konstruktiven Zusammenarbeit zwischen der Fundación Juan March in Madrid und dem Zentrum Paul Klee. Die spanische Stiftung, die bereits 1981 die bis dato ambitionierteste Klee-Ausstellung in Spanien organisierte, war auf der Suche nach einem Konzept, um eine zweite Ausstellung zu realisieren, die möglicherweise wenig bekannte Aspekte Klees ans Licht bringen könnte. So stiess das Forschungsprojekt zur *Bildnerischen Gestaltungslehre* von Paul Klee seitens der Fundación Juan March auf grosses Interesse: Seit 2009 begleitete und unterstützte die Fundación das Projekt und wirkte parallel an der Entwicklung der Ausstellung mit. *Meister Klee!* wird in einer wesentlich erweiterten Form ab März 2013 auch in Madrid zu sehen sein, begleitet unter anderem von den

ersten spanischen und englischen, semifaksimilierten Ausgaben von Klees *Beiträgen zur bildnerischen Formlehre* (1921/22). Wir freuen uns über diese Kooperation. Unser herzlicher Dank geht an die Fundación Juan March, insbesondere an den Stiftungsdirektor Dr. Javier Gomá Lanzón, an den Museen- und Ausstellungsdirektor Dr. Manuel Fontán del Junco, an María Toledo, Koordinatorin des Projektes, an Lukas Gerber sowie an das ganze Team der Fundación Juan March.

Ganz besonders freut es uns, dass die Ausstellung im Sommer 2013 nach Dessau weiterreist und im Bauhaus, der Stätte von Paul Klees Wirken, gezeigt wird. Die Präsentation von Klees Unterrichtsnotizen an dem Ort, an dem sie zum grössten Teil verfasst worden sind, rundet das gesamte Projekt auf ideale Weise ab.

Erneut bewährt hat sich unsere Zusammenarbeit mit dem Hatje Cantz Verlag und seiner Verlagsleiterin Annette Kulenkampff. Ihr Vorschlag, den vorliegenden Katalog gleichzeitig als E-Book zu publizieren, stiess bei uns auf offene Ohren. Beim Kauf der elektronischen Version können Sie direkt von Ihrem Computer oder E-Book-Reader aus auf die Online-Datenbank mit Paul Klees *Bildnerischer Gestaltungslehre* zugreifen und sich parallel zur Lektüre in Klees originale Unterrichtsmaterialien vertiefen.

*Meister Klee!* ist in gewisser Hinsicht ein Modellprojekt für das Zentrum Paul Klee. Es basiert auf Quellenmaterial der Sammlung des Zentrums und schliesst neben der kunstwissenschaftlichen Forschung die Veröffentlichung sowohl der Quellen wie auch der Forschungsergebnisse ein, um schliesslich in die Vermittlung an ein breites Publikum durch das Medium der Ausstellung zu münden. Der Umstand, dass das Zentrum Paul Klee mit dem Kindermuseum Creaviva auch einen Ort der praktischen kreativen Betätigung beherbergt, wird es dem Publikum darüber hinaus ermöglichen, die Umsetzung von Klees Theorien in die Praxis selbst zu erproben. Diese multiple Verankerung in den komplexen Strukturen und Eigenheiten des Zentrum Paul Klee hat zur schönen Folge, dass viele Mitarbeitende in verschiedenen Abteilungen des Zentrums zum Gelingen des Projekts beigetragen haben. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Namentlich gilt es Michael Baumgartner, den Leiter der Abteilung Sammlung / Ausstellung / Forschung am Zentrum Paul Klee zu erwähnen, der im Jahr 2000 bereits eine erste umfangreiche Ausstellung zu Klees Unterricht kuratiert hatte.

Das Zentrum Paul Klee und die Autorinnen Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren sind stolz, mit der Ausstellung, dem Katalog, dem E-Book und der Online-Datenbank ein so umfassendes Resultat einer vierjährigen Forschungsarbeit präsentieren zu können. Lassen Sie sich von Paul Klees *Bildnerischer Gestaltungslehre* inspirieren! Wir sind sicher, dass Sie viel Neues, noch Unbekanntes in diesem grossen Künstler und Lehrer entdecken werden.

