

«Kunst [...] ist an sich nicht lehrbar», stellt Walter Gropius im Programm des Bauhauses von 1919 fest.¹ Und doch beruft er eine große Zahl von Künstlern als Meister an das Bauhaus. Was war ihre Aufgabe an dieser neu gegründeten Schule, wenn Kunst nicht lehrbar ist? Wie sollten sie die Kunst einbringen? Denn dass letztere eine elementare Rolle am Bauhaus spielen soll, unterstreicht Gropius von Anfang an. Die Einheit von Kunst und Handwerk bezeichnet er 1922 als «die Bauhaus-Idee» und damit als das Kernkonzept des Bauhauses.² Schon 1924 gibt er allerdings mit «Kunst und Technik eine neue Einheit» eine veränderte Maxime für eine konzeptuelle Neuausrichtung des Bauhauses aus, wobei weiterhin die Kunst integraler Bestandteil bleiben soll, aber die Technik das Handwerk ersetzt.³

Die alte Einheit. Keine Trennung von Kunst und Gestaltung

Wenn Gropius von einer «neue[n] Einheit» spricht, dann muss es auch eine alte Einheit geben, auf die er sich bezieht. Die Idee, Kunst und Handwerk zu vereinen, wird um 1900 europaweit diskutiert und geht maßgeblich auf William Morris und die englische Arts and Crafts-Bewegung zurück.⁴ Als Reaktion auf die industrielle Produktion versuchte man das Handwerk zu stärken, indem man es mit der Kunst verschmolz. Nach Morris' Konzept sollten die Künstler selbst handwerklich tätig werden und so den Produkten eine völlig neue Qualität verleihen. Gerade bei Morris war diese Idee immer auch an den Wunsch gekoppelt, günstig zu produzieren und einer möglichst breiten Bevölkerungsschicht den Erwerb guter Gestaltung zu ermöglichen. Das bahnbrechende Konzept, das schnell in ganz Europa rezipiert wurde, war eine Erweiterung der Kunst um den angewandten Bereich. Für einen Künstler war es nun überhaupt kein Problem, die Gattungen Malerei und Skulptur zu verlassen und Möbel, Gebrauchsgerät für den Haushalt, Innenarchitektur oder auch Architektur zu entwerfen. Er blieb in jedem Fall Künstler und was er schuf, war Kunst. Dieses Konzept führte dann auch zu einer Reihe von Wortneuschöpfungen, die alle das Wort Kunst beinhalten: Kunsthandwerk, angewandte Kunst, Kunstgewerbe et cetera.

Eine der prägenden Figuren dieser Bewegung in Deutschland ist Hermann Muthesius. Über seine Aufsätze und vor allem durch sein Buch *Das englische Haus* vermittelt er die Ideen und Konzepte der Arts and Crafts-Bewegung nach Deutschland. Natürlich bedeutet das im Umkehrschluss, dass die Rezeption der Arts and Crafts-Bewegung in Deutschland stark durch Muthesius' Sicht geprägt wird. Um Gropius' Betonung des Baus als ein alle Handwerker und Künstler vereinendes Gesamtkunstwerk zu verstehen, muss man deshalb auch Muthesius' Analyse von Morris' Red House mitdenken. Das Red House ist Muthesius zufolge «das erste individuelle Haus der neuen künstlerischen Kultur, das erste Haus, das innen und

außen als Ganzes gedacht und ausgeführt war, das erste Beispiel in der Geschichte des modernen Hauses überhaupt».⁵ Und – so Muthesius – Morris und seine Künstlerfreunde haben als erste den «Begriff der künstlerischen Einheit des Hauses» definiert.⁶ Es lässt sich somit eine von Muthesius vermittelte durchgehende Linie vom Red House zum Bauhaus schlagen.

Muthesius ist aber auch noch in einer weiteren Hinsicht maßgebend für Gropius' Positionierung seiner neuen Schule. Als führender Theoretiker bestimmt er die Diskussion um Kunst, Handwerk und Industrie vor dem Ersten Weltkrieg. Schon in dem Aufsatz *Kunst und Maschine* von 1902 plädiert er für eine Zusammenarbeit der Kunst mit der Maschine statt mit dem Handwerk und stellt bereits den Begriff Kunst für die Tätigkeit des Entwerfers infrage, wobei ein neuer Begriff für diese nun veränderte Tätigkeit noch fehle.⁷

Für diesen Begriff fehlt uns heute ein Wort. Das donnernde Wort «Kunst» zu wählen, hat seine sehr bedenklichen Seiten. [...] Wir neigen fast dazu, eine tektonische Leistung nur dann künstlerisch zu nennen, wenn sie zu der reinen Zweckmäßigkeit noch irgendeinen Zusatz enthält. Auf der anderen Seite wünschen wir aber gar keine Zusätze, wir wollen die vollendete, reine Zweckmäßigkeit.⁸

Mit seinen Forderungen nach Typisierung und Standardisierung präzisiert Muthesius auf der Werkbundtagung 1914 seine Vorstellungen vom veränderten Arbeiten des Entwerfers. Als Quintessenz plädiert er dafür, sich vom Begriff der Kunst zu verabschieden, da die neue Tätigkeit des Entwerfers und die angestrebte serielle Produktion keine künstlerischen Tätigkeiten mehr seien.

