









Unser Bauhaus

Bauhäusler und Freunde erinnern sich

Herausgegeben von
Magdalena Droste und Boris Friedewald

PRESTEL

München · London · New York

- 11
Bruno Adler
Damals in Weimar ...
- 16
Josef Albers
13 Jahre am Bauhaus
- 22
Alfred Arndt
wie ich an das bauhaus
in weimar kam ...
- 30
Herbert Bayer
Ehrung für Gropius
- 33
Hannes Beckmann
Die Gründerjahre
- 41
Max Bill
fortsetzung notwendig
- 43
Sándor Bortnyik
Etwas über das Bauhaus
- 50
Marianne Brandt
Brief an die junge
Generation
- 55
Hin Bredendieck
Vorkurs und Entwurf
- 64
Paul Citroen
Mazdaznan am Bauhaus
- 71
Lotte Collein
Fotografie am Bauhaus
- 76
**Howard
Dearstyne**
Mies van der Rohe's
Lehrtätigkeit am
Bauhaus in Dessau
- 83
Walter Dexel
Der »Bauhaus-Stilk« –
ein Mythos
- 89
**Lydia
Driesch-Foucar**
Erinnerungen an die
Anfänge der Dornburger
Töpferwerkstatt des
Staatlichen Bauhauses
Weimar 1920–1923
- 100
T. Lux Feininger
Das Bauhaus:
Fortentwicklung
einer Idee
- 117
Max Gebhard
Reklame und
Typografie am
Bauhaus
- 121
Werner Graeff
Das Bauhaus, die
Stijl-Gruppe und der
Konstruktivisten-
kongress von 1922
- 126
Walter Gropius
Die Bauhaus-Idee –
Kampf um neue
Erziehungsgrundlagen
- 131
**Hans
Haffenrichter**
Lothar Schreyer und die
Bauhaus-Bühne
- 137
**Gustav
Hassenpflug**
Das Bauhaus aus der
Sicht von heute
- 139
Fritz Hesse
Dessau und das
Bauhaus
- 145
Hubert Hoffmann
die wiederbelebung
des bauhauses nach
1945
- 150
Hubert Hoffmann
das dessauer und das
moskauer bauhaus
(WCHUTEMAS).
ihre gegenseitigen
beziehungen.
- 156
Johannes Itten
Wie konnte die große
Wirkung des Bauhauses
entstehen?
- 160
Nina Kandinsky
Interview
- 167
Felix Klee
Meine Erinnerungen
an das Bauhaus Weimar

- 177
Heinrich König
Das Bauhaus gestern
und heute
- 181
Richard Koppe
Das neue Bauhaus
Chicago
- 193
Ferdinand Kramer
Bauhaus und Neues
Bauen
- 198
Kurt Kranz
Pädagogik am Bauhaus
und danach
- 215
Erich Lissner
Rund ums Bauhaus
1923
- 219
Gerhard Marcks
Mein kurzer Aufenthalt
in Weimar
- 221
Carl Marx
... ein Augenblick bei
Joost Schmidt
- 226
Hannes Meyer
Vom Bauen
- 230
Lucia Moholy
Fragen der
Interpretation
- 244
Georg Muche
Rede zum 75. Geburts-
tag von Johannes Itten
- 250
Pius Pahl
Erfahrungen eines
akademischen
Architekturstudenten
- 257
Gyula Pap
Liberales Weimar
- 260
Emil Rasch
Mit dem Bauhaus
arbeiten
- 264
Karl Peter Röhl
Idee, Form und Zeit
des Staatlichen
Bauhauses
- 267
Xanti Schawinsky
metamorphose bauhaus
- 278
Lou Scheper
Rückschau
- 283
Kurt Schmidt
Das Mechanische
Ballett – eine
Bauhaus-Arbeit
- 291
**Helene
Schmidt-Nonne**
Interview
- 297
Lothar Schreyer
Hoffnung auf eine
neue Welt
- 304
Ursula Schuh
Im Klassenzimmer von
Wassily Kandinsky
- 309
Gunta Stölzl
Über die Bauhaus-
Weberei
- 313
Ladislav Sutnar
Das Bauhaus,
gesehen vom südlichen
Nachbarn
- 319
Frank Trudel
Ein Bauhüsler erinnert
sich ...
- 329
Namensregister
- 334
**Bild- und
Textnachweise**
- 336
Impressum

Vorwort

Dieses Buch versammelt eine einzigartige Fülle von Erinnerungen, in deren Zentrum das Bauhaus steht. Es sind Rückblicke von Freunden, Direktoren, Meistern und Studierenden, die das Bauhaus nicht nur erlebt, sondern vor allem mitgestaltet haben.

Diese Texte sind von einzigartiger Bedeutung. Sie schildern das alltägliche Leben, erzählen von Experimenten und Utopien – ihrem Gelingen und ihrem Scheitern, von schwierigen politischen und sozialen Umständen, sie berichten von hitzigen Diskussionen, Ideen, Sehnsüchten und Kämpfen. Sie geben Einblicke in besondere Unterrichtsmethoden und in die Haupt- und Nebenwege der Gestaltung. Sie berichten von den ersten Gründungstagen des Bauhauses 1919 in Weimar, der Zeit in Dessau und reichen bis zur Schließung 1933 in Berlin. Auch über die anschließenden Neugründungen von Institutionen, die sich in der Tradition des Bauhauses sahen, wird erzählt: so über das New Bauhaus Chicago oder den vergeblichen Versuch der Wiederbelebung des Bauhauses nach 1945 in Dessau.

Es sind die persönlichen Erinnerungen von Zeitzeugen, die berichten, was uns kein Objekt, kein Gebäude, kein Foto, kein Manifest und keine Satzung erzählen können. Beim Lesen dieser Texte leben Augenblicke der Bauhausgeschichte noch einmal auf, ja man gewinnt sogar das Gefühl, sie noch einmal mitzuerleben. Und doch zeigt das Buch ebenso, dass »jeder Bauhäusler sein eigenes Bauhaus hatte«, wie Lou Scheper sagte. Diese Erinnerungen sind lange nach der Zeit ihres Geschehens entstanden – die meisten dieser Beiträge wurden zwischen Anfang der 1960er bis Anfang der 1980er Jahre geschrieben. Es sind keine Antworten auf normierte Fragebögen – wie sie etwas das Bauhaus-Archiv in Darmstadt und Berlin oder Reginald R. Isaacs in den USA an ehemalige Bauhäusler in aller Welt verschickten, sondern sie sind in ihrem Thema und Umfang von den Verfassern frei gewählt. Gerade in ihrer Unterschiedlichkeit, ihrer thematischen Spannweite und schließlich auch ihrer lebendigen, »unwissenschaftlichen« Herangehensweise und Sprache, liegt der Reiz und die Besonderheit dieser Rückblicke, die nicht nur für Forscher, sondern für jeden Bauhaus-Interessierten von einmaligem Wert sind. Bei alledem kann man aber auch erkennen, dass Blicke zurück aus der Distanz, oft widersprüchlich, nicht ohne sachliche Fehler sind und dass sich manchmal Fakten und Mythen miteinander verweben.