# Zur Ausstellung

Fabienne Eggelhöfer und Marianne Keller Tschirren

Während Paul Klees künstlerischem Schaffen bis heute unzählige Ausstellungen gewidmet wurden, stand seine Lehrtätigkeit nur in drei Ausstellungen im Mittelpunkt. Dies mag damit zusammenhängen, dass seine Unterrichtsnotizen bislang nur schwer zugänglich waren. Zudem ist es erst nach eingehendem Studium möglich, sich einen Überblick über die Fülle des Materials zu verschaffen. Dies soll sich nun ändern: Ab sofort sind sämtliche Manuskripte von Paul Klee als Faksimile und Transkription in der Online-Datenbank [www.kleegestaltungslehre.zpk.org](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org) publiziert und kostenlos einsehbar.

Klees Unterrichtsnotizen wurden unter dem Titel *Der »Pädagogische Nachlass« von Paul Klee* 1977 erstmals im Kunstmuseum Bern ausgestellt. Dazu entstand eine kleine Broschüre mit einer Einleitung von Jürgen Glaesemer, in der er die Hoffnung äusserte, dass die Ausstellung »eine neue Diskussion in die Wege« leite.<sup>1</sup> Das Material wurde jedoch erst in der von Michael Baumgartner konzipierten Ausstellung *Die Kunst des Sichtbarmachens* im Jahr 2000 wieder zur Diskussion gestellt. Es ist Michael Baumgartner und Rossella Savelli erstmals gelungen, das Gesamtkonzept der *Bildnerischen Gestaltungslehre* herauszuarbeiten. Grosse Teile der Manuskripte konnten bestimmten Kapiteln des von Klee entworfenen Inhaltsverzeichnisses zugeordnet werden. Im Ausstellungskatalog wurden einige Kapitel zur Gestaltungslehre ausführlich kommentiert.<sup>2</sup>

Auch die Ausstellung *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* (2003) legte den Schwerpunkt auf Klees Lehre. Einzelne Themenkomplexe wurden ausführlich erläutert. Wie in der Ausstellung *Die Kunst des Sichtbarmachens* erfolgten auch hier direkte Vergleiche von Klees Unterrichtsnotizen mit seinen Kunstwerken.<sup>3</sup> Es entstand so der Eindruck, als stellten Klees Unterrichtsnotizen zugleich seine eigene Kunsttheorie dar, die er in seinen Werken praktisch umsetzte. Wie in den Editionen von Jürg Spiller wurden aufgrund der Motive Illustrationen in den Notizen mit Klees Werken in Verbindung gebracht.<sup>4</sup> Spiller war davon ausgegangen, dass das »theoretische und das bildnerische Werk« aus der Bauhaus-Zeit eine »weitgehende Entsprechung gefunden« habe. Der von ihm herausgegebene zweite Band der Unterrichtsnotizen, *Unendliche Naturgeschichte*, sollte deshalb die Möglichkeit bieten, »beide Schaffensbereiche einander gegenüberzustellen, den Einfluss des Denkens (der Theorie) auf die schöpferische Tätigkeit nachzuweisen und damit die Anregungen aus der Lehrtätigkeit am Bauhaus im bildnerischen Werk sichtbar zu machen«.<sup>5</sup> Eine solche motivische Engführung von Werk und Lehre führte dazu, dass die Unterrichtsnotizen oft wie Skizzen zu den Kunstwerken behandelt wurden.

Klee entwickelte seinen Unterricht zwar auf der Grundlage seiner Reflexionen über sein eigenes künstlerisches Tun, trotzdem sollte das Verhältnis von Werk und Lehre nicht im Sinne einer Kunsttheorie verstanden werden. Ziel und Zweck der Gestaltungslehre müssen deshalb immer im Auge behalten werden. Klee bemerkte