Und dann ist das Wort Kunst für viele Teile unserer Arbeit überhaupt etwas zu präntiös gewählt, es kommt oft lediglich Geschmack, gute und schickliche Form, Anstand in Frage. Das Gebaren der letzten Jahre mit den Stichworten «Kunst im Hause», «Kunst auf der Straße», «Kunst des Schaufensters», «Kunst der Studentenbude», «Kunst im Männeranzug» (es gibt fast kein Wort mehr, mit dem das Wort «Kunst» nicht zusammengeleimt worden ist) entbehrt nachgerade nicht einer gelinden Komik.⁹

Muthesius löst damit eine Schockwelle unter den Werkbundmitgliedern aus, die zu einer empörten Gegenreaktion von Henry van de Velde führt, an der auch Gropius mitwirkt. Seinen Förderer Karl Ernst Osthaus versucht Gropius sogar für die Forderung zu gewinnen, Muthesius aus dem Werkbund auszuschließen, was Osthaus aber ablehnt.¹⁰ Der Werkbundstreit von 1914 markiert eine Wende im Selbstverständnis der deutschen Entwerfer. Nun war die These in den Raum gestellt, dass das Entwerfen keine angewandte Kunst, sondern eine von der Kunst unabhängige Tätigkeit sei. Wobei nach wie vor ein geeigneter neuer Begriff dafür abging. Muthesius' Forderung von 1902, auf die Maschine statt auf das Handwerk zu setzen, war spätestens seit Richard Riemerschmids Maschinenmöbelprogramm von 1906 kein Affront mehr und im Deutschen Werkbund fast schon Selbstverständlichkeit.

Die Forderung von Muthesius, sich von der Kunst zu lösen und Gestaltung als eigenständige Disziplin zu etablieren, war 1914 jedoch keinesfalls mehrheitsfähig. Ganz im Gegenteil versuchten viele Kunstgewerbeschulen die Einheit von Kunst und Handwerk in ihren Lehrkonzepten zu verwirklichen. Dies ist die unmittelbare Ausgangslage für Gropius' Positionierung des Bauhauses, da während des Ersten Weltkriegs keine weitere Diskussion der Themen Kunst, Handwerk und Industrie zustande kam.

Gropius' Theorie der Einheit von Kunst und Handwerk am frühen Bauhaus

Gropius knüpft mit dem Bauhaus an die Debatten über Kunst, Handwerk und Industrie an, die in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg geführt wurden. Sein Bauhaus soll, gerade was die Frage nach der Einheit von Kunst und Handwerk anbelangt, eine neue Lösung anbieten.

Vor dem Krieg haben wir das Pferd beim Schwanz aufgezümt und wollten die Kunst durch Organisation von rückwärts in die Allgemeinheit tragen. Wir bildeten Aschenbecher und Bierseidel künstlerisch aus und wollten so allmählich zum großen Bau emporsteigen. [...] Das war eine maßlose Überhebung, an der wir Schiffbruch litten, und nun wird's umgekehrt werden.¹¹

