

100



JAHRE
BAUHAUS

VIelfalt,
KONFLIKT
UND
WIRKUNG

Herausgegeben von
Bernd Hüttner und
Georg Leidenberger



METROPOL

Bernd Hüttner · Georg Leidenberger (Hrsg.)

100 Jahre Bauhaus

Vielfalt, Konflikt und Wirkung

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Rosa-Luxemburg-Stiftung

Umschlaggestaltung: Schroeter & Berger

Wir haben uns bemüht, für alle Abbildungen die Rechte zu klären
und einzuholen. Sollten dennoch Rechte Dritter berührt sein,
bitten wir um Nachricht.

ISBN: 978-3-86331-458-3

ISBN (E-Book): 978-3-86331-906-9

© 2019 Metropol Verlag
Ansbacher Straße 70
D-10777 Berlin
www.metropol-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten
Druck: buchdruckerei.de, Berlin

Inhalt

- 9 Georg Leidenberger · Bernd Hüttner
Vorwort

Designer und Künstler

- 23 Schroeter & Berger
Max Gebhard
Bauhaus-Konzepte und Antifaschistische Aktionen
- 38 Dina Comisarenco Mirkin
Behind the Loom: Women Designers at the Bauhaus
- 51 Brigitta Milde
Johannes Molzahn und sein Freundeskreis
Nachkriegsexpressionismus und Bauhausgründung

Politik

- 73 Laura Rosengarten
Bauhaus und Nationalsozialismus
- 87 Lars Breuer
**Das Bauhaus Dessau 1926-1932
und der Kulturkampf von rechts**

Rezeption

- 105 Luis Rodríguez Morales
The Bauhaus: Its influence on the first design schools in Mexico
- 117 David Maulen de los Reyes
Bauhaus networks in Latin America
- 133 Valentin J. Hemberger
„Was geht uns das Bauhaus an?“
Das Bauhaus und der Neue Deutsche Verlag, 1924–1933

Ideen und Ideologie

- 151 Monika Wucher
Irritation - Konfusion - Konfrontation
Bauhaus-Kritik von innen: Ernst Kállai
- 165 Clemens Bach
Anarchistische und marxistische Spuren im theoretischen Werk von László Moholy-Nagy

Ursprünge

- 181 Alexandra Panzert
Radikal neu oder „alte Schule“?
Das Bauhaus und künstlerische Ausbildungsinstitutionen im Kaiserreich
- 193 Nikos Pegioudis
Bauhaus (R)Evolution
Vorbild für die Professionalisierung des modernen Künstlers?

- 206 Valerija Kuzema
Ein Russland-Import?
Kandinskys Lehre am Bauhaus

Aktuelles/100 Jahre Bauhaus

- 221 Julia Meer · Florian Walzel
What is it that makes the Bauhaus so appealing?
Post-mythische Überlegungen zur „Schule der Moderne“
- 237 Leah Hsiao
**Looking towards the future:
The new Bauhaus museums and the Bauhaus centenary**
- 251 Felicita Reuschling
Das Bauhaus und die Wohnungsfrage
- 266 **Die Autorinnen und Autoren**

Vorwort

Das Bauhaus zu würdigen ist anlässlich seiner Gründung vor 100 Jahren im April 1919 in Weimar sicherlich angebracht, zugleich aber angesichts des Bauhaus-Rummels, der oft mit dem historischen Bauhaus wenig gemein hat, aus kritischer Perspektive nicht einfach.¹ Ein Hauptanliegen unseres Buches ist es, ebenso vielfältige wie widersprüchliche Blickwinkel auf das Bauhaus abzubilden. Die einzelnen Darstellungen sind historisch fundiert, schreiben aber letztlich jedem und jeder selbst sowie unserer heutigen Gesellschaft insgesamt zu, welche Bedeutung sich daraus für die Gegenwart ergibt. So wollen wir uns dem Rat der Weimarer Künstlerin Doris von Mohl, die nicht an Gropius' Schule lehrte, anschließen: „[Die Kritik] sollte dem Urteil des Beschauers nie vorgreifen; nur wenn sie ihn zu selbständiger Mitarbeit anregt, kann sie ihn dazu führen, das Kunstwerk [hier das Bauhaus] zu einem geistigen Eigentum zu machen.“²