bereits in der ersten Vorlesung, dass seine Schüler keine Künstler, sondern »Bildner, werktätige Praktiker« seien, deren Ziel der Bau bilde.<sup>6</sup> In einem kurzen Rückblick am 8. Januar 1924 machte er erneut deutlich: »Nicht dass wir nun in erster Linie Zeichner und Maler aus Ihnen machen wollen! Aber zeichnen und etwas malen müssen wir eben doch miteinander, weil diese Tätigkeiten zwingend zur Berührung mit wesentlichen Gesetzmässigkeiten führen.«<sup>7</sup> Klee versuchte, den Studierenden Gesetzmässigkeiten der Gestaltung zu vermitteln. Er sah seinen Lehrauftrag damit ganz im Sinne von Walter Gropius, der als Ziel des Bauhaus-Unterrichts eine »gründliche praktische Werkarbeit in produktiven Werkstätten eng verbunden mit einer exakten Lehre der Gestaltungselemente und ihrer Aufbaugesetze« forderte. Er präziserte die Aufgabe der Formlehre als »geistige Schulung«, in der »dem Lehrling an Stelle willkürlicher, individueller Formauffassungen wie in den Akademien der objektive Grundbestand der Form- und Farbelemente und der Gesetze, denen diese unterworfen sind«, nahegebracht werden solle. Gropius wollte am Bauhaus eine »objektive Grundlage« für die individuelle Gestaltung schaffen. Er betonte deshalb die Bedeutung des Verstandes für das gestalterische Ziel des Bauhauses. Zudem mahnte er an, dass die Theorie nicht Rezept für das Kunstwerk sei, sondern das wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit. Kunst war weder das Ziel des Bauhaus-Unterrichts, noch glaubte Gropius daran, dass diese lehrbar sei.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund muss auch Klees Lehre am Bauhaus betrachtet werden.

Im vorliegenden Katalog und in der Ausstellung wird bewusst auf eine Engführung von Werk und Lehre verzichtet, auch wenn nicht negiert werden kann, dass Klee in einigen Werken die gelehrten Gestaltungsprozesse spielerisch umsetzte.<sup>9</sup> Ein solch intuitiver Umgang bedeutet nicht, dass die Illustrationen in den Unterrichtsnotizen als Entwürfe für seine Kunstwerke dienten. Werk und Lehre bilden unabhängige Bereiche, die sich aber berühren können. Ihre Beziehung kann deshalb als wechselseitig charakterisiert und als Echo des jeweils anderen Gebietes betrachtet werden.

Mit Themenkomplexen wie Farbe und Tonalität, Rhythmus und Gliederung, Natur, Bewegung (Statik und Dynamik) sowie mit geometrischen Konstruktionen beschäftigte sich Klee in seinem Schaffen vor, während und nach der Lehrtätigkeit am Bauhaus. Ihnen werden in der Ausstellung deshalb einzelne Sektionen gewidmet, in denen eine Auswahl von Werken aus der Sammlung des Zentrum Paul Klee gezeigt werden.

- 1 Bern 1977, S. 2. In der Publikation wird Max Hugglers Aufsatz zur Gliederung des »pädagogischen Nachlasses« wieder abgedruckt, siehe Huggler 1961.
- 2 Pfäffikon 2000.
- 3 Bremen 2003.
- 4 Spiller 1956, S. 104 f. Spiller stellt beispielsweise den schematisierten Skizzen des Unterrichts Werkabbildungen zur Seite, die sozusagen die Umsetzung von Klees Lehre in die Praxis beweisen sollen.
- 5 Spiller 1970, S. 57.
- 6 BF/5 und BF/152. Dass das Ziel des Bauhauses der grosse Bau sei, hielt Gropius bereits im ersten Bauhaus-Manifest 1919 und erneut in der Festschrift zur Bauhaus-Ausstellung 1923 fest. Gropius 1923, S. 9.
- 7 BG 1.2/80.
- 8 Vgl. Gropius 1923, S. 8, 13 und 7.
- 9 Vgl. beispielsweise die Unterrichtsnotiz BG 11.6/240 mit dynamischen Elementarformen und *Studienblatt mit bewegten Figuren*, 1938, 176 (vgl. Abb. S. 151 und Abb. S. 154). In diesem Zusammenhang sind auch Klees freie geometrische Konstruktionszeichnungen aus dem Jahr 1931 zu betrachten. Siehe S. 160–169 in diesem Katalog.