Die Mehrzahl der in diesem Buch versammelten Texte sind auf Initiative von Eckhard Neumann (*15. April 1933 in Königsberg/+24. März 2006 in Frankfurt am Main) verfasst worden. Neumann hatte nach dem Zweiten Weltkrieg eine Ausbildung zum Plakatgrafiker in Dessau gemacht, wo er sich erstmals mit der Geschichte des Bauhauses beschäftigte, die ihn nicht



Im August 1976 interviewte Eckhard Neumann für sein Buch »Bauhaus und Bauhäusler« Nina Kandinsky in ihrer Wohnung in Paris, wo dieses Foto entstand. (Foto: unbekannt)

mehr loslassen sollte. Ab 1953 besuchte er in Berlin die Werbefachschule und beschloss, anschließend an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm zu studieren – wo sein Studium einen besonderen Anfang nahm: Vom Ulmer Bahnhof machte sich der Neuankömmling damals zu Fuß auf den Weg zur Hochschule. Bald hielt ein Bentley neben ihm, schnell klärte sich, dass beide dasselbe Ziel hatten und so stieg Neumann in den Wagen – der Fahrer war der ehemalige Bauhäusler Max Bill, der Mitbegründer, Architekt und Direktor der HfG war. Zwischen beiden wuchs über die Jahre eine schöne Freundschaft. Neumann besuchte an der HfG nur die Grundlehre, da er 1957 das Angebot annahm, Werbeleiter der Fluggesellschaft Swissair in Deutschland zu werden. Zugleich begann er, auf seinen Reisen in alle Welt Künstler der Avantgarde zu besuchen und persönlich kennenzulernen, darunter zahlreiche Bauhäusler, mit denen er häufig in einen regen Austausch trat. Der Designhistoriker Jörg Stürzebecher schrieb einmal: »Sein Adressbuch liest sich wie das Stichwortverzeichnis zu einem Lexikon der Avantgarde«.

Neumanns besonderes Interesse galt zum einen der Typografie der 1920er Jahre, einem Thema dem er, gemeinsam mit einem Freund, in der legendären göppinger galerie in Frankfurt am Main 1963 eine Ausstellung widmete – wohl der ersten zu diesem Thema nach 1933 in Deutschland. Zum anderen galt sein vertieftes Interesse der visuellen Kommunikation. 1964 gründete er das Jahrbuch *Werbung in Deutschland*, das er Jahrzehnte lang mit herausgab, und 1967 erschien in den USA sein – leider nie ins Deutsche übersetzte – Buch *Functional Graphic Design in the 20's*. Schließlich lehrte er an der HfG Ulm von 1965 bis 1967 Geschichte der Kommunikation. Von 1973 bis 1975 arbeitete er in der Werbeabteilung der Braun AG in Kronberg und war von 1975 bis 1985 Leiter der Design-Promotion beim Rat für Formgebung in Darmstadt, wo er auch den Pressedienst *Design Report* zusammenstellte.

Von 1985 bis 1988 unterrichtete Neumann an der Städtischen Fachhochschule Mannheim und ab 1988 war er dort als Professor für Kommunikationsdesign tätig.

Die Liebe des Grafikdesigners, Dozenten, Dokumentaristen, Kurators, Sammlers, Autors und Lebenskünstlers aber galt immer dem Bauhaus. 1964 war er Mitorganisator einer der ersten umfassenden Ausstellungen über das Bauhaus, die in der göppinger galerie gezeigt wurde. Der begleitende Ausstellungskatalog *Idee – Form – Zweck – Zeit*, für den Neumann verantwortlich war, versammelte erstmals eine Vielzahl von Berichten ehemaliger Bauhäusler über ihre Zeit am Bauhaus. Walter Gropius schrieb das Vorwort, in dem er die Zielsetzung des Bauhauses überraschend neu definierte: »Das Bauhaus war und ist eine Bewegung mit dynamischen Momentum. Sein Ziel: Einheit in der Vielfalt und die Überwindung des Ich-Kultes«. Die Beiträge des Katalogs – von denen einige aus anderen Publikationen stammten, die Mehrzahl aber aufgrund der Aufforderung von Neumann für diesen Katalog entstanden waren - bildeten den Grundstock für Neumanns 1970 in den USA herausgegebenes Buch *bauhaus and bauhaus people: personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries*. Neben den zahlreichen neuen Textbeiträgen hatte Neumann selber zu jedem der Verfasser eine Kurzbiografie geschrieben. Dieses Buch erschien 1971 unter dem Titel *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse* auf dem deutschsprachigen Markt und 1985 in einer nochmals erweiterten Taschenbuchausgabe.

Dass die Texte aus Neumanns *Bauhaus und Bauhäusler* in fast vollständigem Umfang übernommen werden konnten, ist neben den Rechteinhabern auch dem Sammler Bernd Freese zu verdanken, der zahlreiche Korrespondenzen zwischen Neumann und ehemaligen Bauhäuslern besitzt. So konnten für dieses Buch die Texte noch einmal überprüft, behutsam redigiert, fehlende Vornamen ergänzt und Schreibfehler korrigiert werden. Außerdem wurden Texte von Hin Bredendieck, Lotte Gerson-Colleijn, Lydia Driesch-Foucar und Hannes Meyer aufgenommen, die als Beiträge in meist längst vergriffenen Publikationen erschienen waren. Ein weiterer Text von Hubert Hoffmann, den er ursprünglich als Vortrag gehalten hatte, wird hier nun erstmals veröffentlicht. Schließlich wurden sämtliche Kurzbiografien von den Herausgebern neu erstellt und das Buch durch eine eigene Fotoauswahl ergänzt.

Eckhard Neumann hatte Bernd Freese während einer ihrer zahlreichen Begegnungen auch ein Exemplar von *Bauhaus und Bauhäusler* geschenkt. Auf die erste Seite hatte Neumann Freese eine Widmung geschrieben, in der es heißt: »soll weitermachen«. In vorliegendem Buch ist Neumanns Aufforderung nun Realität geworden.

Magdalena Droste Boris Friedewald



Blick in die Metallwerkstatt des Bauhauses in Weimar, um 1924/25. (Foto: unbekannt)

Bruno Adler

Damals in Weimar ...

Das Bauhaus – so ähnlich liest man's heute in Büchern und Zeitschriften – war eine Idee, eine Gesinnung, ein lebendiger Organismus. Eine genauere Bestimmung dieser Begriffe wird uns freilich vorenthalten. Wie könnte man auch dem Phänomen konkret beikommen, wenn man es aus zeitlicher und räumlicher Entfernung betrachtet? Selbst wer als Mitwirkender dabei war, unterlag zuweilen der optischen Täuschung des allzu nah Beteiligten. Für die erste, die Weimarer Bauhaus-Phase, war eine Mischung von Tendenzen bezeichnend, der die Literatur, namentlich die ausländische, befremdet gegenüberstand und die oft Historiker und Kritiker zu gewagten Urteilen und Deutungen führte.

Die Verwirrung ist verständlich, denn es war eine reichlich verworrene Zeit, in welche die Anfänge des Bauhauses fielen. Nur wer sie als Beobachter und nicht unmittelbar Zugehöriger erlebt hat, erkennt in der scheinbar widersprüchlichen Entwicklung vom »kristallinen Sinnbild eines neuen Glaubens« zur Wohnmaschine, vom emotionalen Expressionismus zur Integration von Kunst und Technik einen folgerichtigen Fortschritt.

