

# Bauhaus Manifest

## Marion von Osten

Die Reform der Kunst- und Gestaltungsausbildung und ihrer Institutionen war konstitutiv für die Moderne. Diese Reformsuche drückt sich auch noch in den Schulneugründungen der Nachkriegsmoderne in der DDR und der BRD aus. Welche Konfliktlinien, die das Bauhaus hinterlassen hat, wurden hier weitergegeben?

Das Bauhaus wurde nach dem Ende des Ersten Weltkriegs 1919 als Staatliche Schule von Walter Gropius gegründet. Sein berühmtes Bauhaus-Manifest sollte für die neue Weimarer Lehrstätte Student\_innen anwerben. Das vierseitige Flugblatt enthält neben allgemeinen Erläuterungen zum Bauhaus, seinen Zielen und seinem Programm einen Holzschnitt von Lyonel Feininger: die expressionistische Darstellung einer Kathedrale. Das eigentliche Manifest wirft einen Blick in Vergangenheit und Zukunft zugleich: Es plädiert für eine Zukunft, in der es „keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker“ mehr geben werde, und bestimmt das Ziel aller Kunst als „bewusstes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander“.

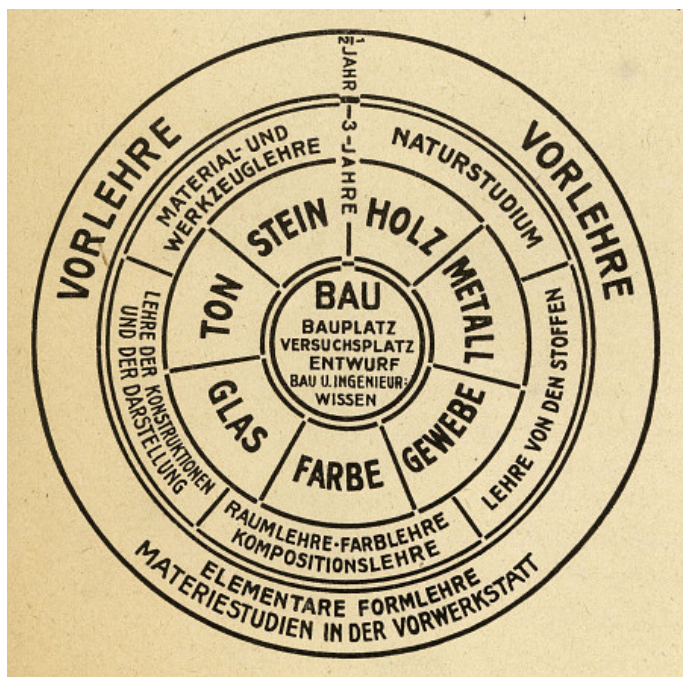
Der Name „Bauhaus“ war eine Bezugnahme auf die Bauhütten mittelalterlicher Zünfte. Feiningers Wahl einer gotischen Kathedrale als Motiv für seinen Holzschnitt in einer Zeit, als Fotografie und Massendrucktechniken längst üblich waren, betonte ebenfalls das Ethos traditioneller Handarbeit. Die Forderung nach einer Rückkehr zum Handwerk ging auf die britische Arts-and-Crafts-Bewegung zurück, die Manufaktur- und handwerkliche Produktion als Mittel zur Überwindung der Entfremdung und Zerstörung durch den Industriekapitalismus des 19. Jahrhunderts verstanden hatte. Mit der Umgestaltung der materiellen Umwelt in der Verbindung von Kunst, Handwerk, Gestaltung und Baukultur sollten in der ersten Ausrichtung der Schule in Weimar auch bestehende gesellschaftliche Verhältnisse reformiert werden. Neue gestalterische Praktiken, Arbeitsweisen und Lebensformen zielten dabei auf die Befreiung von Nutzlosem und Überkommenem und damit auch auf eine andere Art des miteinander Werdens. Der Titel, unter dem der Holzschnitt auch bekannt ist – „Kathedrale des Sozialismus“ – verweist auf den politischen Kontext des Manifests: Bruno Taut und Walter Gropius hatten im revolutionären Nachkriegs-Berlin den Arbeitsrat für Kunst mitbegründet und dort Vorversionen des Manifests mitsamt Feiningers Holzschnitten in Umlauf gebracht. Ihre Vision, dass Kunst und Volk eine Einheit bilden

sollten, schien ihnen mit einer neuen Kultur des Bauens erreichbar, in der alle Künste integriert würden. Das Bauhaus-Manifest ist das erste Manifest eines Architekten des 20. Jahrhunderts und reiht sich ein in die vorab von Künstler- und Politgruppen formulierten Manifeste. Dies deutet auf einen Wandel im Selbstverständnis des Architekten vom Baumeister zum Baukünstler hin. Das Doppelmotiv der Kathedrale und des leuchtenden Kristalls ist aber auch ein Hinweis auf Heilslehren und religiöse Strömungen, die neben den sozialistischen Idealen in das frühe Weimarer Bauhaus eingingen.

