



/Vorwort	7	Annemarie Jaeggi und Thomas Köhler
/Grußwort	9	Klaus Lederer
/Grußwort	11	Hortensia Völckers und Alexander Farenholtz
/Einleitung	13	Nina Wiedemeyer
Kapitel 1 / Ikone werden	/ „Why is the Bauhaus so important?“	19 Christian Demand
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 1 Wiederaufführungen	23 Thomas Tode
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 2 Einheit in der Vielfalt	31 Annemarie Jaeggi
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 3 Produktion – Reproduktion	41 Alena J. Williams
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 4 Unikate in Serie	51 Pauline Doutrelouingne und Uli Aigner
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 5 Berühmt werden	57 Mercedes Valdivieso
Kapitel 1 / Ikone werden	/ Fall 6 Familienähnlichkeiten	65 Magdalena Droste
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Ein Archiv für aktuelle Aufgaben	75 Esther Cleven
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 7 Vortragen – Ausstellen	79 Annemarie Jaeggi
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 7 Vortragen – Ausstellen	85 Ute Famulla
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 8 Moderne Grüße	95 Nicole Opel
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 9 Einfach	103 Matthias Noell
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 9 Einfach	109 Sigurd Larsen
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 10 Verschollen – Vorhanden	111 Hans-Friedrich Bormann
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 10 Verschollen – Vorhanden	119 Christine van Haaren
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 11 Ungleiche Zwillinge	125 Helga Lutz
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 11 Ungleiche Zwillinge	133 Anna Henckel-Donnersmarck
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 12 Dadareife erreicht	139 Ralf Burmeister
Kapitel 2 / Geschichte schreiben	/ Fall 12 Dadareife erreicht	153 Hanne Bergius
Kapitel 3 / Schule machen	/ Jugend und Generationenkonflikt am Bauhaus	167 Gregor Kanitz
Kapitel 3 / Schule machen	/ Happy Birthday, Bauhaus!	173 Junges Bauhaus
Kapitel 3 / Schule machen	/ „Eine bodenständige Verwirklichung des Bauhausgedankens“	177 Carina Burck
Kapitel 3 / Schule machen	/ Lernen, was es noch nicht gibt	179 Nora Sternfeld
Kapitel 3 / Schule machen	/ Fall 13 Vorkurs original	183 Friederike Holländer und Nina Wiedemeyer
Kapitel 3 / Schule machen	/ Fall 13 Vorkurs machen	199 Patrick Kochlik und Jens Wunderling
Kapitel 3 / Schule machen	/ Fall 14 Der vorbildliche Lehrer	203 Ursula Müller
	/ Über die Autor*innen	217
	/ Bildnachweise	218
	/ Dank an die Leihgeber	219
	/ Literaturnachweise	219
	/ Index	223
	/ Impressum	224

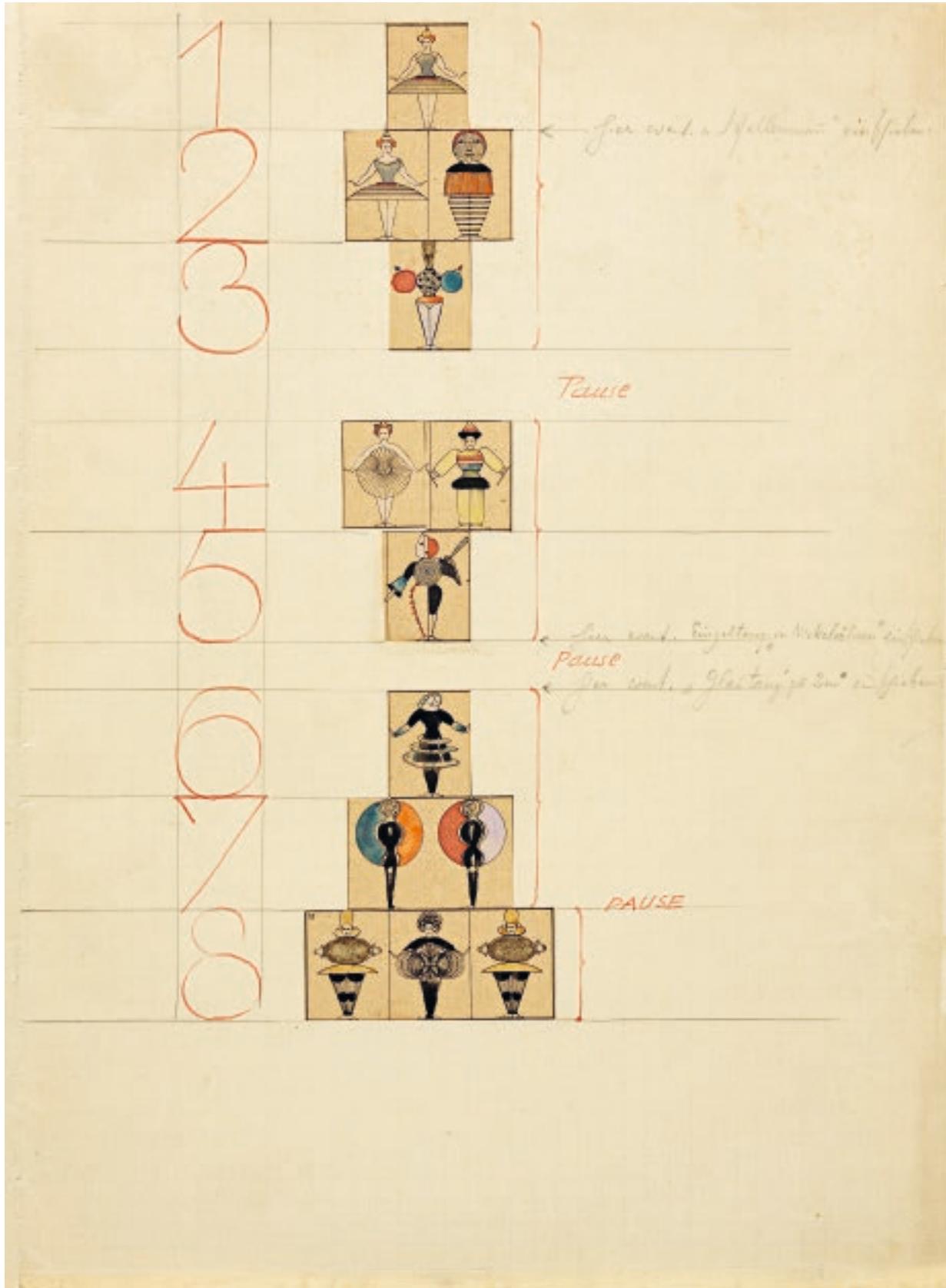


Abb. 1 Oskar Schlemmer, Figurenplan für *Das Triadische Ballett* aus dem Regieheft für den Komponisten Hermann Scherchen, um 1927, Bleistift und Aquarell auf gedrucktem Figurenschema, collagiert auf Schreibpapier, Bleistift und Tusche, 29,7 x 20,9 cm