# Das Bauhaus

Wolfgang Thöner

## Gründung und Programm

Das Bauhaus entstand am 1. April 1919 aus der Zusammenlegung der Grossherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst und der Grossherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule (der Wirkungsstätte von Henry van de Velde von 1906 bis 1914).<sup>1</sup> Der Gründer und Direktor des Bauhauses, Walter Gropius, der mit dem Fagus-Werk in Alfeld (mit Adolf Meyer, 1911 und 1914) einen der innovativen und einflussreichen Bauten der frühen Moderne des 20. Jahrhunderts geschaffen hatte, war schon 1915 als ein möglicher Nachfolger im Amt des Direktors der Kunstgewerbeschule vorgeschlagen worden. Gropius erlebte 1914 als Offizier an der Westfront die Schrecken eines industrialisierten Krieges. Er hielt den Kontakt zum Weimarer Staatsministerium und übermittelte 1916 die vom Gedankengut des Deutschen Werkbunds durchdrungenen *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*.<sup>2</sup> Doch den Glauben an eine bessere Zukunft aus dem Geist der Industrie, von dem seine Projekte seit 1907 geprägt waren, hatte er 1919 verloren. Der expressionistisch-emphatische Ton in Walter Gropius' *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*<sup>3</sup> zeigte eine neue Orientierung. Das Ende des Krieges mit einer am Boden liegenden Industrie, dem zusammengebrochenen Kaiserreich und einer politisch offenen, von Aufbruchsstimmung bestimmten Situation war ein guter Nährboden für breitgefächerte Reformideen, in der unterschiedliche Künstler und Visionäre Bilder einer künftigen, besseren Gesellschaft projizierten. Grosse Utopien wie sie Bruno Taut für eine »aufgelöste Stadt«<sup>4</sup> in einer klassenlosen Gesellschaft im Zusammenklang von Mensch, Natur und Kosmos entwarf, standen neben handfesteren Versuchen zum Beispiel eines Leberecht Migge, den Ausweg aus der Krise aus einer sozialreformerischen Siedlungsbewegung heraus zu entwickeln. Gropius gehörte wichtigen Vereinigungen und Kreisen dieser bewegten Zeit an: Er war im Arbeitsrat für Kunst und in der Novembergruppe, er beteiligte sich am schwärmerischen Briefwechsel der Gläsernen Kette,<sup>5</sup> die ihre Visionen in der Zeitschrift *Frühlicht* veröffentlichte. So war das Bauhaus – auch durch das Umfeld der anderen Meister wie Johannes Itten oder Lyonel Feininger – auf vielfältige Weise personell und ideell mit unterschiedlichsten Reformbestrebungen vernetzt.

Die Meister des Bauhauses – neben den schon genannten gehörten bald Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lothar Schreyer und Georg Muche dazu – bezogen sich bewusst auf die Werk- und Solidargemeinschaft der mittelalterlichen Bauhütten. Darauf deutete auch die strahlende Kathedrale im Holzschnitt Lyonel Feiningers auf dem Titel des Bauhaus-Programms hin. Das Bauhaus hatte sich zum Ziel gesetzt, die institutionell verfestigte Trennung der gestalterischen Disziplinen in einem Zurück zum Handwerk aufzuheben und durch vorbildliche Gestaltungen Gegenstände und Räume für eine künftige humanere und sozial



Weimar. Staatliche Hochschule für bildende Kunst.

gerechtere Gesellschaft zu modellieren. Mit der angestrebten Durchbrechung der Isolation der Kunst hin zu gesellschaftlichen Aufgaben stellte das Bauhaus den traditionellen Kunstschulen ein Reformprojekt gegenüber, das Bestandteil einer vor allem von sozialdemokratischen Politikern getragenen Schulreform der thüringischen Landesregierung war, die eine auf Gemeinschaftsarbeit beruhende Einheitsschule mit enger Verbindung von praktischem und theoretischem Unterricht plante.<sup>6</sup>