Nach Karoline Hille ist zudem zu Bedenken, dass das Bauhaus nicht einfach aus dem Nichts in Weimar landete. Henry van de Velde hatte in Weimar bereits Anfang des Jahrhunderts ein »Kunstgewerbliches Seminar« gegründet, aus dem schließlich eine Schule mit Lehrwerkstätten entstand, die ab 1905 gegenüber der ebenfalls von ihm erbauten Kunstakademie errichtet wurde. Kunstgewerbeschule und Akademie sollten sich auf neue Art ergänzen, statt getrennt voneinander zu wirken. Dieser Ansatz reflektierte einen Richtungsstreit des deutschen Werkbunds um 1914, bei dem es vor allem um die Frage nach der Stellung der Künste in der industriellen Produktion ging. Sollten Kunstschaffende nur Zulieferer für die Industrie werden und Prototypen für die Massenfertigung bereitstellen „oder gleichberechtigt schöpferischer Formgestalter sein, wie es von einer Oppositionsgruppe, zu der auch Gropius und van de Velde gehörten, gefordert wurde“? In Weimar stand van de Velde wegen des wachsenden Nationalismus bereits unter Druck. Er wurde als »Ausländer« angefeindet und der Großherzog betrieb seit 1913 seine Entlassung. Unmittelbar vor Kriegsbeginn 1914 verließ van de Velde die Schule und kontaktierte Gropius, den er bereits zu diesem Zeitpunkt der Regierung als Nachfolger vorschlug.

Das Bauhaus war im Gegensatz zu vielen anderen Reformschulexperimenten der 1910er und 1920er Jahre eine von Anfang an international ausgerichtete Schule, an der wichtige Künstler\_innen der Avantgarde unterrichteten, die weder im bestehenden, national ausgerichteten Akademiesystem oder den Kunstgewerbeschulen Berücksichtigung gefunden hätten. Diese Berufungen waren nur auf Grund der radikalen politischen Umwälzungen möglich geworden. 1919 war demnach tatsächlich ein historisches Moment.

Die anationale und avantgardistische Ausrichtung des Bauhauses spiegelte sich auch bei den Studierenden, die aus verschiedenen Teilen Europas und Asiens anreisten, aber auch in den Konflikten, die Gropius mit den nationalistisch ausgerichteten Kräften in Weimar haben würde. Der Abschied von nationalen, hellenistischen und klassizistischen Idealen der akademischen Ausbildung vollzog sich in dieser Radikalität zudem nur am Bauhaus. Nicht „Deutsche Kunst“ wurde hier unterrichtet, wie weiterhin an den national ausgerichteten Akademien und Kunstgewerbeschulen, sondern eine neue Vision der Einheit der Künste, die im internationalen Dialog mit Vertreter\_innen der Moderne weltweit gesucht wurde, wie das Gastlehrprogramm des Bauhauses in all seinen Phasen beweist. Noch einige Jahre später wird der zweite Direktor, Hannes Meyer sagen: „Als Bauhäusler sind wir Suchende.“



Das ideale von Walter Gropius 1922 entwickelte Schema zum Aufbau der Lehre am Bauhaus.

Dies drückt sich auch in der Lehre aus, die nicht das Modell der Akademien von Professoren und Studierenden übernimmt, sondern die Lehrlingsausbildung zum Vorbild hat. Der Lehrplan des Bauhauses von 1919 war ohne Vorläufer und musste von Gropius neu ausgearbeitet werden. 1922 schlug er ein visuelles Schema für das Curriculum vor. Im Zentrum steht nach wie vor der „Bau“ als Vision für die Synthese aller Kunstformen. Die Baulehre wurde jedoch erst sehr spät, nämlich 1927 eingeführt, mit der Berufung von Hannes Meyer. Zu Beginn des Studiums erhielten die Studierenden eine einjährige Grundausbildung. Unter der Leitung eines „Werkmeisters“ begannen die Studierenden in Werkstätten zu arbeiten. Künstler wie Klee und Kandinsky arbeiteten als „Formmeister“ und führten grundlegende Prinzipien der Gestaltung, Farbe und Komposition ein. Beim versuchsorientierten Umgang und Lernen mit oftmals profanem Material waren kognitive und manuelle Fähigkeiten von gleichwertiger Bedeutung. Es wurden weder ideale Kultur-Vorbilder