/ Fall 1	Wiederaufführungen	19	Christian Demand
/ Fall 2	Einheit in der Vielfalt	23	Thomas Tode
/ Fall 3	Produktion – Reproduktion	31	Annemarie Jaeggi
/ Fall 4	Unikate in Serie	41	Alena J. Williams
/ Fall 5	Berühmt werden	51	Pauline Doutrelouingne und Uli Aigner
/ Fall 6	Familienähnlichkeiten	57	Mercedes Valdivieso
		65	Magdalena Droste

## Thomas Tode

### Das Triadische Ballett – Meistererzählung im Refresh-Modus

Fall 1 Wiederaufführungen: Das *Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer gelangte vor allem durch seine filmisch dokumentierten Wiederaufführungen und Neuinszenierungen seit 1970 zur heutigen Berühmtheit. Entstanden ist das Werk, bevor Oskar Schlemmer an das Bauhaus nach Weimar kam, und war eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Tänzerpaar Albert Burger und Elsa Hötzel. Nach der Premiere 1922 in Stuttgart kam das Stück nur wenige Male auf die Bühne und

wurde bereits damals von Aufführung zu Aufführung verändert und überarbeitet. Von den ursprünglich 18 Kostümen sind sechs im Original erhalten. Das Bühnenstück selbst ist in Collagen, Fotografien und Zeichnungen überliefert. Ein historisches Filmfragment von 1926 zeigt Oskar Schlemmer, Lis Beyer und Joost Schmidt tanzend in Kostümvarianten des *Triadischen Balletts*.

Das 1922 in Stuttgart uraufgeführte *Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer hat im Laufe der Jahre den Status einer Meistererzählung, also eines Meta-Narrativs über die Bühnenkunst des Bauhauses erlangt, stellt quasi die anerkannte, gebündelte Vision der Bauhausbühne dar. Dabei hat Schlemmer es größtenteils vor seinem Antritt am Institut erarbeitet, gemeinsam mit den oft ungenannten Künstlern Albert Burger und Elsa Hötzel. Unter Schlemmers Regie ist es nur wenige Male an einem halben Dutzend Orten aufgeführt worden. Seine ungebrochene Beliebtheit hängt wohl damit zusammen, dass es alles in allem gegenständlich arbeitet und bei aller Typisierung und Reduktion den Menschen in den Mittelpunkt rückt.<sup>1</sup> Im *Triadischen Ballett* bewegen sich drei Tänzer kantig, abgehackt und marionettenhaft durch entleerte Räume. Ihre sinnliche Bewegungskomik wird nur durch die farbenfrohen, fantasievollen Kostüme übertroffen, die unbändigen Humor ausstrahlen. Sie erinnern an Harlekin-, Hampelmann- und Ballerina-Figurinen aus der romantischen Tradition der Commedia dell'arte.

<sup>1</sup> Einige spätere Bauhaustänze Schlemmers lassen den Menschen völlig verschwinden und nähern sich den optischen Lichtspielen des abstrakten Films an: Beim ‚Kulissentanz‘ tanzen hochkantige Rechtecke im schwarzen Raum, getragen von verdeckten Tänzern (bewegen sich ähnlich den Quadraten in *Rhythmus 21*, D 1921/23, Hans Richter), beim Stäbetanz tanzen angeleuchtete Stäbe im schwarzen Raum, befestigt an Armen und Beinen eines unsichtbaren Tänzers im schwarzen Trikot (bewegen sich ähnlich dem Harfenmotiv in *Symphonie Diagonale*, D 1924/25, Viking Eggeling, Erna Niemeyer).



Abb. 2 Unbekannt, Weißes Tüllscheibenkostüm aus dem Triadischen Ballett, Aufnahme um 1927, Silbergelatinepapier, 11,2 x 8,4 cm



Abb. 3 Ernst Schneider, Gruppenfoto aller Figurinen des *Triadischen Balletts* aus dem Regieheft für den Komponisten Hermann Scherchen, mit Notiz: „Gesamtübersicht (schlechte Aufnahme)“, 1927, Silbergelatinepapier, auf Papier geklebt, 29,7 x 20,9 cm



Abb. 4 Unbekannt, Figurinen,  
Figurinen Drahtreifen und Goldkugel aus dem *Triadischen Ballett*, 1932,  
Silbergelatinepapier, 12,5 x 17,1 cm

Die ‚Ganzkörpermasken‘ helfen, den persönlichen Ausdruck zu vermeiden, um das Gleichnishafte zu betonen. Ihre stilisierten, stakkatoartigen Bewegungen setzen sich mit der zunehmenden Technisierung der Gesellschaft auseinander, versuchen diese aber positiv zu wenden: „Nicht Jammer über Mechanisierung, sondern Freude über Präzision! Die Künstler sind bereit, die Schattenseiten und Gefahr ihres mechanischen Zeitalters in die Lichtseite exakter Metaphysik umzumünzen.“<sup>2</sup> Schlemmers Metaphysik ist zugleich die Schwäche und Gefahr heutiger Neuinszenierungen. War für ihn die Akkuratess „instinktive Rettung vor dem Chaos und die Sehnsucht nach Gestaltung unserer Zeit“, in der das Bauhaus als „Kathedrale des Sozialismus“ erschien und er mit der Dreizahl im *Triadischen Ballett* das „monomane Ich“ wie den dualistischen Gegensatz zugunsten des Kollektivs zu überwinden suchte,<sup>3</sup> so muss sich jede Neuinszenierung fragen, welche der Schlemmer’schen Ideologeme (Technisierung, Gestaltungsoptimismus, Kollektiv) zu ihrer Zeit noch aktuell sind.