Die Anziehungskraft, die „das Bauhaus“ bis in unsere Tage hat, verspürten bereits die Zeitgenoss_innen. Stellvertretend für viele sei einer von ihnen zitiert, und zwar nicht eine der Heldenfiguren der Hochschule für Gestaltung – Gropius, Kandinsky, Schlemmer oder Meyer, deren Biografien den Bauhausmythos oft überhaupt erst

1 Ein gelungenes Beispiel ist die Ausgabe 2018 „Bauhaus – Vorschau 100“ der Zeitung „Henselmann“, <http://www.hermann-henselmann-stiftung.de/Archive/1266> [5.3.2019].

2 Zitiert im Beitrag von Brigitta Milde.

begründeten –, sondern ein praktisch unbeschriebenes Blatt: der Grafikdesigner Max Gebhard. Der junge Student beschrieb seine Ankunft in Dessau im Winter 1926: „Dann sah ich das unglaublich schöne Bauhausgebäude auf freiem, verschneitem Feld – ganz in Weiß mit dem gläsernen verschneitem Werkstätten trakt. Meine Rührung musste ich herunterschlucken. Ich hatte nicht geahnt, dass moderne Architektur so ergreifen kann.“³

Auch noch Jahre nachdem die Dessauer Schule und ihre Berliner Folgeinstitution schon lange geschlossen waren, wirkte bei Gebhard die Faszination mit dem Gropiusbau nach: „es war [...] das absolut Neue, noch nie Gesehene“, schwärmt er später. Und das, obwohl „Geb“, wie ihn seine Mitstudierenden nannten, sein Studium nach zwei Jahren aufgrund fehlenden Geldes beenden musste. In den immer zahlreicheren Büchern über das Bauhaus spielt der junge Mann kaum eine Rolle. Diesem „Bauhäusler“ kann also kaum ein Interesse an einer Glorifizierung des Bauhauses unterstellt werden. Seine Erinnerung spiegelt schlicht die Attraktion wider, die die „Moderne“ vor allem auf die junge Generation ausübte.

Diese Begeisterung heute zu vermitteln ist keine leichte Aufgabe, scheinen doch viele Betrachtungen des Bauhauses in Größenwahn auszuufern und in ihm gar den Ursprung der modernen Bewegung Europas zu sehen, wie Julia Meer und Florian Walzel darstellen. In den Veranstaltungen zu „100 Jahre Bauhaus“ wird diese Schule für Gestaltung, die sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges als Impulsgeber einer internationalen Bewegung sah, oft mit deutschem Nationalverständnis in Verbindung gebracht. Laura Rosengarten rekonstruiert überzeugend, wie das Bauhaus so zu einer Visitenkarte eines Landes umgedeutet wird, das in der Welt lieber als Wiege der Nachkriegsmoderne angesprochen werden möchte denn als Land, das zwei Weltkriege und den Holocaust verantwortet: Deutschland habe nicht nur Panzer, Zerstörung und Massenmord über die Menschheit gebracht, sondern ihr eben auch Dichter und Denker geschenkt – und jetzt auch Designer_innen.