noch die Maltechnik eines Professors kopiert, sondern mit der Einführung des Vorkurses vorerst eine Befähigung zur Gestaltung gefördert, sowie die Fähigkeit eigene und ungewohnte Lösungen zu finden. Josef Albers pflegte zu seinen Studierenden zu sagen: „Wir wollen, dass Sie alles, was Sie früher gelernt haben, vergessen – bis auf das Handwerk.“

Es ist, wie wir mit dem Projekt Bauhaus imaginista zeigen konnten, daher auch nicht verwunderlich, dass nord-afrikanische und prä-columbianische Handwerkstechniken in der Bauhaus-Lehre und Praxis einen Platz fanden, denn diese konzeptionelle Offenheit des Bauhaus schloss nun auch das Interesse an vormodernen Webereipraktiken, Keramiken oder vernakularen Bauweisen mit ein.<sup>1</sup>

Der hybride, polyphone Charakter der Moderne als Suchbewegung war kennzeichnend für das frühe Bauhaus; es integrierte sozialistische und kommunistische Ideen, die Arts-and-Crafts-Bewegung und die Reformpädagogik, aber auch spiritualistische und esoterische Ansätze bis hin zur Umarmung einer Weltkunst, deren Wissens- und Machtkomplexe allerdings gänzlich unterbeleuchtet blieben. Bauhäusler\_innen unterhielten zudem aktiv Verbindungen zum russischen Konstruktivismus und der niederländischen Bewegung De Stijl oder beteiligten sich an den Internationalen Kongressen für Architektur (CIAM). Internationalität und Heterogenität, sowie die ständige Bewegung und immerwährende Neuausrichtung und Nachjustierung des Curriculums in den vierzehn Jahren des Bestehens der Schule machen womöglich den Erfolg des Bauhauses aus, da es einen physischen und denkenden Ort für die unterschiedlichsten Ideen der Moderne schuf, an dem man praktizierend teilhaben konnte.

Die Schule brachte aber auch eine ganze Reihe von Widersprüchen und Konflikten mit sich, um die es am ersten Tag dieses Symposiums auch in den Beiträgen gehen wird. Den eigenen utopischen und ästhetischen Ansprüchen genügte das Bauhaus nicht immer. Trotz des 1918 eingeführten Frauenwahlrechts gab es für die zahlreichen weiblichen Studierenden am Bauhaus unter Walter Gropius' Leitung keine wirkliche Gleichberechtigung. Dies sollte sich zwar mit dem zweiten Direktor Hannes Meyer ändern, aber – wie wir am Beitrag von Wendelien van Oldenborgh sehen werden – war damit keine Gleichstellung erreicht. Ebenso unaufgelöst blieben Widersprüche zwischen künstlerischer und gestalterischer Ausbildung, egalitärem Anspruch, zukunftsweisender Lehre und marktgängiger Herstellung eigener Produkte, die in der Ära Gropius für ein überwiegend bürgerliches Publikum produziert wurden. Die Kunsthistorikerin Robin Schuldenfrei weist in ihrer Arbeit immer wieder darauf hin, dass die Gestaltung von Schachspielen, Teekannen und Tassen nicht den Idealen einer egalitären Gesellschaft entsprach, sondern sich an eine wohlhabende Käufer\_innen-Schicht richtete.

Diese Widersprüche sprechen gegen jede kanonisierte Deutung des Bauhauses und sie verweisen auch auf über-

gangene Einsprüche gegen das Gesamtkunstwerks-Paradigma der Schule unter Gropius und Moholy-Nagy, die der Schweizer Architekt Hannes Meyer bereits vor seiner Berufung offen thematisiert hatte. Für Meyer zielte das Bauhaus an seinen Absichten vorbei, wenn es einen Nischenmarkt bediente und am Ende handgefertigte Objekte entwarf und sich damit von der Arts-and-Crafts-Bewegung als Erbe des 19. Jahrhunderts ablöste. Für Meyer war das Bauhaus einerseits zu rückwärts gewandt und andererseits zu formalistisch. Er befürchtete bereits, dass es sich nunmehr nur noch um einen Stil handle, eine überlebte Ästhetik der Avantgarde der frühen 1920er Jahre. Offen berichtet er Gropius, er vermisse die Anerkennung der gesellschaftlichen Verhältnisse und die Berücksichtigung der Bedürfnisse der Nutzer\_innen, für die in Zukunft gestaltet werden sollte.