1  
 Staatliche Hochschule für bildende Kunst,  
 ab 1919 Staatliches Bauhaus in Weimar  
 Postkarte, 9,1 × 14 cm  
 Zentrum Paul Klee, Schenkung Familie Klee

### Lehrplan und Ausbildung

Die praktische Arbeit in den Werkstätten war das Herzstück der Ausbildung am Bauhaus. Bevor die Studierenden eine spezifische Fachrichtung einschlugen, mussten sie für ein Semester die Vorlehre (später auch Vorkurs genannt) absolvieren, die ein halbes Jahr dauerte. Sie diente der »Entfesselung der Individualität«<sup>7</sup> und damit der Erkundung individueller Fähigkeiten. So konnte danach die Entscheidung für eine der Werkstätten fallen, begleitet vom Unterricht in der Werk- und Formlehre, zu dem auch die Kurse bei Kandinsky und Klee und naturwissenschaftliche Fächer wie Mathematik und Physik gehörten. Insbesondere die Werklehre bildete »die wichtigste Voraussetzung für eine kollektive Arbeit am Bau«.<sup>8</sup> In Weimar war zudem die ganze Studienzeit von der Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow begleitet.<sup>9</sup> Zunftgemäss nannte man sich am Bauhaus der Weimarer Zeit Lehrling, Geselle und Meister, die Gesellenprüfung erfolgte in der Regel nach drei Jahren Werklehre. Erst danach war ein Einstieg in die Baulehre möglich, die in gestalterisch-handwerklicher Mitarbeit am Bau oder in einem Architekturbüro bestand. Als Abschluss war der Meisterbrief vorgesehen.

In der gesamten Weimarer Zeit war die Leitung der einzelnen Werkstätten dualistisch strukturiert. Einem Formmeister (ein Künstler, verantwortlich für die gestalterisch-ästhetischen Aspekte) stand ein Werkmeister (ein erfahrener Handwerker, der die handwerklich-technischen Fähigkeiten und Fertigkeiten vermittelte) zur Seite. Die angestrebte Zusammenarbeit erwies sich oft als kompliziert, was vor allem daraus resultierte, dass die Werkmeister nicht wirklich gleichberechtigt waren. Im Meisterrat, dem innerinstitutionell massgeblichen Gremium, hatten sie kaum

eine Entscheidungsbefugnis. Diese Situation änderte sich erst ab 1925 in Dessau, als die ersten Absolventen, die alle Aspekte der Werkstattarbeit personell vereinten, als sogenannte Jungmeister die Leitung von Werkstätten übernahmen. Die handwerkliche Arbeit wurde als ideale Einheit von künstlerischer Gestaltung und materieller Produktion begriffen. Bezogen auf Bauprojekte konnte dies in den ersten Bauhaus-Jahren nur als Gesamtkunstwerk definiert werden. Entwurf und Ausführung des Haus Sommerfeld in Berlin (Walter Gropius und Adolf Meyer) im Jahre 1921 zeugen von dieser Haltung.

### Konflikte und Neuorientierungen

Die politischen Spannungen der frühen Weimarer Republik berührten auch das Bauhaus. Schon im Dezember 1919 liefen rechtskonservative Politiker Sturm gegen die Schule. Als staatliche Institution war sie zudem zeit ihres Bestehens Gegenstand heftiger Debatten im Thüringer Parlament. Doch bis Mitte 1924 überwogen die Stimmen für das Bauhaus.