3 Zitiert im Beitrag von Schroeter & Berger.

Dabei wird diese an sich kleine und kurzlebige Institution, die schon während der Weimarer Republik um ihr Überleben kämpfen musste, zum Monument der deutschen, gar der globalen Moderne, ihr Sinn für Erneuerung – Gebhard dixit – durch so paradoxe Kategorien wie „klassische Moderne“ erstickt. Doch kann Erneuerung klassisch oder „zeitlos“ (Meer und Walzel) sein? Kann man neue „Bauhäuser“ errichten, wie die inzwischen drei Museen/Archivgebäude in den sogenannten Bauhausstädten Weimar, Dessau und jetzt auch Berlin, die das Bauhaus visuell symbolisieren wollen, und dabei dem Ideal des Bauhauses treu sein? – Leah Hsiao sagt „ja“ und weist die geschichtliche Relevanz auch von Berlin als Bauhausstandort nach. Dennoch kann man fragen, ob nicht doch bescheidenere „Bauhütten“ – die zeitweiligen Unterkünfte von Handwerkern und Meistern der mittelalterlichen Kathedralbaustellen, auf denen ja sein Name beruht – die bessere Variante gewesen wären. Und zudem eher „sachlich“ orientierte Bauten, die genau das zu vermeiden suchten, was das Bauhaus auch wollte: ein symbolträchtiges Gestalten.

„Bauhaus100“⁴ wird, gestützt auf eine große Koalition aus Bundesregierung, Landesregierungen allerlei politischer Couleur und Kommunen, zu einer Spielmarke der Tourismuswirtschaft und des Standortmarketings. Um aber Reisende anzulocken und Regionen in einem positiven Licht erscheinen zu lassen, muss das Bild geglättet, müssen Bedürfnisse nach Nostalgie und Identifikation gestillt werden. Die Kosten – allein für die neuen Bauhaus Museen/Archive in Weimar, Dessau und Berlin vergab der Bundestag 96 Millionen Euro – sind nicht nur materieller Art.⁵ Eine Geschichtsschreibung, die sich vom Ideologischen, vom Mythologischen befreien will, wird dabei auch zur Kasse gerufen. Denn wo Symbole und Superlative gefragt sind, ist kein Platz für Erneuerung oder gar Radikal-Kritisches, für Vielfalt und ein Erfassen auch der Gegensätze und Konflikte, die innerhalb von Bauhaus-Schule und Werkstatt existierten. Genau dies will der vorliegende

4 Siehe <https://www.bauhaus100.de> [4. 4. 2019].

5 Deutscher Bundestag, Drucksache 18/3727, 13. 1. 2015, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/18/037/1803727.pdf> [4. 4. 2019].

Sammelband. Denn nur auf diese Weise, meinen wir, kann man das Bauhaus tatsächlich würdigen und, wem danach ist, auch feiern.

Das Bauhaus war eine wichtige Antwort auf die damals schon seit Jahrzehnten drängende Frage – nämlich: Wie sind in der boomenden deutschen Industrie- und Massengesellschaft der Jahrhundertwende anständige Produkte herzustellen? Wobei das, was „anständig“ bedeutete, und welcher Art diese „Produkte“ sein sollten, stets neu zu bestimmen und zu diskutieren war. Zunächst verstand man unter diesen Begriffen den Versuch, künstlerisches Wirken mit der Handwerks- und wachsenden Industrieproduktion in Einklang zu bringen, um damit eine Ästhetik der Produkte zu sichern – wobei diese hauptsächlich im sogenannten Kunstgewerbe angesiedelt waren: Lampen, Möbel, Teppiche, Textildekorationsen. Ideen ebenso wie konkrete Projekte trugen sowohl in der Ausbildung als auch in der Herstellung zum Entstehen eines neuen beruflichen Feldes bei, was sich zugleich auf das grafische (Bücher, Plakate, etc.) und architektonische Gestalten auswirkte. Unter dem Namen „Gestaltung“ bekannt und vom englischen „Design“ inspiriert, sollten hier Kunst, Handwerk und Industrie zusammenfinden.

Wie Alexandra Panzert und Nikos Pegioudis bezogen auf die Gestaltungsbewegung im Deutschland des Kaiserreiches hervorheben, konzentrierte sich diese auf die Herausforderung der Ausbildung und brachte im Laufe des späten 19. Jahrhunderts eine Reihe neuer (Fach-) Hochschulen hervor, meist gefördert von den Ländern und der Industrie des Kaiserreiches, die zwar spät, aber mit Elan am Wettrennen der europäischen Industrienationen teilnahmen. Zu dieser Bewegung gehörte auch das 1919 gegründete Bauhaus, das unübersehbar in einer Kontinuität zur Vorkriegszeit stand. So war eine der ebenso wichtigen wie umstrittenen Fragen die nach der Rolle der Kunst und der Kunstschaffenden in der Gestaltung. Wie schon während der Kunstgewerbebewegung des Kaiserreiches nahm der Künstler bzw. „Meister“ im Bauhaus eine privilegierte Position ein, nicht nur beim Einkommen und Wohnen – siehe Gropius' „Meisterhäuser“ in Dessau –, sondern auch in seinem Status. Seine Kapazitäten lagen auf höheren, „geistigen“ Ebenen als in den lediglich materiellen Fähigkeiten der Hand-