Hannes Meyer besuchte im Dezember 1926 erstmals das Bauhaus zu dem Zeitpunkt, als das von Walter Gropius entworfene Schulgebäude und die Meisterhäuser in Dessau neu bezogen wurden und das gesamte Bauhaus-Kollegium sich bereits in einer radikalen Neuorientierung befand. Die Schule war von Weimar nach Dessau umgezogen, wo die Forderung der lokalen Sozialdemokraten nach Lösungen für die Wohnungsnot umgesetzt werden sollte. Gropius' eindrückliche Campus-Architektur und die neu gegründete gGmbH, mit der studentische Produkte verkauft werden sollten, hatten ebenfalls zu einem Paradigmenwechsel geführt.

Zur Eröffnung des Bauhauses Dessau erschien auch die erste Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus* nr.1.<sup>2</sup> Auf der dritten Seite war eine Collage von Marcel Breuer abgedruckt. Die Collage mit dem Titel „ein bauhaus-film – 5 Jahre lang“ ähnelt einem „Filmstrip“, der die Entwicklung von Breuers Stuhl-Designs vom handwerklichen Objekt zum industriellen Prototypen verfolgt und in eine Zukunft imaginiert, in der das Design-Objekt als Gestaltungsaufgabe obsolet wird, da – wie Breuer 1926 mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau annehmen muss – sich die gesellschaftlichen Verhältnisse jederzeit verändern können. In Breuers Collage sitzt eine mögliche Benutzerin der Zukunft auf einer Luftsäule statt auf einem Stuhl.<sup>3</sup> Die Nutzerin wird so – vom Autor möglicherweise ungewollt – zum Subjekt des Designs, so als hätte Breuer voraus gesehen, dass die Selbst-Gestaltung der Konsument\_innen zur großen Wunschmaschine des 20. und auch 21. Jahrhunderts werden sollte.

Breuers „ein bauhaus-film“ persifliert auch das neue Medium des Films. Mit der Filmserie „Wie leben wir morgen gesund und wirtschaftlich?“, die Gropius und Richard Paulick von 1926 bis 1928 produzierten, wurden Bauhaus-Ideale und Praktiken ernsthaft propagiert. In Detailaufnahmen werden hier u.a. die Berliner Wohnungsnot, Beispiele des neuen Wohnungsbaus aber auch die Törtener Baustelle mit ihrer seriellen Produktion von Wohnbauten im Baukastensystem vorgestellt oder Einblicke in das private Wohnhaus von Ise und Walter Gropius gewährt. Das Innere der Meisterhäuser offenbart sich darin als ein Raum neuer Ästhetiken und Technologien, aber auch

als Ort geschlechtsspezifisch kodierter Subjekte und hetero-normativer Lebensweisen, in denen Frauen zu Konsumentinnen der neuen Produkte erklärt werden.

In den Jahren 1926–1927 steht die ehemalige Ausrichtung der Schule ebenso in Frage wie die gesellschaftlichen Bedingungen, die zu entsprechender Gestaltung führen. Breuers interventionistische Collage (eine Konzeptkünstlerische Arbeit) entstand in einer Zeit konfliktreicher und ideologisch geführter Debatten, in denen die Gegensätze von Warenfunktion und sozialer Funktion von Design zum Ausdruck kamen und der Gestalter-Künstler mit der Einführung fordristischer Produktionsweisen konfrontiert war, eine Konfrontation auf die Georg Muche in derselben Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus* nr. 1 kritisch Bezug nimmt:

„die illusion, daß die bildende kunst in der schöpferischen art technischer formgestaltung aufzugehen hätte, zerschellt in dem augenblick, in dem sie die grenze der konkreten wirklichkeit erreicht (...), weil die formgestaltung des mit technischen mitteln erzeugten industrieprodukts sich nach einer gesetzmäßigkeit vollzieht, die nicht von den bildenden künsten abgeleitet werden kann.“ Und Muche kommt zum Schluss: „kunst und technik sind nicht eine neue einheit, sie bleiben in ihrem schöpferischen wert wesensverschieden.“<sup>4</sup>