Die Bewegung, die nach dem Ersten Weltkrieg zwar nicht ausgebrochen, doch ins Kraut geschossen ist und die man mit dem Schwammwort

»Expressionismus« benennt, verlief in zwei entgegengesetzten Richtungen. Janusköpfig war sie rückwärts wie vorwärts gewandt, träumend von einer romantischen Vergangenheit und einer utopischen Zukunft. Die junge deutsche Avantgarde neigte zur Mythologisierung des Einst, liebte mittelalterliche Mystiker und fernöstliche Religionslehren, und ihr Kunstwollen berief sich auf die Unschuld des Primitiven und die soeben entdeckte Welt der Exoten. Gegeben war damit die Ablehnung alles Nur-Vernünftigen, der Verdacht gegen Industrialisierung und Massengesellschaft, die Abwehr eines entseelenden Rationalismus. Anders gesagt: Es war die Flucht vor der brutalen Realität einer Gegenwart, die in jene gefürchtete Richtung zu treiben drohte.

Zugleich aber verband sich diese schwärmerische Haltung mit dem optimistischen Glauben an eine Erneuerung der Menschheit, wobei die Menschheit eine pure Abstraktion blieb. Individualisten glühten für die allgemeine Verbrüderung, Pazifisten dramatisierten Klassenhass und Vatermord. Der Geist, den andere gegen den Intellekt als seinen Widersacher ausspielten, wurde in Manifesten und Proklamationen strapaziert; und den in diesen Postulaten verborgenen Wahrheitskern überwucherte eine hemmungslose Begeisterung.

Kein Wunder, dass die beschwingte Sprache des ersten Gropiusschen Bauhaus-Aufrufs die suchenden und hoffenden jungen Menschen ansprach. Hier sahen sie ein Ziel: eine neue Kunstgesinnung und – mehr! – eine neue Lebensform, gegründet auf die echte Gemeinschaft der Schaffenden; eine neue Lehre anstelle verbrauchter Konventionen; Rückkehr zum Handwerk und zugleich die Vision einer kommenden schöpferischen Einheit.

Wer nun im Herbst 1919 nach Weimar kam, um bei der Grundsteinlegung der Kirche der Zukunft dabei zu sein, hatte indessen nicht den Eindruck, dass es den jungen Leuten wesentlich um das Thema der neuen Gemeinschaft ging, die das Gesamtkunstwerk errichten sollte. Was ihnen näher am Herzen lag, waren Dinge der Praxis und der Methode. Wichtiger als Theorien der Lebensgestaltung war es in der Tat, die primitivsten Vorbedingungen einer Schule zu schaffen und die Fragen der Kunsterziehung zu klären. Es fehlte ja an allem. Vorhanden war nicht viel mehr als das schöne Gebäude van de Veldes mit den dürftigen Nebenbauten, die alte Kunstakademie hing organisatorisch noch mit der neuen Gründung zusammen, und an neuen Lehrkräften hatte Gropius zuerst nur Lyonel Feininger und Gerhard Marcks mitgebracht. Von regelmäßigem, systematischem Unterricht war vorläufig keine Rede.

Das wurde erst anders, als Johannes Itten hinzukam. Diese stärkste und einflussreichste Persönlichkeit des Kreises, ein Lehrer im wahrsten Wortsinn, legte in seinem »Vorkurs« das pädagogische Fundament der ersten Bauhaus-Jahre, das – wenn auch in vielfach veränderter Form – von zahlreichen Kunstschulen in aller Welt übernommen worden ist. Itten stellte ungewöhnliche Ansprüche an die Studierenden. Über die grundlegende

Gestaltungs- und Formenlehre hinaus wollte seine theoretische und praktische Unterweisung die sinnlichen, seelischen und intellektuellen Fähigkeiten, also den ganzen Menschen erfassen, und das ging bis zur Atemtechnik, Diät und Kleidung. Seine engere Gemeinde bestand größtenteils aus den Schülern, die mit ihm aus Wien gekommen waren, und bildete eigentlich die einzige kohärente Gruppe am Bauhaus. Georg Muche, kurz nach Itten in den Lehrkörper berufen – Oskar Schlemmer und Paul Klee waren die nächsten, und nach ihnen kam Kandinsky –, nannte diese Gruppe »den Sauerteig, der den Prozess der organischen Entwicklung am Bauhaus einleitete. Sie ersetzten den anfangs etwas groben Geist durch auflockernde Gelassenheit und durch die Anmut ihrer frei waltenden Phantasie. Sie waren nicht das, was ganz allgemein Bauhäusler genannt wurde, denn sie ließen sich nicht zu Vereinfachungen verleiten. Sie waren und blieben kunstbegeistert.«

Hier deutet sich bereits der Konflikt an, der zu einer Entscheidung drängte. Es gab Reibungen unter der Schülerschaft und Spannungen innerhalb des Lehrkörpers, nicht zu reden von den unaufhörlichen Angriffen von außen. Oskar Schlemmers Tagebücher und Briefe spiegeln die Situation ergreifend wider. Im Grunde war es die ideologische und strukturelle Wandlung der Gesellschaft, die, den Beteiligten schwerlich bewusst, zu Unstimmigkeiten führen musste. Eine Rückorientierung erwies sich als ebenso unzeitgemäß wie der Fluchtversuch in eine irrealer Vorstellung von der Zukunft. Gropius erkannte die Zeichen der Zeit zuerst und glaubte, sich für die von ihr gebotene Reform entscheiden zu müssen, fürs Exoterische gegen das Esoterische. Moderne Technik löste die Handwerksbesinnung ab, der Anschluss an die Industrie wurde wichtiger als der an östliche Lebenspraxis. Ausländische Einflüsse förderten die Wendung, namentlich die funktionalistische Propaganda des Holländers Theo van Doesburg, des Leiters der Stijl-Gruppe. Itten zog sich zurück und schied bald aus; an seine Stelle trat László Moholy-Nagy, der mehr als die anderen Meister eine echte Beziehung zum Technisch-Wissenschaftlichen hatte. Lehrbegabung und Temperament sicherten ihm rasch eine führende Rolle.

Dass das Pendel nun nicht ins andere Extrem ausschlug, verhinderten die Verhältnisse und die Besonnenheit des Leiters. Gropius unterwarf sich und seine Gründung weder einem Stil noch dem »Stijl«. Aber so wenig wie er sich einem neuen Dogma beugte, so wenig hielt er an einem alten fest. Er war vorurteilslos genug, sich von seinen Mitarbeitern beraten und am Gegner gelten zu lassen, was der Geltung wert war. Schließlich war das Bauhaus von jeher auf Zusammenarbeit mit der Wissenschaft eingestellt, und es bedurfte nur der ideologischen Wandlung, um den Kontakt mit der industriellen Produktionsweise zu bejahen. Und hatte er nicht selbst in seinen frühen Bauten manches vorweggenommen, was die neue Heilslehre so vehement verkündigte? Der Funktionalismus lag in der Luft, und das Bauhaus hätte früher oder später dem Zug der Zeit in jedem Fall folgen

müssen. Das neue Leitwort hieß jetzt: »Kunst und Technik – eine neue Einheit« – die Problematik von gestern wurde durch eine andere abgelöst.