werker_innen in den Werkstätten. Die Gabe der „Meister“ zur Inspiration, so Walter Gropius (Bauhaus-Direktor von 1919 bis 1928), war „unlehrbar“, während die Beiträge der handwerklich Tätigen in Bezug auf Entwurfsprozesse und Produktionstechniken gelehrt und erlernt werden konnten. Dina Comisarenco Mirkin betont, dass das Festhalten an Hierarchien auch geschlechtsspezifische Merkmale aufwies, denn, so war zumindest Gropius überzeugt, das künstlerische Genie war eine allein männliche Gabe. Daher verwundert es kaum, dass er Studentinnen nur in bestimmten Fachgebieten aufnehmen wollte, und schon gar nicht in seinem eigenen: der Architektur. Wie Pegoudis anschaulich belegt, provozierte ein anhaltend elitäres Kunstverständnis, das im Gegensatz zum Motto des ersten (Weimarer) Bauhauses für die Einheit von Kunst und Handwerk stand, fortwährend Konflikte zwischen Meistern und den gestalterisch und handwerklich Schaffenden.

Das Bauhaus Weimar wurde inmitten einer Zeit des enormen Drangs nach Umbruch, der sowohl künstlerisch als auch politisch bedingt war, gegründet. Die Erneuerung sollte spirituell sein, zugleich aber begab man sich auf die Suche nach einer neuen „sinnhaften und optimistischen Gesetzmäßigkeit“, wie Brigitte Milde es formuliert. Sie zeigt, dass das Weimarer Bauhaus dabei nur eines von vielen Kräftefeldern war.

Die Bauhaus-Linke, die im Umfeld von Künstlern wie László Moholy-Nagy – dessen Produktion Clemens Bach mit seinen Weltansichten in Verbindung bringt – und vor allem unter dem zweiten Bauhausdirektor Hannes Meyer (1928-1930) zur Entfaltung kam, konnte die von Gropius befürchtete Spannung zwischen individueller Kreativität und industrieller Produktionsweise gut überbrücken. Von einem grundsätzlich kollektivistischen Gesellschaftsbild überzeugt, hatte die Linke wenig Verständnis für ein Bestehen auf (bürgerlichem) Individualismus. Ihre Priorität lag darin, die Gestaltung den Bedürfnissen der breiten Massen anzupassen, was für das Bauhaus die Förderung von einfacher, rationeller Gestaltung bei Verwendung von preiswerten Materialien bedeutete. Die Produkte sollten industriell hergestellt und von allen gesellschaftlichen Schichten erworben werden können. „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ lautete das Motto des von Meyer

geleiteten Bauhauses. Unter seinem Direktorat wandte sich das Bauhaus auch stärker dem von vielen als am notwendigsten angesehenen Produkt der Weimarer Zeit zu: dem sozialen Wohnungsbau. Wie und in welchem Umfeld dies geschah, untersucht Felicita Reuschling. Die kommunistische Presse begrüßte diese neue Orientierung, obwohl sie das Bauhaus ansonsten meist als bürgerliches Phänomen abtat, wie Valentin Hemberger darlegt. Im gleichen sozial-kollektiven Sinne legten linksorientierte Bauhüsler wie Max Gebhard auf sichtbare, individuelle Autorenschaft wenig Wert, was immer wieder zu Konflikten führte. So war selbst Gropius verärgert, wenn sein Kollege Marcel Breuer seine Stühle mit seinem eigenen Namen statt mit dem des Bauhauses vermarktete.