Diese offen formulierte Kritik an der in der zweiten Phase des Bauhauses 1923 formulierten Leitlinie „Kunst und Technik eine Einheit“, die das Paradigma des Handwerks von 1919 ablösen sollte, deutet auf eine zentrale Konfliktlinie hin, die mit der Berufung von Hannes Meyer zum Nachfolger von Walter Gropius schlussendlich bis zum Eklat führte. Lazlo Moholy-Nagy hatte bereits 1924 formuliert, dass „das 20. Jahrhundert ein technologisches wäre, in dem es vor allem um die Erfindung, Konstruktion und Bedienung und Betreuung von Maschinen gehen werde“. Moholy-Nagy war überzeugt, dass aus der Synthese von Kunst, Leben und Technik neue Kunstformen und ein neues gestalterisches Subjekt hervorgehen würde, das den Gegensatz von technischer und künstlerischer Praxis überwinden könnte. Das Künstlerische als Durchdringungsprinzip aller Bereiche der Produktion richtete sich auch gegen die Spezialisierung in Disziplinen und es ist daher erstaunlich, dass ja tatsächlich bis 1926 keine Berufsausbildung am Bauhaus erfolgt war. Man war Bauhändler und in der Vorstellung der Lehrkräfte genügend ganzheitlich ausgebildet worden. Aber ausgerechnet Moholy-Nagys vom russischen Konstruktivismus übernommene positivistische Konzept technischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Innovation im gelobten Maschinenzeitalter sollte mit dem vom Schweizer Genossenschaftsgedanken geprägten Hannes Meyer in Konflikt kommen.

Obwohl Hannes Meyer dem Suprematismus und Konstruktivismus nahe stand, wie seine eigenen Arbeiten zeigen, und bereits 1924 in der Zeitschrift „ABC. Beiträge zum Bauen“<sup>5</sup>, die er mit Mart Stam, Hans Schmidt und El Lissitzky herausgab, Arbeiten von Moholy-Nagy veröffentlicht hatte und obwohl

Moholy-Nagy und Meyer gerade im Jahr 1926 in freundschaftlich engem Austausch standen, brach an ihren unterschiedlichen Vorstellungen von der gesellschaftlichen Rolle des Gestaltungskünstlers ein unüberwindbarer Streit aus. Dieser Streit war es, der dazu führte, dass nicht nur Moholy-Nagy wegen dieser Konflikte mit Meyer das Bauhaus verließ – Gropius sollte später einmal sagen, „Hannes Meyer habe das Bauhaus verraten“ – sondern es führte auch dazu, dass Kandinsky und andere Lehrkräfte aktiv auf die frühzeitige Entlassung Hannes Meyers hinwirkten. Ein Prozess, der vornehmlich und sicher auch zu Recht dem Erstarken der Rechten in Dessau zugeschrieben wird und letztendlich politisch motiviert war, da der parteilose Meyer sich u.a. mit den sozialistischen und kommunistischen Studierenden am Bauhaus solidarisiert hatte. Aber der Rauswurf war auch Resultat eines internen Konflikts, der oft übersehen wird und der meines Erachtens ebenfalls von politischer Bedeutung ist.



Lotte Beese (später Stam Beese, im Hintergrund Hartmut Schulze) als Architektur-Studentin am Bauhaus Dessau, um 1928

Der erste Eklat mit den bisherigen Lehrkräften betraf Veränderungen in der Lehre, die Meyer durchsetzte sowie weitere, die er durchsetzen wollte und nicht mehr konnte. Zu allererst wollte er den Studierenden mehr Autonomie geben, denn in seiner Einschätzung war das Bauhaus weiterhin eine quasi Kunstakademie oder quasi Kunstgewerbeschule mit Privilegien für die vorwiegend männlichen Professoren und entsprechend asymmetrischen Verhältnissen zu den Studierenden. Die Aufteilung in Form- und Werkmeister wollte er auflösen, denn er verstand nicht warum die Künstler nicht technisch befähigt sein könnten. Ausgerechnet Moholy-Nagy schreibt an Ise Gropius „dass er nicht einsehe als Künstler ohne einen Techniker an seiner Seite arbeiten zu müssen und er würde nun aus diesem Grund die Schule verlassen“. Statt dem bestehenden Meisterprinzip weiter zu gehorchen, plante Meyer ein Angebot, in dem auch andere Wissensgebiete wie Philosophie, Soziologie aber auch Lehrende aus Bereichen der Landschaftsgestaltung einen Platz in einem ausgeweiteten Lehrangebot haben sollten. Frauen wurden mit Meyers Amtszeit – wie eingangs erwähnt – zu allen Werkstätten zugelassen, und die Weberei war nicht