Das Bauhaus wollte von Anfang an keine Kunstschule sein. Es war keine Freistatt für zweckfreie Kunst. Aber auch Architektur wurde noch auf Jahre hinaus nicht gelehrt. Und doch ergab sich der paradoxe Zustand, dass im Vordergrund Hausbau und Gestaltung von Gebrauchsdingen und technischen Verfahren standen, während es doch vor allem die bedeutenden Maler waren, die dem Ganzen in jenen Jahren seinen Glanz verliehen. Sie fungierten wohl als künstlerische Leiter der Werkstätten; aber was Feininger, Klee, Kandinsky und die anderen in ihren Ateliers schufen, wäre vermutlich in keinem Rahmen viel anders entstanden. Mit den rationellen Prinzipien der Organisation hatte es kaum etwas gemeinsam. Feininger wollte von der Einheit der Kunst und Technik nichts wissen; Schlemmer, dieser integre Charakter, schlug sich ehrlich mit dem Problem herum und hätte am liebsten eine Synthese der beiden entgegengesetzten Prinzipien gefunden, wenn das möglich gewesen wäre; Klee konnte ganz natürlich nicht anders, als sich zur freien künstlerischen Tätigkeit bekennen; und Muche setzte klar die Wesensverschiedenheit von Kunst und Technik auseinander. Auf der anderen Seite standen die Praktiker und ihre Ingenieursästhetik. Der Konflikt war unlösbar; allein der Klugheit des Leiters gelang es, die widerstrebenden Teile zusammenzuhalten.

Innere Differenzen konnte er ausgleichen, den von außen hervorgerufenen Krisen war auch er nicht gewachsen. Das reaktionäre Weimar hetzte und kämpfte gegen das Institut mit bedenkenlosen Mitteln. Tagaus, tagein musste Gropius sich gegen öffentliche Fälschungen und Verleumdungen zur Wehr setzen. Und als in Thüringen eine völkische Regierung ans Ruder kam, schlug dem Bauhaus die Stunde. Das Weimarer Abenteuer scheiterte heroisch an der politischen Blindheit und Niedertracht, die von allem Anfang an sein Unsegen waren und es bleiben sollten.

* 14. Oktober 1889 in Karlsbad (ehem. Österreich-Ungarn,
heute Tschechien)

† 27. Dezember 1968 in London

Bruno Adlers wichtige Rolle für das expressionistische Bauhaus bleibt noch zu würdigen.

Adler wurde als Sohn jüdischer Eltern in Karlsbad geboren. Nach dem Abitur in Prag studierte er in Wien, Erlangen und München Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. 1916 schloss er in München seine Promotion ab. Als Pazifist verweigerte er den Kriegsdienst und wurde inhaftiert. Nach seiner Freilassung arbeitete er als Journalist in Wien und lernte dort Johannes Itten kennen, dem er 1919 gemeinsam mit seiner ersten Frau Margit Téry nach Weimar folgte. Dort hielt Adler Vorlesungen über Kunstgeschichte am Bauhaus und lehrte im benachbarten Jena an

der Volkshochschule. 1920 gründete er den Utopia-Verlag und gab 1921 den wichtigen Almanach *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* heraus. 1922 begann er mit der Edition der Hauptwerke des österreichischen Schriftstellers Adalbert Stifter und später einer mehrbändigen Werkausgabe des Dichters Matthias Claudius. Als sein Freund Itten 1923 das Bauhaus verließ, kehrte Adler mit seiner Familie nach Karlsbad zurück. Dort gab er 1924 mit dem Schriftsteller Ernst Sommer und Ernst Bergauer die kulturpolitische Zeitschrift *Die Provinz* heraus, für die er zum Teil unter dem Pseudonym Urban Roedl Beiträge verfasste. Er ging nach Berlin und war bis 1933 für den Ullstein-Verlag tätig. Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wurde er 1933 kurzzeitig inhaftiert und floh daraufhin mit seiner zweiten Frau Ilse nach Prag, wo er unter Pseudonym weiter publizierte. 1936 wanderte er nach England aus und unterrichtete zeitweise an einer Landschule für emigrierte jüdische Kinder in Kent. Ab 1940 arbeitete Adler als Rundfunkredakteur für Satiresendungen im deutschen Programm der BBC. Nach dem Krieg war er von 1946 bis 1950 Chefredakteur der Monatsschrift *Neue Auslese aus dem Schrifttum der Gegenwart* des Alliierten Informationsdienstes und kehrte anschließend zur BBC zurück, wo er bis 1964 wöchentliche Satiresendungen verfasste. MD

Josef Albers

13 Jahre am Bauhaus

Ich war drei Jahre als Student und zehn Jahre als Lehrer am Bauhaus (das heißt länger als irgendjemand). 1919, als das Bauhaus gegründet wurde, war ich in München, und Anfang 1920 studierte ich an der Münchner Akademie bei Franz von Stuck, wo vorher auch Kandinsky und Klee studiert hatten. Obschon mir München besonders sympathisch wurde, zog es mich bald sehr stark nach Weimar, weil dort Studienaussichten unter einem ganz ungewöhnlichen Namen lockten – der Name war »Bauhaus«. Offensichtlich hatte dieser Name etwas anderes im Sinn als »Akademie«. Er erschreckte auch nicht als Institut oder gar Hochschule. Und anstatt »Werkstatt«, die es wirklich war, nannte es sich höchst bescheiden nur »Haus«, und bezeichnenderweise nicht Haus für Kunst oder Gewerbe oder ein anderes Gemengsel aus beidem, sondern Bauhaus, also ein Haus fürs Bauen, und, wieder in bescheidener und verhaltener Weise, für Bilden und Gestalten. Noch heute glaube ich, dass die Erfindung dieses Namens, die Erfindung des Wortes Bauhaus, eine besonders glückliche und wichtige Tat von Gropius ist. Das geschah in einer Zeit, die Kunst mit einem großen »K« schrieb, und nach einem allzu retrospektiven 19. Jahrhundert, in dem man zu sehr und zu oft von goldenen Zeitaltern und Renaissance redete, sodass für die eigene Arbeit kaum Zeit übrigblieb. Trotz des unabhängigen, unkonventionellen Namens Bauhaus blieben wir auch in Weimar nicht ohne rückwärtige Fingerzeige und Warnungen. Doch je mehr wir die alten Erinnerungen studierten, desto gewisser wurde uns Lernenden, dass Analysieren und Sezieren kein Ziel bedeuten. Wichtig noch, dass die alten Meister sich selbst nicht nach noch älteren

Meistern umsehen, sondern bewusst Opposition machten gegen das, was bereits vorgestellt und gesagt war, um sich intensiver der eigenen Entwicklung zu widmen. So sahen wir lieber neuen, lebendigen Meistern zu, die entschlossen waren, nicht anderen zu folgen, und Gropius war es, der uns mutig solche Meister vorstellte.

Das Bauhaus war am erfolgreichsten in seinem Streben, die Industrie zu gewinnen und zu interessieren. Wir haben dieses Ziel nur zu einem kleinen Teil erreicht. Die Zeit war zu kurz und wohl auch nicht reif dafür. Dafür haben wir etwas anderes, viel Wirksamerer gewonnen: eine neue visuelle Erziehung. Wir hatten einen unorganisierten, aber sehr breit wirkenden Einfluss auf die allgemeine Erziehung. Es war ein unerwarteter Erfolg. Ich glaube, dass ich in den zehn Jahren meines Lebens am Bauhaus das Wort Erziehung nicht gehört habe. Wir hatten viel über Entwurf, Produktion und Industrie gesprochen, kaum aber über Erziehung. Wir haben einfach neu zu lehren versucht. In Amerika macht man heute den Fehler, von einer »Bauhaus-Methode« zu sprechen. Wir haben gehört, dass das Reden über den »Bauhaus-Stil« vergeblich ist, weil kein Stil gesucht wurde. Ebenso ist auch eine »Bauhaus-Lehrmethode« nie gesucht worden. Denn jeder Meister hat unabhängig von den anderen eine eigene Methode des Lehrens entwickelt. Unabhängig besonders von vereinbarten Lehrprinzipien und Zielen.