Bei Shakespeare-Wiederaufführungen hält man sich an den Text, bei Schlemmer an die von ihm entworfenen 18 Kostüme! Einige verbliebene Originale stehen als Museumsstück in der Stuttgarter Staatsgalerie und sind aus konservatorischen Gründen außer Dienst. Sie sind aber auch in farbigen Aquarellen (Abb.1) und einigen Schwarz-Weiß-Fotos (Abb.2–4) überliefert, nach denen häufig nachgeschneidert wurde, sodass deren Authentizität 2014 gar Gegenstand eines Gerichtsverfahrens wurde.<sup>4</sup> Das ‚Original‘ als heilige Reliquie! Zu Recht wurde angemerkt, dass man sich in den voluminösen Kostümen nicht so elegant und leichtfüßig wie im klassischen Ballett oder Ausdruckstanz bewegen kann. Die Einschränkung erzwingt bewusst abstrahierende, vereinfachte, auf das Wesentliche reduzierte Bewegungen. Wie das dralle Michelin-Männchen, das eine Jury zum „greatest logo in history“ wählte, sind Schlemmers Figurinen zu seinem Markenzeichen geworden. Dagegen werden Tanzchoreografien, Tempi, Schrittfolgen traditionell mündlich weitergegeben und wenig dokumentiert.<sup>5</sup> Zudem war das Ballett ein *work in*

<sup>2</sup> Schlemmer 1990, S. 163.

<sup>3</sup> Ebd., S. 163, 169, 165.

<sup>4</sup> *Stuttgarter Zeitung*, 27.1.2014.

<sup>5</sup> Materialien in Scheper 1989.



Abb. 1 Lucia Moholy, *Tee-Extraktkännchen*, Modell MT 49 / ME 8 von Marianne Brandt, 1924, autorisierter Abzug vom Glasnegativ, Silbergelatinepapier, 12,2 x 17 cm

/ Fall 1	Wiederaufführungen	19	Christian Demand
/ Fall 2	Einheit in der Vielfalt	23	Thomas Tode
/ Fall 3	Produktion – Reproduktion	31	Annemarie Jaeggi
/ Fall 4	Unikate in Serie	41	Alena J. Williams
/ Fall 5	Berühmt werden	51	Pauline Doutrelouingne und Uli Aigner
/ Fall 6	Familienähnlichkeiten	57	Mercedes Valdivieso
		65	Magdalena Droste



Abb. 2 Herbert Bayer, Einlageblatt aus dem Katalog der Muster für das Tee-Extraktkännchen, Modell ME 8, 1925, Buchdruck auf Kunstdruckpapier, 29,7 x 21 cm

Fall 2 Einheit in der Vielfalt: Marianne Brandts Tee-Extraktkännchen gilt als eine der sogenannten Ikonen des Bauhauses. Tatsächlich war das kleine Gefäß eines der ersten Stücke, die die Künstlerin ab 1924 als Lehrling in der Metallwerkstatt am Bauhaus Weimar entwarf. Hergestellt war es aus einfachen Grundformen, die sie von Hand in der Werkstatt fertigte. Trotz seiner modernen Formensprache wurde das Kännchen nie zum Prototyp für die industrielle Serienproduktion. Im „Ka-

talog der Muster“ trägt es den technisch klingenden Namen ME 8 und wird mit dem Prädikat „Silber, genaueste Handarbeit“ beworben. Als besondere Qualitätsmerkmale werden die schnelle Zubereitung des Tees, bequeme Handhabung und der vollkommen dicht abschließende Deckel herausgestellt. Acht Exemplare sind heute bekannt. Sie erzählen von der intensiven handwerklichen Ausbildung am Bauhaus.

## Annemarie Jaeggi

### Einheit in der Vielfalt

Das 1924 entstandene Tee-Extraktkännchen Modell MT 49/ ME 8 gehört zu den frühen Arbeiten, die Marianne Brandt als Auszubildende am Weimarer Bauhaus schuf (Abb. 1). Heute genießt es einen gewissen Kultcharakter und fehlt in keinem Übersichtswerk zu der Kunstschule, keinem Handbuch zum Design der Moderne. Landläufig hat es den Status einer ‚Bauhaus-Ikone‘, ja verkörpert geradezu die 1923 von Walter Gropius ausgegebene Losung „Kunst und Technik – eine neue Einheit“. Diesen Rang teilt das Kännchen mit den kurz zuvor entwickelten Bauhausleuchten (Carl Jakob Jucker und Wilhelm Wagenfeld) und den etwas später geschaffenen Stahlrohrmöbeln (Marcel Breuer). Während die beiden letztgenannten Arbeiten in Serienproduktion gingen und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg in großen Stückzahlen hergestellt werden, blieb das Tee-Extraktkännchen eigentlich Einzelstück.

Marianne Brandt trat zum Sommersemester 1924 in die Metallwerkstatt ein, zu einem Zeitpunkt, als sich diese personell konsolidiert und inhaltlich neu ausgerichtet hatte.<sup>1</sup> Denn Johannes Itten legte Anfang 1922 die Zuständigkeit als Formmeister ab, und mit seinem Weggang im Frühling 1923 verließen auch die überwiegend aus Wien mit ihm nach Weimar gekommenen Schüler dieser Klasse das Bauhaus. Nach interimistischen Besetzungen und wechselnden Zuständigen stabilisierte sich die Lage 1922 mit der Berufung von Christian Dell als Werkstattmeister und schließlich 1923 mit László Moholy-Nagy als Nachfolger von Itten und Formmeister der Metallklasse.

<sup>1</sup> Hinsichtlich der Geschichte der Metallwerkstatt folge ich Weber 1992, S. 9–41.



Abb.1 Erich Consemüller, Frau im Klubsessel B3 von Marcel Breuer,  
Maske von Oskar Schlemmer, Kleiderstoff von Lis Beyer, 1926, Neuabzug um 1967,  
Negativmaß 9 x 12 cm

Fall 5 Berühmt werden: Das Bauhaus wurde unter anderem durch die Verbreitung von Bildern berühmt. Eines dieser Bilder ist Erich Consemüllers Fotografie *Frau im Klubsessel B3*. Es findet in den unterschiedlichsten Kontexten Verwendung und wurde von zeitgenössischen Künstlerinnen reinszeniert. Die

Maske lässt bis heute rätseln, welche Bauhüuslerin damals im modisch kurzen Bauhauskleid auf Marcel Breuers Stahlrohrstuhl Platz genommen hat – war es Ise Gropius, Lis Beyer, Ruth Hollós(-Consemüller) oder Immeke SchwoUmann?