Was aber ist die «maßlose Überhebung, an der wir Schiffbruch litten», die Gropius mit dem Bauhaus vermeiden möchte? Natürlich reagiert er mit seinem Lehrkonzept auf die Reformdiskussionen um die Kunstgewerbeschule seit der Jahrhundertwende.¹² Zunächst sollte das Bauhaus definitiv keine Kunstakademie sein und auch keine Künstler ausbilden. Um sich vom akademischen Lehrbetrieb abzuheben und die Bedeutung des Handwerks zu unterstreichen, konzipiert Gropius das Staatliche Bauhaus Weimar nicht als Hochschule, weshalb die Lehrenden auch keine Professoren, sondern Meister und die Schüler keine Studenten, sondern Lehrlinge sind. Wie Gropius im Bauhausmanifest von 1919 betont, stehen die Werkstatt und das Handwerk im Zentrum der Schule. Die Werkstatt stilisiert er geradezu zum magischen Ort, an dem sich Außerordentliches ereignen soll, nämlich die Verschmelzung von Kunst und Handwerk. «Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens», stellt Gropius fest.¹³ Er greift also das Ziel von William Morris und der Arts and Crafts-Bewegung auf, verändert jedoch den Weg dorthin. Denn anders als bei Arts and Crafts sollen die Künstler am Bauhaus gerade nicht angewandt arbeiten. Die Künstler sollen weiterhin ausschließlich freie Kunst produzieren. Aber sie sollen ihr Können an die Lehrlinge vermitteln, nicht damit diese nun selbst künstlerisch tätig werden und sich in ihrem Tun als Künstler begreifen, sondern damit ihr handwerkliches Können künstlerisch befruchtet werde. Um dieses Ziel zu erreichen, fährt das Bauhaus eine zweigleisige Strategie. Im Vorkurs wird jeder Lehrling von einem Künstler zunächst grundlegend in das künstlerische Arbeiten eingeführt, um künstlerische Methoden zu verinnerlichen. Außerdem wird jede Werkstatt sowohl von einem Werkmeister – einem Handwerksmeister – als auch von einem Formmeister – einem Künstler – geleitet. Über den Künstler gelangt die Kunst in die Werkstatt und beeinflusst den Entwurfsprozess des Lehrlings künstlerisch.

Das Kunstverständnis von Gropius ist stark geprägt durch die Philosophie des deutschen Idealismus und hier vor allem von Kants Geniekonzept. «Gnade des Himmels lässt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewusst Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen», schreibt Gropius im Bauhausmanifest.¹⁴ Kant zufolge ist nur die Kunst imstande, objektive Wahrheiten zum Ausdruck zu bringen. Die Wahrheit manifestiert sich im Schaffensakt des Werks, ohne dass der Künstler dies steuern kann. Im Schaffensakt arbeitet er unbewusst und wird damit zum Medium der höheren Wahrheit.¹⁵ «Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar», wie Gropius erläutert, aber sie kann sich ereignen.¹⁶ «Die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler.»¹⁷ Das Bauhaus muss also die Voraussetzungen dafür schaffen, dass sich Kunst ereignen kann.

Deshalb bekommt die Werkstatt bei Gropius so eine herausgehobene Bedeutung. Denn dort ereignet sich der Schaffensakt – der Entwurfsprozess –, in den der Handwerksmeister sein Wissen und der Künstler sein «unbewusstes Schaffen» mit einfließen lassen können. Im Entwurfsprozess vereinen sich Kunst und Handwerk und führen zu einem Ergebnis, das vorher nicht steuer- und programmierbar ist. Der Entwurfsprozess ist dieser Theorie folgend immer ergebnisoffen und kann nur im eigenen handwerklichen Tun vollzogen werden. Die Einheit von Kunst und Handwerk ist also immer an den Entwurfsprozess gekoppelt und ereignet sich nur dort. Sie ist nach Gropius' Auffassung eine Methode. Der Künstler bleibt dabei Künstler, der Handwerker Handwerker und der Lehrling Lehrling. Das entworfene fertige Objekt wird im gelungenen Idealfall zum manifesten Ausdruck der vollzogenen Vereinigung von Kunst und Handwerk. Künstler und Handwerkerinnen mit ihren je eigenen Arbeitsmethoden sind gleichermaßen Schöpfer des entworfenen Objekts. Der Lehrling am Bauhaus soll diese Methoden lernen, damit er oder sie nach der Lehre im Entwurfsprozess in sich das künstlerische und handwerkliche Arbeiten aktivieren und vereinen kann.

Der oben angesprochene Vorwurf einer fehlerhaften Interpretation der Einheit von Kunst und Handwerk kann aus Gropius' Sicht also so interpretiert werden: Indem Künstler wie Henry van de Velde, Richard Riemerschmid und Peter Behrens aufgehört haben, freie Kunst zu machen, verloren sie ihren Nimbus als Künstler und waren nicht mehr in der Lage, künstlerisch zu arbeiten. Den entworfenen Objekten musste also zwangsläufig der Anteil der Kunst fehlen. Die von Morris vorgeschlagene Lösung, dass Künstler Dinge des Alltags entwerfen und dass diese Dinge dann automatisch Kunst sind, weil sie von Künstlern gestaltet wurden, wird von Gropius damit als zu simpel gedacht abgelehnt. Er greift die Grundidee von Arts and Crafts auf, Kunst und Handwerk ganz eng zu verbinden. Durch die von ihm vorgeschlagene Umsetzung allerdings sollen Objekte entstehen, die eine eigene Kategorie bilden. Die Bauhaus-Objekte, für die noch immer ein adäquater Begriff fehlt, sollen weder Kunst noch Handwerk sein. Es widerspricht dem Konzept von Gropius, sie als angewandte Kunst oder Kunstgewerbe zu bezeichnen, vor allem vor dem Hintergrund, dass er sich über die «Kunstgewerber» sehr despektierlich äußert.¹⁸ In Ermangelung einer adäquaten Bezeichnung hantiert er mit dem Begriff «Bau».