Und damit wird angedeutet, warum das Bauhaus gerade pädagogisch so erfolgreich war. Wie aller Erfolg im Lern- und Lehrprozess von der Persönlichkeit der Lehrer abhängt, so war es auch am Bauhaus mit den Lehren von Gestaltung, d. h. von »Formen und Bilden«.

Das Bauhaus war für mich zuerst und wichtigst Opposition. Natürlich war diese Opposition am lautesten bei den Jungen, sie wurde gestützt durch Arbeit und Haltung der Meister, die auch nicht anderen folgten, nicht andere wiederholten. Das Resultat war: Die Studenten hatten Einfluss auf die Entwicklung des Bauhauses. So ist es typisch, dass der allererste Unterricht am Bauhaus, nämlich der erste Vorkurs, schon bald der Opposition der Studenten erlag. Nachherige Kurse konnten und wollten deshalb nicht eine Fortsetzung des ersten Kurses sein, schon aus dem Grunde, weil spätere Kursgeber nicht Erben einer früheren und abgelehnten Pädagogik sein konnten und wollten. Ich möchte versuchen, kurz etwas über die späteren Lehrabsichten zu sagen. Ein diktierter Expressionismus wurde durch ein Training in »struktureller Organisation« abgelöst, durch eine Schulung der erkennenden Beobachtung und Formulierung und eine Arbeitsweise, bei der Lehren wie Lernen als gegenseitige Verpflichtung von Lehrern wie Schülern verstanden und kooperativ praktiziert wurde. Damit kamen wir zu einem systematischen Schritt-für-Schritt-Studium, das auf dem Prinzip basierte: Man fordert vom andern nicht, was man selbst nicht tun kann oder will.

Hier möchte ich kurz auf die allgemeine Erziehung eingehen, die immer eine Schlüsselstellung gehabt hat – auch in den zwanziger Jahren. Wir

müssen hier ein falsches Erbe erkennen, das schon aus der Zeit vor den zwanziger Jahren stammt und in dem Satz zusammengefasst ist: »Wissen ist Macht.« Ich verurteile diesen Satz als die gefährlichste pädagogische Irrlehre, wenn es auch viele nicht so verstehen wollen. Was ist ›Wissen‹? Nicht Können noch Kennen, nicht Sehen noch Schauen, weder Bauen noch Bilden. Es ist Besitz von sogenannten Fakten, die man teuer in Schulen und Büchern kaufen kann, sammelt und häuft, um sie zuerst im Examen wiederzugeben und, danach vielleicht auch, um etwas besser zu verstehen. Aber das Wichtigste ist, dass es Macht verleiht. Und wohin Macht uns geführt hat, brauche ich hier nicht zu beschreiben. Anstatt Macht möchte ich eine andere Stärke propagieren: nämlich Kraft. Kraft ist eine Stärke, die nicht andere, sondern uns selbst meint. Ich empfehle statt »Wissen ist Macht« für die Erziehung den Satz »Sehen ist Kraft«, und zwar Sehen im Sinne des englischen ›seeing‹, was mehr Schauen meint. Denn mir scheint eine visuelle schöpferische Erziehung eine der wichtigsten Aufgaben unserer Zeit zu sein.

* 19. März 1888 in Bottrop

† 25. März 1976 in New Haven, CT

Der Künstler und Pädagoge entwickelte am Bauhaus eine Grundlehre, die er später auch vielen jungen Künstlern in der Neuen Welt und an der Hochschule für Gestaltung in Ulm vermittelte.

Der Sohn eines Malermeisters machte von 1905 bis 1908 eine Ausbildung zum Volksschullehrer. Anschließend arbeitete Albers bis 1913 als Lehrer. 1913 begann er ein Studium an der Königlichen Kunstschule Berlin, das er mit einer Prüfung zum Kunsterzieher abschloss. Von 1916 bis 1919 studierte Albers an der Kunstgewerbeschule in Essen beim Glaskünstler Jan Thorn Prikker und arbeitete zugleich als Lehrer in Bottrop. Als Schüler von Franz von Stuck und Max Doerner studierte er von 1919 bis 1920 an der Königlich-Bayerischen Akademie der Bildenden Künste in München. Mit 32 Jahren begann er 1920 sein Studium am Bauhaus. Nach dem Vorkurs arbeitete er an Glas-Assemblagen und baute die Werkstatt für Glasmalerei neu auf. Ab 1923 leitete Albers einen Teil des Vorkurses und war bis 1925 Leiter der Werkstatt für Glasmalerei. 1925 heiratete er die Bauhauselerin Anneliese (Anni) Fleischmann. Im selben Jahr wurde er zum Jungmeister ernannt. Ab 1926 entwarf Albers auch Teegläser, Möbel sowie Lampen und begann zu fotografieren. Ab 1928 leitete Albers den gesamten Vorkurs und wurde Leiter der Tischlerei-Werkstatt. 1932 übernahm er auch den Unterricht für Freihandzeichnen und Typografie. Ab November 1933 lehrte Albers bis 1949 als Professor am Black Mountain College in Ashville, NC. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Robert Rauschenberg und Kenneth Noland. Von 1936 bis 1940 gab er parallel an der Graduate School of Design der Harvard University einen vorkursähnlichen Unterricht. Ab 1936 hatte er zudem zahlreiche Gastprofessuren in den USA und Europa, darunter an der HfG Ulm von 1953 bis 1955, wo er die Grundlehre leitete. 1950 begann Albers seine berühmte Serie *Homage to the Square*, die er bis zu seinem Tod fortführte. BF



Jungmeister Josef Albers und seine Frau, die Weberin Anni, auf dem Balkon ihres Zimmers im Prellerhaus, wohl im Frühjahr 1928. Erst als László Moholy-Nagy kurze Zeit später das Bauhaus verließ, zogen die beiden in eines der Meisterhäuser. (Foto: Marianne Brandt)



Anfang 1930 zog Alfred Arndt, Leiter der Ausbaubehörde, in das ehemalige Meisterhaus Schlemmer, wo dieses Foto auf der Dachterrasse entstand. Links schaut uns Lis Beyer entgegen, daneben Alfred Arndt und rechts Hans Volger, der auch auf den Selbstauslöser gedrückt hat. (Foto: Hans Volger)



Alfred Arndt

wie ich an das bauhaus in weimar kam ...