Bereits vor dem Umzug des Bauhauses nach Dessau im Jahr 1925 und seiner verstärkten Orientierung an industrieller Technik und Produktion geriet auch das Festhalten an einer Ästhetik innerhalb der Gestaltungskonzeption in die Defensive. „Anständige“ Produkte zu entwerfen, bedeutete nützliche und kostengünstige Erzeugnisse – und dieser funktionellen Ausrichtung musste eine konzeptionelle Betrachtung der Ästhetik teilweise oder sogar ganz weichen. Dieser Wandel betraf auch das Kunstverständnis. Während Direktor Meyer die Kunst radikal als irrelevant für die moderne Gesellschaft erklärte – auch wenn sie unter seiner Leitung ein wesentlicher Bestandteil der Bauhausausbildung blieb –, sah Moholy-Nagy, in Anlehnung an den Philosophen Georg Lukács, eine unweigerliche Einheit zwischen einer „ästhetischen Kultur“ und einer revolutionären Gesellschaft, so Clemens Bach. Beide aber teilten das Verständnis von der gesellschaftlichen Rolle des Bauhauses und der Gestaltung als solcher.

Dennoch rückte mit der Zeit der ästhetische Beitrag des Bauhauses in den Vordergrund, sodass heute in Deutschland und weltweit viele eher an eine Wagenfeld-Lampe oder an einen Breuer-Stuhl denken als an die radikalen Erneuerungen in Konzeption, Ausbildung und Produktion im Bereich der Gestaltung. Ungeachtet dessen jedoch war der „Bauhausstil“ bereits damals ein (kapitalistischer) Marktartikel, wie Monika Wuchers Beitrag über den ungarischen, am Bauhaus angestellten Grafiker Ernő Kállai zeigt. Kállai übte mit seinen Karikaturen, in

Einklang mit dem Satiriker par excellence Kurt Tucholsky, bittere und humorvolle Kritik an der Vermarktung des einst revolutionären Potentials des Bauhauses und schloss dabei auch das Meyersche Bauhaus nicht aus.

Die aus solchen Debatten resultierenden inneren Konflikte der Schule folgten nicht immer jenen Linien, die die ideologischen Grabenkriege zwischen links und rechts vermeintlich eindeutig zogen. Sowohl Meyer als auch Kállai galten als links, aber es war unter Leitung des Schweizer Kommunismus-Sympathisanten, dass der Ungar schließlich mitteilte: „Ich habe genug vom Bauhaus. Adieu.“ Eine weitere Frage lag auch quer zu den scheinbar klaren ideologischen Grenzziehungen: Der westlichen Geschichtsschreibung des Kalten Kriegs – oft von Gropius selbst getragen – zufolge war Gropius ein Vertreter der „freien Welt“, während Meyer, der ab 1930 sechs Jahre in der Sowjetunion gearbeitet hatte, als Sozialist ins Abseits gestellt werden sollte. In den 1920er-Jahren hatten jedoch beide die soziale und industrielle Ausrichtung des Bauhauses befürwortet. Ihre bald ausbrechende Feindschaft war wohl doch mehr persönlich als ideologisch begründet gewesen. Auch der langjährige Bauhaus-Meister Wassily Kandinsky, meist als Vertreter der „Rechten“ dargestellt – war er doch 1930 zusammen mit Gropius an der fristlosen Kündigung von Direktor Meyer beteiligt –, erscheint in einem differenzierteren Licht, folgt man Valerie Kuzemas überzeugender Darstellung. Kandinskys Kunsttheorien hatten ihren Ursprung in der aufblühenden Gestaltungsbewegung der frühen Russischen Revolution und ihrer Hauptinstitution, der *WChUTEMAS*, wo er auch lehrte. Seine Hauptaufgabe sah der russische Lehrer und Künstler darin, seine theoretische Form- und Farblehre am Bauhaus fortzuführen. Gleichzeitig waren sein Werk wie auch seine Lehre tief an einer Suche nach deren innerem metaphysischem Wesen ausgerichtet; eine „intrapersonale Ambivalenz“ Kandinskys, so Julia Meer und Florian Walzel, die repräsentativ für die „multiple Persönlichkeit“ des Bauhauses schlechthin steht.