Was das Bauhaus von allen Kunstgewerbeschulen unterscheiden sollte, war die tatsächliche Herbeiführung der Einheit von Kunst und Handwerk. Aus Sicht von Gropius war in den Lehrkonzepten der Kunstgewerbeschulen zwar viel von ebendieser Einheit die Rede, aber im Unterricht wurde sie dann nicht erreicht, ja nicht einmal angestrebt.

Natürlich ist die philosophisch angehauchte Theorie von Gropius nichts, was sich so ohne Weiteres in die Praxis übersetzen ließe. Das Grundkonzept der Werkstätten und des gemeinsamen Unterrichts von Formmeister und Werkmeister ist festgelegt und diese tun ihr Möglichstes, um die Theorie mit Leben zu füllen. Letztlich überlässt Gropius es dann zunächst Itten und später Moholy-Nagy, ein differenziertes Lehrkonzept auf dieser Grundlage zu entwickeln.¹⁹ Auf der anderen Seite eröffnet Gropius' Konzept auch viele Freiheiten. Denn durch das Postulat des unbewussten Schaffensprozesses ist das Ergebnis des Entwurfsvorgangs völlig offen. Eine vorher festgelegte Formensprache, ein Stil, widerspricht dem unbewussten Schaffen.

Kunst und Technik eine neue Einheit – die Entwicklung des «Bauhausstils»

Kunst und Technik eine neue Einheit! Technik braucht nicht Kunst, aber Kunst braucht sehr wohl Technik. [...] Um ein Ding so zu gestalten, dass es richtig funktioniert, müssen wir zunächst sein Wesen erforschen. Die Elemente der Wesenserforschung sind nicht nur die Gesetze der Mechanik, Statik, Akustik, sondern auch die Gesetze der Proportion. Diese sind eine Angelegenheit der geistigen Welt. Um nun auch hier zum Exakten zu gelangen, müssen wir überall bewusst das persönliche Moment zu objektivieren suchen, aber – jedes Kunstwerk trägt die Handschrift seines Schöpfers.²⁰

Nach der viel kritisierten Bauhaus-Ausstellung 1923 und den Erschütterungen, die Theo van Doesburg mit seinem externen De Stijl-Kurs ausgelöst hat, sieht sich Gropius zu einer Korrektur der Grundausrichtung des Bauhauses gezwungen. Das neue Zauberwort, das im Zweiklang aus «Kunst und [...]» das Handwerk ablöst, lautet nun Technik.²¹ Gropius greift damit eine Idee auf, die Muthesius in seinem Text *Kunst und Maschine* schon 1902 angedacht hatte, hält aber weiterhin an dem bestimmenden Einfluss der Kunst fest. Allerdings muss sich nun auch die Einflussnahme, das Einbringen der Kunst am Bauhaus, verändern. Die Aufgabe der Kunst ist nun die Entindividualisierung und Objektivierung. Es ist nun nicht mehr der genial arbeitende Künstler gefordert, dessen Input im unbewussten Schaffen nicht einmal von ihm selbst kontrolliert werden kann. Angeregt durch De Stijl sucht Gropius nun nach dem Künstler, der misst und berechnet, wie van Doesburg es in seinem Manifest der konkreten Kunst 1930 formuliert.²² Die Kunst ist nun für die Proportion zuständig, beziehungsweise für die Erarbeitung von allgemeingültigen Regeln für die Proportion, für die Ausbildung einer Formensprache, die objektiven Gesetzmäßigkeiten folgt. Da genau dies der Anspruch des Konstruktivismus ist, der über den De Stijl-Kurs von van Doesburg schon Einfluss auf das Bauhaus genommen hat, verwundert die Berufung des Konstruktivisten László Moholy-Nagy zum neuen Spiritus Rector nicht.

Objektivierte, allgemeingültige Regeln für den Entwurfsprozess führen zwangsläufig zur Ausbildung eines Stils. Das Bauhaus übernimmt damit das Konzept der Gruppe De Stijl, die – wie schon der Name verdeutlicht – den ultimativen Stil, den endgültigen Stil, den schlechthin für alle Gattungen und Gebrauchszwecke gültigen Stil entwickeln will. Die Glasgower Gestalter um Charles Rennie Mackintosh und dann vor allem Josef Hoffmann in Wien hatten als Weiterentwicklung des Konzepts von Arts and Crafts bereits nicht nur das einzelne Objekt zum Kunstwerk erhoben, sondern ganze Raumkunstwerke geschaffen. Wenn die Gestaltung eines Raumes aus einem Guss sein soll, braucht es dafür einen Stil. Wie Josef Hoffmann und De Stijl setzt das Bauhaus dabei auf die Geometrie und vor allem das Quadrat.