/ Fall 1	Wiederaufführungen	19	Christian Demand
/ Fall 2	Einheit in der Vielfalt	23	Thomas Tode
/ Fall 3	Produktion – Reproduktion	31	Annemarie Jaeggi
/ Fall 4	Unikate in Serie	41	Alena J. Williams
/ Fall 5	Berühmt werden	51	Pauline Doutreluingne und Uli Aigner
/ Fall 6	Familienähnlichkeiten	57	Mercedes Valdivieso
		65	Magdalena Droste



Abb.2 Heidi Specker, *Maske*, 2017,  
Colorprint, 60 x 40 cm

## Mercedes Valdivieso

### Wer ist die Frau im Stahlrohrsessel von Marcel Breuer?

Entspannt, wie es scheint, in legerer, selbstbewusster Pose, der rechte Ellbogen auf der Armlehne ruhend, die schön geformten Beine überschlagen, sitzt eine maskierte Frau auf einer ‚Inkunabel der Moderne‘ oder einem ‚Designklassiker‘, wie der Stahlrohrsessel von Marcel Breuer häufig salbungsvoll bezeichnet wird (Abb.1). Gleich dem Barcelona-Sessel von Mies van der Rohe, ist der *Wassily-Sessel* – unter diesem Namen wird er seit den 1960er-Jahren vermarktet<sup>1</sup> – zum Symbol des Schöner-Wohnen-Lifestyle geworden, und man findet ihn heute häufig in den Foyers von Museen und Banken, sehr gerne auch auf Kunstmessen.

Marcel Breuer entwarf den Sessel 1925, kurz nachdem er, nach seiner Ausbildung am Bauhaus, mit nur 23 Jahren zum Jungmeister der Tischlereiwerkstatt in Dessau aufgestiegen war. Der ursprüngliche Name des Sessels war weniger glamourös: *Klubsessel B3*. Er entsprach aber voll und ganz dem damaligen Zeitgeist, der Sachlichkeits-, Funktionalitäts- und Maschinen- oder Laboratoriumsästhetik: Die Metallmöbel waren „notwendige apparate heutigen lebens“<sup>2</sup>, wie Breuer 1928 schrieb.

Auf die Idee, gebogenes Stahlrohr für die Möbelherstellung zu verwenden, soll er durch sein neu erworbenes Adler-Fahrrad gekommen sein.<sup>3</sup> Dessen Festigkeit bei gleichzeitiger Leichtigkeit begeisterte ihn. Tatsächlich war der *Klub-*

<sup>1</sup> Wilk 1981, S. 188.

<sup>2</sup> Breuer 1928, S. 11.

<sup>3</sup> Wilk 1981, S. 37. Diese Anekdote könnte die aquarellierte Kreidezeichnung *Hilde mit Föhn, Fahrrad und Breuer-Stuhl* (1928/29) inspiriert haben, die Karl Hubbuch von seiner Ehefrau und Bauhausstudentin machte; Abb. in Feierabend/Fiedler 1999, S. 327.



Abb. 8 Briefmarke mit Oskar Schlemmers *Bauhaustreppe*, herausgegeben von der Deutschen Bundespost, 15.4.1975 (Erstausgabetag), 4,4 x 2,6 cm



Abb. 9 Oskar Schlemmers *Bauhaustreppe* im Wohnzimmer von Philip C. Johnsons New Yorker Apartment, um 1933

Das Bild entstand jedoch nicht am Bauhaus Dessau, sondern erst 1932 in Breslau. Oskar Schlemmer lehrte dort damals an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, wohin er zum Wintersemester 1929 gewechselt war. Er hatte das Bauhaus unter der Leitung von Hannes Meyer enttäuscht und desillusioniert verlassen, weil seine idealistischen Ideen hier nur noch auf Kritik gestoßen waren. Drei Jahre später blickte er vom fernen Breslau aus dennoch wieder mit Sympathie und vielleicht auch Nostalgie auf die Schule zurück. In den Sommerwochen hatte er Nachrichten über ihre geplante Schließung gehört, die tatsächlich auf Antrag der nationalsozialistischen Fraktion am 22. August 1932 vom Gemeinderat beschlossen wurde. Niemand wusste, ob und wie die Schule weiter bestehen würde. Damals entstand die Werkzeichnung zum Gemälde, sie ist mit „4. September 32“ datiert (Abb. 1).

Hier ist der schmale Jüngling deutlich eingezeichnet. Er ist eine Ordnungsfigur, eine Maßfigur, wie sie sich in vielen Werken Schlemmers findet. Im menschlichen Körper spiegeln sich nach antiker Vorstellung die Proportionen einer harmonischen Weltordnung, beispielsweise in Maßen wie dem Goldenen Schnitt. Diese geistige Ordnung hatte Schlemmer in seinem Kurs „Der Mensch“ vermittelt. In der *Bauhaustreppe* schreibt er *diese* Vision der Ordnung von Mensch und Raum erneut in ein idealisiertes Bauhausbild ein. Häme und Kritik lagen ihm dabei fern. So ist das Ge-

mälde Schlemmers persönliche und künstlerische Bilanz seiner Zeit an der Schule und gleichzeitig seine Botschaft, das Bauhaus als einen geistigen Ort zu verstehen.

Schon kurz nach Fertigstellung konnte er das Bild ausstellen und verkaufen. Es sei vielleicht sein bestes, schrieb er am 4. April 1933 an den Käufer, den US-amerikanischen Architekten Philip C. Johnson (Abb. 9),<sup>3</sup> der es 1942 dem New Yorker Museum of Modern Art schenkte. Schlemmer, der 1943 starb, sollte das Bild nicht wiedersehen, allerdings fertigte sein Bruder Casca eine Kopie an (Abb. 10). Schlemmers Tochter Ute Jaina nahm im Jahr 2000 längst beglichene Differenzen um den Kaufpreis vergeblich zum Anlass, eine Rückkehr des Bildes, das sich gerade in Deutschland befand, in die USA zu verhindern.<sup>4</sup> Das war vielleicht der letzte schrille Höhepunkt in der langen Karriere des Gemäldes, die in den USA begann. Generationen von Museumsbesuchern passierten das Bild im Treppenhaus des Museums of Modern Art, New York, wenn sie vom ersten in den zweiten Stock wechselten. Im Neubau 1983 wurde die Hängung beibehalten. Es waren die großen Jahrzehnte, in denen sich die Kanonisierung der modernen Malerei vollzog, an der das MoMA als eine der wichtigsten Institutionen beteiligt war. Nicht zuletzt diese Hängung machte das Bild berühmt.<sup>5</sup>

3 Maur 1979, S. 106.

4 Raue 2014, S. 85–91.

5 Mit Dank an Ricki Washton-Long und Dara Kiese.



Abb. 10 Carl (Casca) Schlemmer, *Bauhaustreppe*, 1958,  
Öl auf Leinwand, 162 x 103 cm

Abb. 10 Diese Bauhaus-Fotopostkarte ist in charakteristischer Kleinschreibung beschriftet und trägt einen gedruckten Hinweis auf die Fotografin Lucia Moholy.