damals, 1921, kurz vor mittag war es, in weimar an einem warmen maien- tag, mein schwerer rucksack hatte meinen rücken zum schwitzen gebracht. außerdem belastete mich eine große umgehängte, selbstgeschusterte zeichentasche. gott sei dank waren arme und beine reichlich bloß; das kühlte angenehm. von hamburg her war ich durch die heide, den thüringer wald hierher getippelt. durch den schönen park von goethes gartenhaus, vorbei am liszt-denkmal mit einigen neu angeklebten marmorfingern landete Ich auf der belvedereallee direkt vor einem haus, das so ganz anders aussah als die übrigen weimaraner häuser. ich drehte mich um, ob da nicht einer käme, den ich fragen könnte. da kam auch einer! eine merkwürdige tracht mit niedrigem kragen und gürtel aus gleichem stoff; die hosen waren oben sehr weit und unten sehr eng. »trichterhosen«, dachte ich bei mir. ich fragte ihn höflich was das für ein gebäude sei, er antwortete mir: »aber manne, manne, du best ja aus albing«, das hatte ich natürlich nicht erwartet, dass man mich an meinem dialekt, den ich überwunden glaubte, als elbinger erkennen würde. es war felix kube. er erzählte, dass hier die kunstschule sei, von dem berühmten architekten van de velde erbaut. jetzt sei es das bauhaus, unter der leitung des architekten walter gropius. damit wusste ich nicht viel anzufangen. wer war van de velde? wer war gropius? was heißt

bauhaus? kube lud mich dann in die bauhaus-kantine zum essen ein, was mich sehr freute.

als ich mit kube die kantine betrat, gab es ein mordshallo von wegen wandervogel und langen haaren. plötzlich umarmte mich jemand von hinten: »mensch emir (mein wandervogel-spitzname), wie kommst du hierher?« es war kurt schwerdtfeger, der pommer, den ich im krieg bei einem wander-vogeltreffen als soldat kennen gelernt hatte. schwerdtfeger sagte: »mensch, du bleibst hier, hier passen wir hin, hier ist es in Ordnung, du wirst staunen!« nachmittags, im sekretariat des bauhauses, empfing mich eine lange sekretärin – schwester von hirschfeld – und fragte mich nach meinem wunsch. »ich möchte den herrn direktor sprechen.« das muss wohl etwas schüchtern geklungen haben, denn fräulein hirschfeld sagte, dass der herr direktor ein freundlicher, zugänglicher mann sei. ich wurde angemeldet und gleich eingelassen. mit einer verbeugung nannte ich meinen namen und erklärte, dass ich in der kantine gegessen und mich ein bekannter aufgefordert hätte, hier zu bleiben. »na ja«, meinte er und drückte mich in einen mordspolstersessel – eckig und gelb, »so ohne weiteres können sie nicht hier bleiben. da müssen sie erst mal zeigen, was sie bis jetzt gelernt haben: also zeichnungen einschicken oder fotos mit lebenslauf. das wird der meisterrat prüfen und dann entscheiden, ob ihr talent ausreicht.« was ist »meisterrat«?, dachte ich im stillen, erzählte dann, dass ich auf wanderfahrt sei und keine arbeiten – außer den skizzen, die ich unterwegs machte – bei mir hätte. ich würde aber meiner mutter schreiben und sie bitten, eine mappe mit kopf- und aktzeichnungen, linolschnitten, urkunden usw. an das bauhaus zu schicken. ich selber gedächte nach dem bayrischen bzw. böhmerwald zu wandern (angeregt durch schriften von adalbert stifter) und würde in etwa zwei monaten postlagernd passau den entscheid des meisterrats erwarten, ob ich kommen dürfe oder nicht. gropius war einverstanden, drückte mir die hand und wünschte mir gute fahrt.

ganz aufgeregt vom bauhaus-erlebnis machte ich mich auf den weg zur jugendherberge, legte mich auf den strohsack und ließ mir das gehörte noch einmal durch den kopf gehen. am nächsten tag ging ich nach jena und dann weiter über kahla zur leuchtenburg, um muck lamberty zu besuchen, der die welt durch das handwerk verbessern wollte. dann ging es weiter über das fichtelgebirge in den bayrischen wald, wo ich nach zwei monaten in passau einen brief vom bauhaus vorfand. in dem stand, dass ich in den vorkurs (probesemester) aufgenommen sei. also auf nach weimar!

aber erst nach vielen umwegen kam ich am 30. 9. 1921 im bummelzug an. im wartesaal auf harter bank geschlafen. so fing mein studium an. am 1. oktober habe ich in der jugendherberge lange gebettelt, dass man mich dort ein paar tage schlafen lasse, weil ich am bauhaus »studieren« wolle. da wurde ich nicht sehr freundlich angeschaut, aber ich erklärte in meiner not, dass ich beim reinemachen helfen wolle. so waren die ersten tage meines

bauhaus-abenteuers gesichert. nach acht tagen hatte ich dann ein zimmer aufgetrieben, ohne bett, ohne möbel. die tür hatte keinen türdrücker, da war aber ein degen – das ist nicht gelogen –, wirklich ein degen mit dem man die tür aufmachen konnte. bei tage musste sie natürlich offenbleiben, sonst hätte ich ja selbst nicht hineingekommt. Ich borgte mir in der jugendherberge ein bett mit strohsack usw. – nun wurde es schon gemütlicher, es ging aufwärts! soweit meine bleibe, und nun das studium am bauhaus.

den vorkurs leitete ein gewisser herr itten, der hatte die gleiche klufft wie der gute kube. der erste bauhäusler, den ich kennenlernte.

ich weiß noch ganz genau, wie der erste tag verlief, und habe das meister itten gelegentlich einer veranstaltung in der neuen ulmer hochschule erzählt. dadurch ist es mir verhältnismäßig frisch in erinnerung geblieben.

wir waren etwa 20 leute, vorwiegend männer, sehr wenig frauen. die tür ging auf, itten trat ein und sagte: »guten morgen.« wir standen auf und sagten im chor: »guten morgen!«, darauf itten: »das ist doch kein *guter morgen*.« ging wieder raus, kam wieder rein und sagte wieder: »guten morgen.« desgleichen wir alle, nur etwas lauter als vorher. aber itten war nicht zufrieden, er meinte, wir hätten noch nicht ausgeschlafen, wir wären verkrampt. »bitte aufstehen, sie müssen locker werden, ganz locker, sonst können sie ja nicht arbeiten! drehen sie mal ihren kopf! so! noch mehr! sie haben ja noch den schlaf im nacken!«

ich war mehr als neugierig, wie wohl die arbeit aussehen würde nach dieser kopfdrehung. es wurde ein alter mann hereingeholt, den wir zeichnen mussten. itten ging fort, kam nach zwei stunden wieder und sagte: »machen sie nur so weiter.« so ging das eine weile mit naturzeichen – der alte mann, eine alte frau – und dann mal etwas ganz anderes. itten hatte angeordnet, dass alle einen großen block billiges zeitungspapier haben müssten, dazu kohle, kreide und weichen bleistift. eines tages sagte er: »wir wollen heute mal den krieg zeichnen.« ein jeder sollte eine zeichnung machen, wie er den krieg erlebt hatte oder sich den krieg vorstellte. wir zeichneten. neben mir saß erich dieckmann, der im krieg gewesen war und eine zerschossene hand hatte. er lehnte sich auf seinen zerschossenen arm und zeichnete mit andacht – muss ich sagen – schützengräben mit drahtverhauen, kanonen und soldaten. hinter mir saß walter menzel, der jüngste vorkursler, der nicht im krieg gewesen war, und arbeitete mit großem getöse – kreide zerbrach dauernd. er sagte nach knapp fünf minuten: »ich bin fertig« und ging hinaus. als itten nach stunden wiederkam, mussten alle blätter auf den fußboden gelegt werden, und wir hatten selbst auszuwählen, welche blätter der gestellten aufgabe am meisten entsprächen. die wahl fiel auf menzel, der mit kreide in der faust hin und hergestaust war, mit spitzen und zacken und draufknallen mehrmals die kreide zerbrochen hatte. dazu itten: »hier sehen sie ganz deutlich, das hat ein mann gemacht, der den krieg in seiner unerbittlichkeit und härte wirklich erlebt hat. alles sind spitzen und harte