Wodurch unterscheidet das Bauhaus sich von anderen Kunstgewerbeschulen? An den Kunstgewerbeschulen redet man von «Kunst im Handwerk», am Bauhaus redet man ein paar Worte mehr, nämlich von «Einheit von Kunst und Handwerk». Der Fortschritt. An den Kunstgewerbeschulen wurden die Schüler damit gequält, Kohlblätter nach der Natur zu stilisieren, am Bauhaus quält man sich damit, Quadrate nach der Idee zu stilisieren. [...] Drei Tage in Weimar, und man kann auf Lebenszeit kein Quadrat mehr sehen. Malewitsch hat 1913 schon das Quadrat erfunden. Welch ein Glück, dass er sich nicht hat patentieren lassen. Das höchste der Bauhausgefühle: Das individuelle Quadrat. [...] Talent ist Quadrat, Genie das absolute Quadrat. [...] Die Leute vom «Stijl» zeigen in Jena eine Protestausstellung: sie behaupten, die einzigen wahren Quadrate zu haben.²³

Auch mit dem neuen Motto «Kunst und Technik eine neue Einheit» hält Gropius an dem Konzept der Einheit mit der Kunst fest.²⁴ Das Bauhaus öffnet sich zumin-

dest theoretisch der maschinellen Produktion, doch soll die Technik künstlerischer werden, mit der Kunst verschmelzen, und man soll den Objekten des Bauhauses diese neue Einheit ansehen. Mit Moholy-Nagy hat Gropius dafür den richtigen Künstler gefunden. Für ihn, der sich selbst als Techniker stilisiert und im Blaumann fotografieren lässt, ist Kunst ein immerwährendes Experiment, das die alte Malerei in Öl auf Leinwand weit hinter sich lässt. Das perfekte Beispiel hierfür ist der *Licht-Raum-Modulator*, an dem Moholy-Nagy 1922–1930 arbeitet und den Gropius als einziges Kunstwerk für die Werkbundausststellung in Paris auswählt. Beim *Licht-Raum-Modulator* wird eine Maschine zum Kunstwerk oder ein Kunstwerk zur Maschine. Auch Breuers Stahlrohrstuhl *B3* – eines der wenigen Stahlrohrmöbel, die Breuer tatsächlich am Bauhaus entwirft – bringt die Verschmelzung von Kunst und Technik gut zum Ausdruck (Abb. 1). Der *B3* ist ein Möbel, das wie eine Maschine wirken soll. Mit seinen vielen chromglänzenden Stahlrohrteilen wirkt er wie ein auf Hochglanz polierter Motor. Der *B3* ist Breuers Antwort auf Riemerschmids Maschinenmöbel (Abb. 2). Dieser hatte bei seinem 1906 auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung vorgestellten Möbelprogramm die Entwürfe so gestaltet, dass sie problemlos maschinell gefertigt werden konnten. Die Formen waren einfach, damit die Produktion kostengünstig zu realisieren war. Und das geübte Auge sah es den Möbeln an, dass sie nicht von Hand und mithilfe traditioneller handwerklicher Techniken hergestellt, sondern maschinell produziert worden waren. Breuer dreht dieses Verhältnis um. Sein *B3* wirkt durch das Material Stahlrohr und die Auflösung eines Stuhls in einzelne Linien ungeheuer avantgardistisch und industriell. Tatsächlich jedoch ist der *B3* sehr aufwendig in der Produktion, sodass er für eine günstige Serienfertigung kaum geeignet ist. Der *B3* ist ein künstlerisches Statement. Riemerschmids Möbel sind maschinell zu fertigen und deuten dies in ihrem Erscheinungsbild an, ohne es plakativ vor sich herzutragen. Der *B3* inszeniert sich als Maschinenmöbel, ohne es tatsächlich zu sein. Den hölzernen Maschinenmöbeln setzt Breuer eine Möbelsmaschine entgegen. Von der Wagenfeld-Leuchte über das Bauhausschachspiel bis zu den Metallentwürfen von Marianne Brandt ließe sich diese Reihe der künstlerischen Maschinenentwürfe fortsetzen. Das Bauhaus ist unter dem Motto «Kunst und Technik eine neue Einheit» zu einer avantgardistischen Schule geworden, deren Entwürfe zu diesem Zeitpunkt allerdings wenig mit Funktionalismus und industrieller Produktion zu tun haben.²⁵ Auch das Dessauer Bauhausgebäude von Gropius gehört zu dieser Kategorie. Gropius' Ziel scheint es gewesen zu sein, mit diesem Gebäude eine Ikone der modernen Architektur zu schaffen. Dazu gehört die Überbauung einer Straße – der Verkehr fließt durch das Gebäude. Bedenkt man, dass das Bauhausgebäude außerhalb der Stadt auf der grünen Wiese geplant wurde, wo es gar keine Straße gab, so erhält man anhand dieses fotogenen Baus einen Eindruck von Gropius' Vermarktungsgeschick. Und es muss natürlich auch eine aufgeglaste Vorhangfassade ausgerechnet für den Werkstättentrakt sein. Sommers wie winters sorgte die dünne, großflächige Einfachverglasung für unangenehme Raumtemperaturen.