Abb. 10, 11 Lucia Moholy, Bauhaus-Fotopostkarte des Bauhausgebäudes Dessau, 1926, Silbergelatinepapier mit rückseitigem Postkartenaufdruck, 9 x 14,1 cm

Abb. 12 Für diese Fotopostkarte verwendete der Verlag FZ Dessau Lucia Moholys Foto und retuschierte in dieser späteren Auflage das Baugerüst vor den Balkonen des Prellerhauses aus dem Bild.

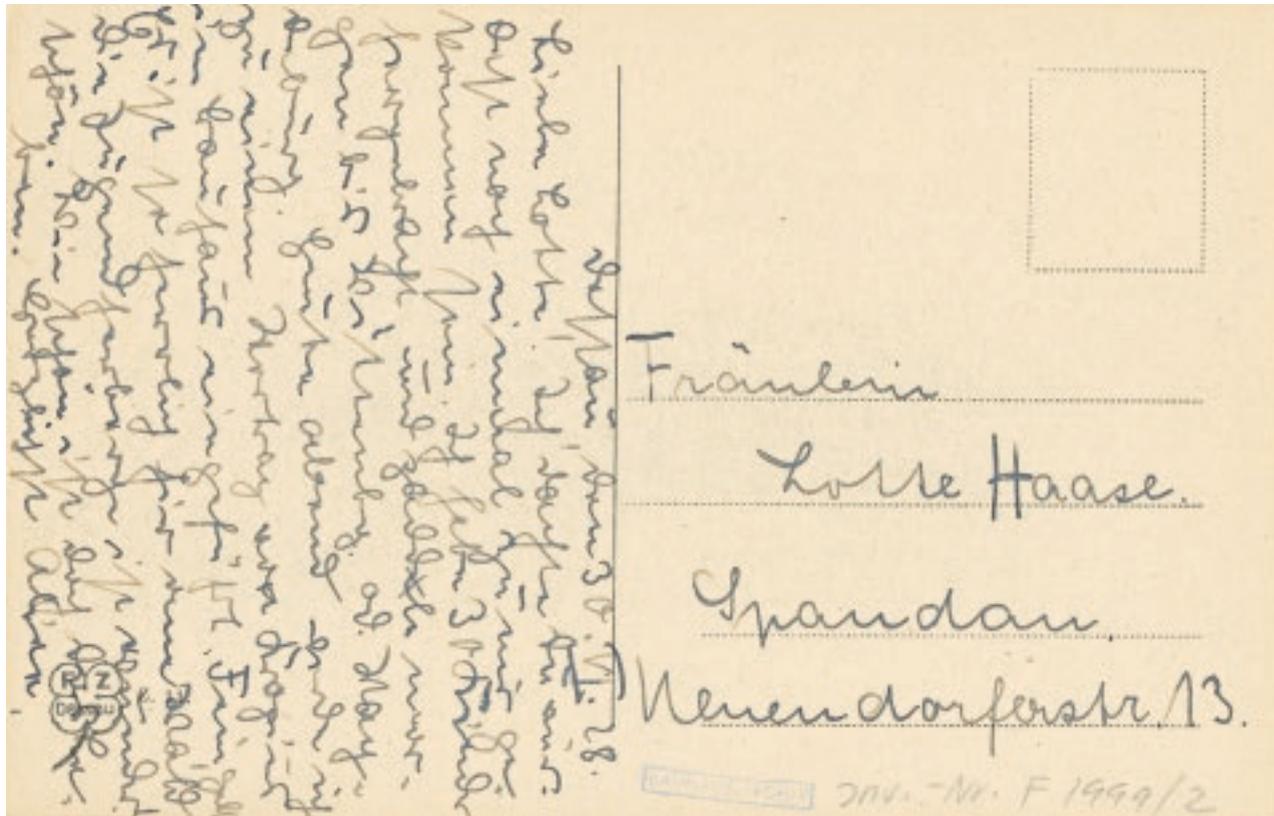


Abb. 12, 13 FZ (vermutlich Franz Zabel) Dessau, Fotopostkarte des Bauhausgebäudes Dessau, 1926, Kupfertiefdruck mit rückseitigem Postkartenaufdruck, 9 x 13,9 cm

Abb.9–13 1926 gab der Hamburger Reeder Eberhard Thost am Bauhaus einen Teppich für das Esszimmer seines Hauses an der Alster in Auftrag. Ein Entwurf von Gertrud Arndt wurde mehrfach nach den Vorstellungen des Auftraggebers überarbeitet und kam 1927 zur Ausführung. Bis 1972 verblieb dieser Teppich in Familienbesitz.

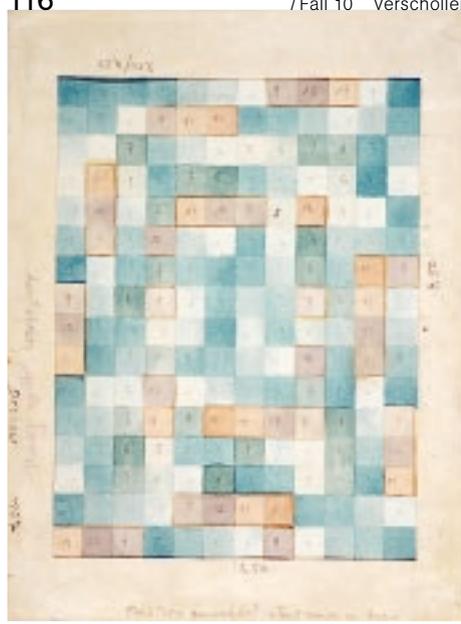


Abb. 9 Gertrud Arndt, Entwurf mit Farbnummerierung für den *Teppich Thost*, 1927, Aquarell über Bleistift und Collage, 29,3 x 23 cm



Abb. 10 Gertrud Arndt, *Teppich Thost*, 1927, Smyrnaknoten, ungefärbte Hanfkette mit Wollknoten, 443 x 371 cm