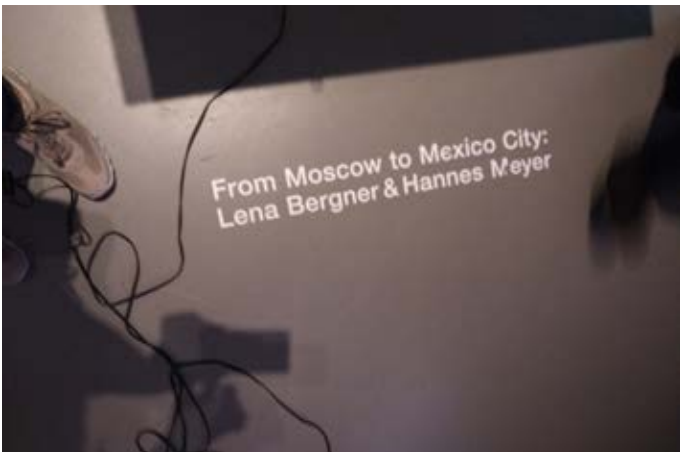
mehr Frauenklasse sondern – wie ein nicht veröffentlichtes Buch Meyers zeigt – ein wichtiger Bestandteil der innovativen Praxis am Bauhaus. Otti Bergers Text „Stoffe im Raum“, wurden so auch in der tschechischen linken Kultur-Zeitschrift *ReD*<sup>6</sup> veröffentlicht. Mart Stam erhielt einen Lehrauftrag am Bauhaus, Austro-Marxisten wie Otto Neurath wurden eingeladen und Graf Dürkheim hielt Vorträge über Anthroposophie. Das Bauhaus blieb auch unter Meyer polyphon, aber es suchte nun auch aktiver nach Verbindungen zu anderen Wissensgebieten.

Unter Hannes Meyers Leitung von 1928 bis 1930, der Phase, in der auch Selman Selmanagić an das Bauhaus kam, setzte sich eine stärker kollektive und egalitäre, aber auch polytechnischere Herangehensweise in der Lehre durch. Mit sozialologischen – oder heute würde man sagen kulturanthropologischen Methoden – ließ Meyer die Lebensgewohnheiten der zukünftigen Bewohner einer Siedlung untersuchen und bezog biologische und klimatische Standortuntersuchungen in den Entwurfsprozess ein. Beim Entwurf und der Realisierung von Bauten – wie etwa den Laubenganghäusern in Dessau oder der Bundesgewerkschaftsschule in Bernau bei Berlin – arbeiteten Studierende verschiedener Studienjahre in den sogenannten „vertikalen Brigaden“ zusammen. Die Untersuchung des Kontextes für einen Gestaltungsprozess stand im Vordergrund. Studierende waren an der Erforschung räumlicher, topografischer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen des Bauens ebenso beteiligt, wie an internationalen Ideen zum neuen Siedlungsbau und zur Stadtplanung. Nicht mehr der einzelne Gestalter-Künstler stand im Zentrum der Schulvision, sondern das Gestaltungsvorhaben selbst und die dazu benötigten Praktiken und Wissensformen. Dazu zählte auch die Berücksichtigung des Sonneneinfalls oder der umgebenden Landschaft, ein Motiv, das später in der Arbeit von Hannes Meyer wiederkehren sollte. Im Vordergrund standen kollektives Arbeiten und Lernen. Studierende der Zeit berichten, dass in diesen Jahren die Linie des Bauhauses nicht mehr so klar zu erkennen gewesen sei, dass man aber an den unterschiedlichsten Angeboten hätte teilhaben können und die Klassenbesprechungen in anderen Werkstätten mit verfolgt habe. Das Verhältnis zwischen Lehrenden und Studierenden sei ein kooperatives gewesen. In seiner Endvision strebte Meyer die autonome Schülerschule an, ein aus der Schweizer Reformpädagogik und Genossenschaftsbewegung stammende Idee der Befreiung von Vormundschaft. Nach seiner Entlassung folgten Meyer einige seiner ehemaligen Studierenden in die Sowjetunion und arbeiteten dort inoffiziell weiter unter dem Namen „Bauhaus Brigade Rot Front.“