Die Dessauer Meisterhäuser, in die nur die Formmeister – die Künstler, nicht aber die Werkmeister einziehen, offenbaren dann endgültig die dominante Rolle der «Kunst». Sie sind eine Künstlerkolonie en miniature. Wie ein Vierteljahrhundert zuvor in der Künstlerkolonie Darmstadt werden sie zum Raumkunst gewordenen Schaufenster des «Bauhausstils». Der Film, den Gropius über sein Haus dreht, präsentiert einer breiten Öffentlichkeit diesen Stil. Auch mit den Meisterhäusern



1 Marcel Breuer / Thonet, *Sessel B3* (*Wassily Chair*), Entwurf 1925–1926, Ausführung 1929, Stahlrohr, vernickelt, mit Eisengarnbespannung, 76 x 77 x 67,5 cm, Sammlung Gerald Fingerle, Foto: Christine Mainzer, München

lässt sich damit eine Traditionslinie ziehen vom Red House von Morris über van de Veldes Haus Bloemenwerf, die Häuser der Darmstädter Mathildenhöhe bis zu Gerrit Rietvelds Schröderhuis. Gropius verwirklicht hier den Gesamtkunstwerksgedanken, und natürlich sind die Meisterhäuser weit entfernt von den Projekten des sozialen Wohnungsbaus in Berlin oder im Neuen Frankfurt.

Design statt Kunst – Hochschule für Gestaltung

Bald schon nach dem Umzug nach Dessau vollzieht Gropius die nächste Wende. Nun tritt die Kunst völlig in den Hintergrund und Gropius greift die Konzepte der Typisierung und Standardisierung auf, für die Muthesius im Werkbundstreit 1914 geworben und die Gropius damals entschieden bekämpft hatte.

Die typenschaffende Maschine ist ein wirksames Mittel, das Individuum durch mechanische Hilfskräfte – Dampf und Elektrizität – von eigener materieller Arbeit zur Befriedigung der Lebensbedürfnisse zu befreien und ihm vielfältigste Erzeugnisse billiger und besser als von der Hand gefertigt zu verschaffen. Eine Vergewaltigung des Einzelwesens

2 Richard Riemerschmid / Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, *Armlehnstuhl aus dem Maschinenmöbelprogramm*, Entwurf 1905, Mahagoni, Sitzfläche mit Wollbezug, 92 x 47 x 53 cm, Bröhan-Museum, Berlin, Inv.-Nr. 13-051, Foto: Martin Adam, Berlin



durch die Typisierung ist ebensowenig zu befürchten wie eine völlige Uniformierung der Kleidung durch das Gebot der Mode.²⁶

Gropius bezeichnet die Werkstätten nun als «Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden».²⁷ Von Kunst ist keine Rede mehr, und auch Ise Gropius stellt fest: «die zeit der maler am bauhaus scheint wirklich vorbei zu sein, sie sind dem eigentlichen kern der jetzigen arbeit entfremdet und wirken fast hemmend statt fördernd.»²⁸

Und selbst die Künstler am Bauhaus plädieren für ein Umdenken. Mit dem neuen Lehrplan, den Gropius mit seinem Nachfolger Hannes Meyer gemeinsam erarbeitet hat, wird nun auch formal die Trennung vollzogen. Es entstehen erstmals am Bauhaus freie Klassen für Malerei. Gleichzeitig zieht sich ein Großteil der Künstler aus dem Unterricht in den Werkstätten zurück. Dieser kategorische Bruch mit der Kunst ist designgeschichtlich ein entscheidender Einschnitt. Denn damit ist endgültig eine neue Disziplin etabliert, für die es nun auch einen Namen braucht,

was Muthesius schon 1902 in seinem Text *Kunst und Maschine* gefordert hatte. Das Bauhaus liefert diesen Namen mit dem Begriff «Gestaltung», den es ab 1926 programmatisch in seinem Untertitel «Hochschule für Gestaltung» publik macht und als erste Schule verwendet. Der Gestalter ist kein Künstler mehr, aber auch kein Handwerker. Gestaltung ist eine kreative, der Kunst ebenbürtige Tätigkeit – der Kunst ist eine neue Schwesterdisziplin erwachsen.