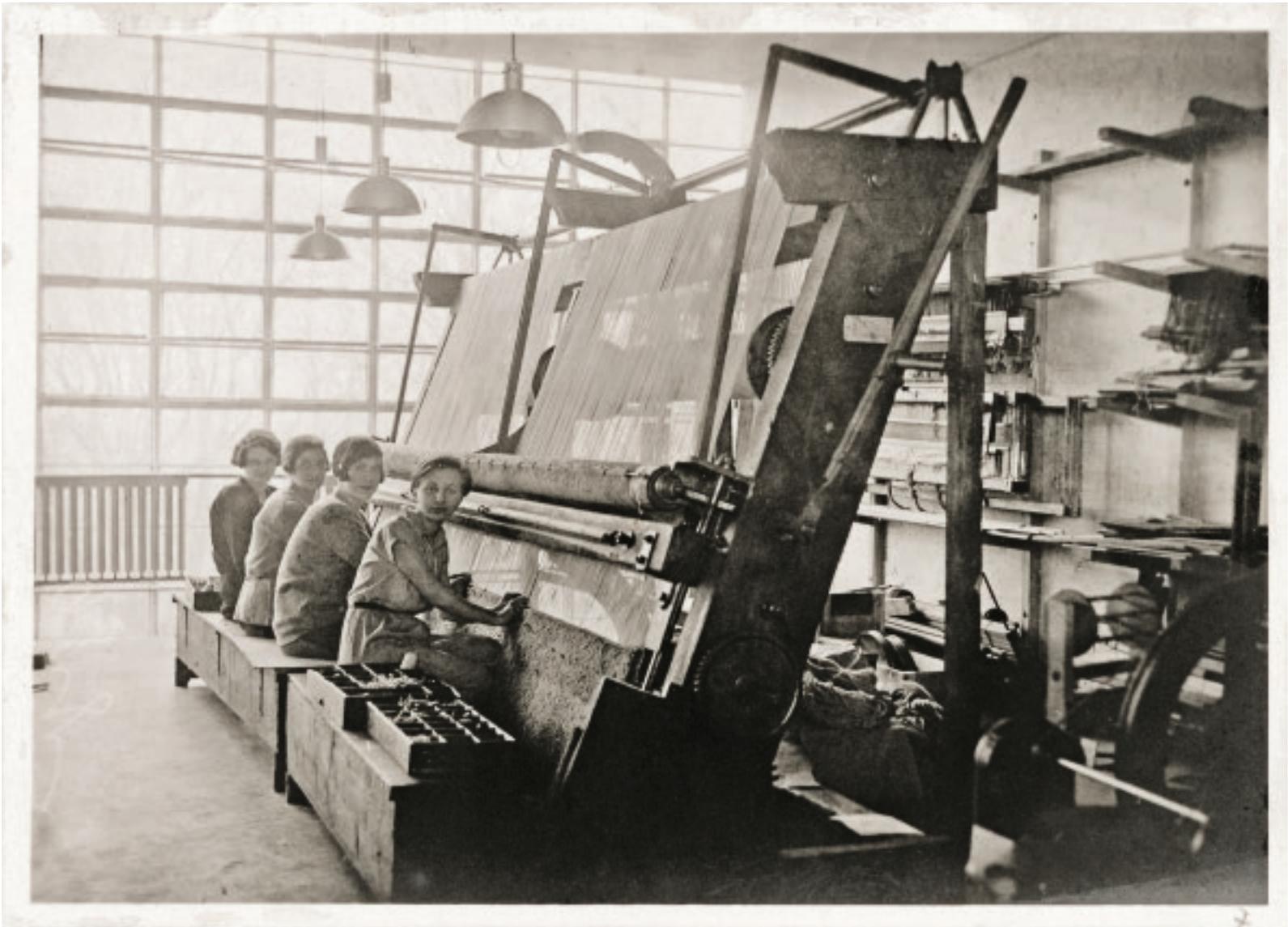


Abb. 11 Unbekannt, Blick in die Webereiwerkstatt am Bauhaus Dessau, Gertrud Arndt (vorn) und drei unbekannte Weberinnen bei der Arbeit am *Teppich Thost*, 1927, Silbergelatinepapier, 6,4 x 8,6 cm



Abb. 12 Gertrud Arndt, Karte mit nummerierten Wollproben für den *Teppich Thost*, 1927, Tusche und Bleistift auf Papier, 33 x 17 cm

Teppich Thost

grün Alizarinbrillantsgrün G. Lasalle + Wollfärb C.

No 1-8	Phaug	{ Alizarinmeraldol S Brillantäuregrün G. B. Neptunblau sauren Anthracyaningrün S. L. Cyananthrol	
No 2-8			
No 3-9			
No 4-7			

---

blau

No 1	37 Phaug	{ Alizarinedelbrillantsblau R. sauren Alizarinedelbrillantsblau R. Cyananthrol S. L. A. Alizarincyanin Neptunblau	
No 2	39		
No 3	38		
No 4	36		

---

grün

No 1	13 Phaug	{ Anthracyaningrün S. L. A. Sorbinrot B. B. Palatingelb R.	
No 2	11		

---

braun

No 1	19 Phaug	{ Anthracyaninbraun R. Sorbinrot Palatingelb R.	
No 2	6		

---

180 Phaug  
 blau und Woll 2 Kg.  
 wie sonst  
 Löslösliche Wollseife vorher 1-2x in Seifenwasser waschen und mit 10-15% Natriumcarbonat  
 3-5% Natriumcarbonat  
 10-15% Weinsäure  
 und mit Seife behandeln.

Abb. 13 Gertrud Arndt, Aufstellung der Färbemittel und Wollproben für den *Teppich Thost*, 1927, Tusche, Bleistift, Aquarell und Wollfäden auf Papier, 34,2 x 23,3 cm



Abb. 9 Hannah Höch, *Von oben*, 1926/27,  
Fotomontage auf Karton, 31,8 x 23,2 cm,  
Höchs Ausstellungs-Liste Nr. 2



Abb. 10 Hannah Höch, *Bürgerliches Brautpaar (Streit)*, 1919,  
Fotomontage, 38 x 30,6 cm,  
Höchs Ausstellungs-Liste Nr. 6

thiebekundungen von Dadaisten und Bauhäuslern.<sup>4</sup> Auch wenn diese nicht so weit reichten, der Anfrage des Oberdada Johannes Baader 1920 Nachdruck zu verleihen, das „letzte und entscheidende“ Experiment Dada am Bauhaus zu wagen. Walter Gropius wehrte ironisch mit der Begründung ab, das Bauhaus mache schon so viele Experimente, „... dass wir augenblicklich vor neuen zurückschrecken. Das ist vielleicht sehr undadaistisch, aber wir haben eben offenbar die völlige Dadareife noch nicht erreicht.“<sup>5</sup> Möglicherweise hätte Baader als „Präsident des Erd- und Weltballs“ das Bauhaus zur Filiale von Dada ernannt und mit megalomanischen Welttempelvisionen sowie demontierenden Weltuntergangs-Assemblagen provoziert.<sup>6</sup> Indes erhielten die Fotomontagen am Bauhaus als künstlerisches Genre eine besondere Bedeutung, da sie neben den Werkstattarbeiten entstanden und, häufig unpubliziert, erst im Nachhinein wertgeschätzt werden konnten.<sup>7</sup> Wie bei allen fotoexperimentellen Arbeiten spielte vor allem László Moholy-Nagy bei der Verbreitung dieses Verfahrens am