Die Frage, welche Bedeutung künstlerische Verfahrensweisen am Bauhaus haben und wie eine progressive Lehre aussehen könnte, entfachte sich nicht erst seit der Ablösung von Johannes Itten durch Moholy-Nagy und Schlemmer und der Programmatik von 1923, sondern artikulierte sich jeweils in den unterschiedlichen Phasen bis in die kurze Amtszeit von Hannes Meyer und Mies van der Rohe am Architekturseminar als Studium

neben dem Beruf. Der innere Konflikt, welche Rolle und Funktion der/die Künstler\*in in den neuen Verfahrensweisen und in der neuen demokratischen Gesellschaft haben könne, blieb eine virulente Debatte, die in verschiedene Richtungen ausschlug. Sie ist deswegen so interessant, weil sie bis heute unaufgelöst geblieben ist.

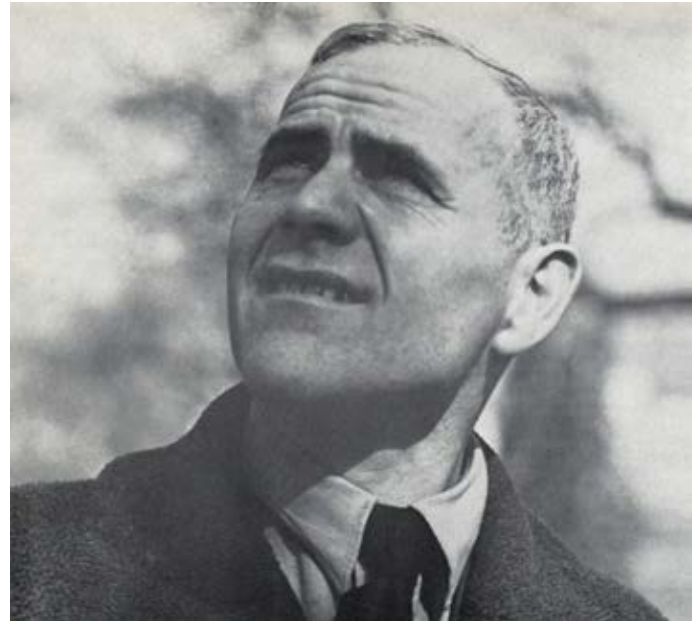
Meyer wurde gerne als reiner Funktionalist an die Wand gestellt. Wie ich mit der Ausstellung *bauhaus imaginista* zeigen konnte, war er aber immer ausdrücklich an künstlerischen Verfahrensweisen interessiert.



Momentaufnahme aus der Ausstellung „bauhaus imaginista“, Foto: L. Baumann

Viele Jahre später im Mexikanischen Exil bringen Hannes Meyer und die Weberin Lena Bergner, die sich selbst als proletarische Künstlerin bezeichnete, ihre Kunstauffassung gemeinsam auf den Punkt.<sup>7</sup> Ab 1942 arbeiten sie für „La Estampa Mexicana“ mit der „Werkstatt für Populäre Grafik“ der berühmten TGP zusammen an antifaschistischen Ausstellungen, Drucken, Flugblättern für Arbeiter\_innen und die indigene Bevölkerung und geben gemeinsam mit und für die TGP Bücher heraus.<sup>8</sup> Die kollektive Arbeitsweise, die zu den Prinzipien der TGP gehörte, traf auf die Rolle der Kunst „als manifest und mittler einer kollektiven gesellschaft“, wie sie Hannes Meyer bereits in „bauhaus und gesellschaft“<sup>9</sup> definiert hatte. In seinem Essay „Die Neue Welt“ von 1926 hatte Meyer zudem das Bild von einer globalisierten Welt entworfen, in der das Gemeinschaftliche und die Kooperation diese neue Weltordnung prägen werden und nicht – wie es Moholy-Nagy visionierte – die Maschinen. Diese soziale Revolution unterschied sich radikal von der Idee einer technologischen Revolution, an der die Künstler\_innen gestaltend beteiligt wären, um neue Objekte

zu produzieren. Vielmehr suchten Meyer und einige seiner Studierenden nach ihm nach einer neuen fluiden Gestalter-subjektivität, die sich in lokale Kontexte einzubringen versuchte, im Dienst der Sache sozusagen.