Auch am Bauhaus selbst gärte es. Der bei der Fusion mit der Kunsthochschule übernommene Lehrkörper kollidierte in seinen künstlerischen Auffassungen mit denen der Meister um Gropius und betrieb die Abspaltung, die im April 1921 zur Neugründung der Staatlichen Hochschule für bildende Künste führte. Das Bauhaus entwickelte schon damals eine eigene Streitkultur. Doch es gab weiteres Konfliktpotenzial, das tiefer sass und sich vor allem um die Auffassungen von Walter Gropius und Johannes Itten polarisierte. Itten war nicht nur der Leiter des Vorkurses, er stand bis 1921 als Formmeister fast allen Werkstätten vor. Ihm ging es bei seinem Konzept um die Ausbildung eines aus seinen individuellen Besonderheiten heraus schaffenden Künstlers, eine Zusammenarbeit mit der Industrie, wie sie Gropius ab 1921 wieder anstrebte, kam für ihn nicht infrage. Oskar Schlemmer, Leiter der Bühnenwerkstatt, sah diese Situation 1922 so: »Itten will den Handwerker erziehen, dem Beschaulichkeit und Denken über die Arbeit wichtiger ist als diese. [...] Gropius will den lebens- und arbeitstüchtigen Menschen, der in der Reibung mit der Wirklichkeit in der Praxis reift.«<sup>10</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Theo van Doesburg, zusammen mit Piet Mondrian einer der Köpfe der 1917 gegründeten holländischen De-Stijl-Bewegung, auf das Bauhaus aufmerksam geworden. Auch De Stijl hatte sich einem radikalen Bruch mit der Tradition und einem Neuanfang in der Kunst verschrieben, die sich mit dem Leben vereinigen sollte. Im kollektiven Vorgehen sollte eine neue Lebenswelt entstehen. Van Doesburg sah bei aller Kritik am Bauhaus Ansätze und Gemeinsamkeiten, begab sich nach Weimar und hoffte, es auf seine Lehre einschwören zu können. Sein Wunsch, von Gropius als Meister berufen zu werden, erfüllte sich nicht, und so begann er mit eigenen Seminaren, die auch von einer Anzahl



2  
Vorkursler im Bauhausgebäude  
(v. l. n. r.: Gustav Hassenpflug, unbekannt,  
August Agatz, Wera Meyer[-Waldeck],  
unbekannt, Hermann Bunzel, Albert Buske),  
1928  
Stiftung Bauhaus Dessau, I 11008 F

Bauhaus-Studierender besucht wurden. Obwohl es Einflüsse von De-Stijl-Prinzipien gab, entfaltete sich die Hauptwirkung vielmehr als Katalysator: Das in ständiger Kritik gespannte Verhältnis zu De Stijl verstärkte die Auseinandersetzungen mit inneren Widersprüchen der Institution. Im Verlauf des Jahres 1922 gelang es Walter Gropius, seine Vorstellungen gemäss einer Hinwendung zur Industrie durchzusetzen, worauf Johannes Itten im April 1923 das Bauhaus verliess. Als neuer Leiter des Vorkurses und der Metallwerkstatt wurde der junge ungarische Konstruktivist László Moholy-Nagy berufen. Ziel der Bauhaus-Lehre war für ihn die »Synthese der in Kunst, Wissenschaft und Technik erworbenen Kenntnisse«.<sup>11</sup> Das Konzept hatte eine grosse Nähe zur »Wesensforschung«<sup>12</sup> von Gropius, die bei der exakten Erforschung der Materialien und Gestaltungselemente ansetzte und bei angenommener Gleichheit menschlicher Grundbedürfnisse die Dinge und Räume des Alltags nach ihren Funktionen für die mit und in ihnen lebenden Menschen befragte. Diese neue Entwurfshaltung bezeichnete man auch als Funktionalismus.