Bauhaus eine maßgebliche Rolle.<sup>8</sup> Bemerkenswert ist, dass Walter Gropius 1928 von den Bauhauskolleg\*innen ein Portfolio zur Erinnerung geschenkt wurde, das viele Porträt-Fotomontagen enthielt (Abb. 2, 10, 11).<sup>9</sup>

Mit diesem avantgardistischen Verfahren sprangen die Künstler\*innen von Dada und Bauhaus auf den Zug der Moderne und katapultierten das Bildzitat der ausgeschnittenen Porträtfotografie in die Gleichzeitigkeit von Brüchen, Überlagerungen, Schnitten, divergierenden Perspektiven, simultanen Anmutungen – einem „statischen Film“<sup>10</sup> vergleichbar. Das dergestalt in Bewegung gesetzte Abbild des Gesichts konnte die avantgardistisch-kritischen Abgrenzungen von der herkömmlichen Porträtfotografie als repräsentativem bürgerlichem Medium um so deutlicher machen. Industrialisierung, Massengesellschaft, Erster Weltkrieg, Revolutionen lösten eine Krise des Subjekts aus, die auch zur Krise der Kunst und besonders der fotografischen Porträtkunst wurde. Die Montage wurde so gleichsam zur künstlerischen Praxis der Krise.

4 Vgl. Essay von Ralf Burmeister in diesem Band; vgl. auch Höch 1995).

5 Briefwechsel Johannes Baader / Walter Gropius, 31. Mai 1920–18. Juni 1920, in: Bergius 1979, S. 88.

6 Vgl. Bergius: „Johannes Baader. Oberdada. Exzentrische Parodie des Architektendaseins“, in: Ebd., S. 77–88.

7 Vgl. in jüngster Zeit Ausst. Kat. One and One is Four 2016; Ausst. Kat. Mies van der Rohe 2016/2017.

8 Seit 1920 bahnten sich Freundschaften zwischen Moholy-Nagy und Höch ebenso an wie Zusammenarbeiten zwischen Moholy-Nagy und Hausmann, die jenen noch 1938 dazu veranlassten, Hausmann einen Lehrauftrag für Fotografie am New Bauhaus in Chicago anzubieten.

9 *9 Jahre Bauhaus*, 1928.

10 Hausmann 1931.



Abb. 2 Unbekannt, Fotomontage mit Porträts von Josef Albers aus der Mappe *9 Jahre bauhaus. eine chronik*, 1928, Cyanotypie, blau negativ bzw. Ozalid, braun positiv auf Karton, 41,7 x 55 cm



Abb. 3 Herbert Bayer, *Selbstporträt*, 1932,  
Fotografie der Original-Fotomontage,  
Silbergelatinepapier, 39,8 x 29,8 cm

### Medienkritische Dada-Porträt-Montagen

Die dadaistische Fotomontage entstand 1918 als kritische Reaktion auf die massenhaft angefertigten Soldaten-Porträtfotografien, deren Gesichter, von den Personen abgeschnitten, sich selbst entfremdet und zur Maske erstarrt waren und wie Briefmarken auf vorfabrizierte Drucke uniformierter Körper geklebt wurden; das alles mit dem Segen „Gott mit uns“.<sup>11</sup> Hellsichtig reflektierten die Dadaisten, dass das Gesicht seit dem 19. Jahrhundert durch die neuen Produktionsbedingungen der Fotografie – ihrer mechanischen Fixierung, Reproduktion und Distribution – im Kontext gesellschaftspolitischer Machtverhältnisse verfügbar und manipulierbar wurde; die Frage nach Identität und Authentizität stellte sich so unweigerlich. Das dadaistische „Narrenspiel aus dem Nichts“ ersann groteske Verfremdungsprozesse, um diese Entwicklung radikal infrage zu stellen. Zwischen Kopf und Körper setzte Dada einen Schnitt; deren widersinnige Vertauschungen, die Entstellungen von Augen und Mündern, die Segmentierung der Gesichter, oft in Kombination mit Textfragmenten und Mischtechniken, vollzogen die Berliner Dadaisten vor allem an den Porträts von Prominenz aus Politik, Film und aus der Welt der Neuen Frau, die zur massenhaften Gesichtskonjunktur der Illustrierten

beitrugen und im einsetzenden „Schneegestöber“<sup>12</sup> aufkommender Medienindustrie, vor allem der *Berliner Illustrierten Zeitung*, als Sensationen vermarktet wurden. Die Widersprüche zwischen der Wahrnehmung medialer Erscheinungen einerseits und gesellschaftspolitischer Realität andererseits wurden durch die Fotomontagen erhellend bewusst gemacht – etwa am Beispiel der „Volksbeauftragten ohne Volk“ oder der „Kleinbürgerexzellenzen“ in *Galerie deutscher Manneschönheit* (1919) von George Grosz (Abb. 5) und *Dada-Rundschau* (1919) von Hannah Höch.<sup>13</sup> Im Montageprozess wurden die dergestalt verfremdeten Porträtmontagen Teil eines brüchigen, bodenlosen Zeitgeschehens und zugleich eines unwägbaren dynamischen Prozesses bewegter, tanzender, springender Körper und rollender Räder – Zeichen des Aufbruchs einer ironisch-zeitgemäßen Skepsis allen ungleichzeitig denkenden Köpfen gegenüber.

11 Vgl. Bergius 2000, Abb. 1.

12 „Schneegestöber“ als „mächtigste Streikmittel gegen die Erkenntnis“, vgl. Kraauer 1977.

13 Vgl. Huelsenbeck 1920 (b).

relativiert, auf der anderen wurden sie befreit für ein neues Zeit-Raum-bewegtes Wahrnehmen, im Einverständnis mit den gegenwärtigen technischen Innovationen.

Wie die Fotomontage-Verfahren spannungsvoll in Abstraktionsprozesse integriert wurden, vermochten sowohl László Moholy-Nagy im Kontext von schwebenden Flächen und Linien (Abb. 8) als auch Mies van der Rohe in seinen eigenen baukünstlerischen Visionen von einem „Licht und Raum atmenden Gefüge“ zu demonstrieren.<sup>17</sup> Als „Typofoto“, in der Kombination von Foto und Text, sollte sich das Verfahren überdies im angewandten Bereich der Kommunikationsmedien, vor allem auch im Ausstellungswesen, wirkungsvoll durchsetzen.<sup>18</sup> 1932 wurden in der Polit-Montage *Schlag gegen das Bauhaus* von Iwao Yamawaki die zukunfts-optimistischen Schritte in eine neue Zeit jäh abgelöst durch den Gleichschritt der Gestapo und des rechts-nationalistischen Medienmoguls Hugenberg, die auf den zerfallenden Dessauer Bauhausarchitekturen widerzuhallen schienen und Schrecken in den Gesichtern der Bauhaus-schüler auslösten. Zur gleichen Zeit löste Herbert Bayer mit seinem sich verpuppenden Selbstporträt den surrealen Schrecken über die mediale Ambivalenz zwischen Vertotung und Verlebendigung der Fotografie aus (Abb. 3).