Dennoch muss man die Konflikte am Bauhaus innerhalb der sich in der deutschen Gesellschaft immer stärker polarisierenden Politik und Kultur und vor dem Hintergrund eines enormen Widerstandes gegen

das Bauhaus betrachten. Wie Lars Breuer zeigt, war Gropius' Rücktritt als Direktor hauptsächlich dem rechtsradikalen und Bauhausfeindlichen politischen Umfeld Dessaus und der Hetze gegen seine Person geschuldet. Schon zu seiner Zeit, und nicht erst unter der Leitung Meyers, verschrien die Nazis das Bauhaus als Treibhaus „jüdisch-bolschewistischer“ Kultur. Später sollte Gropius Meyer vorwerfen, dieser habe die (kommunistische) Politik in das Bauhaus getragen, und darauf bestehen, dass er dagegen das Bauhaus aus der Politik herausgehalten habe. Tatsächlich aber waren Gestaltung und Bauhaus von Anfang an ein Politikum, wie schon der erzwungene Auszug des Bauhauses aus dem thüringischen Weimar belegt.

Auch von außen wurden Fragen der Gestaltung und der Moderne politisiert. Nicht nur Nazis ereiferten sich über eine anti-deutsche Bauhauskultur, auch Teilen des Dessauer Bürgertums und selbst so manchem Linken war die Bauhausmoderne fremd. Mehr als die Bauhausproduktion als solche gerieten die freizügige Lebenskultur und das selbstbewusste Auftreten von burschikosen Student_innen unter konservativen Beschuss. Und so wurden Nazi-Attacken gegen das Bauhaus von einer breiten konservativen Mitte der Gesellschaft (mit-)getragen. Wie gegenwärtig die Kampagnen der AfD für eine Besinnung auf eine (deutsch-)nationale Kultur sowie die jüngsten Vorgänge um ein Konzert der Band „Feine Sahne Fischfilet“ in Dessau zeigen, gab und gibt es in Deutschland eine tief in der Gesellschaft verankerte Haltung gegen die Moderne. Diese Erkenntnis steht weder im Einklang mit einer Geschichtsschreibung über das Bauhaus, die die Schließung der Schule allein den „Nazis“ zuschreibt, noch mit dem derzeitigen Bauhausjubiläum, das eine deutsche Moderne als Exportware darstellt.

Das Ende des Bauhauses 1933 bedeutete keineswegs ein Ende seines Wirkens. Dieses setzte sich im „Dritten Reich“ fort. Zwar war die Institution als solche verschrien, gleichwohl suchten und fanden einzelne Meister Aufnahme in Goebbels' Reichskulturkammer, etablierte sich so manches Bauhausprodukt als „Reichsdesign“ und feierte Erfolge auf internationalen Ausstellungen, wie Laura Rosengarten feststellt. Umgekehrt gab es Bauhäusler und Bauhäuslerinnen, die

im Widerstand aktiv wurden, darunter der bereits erwähnte „Geb“, der sich kommunistischen Regimegegner_innen anschloss. Sogar in der DDR, Schroeter & Berger schildern dies, mussten überlebende KPDLer wie Max Gebhard für ein Weiterbestehen der „Bauhausidee“ kämpfen, war diese doch zu Stalins und Ulbrichts Zeiten als „westlich“ und anti-völkisch verschrien (Nazi-Architekt Schultze-Naumburg dixit). Erst in den späten 1950er- und 1960er-Jahren erlebte sie eine Renaissance, was sich auch in den ersten Veröffentlichungen über das Bauhaus, insbesondere über die Schule unter Meyer, spiegelt.