Hannes Meyer füllt dann den neuen Begriff mit Inhalt.²⁹ Unter Gropius lieferten zunächst das idealistisch angehauchte Kunstverständnis und dann die vom Konstruktivismus geprägte Kunst Grundlagen für den Entwurfsprozess. An die Stelle der Kunst setzt Meyer nun die wissenschaftliche Analyse als Grundlage des Entwurfsprozesses. Seine Konzepte sind nicht kunstfeindlich. Vielmehr plädiert er für die Freiheit der Kunst, die für ihre Arbeit ihre eigenen Bedingungen braucht, genauso wie es auch die Gestaltung beansprucht. Seine Konzepte ähneln denen von Adolf Loos, der sich schon 1908 für die Trennung von Kunst und Gestaltung ausgesprochen hatte.³⁰ Und natürlich spielt die Kunst am Bauhaus auch weiterhin eine wichtige Rolle. Aber man muss nun eher von einer Beeinflussung durch das Nebeneinander von Kunst und Gestaltung sprechen. Meyer gelingt die konsequente Öffnung des Bauhauses für die industrielle Produktion, indem er die Entwürfe unter dem neuen Schlagwort «Volksbedarf statt Luxusbedarf» an der funktionalen Sachlichkeit der Serienfertigung orientiert.³¹ Die Entwürfe sind dadurch nicht mehr so spektakulär wie in der Ära Gropius, weil sie zwangsläufig weniger künstlerisch sind. Unter Meyer gelingt es nun endlich, den Anspruch des Bauhauses zu verwirklichen, Gestalterinnen und Gestalter für die industrielle Produktion auszubilden. Man könnte somit das Paradox formulieren, dass das Bauhaus erst dann zum Bauhaus wird, als es sich von der Bauhausidee verabschiedet.

Das Bauhaus unter Gropius und Meyer steht damit paradigmatisch für zwei unterschiedliche Ansätze des Designs: zum einen für den rationalistisch-funktionalen Ansatz, der nach der optimalen und ökonomischsten Form für eine Funktion sucht – «Schönheit aus Funktion und als Funktion», wie Max Bill es später definieren sollte.³² Und zum anderen für die künstlerisch-utopische Position, die von den Entwürfen eine möglichst ausgefallene Formensprache fordert, die eine Vision des zukünftigen Lebens ermöglicht.

Diesem Dualismus am Bauhaus, der entscheidend mit der konzeptuellen Interpretation des Abhängigkeitsverhältnisses von Kunst und Gestaltung zusammenhängt, und dessen Kontextualisierung in den Debatten vor dem Ersten Weltkrieg ist bisher in der Forschung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Einführung des Untertitels Hochschule für Gestaltung ist das plakativ sichtbare Fanal für einen kompletten Neuanfang. Gestaltung – ab den 1950er Jahren spricht man dann auch in Deutschland von Design – wird als von der Kunst völlig unabhängige Disziplin etabliert. Dass die Hochschule für Gestaltung Ulm, die sich als Nachfolge-Institution des Bauhauses verstand, gerade diesen Untertitel als Namen wählt, ist natürlich auch ein Statement. Man will an das Bauhaus unter Hannes Meyer andocken und die Idee eines auf wissenschaftlicher Forschung basierenden Entwurfskonzepts weiterentwickeln. Kunst soll vordergründig an dieser Schule nicht vorkommen. Dass dies mit dem Direktor Max Bill, dem großen Vordenker der Zürcher Konkreten, dem exzellenten Konstruktivisten Friedrich Vordemberge-Gildewart als Leiter der Abteilung Visuelle Kommunikation sowie Dozenten und Dozentinnen wie Josef Albers und Helene Nonné-Schmidt nur schwer umzusetzen war, ist eine der Besonderheiten der HfG Ulm. Auf meine Frage an den ehemaligen Ulmer Stu-

denen Almir Mavignier – einen der bedeutendsten deutschen Grafikdesigner, aber auch wichtigsten Vertreter der konkreten Kunst der 1960er Jahre –, warum Bill denn keine Abteilung für freie Kunst in Ulm eingerichtet habe, antwortete Mavignier: «Weil Bill nicht die Fehler von Gropius wiederholen wollte!»³³