Abb. 9 Irene Hoffmann, Frau mit Teewagen und Freischwinger, Fotomontage, 1932, Tusche, Papier und maschinengetipptes Etikett auf Karton, 41,8 x 30 cm.

- 17 Mies van der Rohe, zit. nach Neumeyer 1986, S. 237. Ob Mies schon 1920 an der Eröffnung der *Ersten Internationalen Dada-Messe* teilnahm, bezweifle ich, da er sich nicht eindeutig identifizieren lässt auf einem der Fotografien der Dada-Messe. Durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der Novembergruppe kannten sich Mies van der Rohe und die Dadaisten seit 1919. Im Laufe der 1920er-Jahre unterstützte er Hannah Höch wohlwollend, begann Collagen von Schwitters zu sammeln, der wiederum seinen „dicken Bleistift“ laut Hans Richter in seiner „Kathedrale des erotischen Elends“ vermerzte. Raoul Hausmann bewarb sich bei Mies van der Rohe 1931 für einen Lehrauftrag am Bauhaus Dessau und einen Vortrag über *Die Entwicklung des Films*. Hannah Höch sollte dort 1932 ausstellen (vgl. Essay von Ralf Burmeister in diesem Band).
- 18 Moholy-Nagy 1925. Seit den 1920er-Jahren präsentierten schon die *Erste Internationale Dada Messe* (Berlin 1920), weitere Dada-Ausstellungen in Köln, Paris, New York, die *Pressa* (Köln 1927), die „AHAG-Sommerfeld-Ausstellung“ (Berlin 1928), die *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto* (Stuttgart u.a. 1929 ff.), die Ausstellung *Fotomontage* (Berlin 1931), *Deutsche Bauausstellung* (Berlin 1931), *Fotografie und Werbung* (Essen, 1932), die Internationalen Surrealismus-Ausstellungen (Paris 1925, 1928, 1936, 1938, New York 1931, London 1936) eine Fülle an neu gewonnenen experimentellen medialen Montagekonzepten.





Abb. 1 Sasha Stone (Berliner Bild-Bericht), *Repräsentations-Pavillon des Deutschen Reiches* auf der Weltausstellung in Barcelona von Ludwig Mies van der Rohe, 1929, Silbergelatinepapier, 45 x 60 cm

/ Jugend und Generationenkonflikt am Bauhaus	167	Gregor Kanitz
/ Happy Birthday, Bauhaus!	173	Junges Bauhaus
/ „Eine bodenständige Verwirklichung des Bauhausgedankens“	177	Carina Burck
/ Lernen, was es noch nicht gibt	179	Nora Sternfeld
/ Fall 13 Vorkurs original	183	Friederike Holländer und Nina Wiedemeyer
/ Fall 13 Vorkurs machen	199	Patrick Kochlik und Jens Wunderling
/ Fall 14 Der vorbildliche Lehrer	203	Ursula Müller

## Ursula Müller

### Mies van der Rohe und das Bauhaus

Entgegen der heute gängigen Vorstellung verfolgte das Bauhaus zu keiner Zeit seines 14-jährigen Bestehens die Entwicklung eines einheitlichen Stils. Auf der Suche nach zeitgerechten ästhetischen Verbindungen von Kunst, Handwerk und Leben prägte die Designschule vielmehr die Entstehung unterschiedlichster gestalterischer Lösungen. Im Fokus ihres ergebnisoffenen interdisziplinären Experiments sollte dabei das Gesamtkunstwerk unter Führung der Architektur stehen: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!“<sup>1</sup>

Daher war es nicht verwunderlich, als im April 1930 mit Ludwig Mies van der Rohe erneut ein Architekt zum neuen Direktor des Bauhauses berufen wurde, der zu einem wichtigen Vertreter des ‚Neuen Bauens‘ aufgestiegen war. Mit seinen Projekten für Glashochhäuser seit 1919 und seiner Leitung und Teilnahme an der Stuttgarter Ausstellung *Die Wohnung* mit der Weißenhofsiedlung als ihrem wichtigsten Beitrag (1925–1927) hatte Mies van der Rohe bereits beachtliche Erfolge vorzuweisen. Doch erst der Deutsche Pavillon, den er und Lilly Reich<sup>2</sup> für die Weltausstellung in Barcelona 1929 errichtet hatten, verschaffte Mies breite Anerkennung (Abb. 1, 2).<sup>3</sup> Hier löste er erst-

Fall 14 Der vorbildliche Lehrer: Mies van der Rohes *Barcelona-Pavillon* aus dem Jahr 1929 ist eine Ikone der Architektur der Moderne – obgleich der Pavillon als temporäre Ausstellungsarchitektur nur für kurze Zeit existierte und bis zu seiner Rekonstruktion in den 1980er-Jahren lediglich in einigen wenigen historischen Fotografien überliefert war. Ein Jahr nach der Weltausstellung in Barcelona tritt Mies sein Amt als dritter und letzter Direktor des

Bauhauses in Dessau an und organisiert den Unterricht neu. Seine Entwurfsprinzipien und Darstellungstechniken, seine Vorliebe für hochwertige Materialien und sein großzügiger Umgang mit Raum werden zum Vorbild in Mies' Architekturunterricht am Bauhaus. Sogar von Mies entworfene Möbel finden sich in den Architekturzeichnungen seiner Student\*innen und späteren Privatschüler wieder.

1 Wortlaut der Forderung von Walter Gropius im „Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar“, April 1919, in: Wingler 1975, S. 39.

2 Lilly Reichs Autorschaft am Barcelona-Pavillon ist nicht explizit verbürgt. Sie unterstützte jedoch Mies van der Rohe bei seiner Aufgabe, sämtliche deutschen Abteilungen auf der Weltausstellung auszurichten und zu gestalten. Bereits ab 1927 hatten beide zudem „eine gemeinsame gestalterische Formensprache entwickelt, die sie wiederholten und variierten“. Vgl. Schulze 1979, S. 100; Lange 2006, S. 11, zitiert nach Droste 2017, S. 107 und S. 289, Anm. 29.

3 Wingler 1975, S. 500–508.