Die Geschichtsschreibung hat diese Aspekte der Bauhausvergangenheit wenig berücksichtigt und sich stattdessen auf die Emigration der mittlerweile obdachlosen Bauhäusler und Bauhäuslerinnen in Richtung Westen konzentriert. Dies verwundert nicht, denn die ersten Publikationen über das Bauhaus stammten aus der Feder von Gropius und ihm nahestehenden Autoren wie Nikolaus Pevsner. Der Bauhausmythos beruhte jahrzehntelang auf einzelnen Biografien von Emigrant_innen, die sich in den USA erfolgreich integriert hatten, etwa Gropius an der Harvard University, Albers am Black Mountain College in North Carolina oder Mies van der Rohe und Moholy-Nagy in Chicago. Alle vier schienen in dem neuen Land problem- und bruchlos an ihr altes Leben anzuknüpfen. Doch selbst hier ist die tatsächliche Geschichte komplizierter.

Zunächst aber scheint sich das bekannte Bild zu bestätigen: Gropius war seit den 1930er-Jahren in Argentinien aktiv und reiste in den 1950er-Jahren nach Mexiko, Brasilien und Kuba, wo er als Vertreter der USA auftrat; Mies van der Rohe baute in Mexiko ein Geschäftsgebäude für Bacardi-Rum, während Josef und Anni Albers, von den indigenen Kulturen beeindruckt, 14 mal durch Mexiko, Kuba, Peru und Chile reisten. Diese Bauhäusler wurden von den USA herzlich empfangen und gefördert, sei es durch Ausstellungen im Museum of Modern Art oder in Form von reich illustrierten Katalogen. Van der Rohe errang als Architekt eine führende Position im International Style der Nachkriegsjahre. Nicht nur auf Betreiben der Emigrant_innen selbst, sondern ebenso gestützt von den Interessen der USA, nahm das Bauhaus einen Symbolcharakter an, der bis heute fortwirkt: das

Bauhaus als Träger des Staffelstabes beim Transfer der „Moderne“ aus dem alten, dem Faschismus verfallenen und vom Krieg zerstörten Europa in das demokratische und dynamische Amerika, das sich fortan im Kalten Krieg als Repräsentant und Anführer der „freien Welt“ rühmte. Die fortschrittliche und universale Symbolik des Bauhauses, die damals im Einklang mit dem Selbstverständnis der Supermacht stand, wird in diesen Tagen wohl als Gegenwicht zu den sich immer nationalistischer gerierenden Vereinigten Staaten dienen; Bauhaus-Ausstellungen in den USA sollen im Jahr 2019 zweifellos dazu beitragen, die transatlantische Freundschaft inmitten der Trumpschen Gegenwinde aufrechtzuerhalten oder zumindest zu beschwören.

Die Migrationsgeschichte des Bauhauses und das dabei geflochtene Netzwerk von Bauhäuslern und Bauhäuslerinnen und ihren Mitstreiter_innen sind jedoch komplizierter als die Route von Weimar, Dessau und Berlin nach New York, Chicago und North Carolina. Zum einen reichte der Einfluss des Bauhauses auch weit in den globalen Süden sowie gen Osten, in Länder wie Israel, Indien und China; zum anderen, das zeigen David Maulen de los Reyes und Luis Rodríguez Morales, nach Lateinamerika. Obwohl es mindestens zwanzig dokumentierte Fälle von Bauhaus-Emigrant_innen in lateinamerikanischen Ländern gibt, bleibt dieses Kapitel des Bauhauses in den „Amerikas“ bisher ein unbeschriebenes Blatt der Geschichtsschreibung. Wer kennt schon die Bauhaus-Studenten Günther Hirschel-Prottsch, späterer Fotograf in Chile, oder Werner Biermann, der in Kolumbien eine Zeitschrift und eine Möbelfirma gründete? Direkt oder indirekt übten diese Emigrant_innen einen enormen Einfluss auf die lateinamerikanische Region aus. Wie Rodríguez Morales bezüglich der Präsenz der Bauhäusler in Mexiko darstellt, sind diese eng mit den Anfängen der Ausbildung in Industriedesign und Möbelproduktion sowie der Grafik verbunden. Dort ebenso wie in anderen Teilen Lateinamerikas werkten und bauten die Immigrant_innen nicht nur, sondern förderten zudem, unter anderem durch Ausstellungen und Kongresse, ein Netzwerk der „Moderne“, vor allem in den 1950er- und 1960er-Jahren, als die Region einen Boom erlebte.