Anmerkungen

- 1** Walter Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, 1919, Bauhaus-Archiv, Berlin, abgedruckt in: *Von Arts and Crafts zum Bauhaus. Kunst und Design – eine neue Einheit!*, hg. v. Tobias Hoffmann, Köln 2019, S. 265–267, hier S. 266, Ausst.-Kat., Berlin, Bröhan-Museum, 2019.
- 2** Walter Gropius verwendet 1922 in einem Rundschreiben erstmals diesen Begriff. Vgl. Walter Gropius, Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee (1922), in: Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Bramsche 1962, S. 62–63.
- 3** Walter Gropius, Brevier für Bauhäusler (1924), in: Wingler 1962 (wie Anm. 2), S. 90.
- 4** Siehe hierzu Hoffmann 2019 (wie Anm. 1).
- 5** Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, Bd. 1, Berlin 1904, S. 106.
- 6** Ebd., S. 104.
- 7** Hermann Muthesius, Kunst und Maschine, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 1902, Bd. 6, S. 142–144.
- 8** Ebd., S. 144.
- 9** Hermann Muthesius, Die Werkbundarbeit der Zukunft, Auszug, in: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, hg. v. Julius Posener, Berlin 1964, S. 199–204, hier S. 200.
- 10** Siehe hierzu Bernd Polster, *Walter Gropius. Der Architekt seines Ruhms*, München 2019, S. 175.
- 11** Walter Gropius, Rede zur ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses im Juni 1919, in: Ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. v. Hartmut Probst / Christian Schädlich, Bd. 3, Berlin 1988, S. 74.
- 12** Vgl. Rainer K. Wick, Kunstschulreform 1900–1933, in: *Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis*, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg 2009, S. 586–613.
- 13** Gropius 1919 (wie Anm. 1), S. 265.
- 14** Ebd.
- 15** 1930 spricht Gropius in einem Text von der «wahrhaftige[n] Form», die allein aus dem Wesen des Baus entspringe und zwar «zwangsläufig». Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, München 1930 (Bauhausbücher, Bd. 12), S. 92.
- 16** Gropius 1919 (wie Anm. 1), S. 266.
- 17** Ebd.
- 18** Gropius im Bauhausmanifest 1919: «Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muss endlich wieder eine bauende werden.» Ebd.
- 19** Siehe hierzu Rainer Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009.
- 20** Gropius 1924 (wie Anm. 3).
- 21** Ebd.
- 22** Theo van Doesburg u. a., *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: *Art Concret – Numéro d'Introduction du Groupe et de la Revue Concret*, Paris 1930, Nr. 1, S. 1–4. Deutsch: Kommentare zur Grundlage der konkreten Malerei, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, hg. v. Charles Harrison / Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 442–443.
- 23** Paul Westheim, Bemerkungen: Zur Quadratur des Bauhauses, in: *Das Kunstblatt*, 1923, Bd. 7, Heft 10, S. 319–320, hier S. 319–320.
- 24** Gropius 1924 (wie Anm. 3).
- 25** Ebd.
- 26** Walter Gropius, Das Bauhaus in Dessau. Die Aufgabe, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, 1927, März, S. 88.
- 27** Ebd.
- 28** Ise Gropius, Tagebucheintragung vom 3. Februar 1927, Bauhaus-Archiv Berlin, in: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln 1990, S. 161.
- 29** Siehe hierzu Hannes Meyers neue Bauhauslehre. *Von Dessau bis Mexico*, hg. von Philip Oswald, Gütersloh Berlin 2019.
- 30** «Die barbarischen zeiten, in denen kunstwerke mit gebrauchsgegenständen verquickt wurden, sind endgültig vorbei. Zum heile der kunst. Denn dem neunzehnten jahrhundert wird einmal ein großes kapitel in der geschichte der menschheit gewidmet werden: ihm verdanken wir die großtat, die reinliche scheidung von kunst und gewerbe herbeigeführt zu haben.» Adolf Loos, Die Überflüssigen (Deutscher Werkbund) (1908), in: Ders., *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hg. v. Franz Glück, Wien 1962, Bd. 1, S. 267–270, hier S. 268.
- 31** Anthony Fontenot, Streit um die Bauhauskonzeption. Hannes Meyer gegen László Moholy-Nagy, in: Oswald 2019 (wie Anm. 29), S. 57–70, hier S. 66.
- 32** Max Bill, Schönheit aus Funktion und als Funktion, in: *Das Werk. Architektur und Kunst*, 1949, Bd. 36, Heft 8, S. 272–274.
- 33** Almir Mavignier im Gespräch mit dem Autor 2003.