Hannes Meyer, fotografiert kurz nach seiner Ankunft in der Sowjetunion (1930)

In einer Schlussbetrachtung auf seine Arbeit mit der TGP äußerte sich Hannes Meyer daher auch wie folgt: „Wir ehrenamtlichen Mitarbeiter der Estampa Mexicana, die wir die Aufgabe haben, die TGP-Arbeiten auch in den USA und in Europa zu propagieren, sind Zeugen eines Zusammenpralls zwischen mexikanischem Realismus, der sich in jedem Werk der Werkstatt spiegelt, mit der abstrakten Kunst und mit dem Surrealismus, der in den Ausstellungen jener Länder weiterhin dominiert. Trotz des Krieges sprechen sie die hungrigen Völker in einer den Massen unverständlichen Sprache an. In dieser europäischen Umgebung wäre unsere Gruppe realistischer Künstler ein ausgesprochen merkwürdiges Phänomen. Auch wäre es merkwürdig, dort eine kollektiv arbeitende Künstlergruppe anzutreffen, die 10 Jahre lang den individualisierten Tendenzen trotz der schwierigen ökonomischen und politischen Situation dieser Jahre widerstanden hat. Deshalb scheint mir, dass meine Freunde die ganze Aufmerksamkeit der revolutionären Teile des mexikanischen Volkes verdienen. Ein besseres Leben mit weniger Sorgen um die Verwirklichung ihrer Aufgaben in Dienste eines besseren Mexico!“<sup>10</sup>

## Quellenangabe

- 1 Das umfangreiche Projekt „bauhaus imaginista“ fand 2019 Haus der Kulturen der Welt Berlin und anschließend im Zentrum Paul Klee in Bern statt unter der Künstlerischen Leitung und Kuration von Marion von Osten und Grant Watson;  
[https://hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus\\_imaginista/start.php](https://hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php)
- 2 Die Zeitschrift bauhaus 1 aus dem Jahr 1926 ist unter folgendem Link abrufbar: [https://monoskop.org/images/d/d4/Bauhaus\\_1-1\\_1926.pdf](https://monoskop.org/images/d/d4/Bauhaus_1-1_1926.pdf)  
Zugriff am 7.1.21, 16:25 Uhr
- 3 Die Bildunterschrift zu der Fotocollage der Stuhlentwicklung lautet: „es geht von jahr zu jahr besser und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule“
- 4 Vgl. bauhaus nr. 1, Seite 5f
- 5 ABC. Beiträge zum Bauen, Hrsg. u.a. von Hans Schmidt, Mart Stam, El Lissitzky, Emil Roth, 1924-28. Bedeutende Architektur- und Kunstzeitschrift der Avantgarde.
- 6 ReD (Revue des Devêtsil), Zeitschrift des Prager Verbandes der Devêtsil (Pestwurz oder wörtlich übersetzt ‚Neunkräfte‘) einer Gruppierung tschechischer Avantgardenkünstler der 1920er Jahre.  
Vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Devêtsil>
- 7 Hannes Meyer erhielt 1939 einen Ruf der mexikanischen Regierung und wurde Direktor des neu gegründeten Instituts für Städtebau und Planung mit Sitz in Mexiko-Stadt. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Hannes\\_Meyer](https://de.wikipedia.org/wiki/Hannes_Meyer)  
Lena Bergner erhielt 1939 eine Professur für Textilwesen am Staatlichen Textilinstitut in Mexico-Stadt.  
Vgl.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Lena\\_Meyer-Bergner](https://de.wikipedia.org/wiki/Lena_Meyer-Bergner)
- 8 Der Verlag „La Estampa Mexicana“ wurde 1942 von Hannes Meyer gegründet für die Künstlervereinigung Taller de Gráfica Popular (TGP, Werkstatt der Volksgraphiker).
- 9 Meyer, Hannes, Bauhaus und Gesellschaft; in: Bauhaus - 3 (1929); S. 4
- 10 Anm. LB: Da Marion von Osten krankheitsbedingt ihren Vortrag nicht persönlich hatte vortragen können, hatte sie den Text zur Verfügung gestellt, so dass er verlesen wurde. Die Anmerkungen und die Bildunterschriften wurden von Leonie Baumann verfasst, da die Veröffentlichung der Vorträge des Symposions erst nach dem Tod von Marion von Osten erfolgte. Ihre Einwilligung zur Veröffentlichung hatte sie noch zu Lebzeiten erteilt.