### **Die Ausstellung 1923**

Das Bauhaus unterschied sich 1922 sowohl von Ittens als auch von De-Stijl-Zielen und begann erst mit Überlegungen zu Rationalisierung, Typisierung und Normierung. In dieser schon stabilisierten, aber immer noch relativ offenen Situation orientierte Walter Gropius ab Sommer 1922 alle Kräfte der Schule auf eine grosse Ausstellung. Die im August 1923 mit dem neuen Motto »Kunst und Technik – eine neue Einheit« eröffnete Ausstellung präsentierte das gesamte Spektrum der Bauhaus-Arbeit. Mit dem Teil, der sich »Internationale Architektur« nannte, ordnete man sich in das Neue Bauen ein, indem man Modelle, Zeichnungen und Fotografien nicht nur am Bauhaus entworfener Architektur präsentierte, sondern auch Arbeiten von Bruno Taut, Ludwig Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, Le Corbusier und anderen. Weitere Abteilungen stellten die Werke der bildenden Künstler und die in den Werkstätten gefertigten Produkte aus. Im Hauptgebäude war das Direktorenzimmer neu gestaltet worden, in Jena führte man Inszenierungen der Bauhaus-Bühne auf. Höhepunkt der Bauhaus-Ausstellung war das Versuchshaus Am Horn. Unweit von Goethes Gartenhäuschen, einem mehr als ein Jahrhundert zuvor entstandenen Idealbild des Wohnens, konnte man eine Vorstellung von einem Wohnhaus der Zukunft in seiner Totalität bekommen: vom Türgriff über sämtliche Möbel und anderen Inneneinrichtungsdetails bis zum Bau selbst. Entworfen hatte das Gebäude der jüngste Bauhaus-Meister Georg Muche, Maler und Formmeister der Webereiwerkstatt. Gropius' Partner Adolf Meyer, der bei Entwurf und Ausführung Muche zur Seite stand, schrieb damals: »Bei der Wahl der Baustoffe und Baukonstruktionen wurden solche bevorzugt, die einem neuen synthetischen Baugedanken entgegenkommen, Ersatz-



3  
Ludwig Mies van der Rohe beim Unterricht  
im Bauhausgebäude (neben ihm Hermann  
Klumpp auf der einen und Heinrich Neuy  
und Annemarie Wilke auf der anderen Seite),  
um 1931  
Stiftung Bauhaus Dessau, I 6518 F

bauweisen waren bewusst ausgeschaltet, dagegen wurde Wert auf Übereinstimmung von Material und Konstruktion gelegt.«<sup>13</sup> Doch noch wichtiger waren die neuartige Raumkonzeption und die Ausstattung, die gänzlich in den Händen von Studierenden lag. Klar definierte Funktionsbereiche wie Küche, Schlaf- und Kinderzimmer wurden in Grösse, mit weg- und platzsparender Anordnung aller Gegenstände reduziert und reihten sich um einen Zentralraum. Auf dem Höhepunkt der Inflation in Deutschland standen jedoch der Erfolg und die grosse internationale Publizität der Ausstellung in einem Missverhältnis zum finanziellen Ertrag aus dem Verkauf von Bauhaus-Produkten. Am Bauhaus und in der Landesregierung wurde über die Gründung einer Bauhaus-Produktiv-GmbH nachgedacht. Doch die seit Februar 1924 den Thüringer Landtag dominierenden konservativen Kräfte drängten auf eine Schliessung des Bauhauses. Nachdem im Herbst 1924 die Mittel des Bauhauses drastisch gekürzt wurden, erklärten der Direktor und die Meister die Auflösung des Bauhauses mit dem Ablaufen ihrer Verträge zum 1. April 1925.

### **Bauhaus Dessau. Hochschule für Gestaltung 1925–1932**

In den sieben Jahren, die das Bauhaus in Dessau beheimatet war, entstanden die bekanntesten Bauten und Produkte, die das Bild vom Bauhaus bis in die heutige Zeit nachhaltig und weltweit geprägt haben. Die mit der Bauhaus-Ausstellung erreichte künstlerische Orientierung am Bauhaus führte zu einem Prozess der Konsolidierung, in dem selbst der erzwungene Ortswechsel sich stabilisierend auswirkte. Doch auch in Dessau gab es von Beginn an konservative Kreise, die das Bauhaus nicht gern in der Stadt sahen. Zudem wirkte sich auch die ökonomische, soziale und politische Entwicklung in Deutschland aus: Der Neuanfang in Dessau fiel in eine Phase wirtschaftlichen Aufschwungs, während die Jahre ab 1929 von Wirtschaftskrise, steigenden Arbeitslosenzahlen und von Kämpfen sich radikalisierender politischer Kräfte bestimmt waren.