widerstände, als gegenbeispiel sehen sie dieses blatt (es war von dieckmann). dieser zeichner hat den krieg nicht erlebt, das ist ein romantisches blatt, wo sogar die landschaft und alle kleinigkeiten sozusagen soldat spielen.«

da dachte ich mir: na so etwas, menzel, der zu jung war, um eingezogen zu werden, hat den krieg erlebt, und dieckmann, der im krieg war, verwundet wurde, hat den krieg nicht erlebt? ich wurde stutzig. itten brachte reproduktionen alter meister mit, deren bilder sich auf krieg bezogen, und die besten davon zeigten vorwiegend spitzige, harte formen, mir ging ein licht auf, dass das urteil der gesamtheit – menzels blatt mit nur spitzigen formen und spuren zerbrochener kreide – das richtige war.

bei itten mussten wir auch nach reproduktionen alter meister kopieren, das heißt genau in schwarz-weiß nachzeichnen, entsprechend der vorlage. itten brachte einen stoß bilder (fotos) und sagte: »heute wollen wir mal nachempfinden.« ein jeder sollte einen teil der tafel, die er erhielt, genau kopieren. itten schaute erst den studierenden an, blätterte dann in dem stoß seiner tafeln und reichte schließlich dem betreffenden ein blatt. ich bekam johannes auf patmos, das ich sehr gern hatte. mein freund ernst gebhardt ein blatt, das er auch mochte, das nenne ich »erkennen der individuellen anlagen«. und ein jeder kopierte mit liebe und ausdauer, weil er ein blatt bekam, zu dem er beziehung hatte. das war ittens stärke.

um die mitte des semesters beschäftigten wir uns mit materialstudien: rauh-glatt, spitzig-stumpf, weich-hart usw. die letzte etappe war sozusagen der höhepunkt. itten legte uns nahe, auf spaziergängen bei abfallhaufen, schutthalden, mülltonnen und schrottplätzen umschau nach material zu halten, mit hilfe dessen wir gebilde (plastiken) gestalten sollten, die das wesentliche und gegensätzliche der einzelnen materialien eindeutig zur schau stellten.

»sie haben acht tage zeit, in aller ruhe zu üben, sie bringen dann die materialstudie mit, die sie gemäß der gestellten aufgabe für die beste halten.«

am tage x kamen alle mit ihren plastiken an. die arbeiten waren unterschiedlich. die mädchen brachten kleine, zierliche, etwa handgroße gebilde. einige kerle hatten brocken von einem meter höhe. oft waren es richtige schrotthaufen, verrußt und verrostet. einige schleppten einzelteile, wie holzscheite, ofenrohre, draht, glas usw., herein und bauten sie in der klasse zusammen. itten ließ, wie immer, die studierenden selbst entscheiden, welches die besten arbeiten waren. ganz eindeutig waren alle studierenden dafür, dass moose mirkin, ein pole, der sieger sei. ich sehe das »pferd« noch heute vor mir. es war eine holzbohle, teils glatt, teils faserig, darauf ein alter petroleumlampenzylinder, wodurch eine rostige säge gesteckt war, die in einer spirale endete. anschließend wurden die plastischen materialstudien gezeichnet, wobei wert auf gesteigerte materialkontraste und bewegung

gelegt werden sollte. es war jedem freigestellt, zeichnerisch solche plastischen gebilde zu erfinden.

vom aktzeichnen bei schlemmer und analytischen zeichnen bei kandinsky will ich nichts erzählen – es würde zu weit führen –, aber auch hier war alles ganz anders als an akademien usw. mein gesamteindruck vom unterricht, den ich erlebte, war: »die hämmern uns alles, was wir wissen und was wir für richtig und gut befinden, aus dem schädel, nach dem motto: ein topf, der voll ist, kann nichts neues aufnehmen!«

das erste semester war zu ende. die studierenden mussten jeder für sich einen eigenen ausstellungsstand ihrer arbeiten machen. schade, dass so eine sammelausstellung (über 20 stände) des vorkurses nicht im gesamtbild festgehalten worden ist. ein tolles bild der vielfältigkeit und der kuriositäten!

in den tagen des wartens auf die entscheidung des meisterrats ging ich eines abends mit meinem freund pascha (gebhardt) den ettersberg hinunter – das erleuchtete weimar lag vor uns, wir sprachen von unserer zukunft, ließen das aufregend-aufwühlende vergangene halbe jahr an uns vorüberziehen und meinten: »eigentlich spinnen doch alle am bauhaus«, mit hingabe und fleiß hatten wir mitgemacht – ob diese art aber für uns das richtige war, wurde uns nicht ganz klar, wir gingen weiter und – unvermittelt blieb ich stehen, klopfte meinem freund auf die schulter und sagte: »mensch, pascha, wenn das da unten nun rom wäre?« ... er antwortete: »auf, nach rom!«

der meisterrat hatte uns beide für würdig befunden: wir konnten bleiben – blieben aber nicht, nahmen ein semester urlaub und wanderten nach italien. es war 1922 und frühling.

und nun komme ich zum schluss. in rom, in der sixtinischen kapelle stundenlang auf der bank liegend (damals war so ein ungestörtes künstlerleben noch möglich), fiel die entscheidung, auf das *jüngste gericht* von michelangelo zeigend, fragte ich meinen freund: »meinst du, dass jemand heute noch so etwas fertigbringt – und ist es eigentlich die heutige aufgabe, so zu schaffen? ist der ausdruck für unsere zeit nicht ein völlig anderer?« die antwort lautete: »bejahen wir das heutige! auf, nach weimar! auf, zum bauhaus.«

* 26. November 1898 in Elbing bei Danzig

† 7. Oktober 1976 in Darmstadt

»Alfred Arndt ist ein Urbauhäusler, der mit Neigung und tiefem Verständnis in loyaler Weise dem Bauhaus und seinen Ideen treu geblieben ist«, schrieb Walter Gropius über seinen ehemaligen Studenten.

Als ausgebildeter technischer Zeichner wurde Arndt im Ersten Weltkrieg dienstverpflichtet und war von 1916 bis 1919 in Danzig als Bauführer tätig. 1919/20 besuchte er die Gewerbeschule in seiner Heimatstadt Elbing und begann 1920/21 ein Studium an der Kunstakademie Königsberg.

Er war Mitglied der Wandervogelbewegung und lernte 1921 durch Zufall das Bauhaus Weimar kennen. Zum Wintersemester 1921 wechselte Arndt dorthin und begann nach dem Vorkurs bei Johannes Itten eine Ausbildung in der Werkstatt für Wandmalerei. Arndts Entwürfe für farbige Wände und Innenräume gehören zu seinen besten Arbeiten.