Die Aufnahme dieser Bauhauseinflüsse war jedoch keineswegs ein Akt der Imitation. Mexikanische Lehrpläne und Möbel, geprägt von Bauhäuslern wie Meyer, dem amerikanischen Bauhausstudenten Michael van Beuren und der Kubanerin Clara Porset, die zeitweise bei Josef Albers in North Carolina studiert hatte, waren sowohl dem „Original“ treu als auch den lokalen Bedingungen und Notwendigkeiten angepasst. Zum Beispiel steht in Mexiko die handwerkliche im Vergleich zur industriellen Produktion im Vordergrund. Auch das politische Umfeld in vielen Ländern Lateinamerikas war anders orientiert als in den privatwirtschaftlich-dominierten USA. Viele der nach Lateinamerika migrierten Bauhäusler standen politisch links und vertreteten ihre Arbeit innerhalb der dortigen staatlich geförderten sozialen Programme im Gesundheits-, Schul- und Wohnungsbaubereich.

Rodríguez' und Maulens Fallbeispiele deuten an, dass das Bauhaus nicht die eine Moderne als solche in die Welt trug. Vielmehr brachte es eine Version – oder vielmehr: verschiedene Versionen der Moderne, die als Bezugspunkte bei der Suche nach Erneuerung an anderen Orten und in anderen Zeiten galten. So ist mit Blick auf die „Bauhausemigration“ die weit spannendere Frage, unter welchen Umständen äußere, mit dem Bauhaus verbundene Einwirkungen – etwa die Immigration der Bauhäusler oder das Zirkulieren der Zeitschrift „bauhaus“⁶ – mit inneren Entwicklungen und Konstellationen eines Landes in Einklang standen oder nicht.

Sollte man der Gründung des Bauhauses vor 100 Jahren gedenken? War und ist es eine relevante Institution auf dem Gebiet der Gestaltung und Architektur? Zweifellos! Denn es vertrat einen höchst dynamischen, innovativen und auch radikalen Standpunkt, der sich einer der bis heute aktuellen Herausforderungen der modernen Welt annahm: Wie kann es gelingen, dass die Menschen angesichts von Massenemigration, -produktion und -konsum ein besseres Leben führen können? Eine Frage, die nicht nur Felicita Reuschling aufgreift und in Bezug auf die Gegenwart kritisch aktualisiert.

6 2019 hat der Verlag Lars Müller Publishers (Zürich) einen Reprint publiziert, hrsg. von Lars Müller & Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung.

Die Beiträge dieses Sammelbands zeichnen nach, wie sich Meister, Gestaltende und Studierende am Bauhaus, mit Ideen, Idealen und Methoden gewappnet, diesen Herausforderungen stellten und welche vielschichtigen und oft auch widersprüchlichen Prozesse ihre Aktionen anstießen. Wir hoffen, dass dieser Sammelband dazu beiträgt, Antworten auf Fragen nach den historischen und heutigen Wert dieser Schule, Werkstatt und Produktionsstätte zu formulieren. Schließlich möchte unser Buch von dem neugierigen, internationalen und kritischen Geist zeugen, der damals am Bauhaus vorherrschte. Mit den beiden Herausgebern, einem in Deutschland in der historischen Bildungsarbeit tätigen und einem in Mexiko lebenden Wissenschaftler, und mit Autorinnen und Autoren aus einem halben Dutzend Ländern und aus verschiedenen Disziplinen ist es ein internationales und interdisziplinäres Projekt. Bedanken möchten wir uns herzlich bei Riccardo Altieri für spontane und kompetente Hilfe und bei der Rosa-Luxemburg-Stiftung für die großzügige Förderung dieses Projekts.

Mexiko City und Bremen, im März 2019