Im März 1925 beschloss der Gemeinderat von Dessau die Übernahme des Bauhauses, im gleichen Monat genehmigte der Finanzausschuss der Stadt die Errichtung des Bauhaus-Gebäudes. Dessau bot dem Bauhaus nicht nur eine aufstrebende Industrie, einen kulturellen Nachholbedarf und die Erwartung von Lösungsvorschlägen für das Wohnungsproblem, sondern auch Möglichkeiten, die in der Weimarer Zeit Stückwerk und Entwurf gebliebenen Vorstellungen eines Neuen Bauens Wirklichkeit werden zu lassen. Dessau als Hauptstadt des Freistaates Anhalt war damals Wohnstatt für viele Arbeiter und Angestellte der umliegenden expandierenden Chemie- und Elektroindustriereviere. Es waren vor allem der damalige Oberbürgermeister Fritz Hesse und der Landeskonservator Ludwig Grote, die sich für die Übernahme des Bauhauses stark machten in Hoffnung auf »bahnbrechende Wirkungen für die

kulturelle und bauliche Entwicklung der Stadt.«<sup>14</sup> Industrielle wie Hugo Junkers gehörten bald zum »Kreis der Freunde des Bauhauses«, der noch im Dezember 1924 gegründet worden war und in dessen Kuratorium Persönlichkeiten wie Albert Einstein, Peter Behrens, Oskar Kokoschka oder Arnold Schönberg sassen.

Offizieller Unterrichtsbeginn in Dessau war der 1. April 1925. Ausser Gerhard Marcks hatten alle Meister – Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Georg Muche und Oskar Schlemmer – den Wechsel nach Dessau vollzogen. Ehemalige Studierende übernahmen als Jungmeister die Werkstätten, womit die Trennung der Leitung in Werkmeister und Formmeister aufgehoben war: Josef Albers führte einen Teil des Vorkurses, Herbert Bayer leitete die Typografie-werkstatt, Marcel Breuer die Tischlerei, Hinnerk Scheper die Werkstatt für Wandmalerei, Joost Schmidt die Plastische Werkstatt und Gunta Stölzl die Weberei. Für Unterricht und Werkstätten gab es Interimslösungen in der Dessauer Innenstadt. Noch 1925 fallen zwei für die Aussenwirkung des Bauhauses wichtige Entscheidungen: Im Oktober wurde die Kleinschreibung eingeführt und im November kam es zur seit Langem angestrebten Gründung der Bauhaus GmbH zur Verwertung der am Bauhaus entwickelten Produkte.

Das Provisorium der ersten Dessauer Monate wurde im Oktober 1926 durch den Einzug der Werkstätten in das Bauhaus-Gebäude beendet. Zu diesem Zeitpunkt erschienen die neuen Satzungen des nun im offiziellen Untertitel »Hochschule für Gestaltung« genannten Bauhauses. Die Meister wurden zu Professoren, die Absolventen erhielten von jetzt an ein Bauhaus-Diplom. Das Bauhaus sollte »der zeitgemässen Entwicklung der Behausung dienen, vom einfachen Hausgerät bis zum fertigen Wohnhaus.«<sup>15</sup> Gropius verstand daher die Bauhaus-Werkstätten als »Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden.«<sup>16</sup> Das Bauhaus, so Gropius weiter, wollte »in diesen Laboratorien einen neuen, bisher nicht vorhandenen Typ von Mitarbeitern für Industrie und Handwerk heranbilden, der Technik und Form in gleichem Masse beherrscht.«<sup>17</sup>

Möbel und andere Gebrauchsgegenstände konzipierte man als serielle Massenprodukte, mit dem Ziel, breiten Käuferschichten den Erwerb qualitätsvoller und preisgünstiger Waren zu ermöglichen. In der Metallwerkstatt arbeiteten Marianne Brandt und andere Bauhäusler mit den Ingenieuren von Leuchtenherstellern wie Kandem zusammen.<sup>18</sup> Mit den Meisterhäusern, der Wohnsiedlung Törten und dem Arbeitsamt entstand ein ganzes Ensemble moderner Bauten. Doch es gab auch Kritik an steigenden Baukosten und an Baumängeln. Dies, aber auch der als »links« eingestufte politische Standort des Bauhauses riefen seit 1927 verstärkt rechte Politiker auf den Plan. Das Bauhaus wurde als Brutstätte des »Kulturbolschewismus« verketzert und von Kreisen des Dessauer Kleinbürgertums als Gefahr für die öffentliche Ordnung