Sein Studium finanzierte er sich durch gebrauchsgrafische Arbeiten und legte am 15. April 1924 vor der Handwerkskammer Weimar die Gesellenprüfung ab. Anschließend übernahm er im thüringischen Probstzella bis 1929 den modernen Weiterbau und die Möblierung des dortigen »Haus des Volkes«. 1927 heiratete er die Bauhüserin Gertrud Hantschk. Hannes Meyer engagierte ihn 1929 als Leiter der Ausbauwerkstatt ans Bauhaus Dessau, wo er für die Organisation der Werkstätten und Abwicklung der Auftragsarbeiten zuständig war. 1931/32 unterrichtete Arndt zudem Ausbaukonstruktion, darstellende Geometrie und Perspektive. Als das Bauhaus Ende 1932 nach Berlin umzog, kehrte Arndt nach Probstzella zurück. Dort betreute er die studentische CIAM-Arbeitsgruppe der Bauhüser bei der Fertigstellung ihrer Analysen zu Dessau und Stockholm für den 4. CIAM-Kongress *Die funktionelle Stadt* im Juli 1933 in Athen. 1935 wurde er freier Mitarbeiter der AEG; von 1936 bis 1945 war er für Thüringer Industrieunternehmen tätig, daneben entstanden Reklamearbeiten. Nach Kriegsende engagierte er sich gemeinsam mit anderen Bauhüsern für eine Neugründung des Bauhauses. Ab 1945 war er Leiter des Hochbau- und Planungsamtes in Jena, bis er 1948 über Coburg nach Darmstadt übersiedelte. Dort war er als Architekt und freier Maler tätig und unterstützte den Aufbau des Bauhaus-Archivs. MD



Das Bauhaus als Sahnetorte: Anlässlich einer Feier zu seinem 80. Geburtstag im Juli 1963 in Harvard, wurde Walter Gropius diese Torte in Form des Bauhausgebäudes in Dessau überreicht. (Foto: unbekannt)

Herbert Bayer, 1922 in Weimar. Im März jenes Jahres begann der 1900 geborene Bayer sein Studium in der Wandmalereiwerkstatt des Bauhaus. Nur kurze Zeit später machte er eine längere Studienreise nach Italien. (Foto: unbekannt)



Herbert Bayer

Ehrung für Gropius

Es war in seinem Büro im van de Velde-Bauhaus-Gebäude in Weimar, als ich ihm zum ersten Mal begegnete und ihm meine Arbeiten zeigte, um Bauhaus-Schüler zu werden. Über seinem Schreibtisch in dem großen, hohen Raum hing ein kubistischer Léger. Und da war auch eine mittelalterliche Bauzeichnung. Gropius trug eine schwarze Hose, ein weißes Hemd, eine schmale schwarze Fliege und eine kurze, helle Lederjacke, die bei jeder Bewegung ächzte. Sein kurzer Schnurrbart, seine schlanke Gestalt und seine flinken Bewegungen gaben ihm das Aussehen eines Soldaten (der er auch bis vor Kurzem gewesen war). Gropius' Art, sich zu kleiden, stand im Gegensatz zu den einst phantastischen individualistischen Erscheinungen im Bauhaus.

Es kam darin seine Meinung zum Ausdruck, dass der moderne Künstler sich nicht durch seine Kleidung von seiner Umwelt isolieren solle und dass der erste Schritt zu einer allgemeinen Verständigung darin bestehe, alle Normen anzuerkennen, die nicht den freien Geist einschränken. Wenn ich an jene Jahre zurückdenke, erinnere ich mich zunächst an eine Gemeinschaft von höchst exzentrischen Menschen, von denen einige sonderbar oder ganz einfach komisch waren und die eigentlich gar nicht so recht wussten, weshalb sie dort waren, hauptsächlich durch etwas vielversprechend Unbekanntes angezogen, leichtlebig, arm, den Weimarer Bürgern trotzend. Ich denke auch an den Duft von Rosen und Flieder und an Nachtigallen in Goethes vom Mond beschienenem Park. Ich kam aus der Wiener Zeichnertradition mit ihrer Art nouveau und Sezession. Unzufrieden mit der Rolle des Grafikers als eines reinen Verschönerers, fühlte ich mich zum Bauhaus

durch seine erste Proklamation mit Feiningers symbolischem romantischem Holzschnitt hingezogen – eine Offenbarung.

Zu der Zeit war ich tief beeindruckt von Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst*, das ich zufällig las. Selbst wenn ich rückschauend nicht genau sagen kann, was uns alle zusammenbrachte, Gropius muss es gewusst haben, da er mit seinen kristallklaren Bauten schon vor dem Bauhaus neuen Perspektiven die Türen geöffnet hatte. Und er führte uns unbeirrt durch noch undefinierte Vorstellungen zu einer klaren Vollendung.

Äußere Strömungen und innere Tendenzen schufen eine Atmosphäre explosiver Evolution. Die meisten von uns erfüllte ein romantischer Expressionismus. Der Dadaismus entsprach unserer Ablehnung jeder geheiligten Ordnung.

Die Arbeit der Stijl-Gruppe, beeindruckend in ihrer Reinheit, übte einen kurzfristigen formalistischen Einfluss aus. Der Konstruktivismus trug seinen Teil zum künstlerischen Aufruhr bei, aber die Welt der Maschinenproduktion mit den ihr eigenen Fakten und Funktionen bestimmte schon das Zukunftsbild. Die Größe seines vorausschauenden Geistes wird noch deutlicher, wenn wir uns die Wirren jener Jahre vergegenwärtigen. Als Bauhaus-Schüler erwähne ich rühmend, dass Gropius sich stets zur Jugend hingezogen fühlte – und die Jugend drängte es immer zu ihm; eine Grundeigenschaft dieses großen Erziehers, sein Bemühen um die jüngere Generation, gab ihm die Kraft, angesichts feindlich Gesinnter mit endlosen persönlichen, künstlerischen, internen und finanziellen Problemen fertigzuwerden. Sein Interesse am Menschen ist das Mark seines Glaubens an eine Arbeitsgemeinschaft.

So geriet ich auch in die glückliche Lage, in späteren Jahren bei grafischen Entwürfen mit ihm zusammenarbeiten zu dürfen. Was ich von ihm gelernt habe, ist dies: geben und nehmen, leben und leben lassen. Durch den Austausch von Gedanken Teile zum Ganzen beitragen, sodass die Zusammenarbeit zu einer großen erfolgreichen Erfahrung wird.

Ob die Ziele des Bauhauses unbestimmt oder klar waren, es herrschte eine vereinende Atmosphäre – der Geist einer Gruppe, bei der jeder Einzelne aktiv an der Erforschung des Neuen teilnahm. Die gedankliche Auseinandersetzung oder die Übereinstimmung der Ideen inspirierte den Einzelnen. Gruppengeist beherrschte das Fühlen und Denken, das Leben und Arbeiten. Für den Wirrwarr der Arbeit, die in der Zukunft auf uns wartete, gab uns das Bauhaus ein Gefühl von Zuversicht und Selbstvertrauen. Wir lernten, eine Arbeit richtig anzupacken, wir erwarben uns die handwerklichen Grundkenntnisse, ein unschätzbares Erbgut zeitloser Prinzipien, angewandt auf den schöpferischen Prozess. Er lehrte wieder, dass wir den Dingen, die wir benutzten, den Strukturen, in denen wir lebten, nicht ästhetische Gesetze aufdrängen sollten, sondern dass Zweck und Form ein Ganzes bilden. Dass jedes selten für sich allein stehen kann. Dass sich die Richtlinien ergeben, sobald man beginnt, sich mit den konkreten Wünschen, den besonderen