

Hans-Jürgen Kutzner

OTTO BARTNING UND DIE BAUHOCHSCHULE – DAS ANDERE BAUHAUS

Vorbemerkung

Gestatten Sie mir, dass ich mit einem kleinen Blick in eigene Vergangenheiten beginne. Dies soll nicht geschehen, um der Bedeutsamkeit unseres heutigen Themas die zweifelhafte Aura meiner eigenen Bedeutsamkeit hinzuzufügen. Das liegt mir fern. Aber als – auch – gelernter Theologe habe ich mir angewöhnt, bei Dingen, über die ich rede, dem „Sitz im Leben“ nachzuspüren. Also die Frage zu stellen, wo Texte, Themen und Motive jeweils im realen Da- und So-Sein der Menschen verortbar waren oder sind. Indem ich dieses Fragen nun auf die eigene Biografie hin fortschreibe, versuche ich, den vorgegebenen Stichworten - Bartning, Bauhaus, Bauhochschule – wenigstens in Gestalt längst verweht geglaubter Spuren in *meinem* Leben nachzuspüren.

Ich gehöre der ersten Generation von Nachkriegskindern nach 1945 an. Ich kenne Trümmergrundstücke, kenne die Erzählungen der Eltern und Großeltern über Flucht und Vertreibung, kenne auch die Unterteilung in „Wir“ und „Ihr“, wie sie in den Worten mancher West-Einheimischer zum alltäglichen Sprachgebrauch uns Flüchtlingen gegenüber gehörten. Mein Vater war Architekt. *Filmarchitekt*, um genau zu sein. Die „Filmaufbau“-Gesellschaft in Göttingen, für die er arbeitete, hatte es sich zur Aufgabe gesetzt, nach 1945 nun eben gerade *nicht* da weiter zu machen, wo die „Ufa“ wenige Jahre zuvor aufgehört hatte. Nein, man wollte sich der jüngsten Vergangenheit stellen. Wollte das aufarbeiten, was als Last ungeheurer Schuld und Verstrickung über dem Land lag. Man verfilmte als erstes „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert, griff in „Rosen für den Staatsanwalt“ oder „Wir Wunderkinder“ das Thema „Die Täter von einst sind unter uns“ auf oder thematisierte in „Hunde, wollt ihr ewig leben“ die Grausamkeit der Schlacht um Stalingrad . Nur: Alles das wollten seinerzeit die Wenigsten hören, geschweige denn sehen. Nach gut zehn Jahren musste die „Filmaufbau“ Konkurs anmelden.

Als kleiner Junge besuchte ich meinen Vater im Atelier. Das war ein heller kleiner Pavillon, nach seinen Angaben neben der großen ehemaligen Flugzeughalle erbaut, in der sich provisorisch die Studios eingerichtet hatten. Dieser Pavillon, mit seinen einfachen, aber klaren und in sich stimmigen

Formen, mit viel Glas und Licht und Transparenz, hatte es mir angetan. Ich saß auf einem Drehstuhl und schaute meinem Vater bei der Arbeit zu, wie er am Reißbrett Um-Welten entwarf, Imaginationen von Tableaus, in denen Menschen sich bewegen, verharren und interagieren konnten. „Dein Häuschen hier gefällt mir, Papa“, sagte ich. Und erklärte mich auf: „Ja, das haben wir nach den Vorstellungen gebaut, wie sie sie damals im Bauhaus entwickelt haben.“ Und er erzählte mir vom Bauhaus, von dem Neuen, das dessen Gründergeneration einst vorgeschwebt hatte. Und eben auch von der Rolle, die denjenigen zufällt, welche das Leben gleichsam einrichten; das Terrain gliedern und schmücken, darauf das vielfältige Drama des Lebens sich vollzieht. Und die dies wiederum an Orten tun, die ebenfalls bereits Teil der von ihnen gestalteten Wirklichkeit sind: Architekten.

Diese Bilder von damals kamen mir in den Sinn, als ich über unser Thema des heutigen Abends nachzudenken begann. Nachkriegssituation, Entwurf von Neuem nach der großen Katastrophe, Bauhaus-Architektur. Ich bin heute froh und dankbar, dass mir durch meinen Vater diese Stichworte zum Lebensthema werden konnten. „Raumerkundung und Sinnsuche“, so möchte ich dieses Thema für mich arbeitshypothetisch benennen. Und ich möchte auch von dieser ganz persönlichen Annäherung her unsere Fragestellung angehen.

Die Lage nach 1918

Vielen Menschen ist es heute, 100 Jahre nach der Gründung des Bauhauses und der Ereignisse im Umfeld dieser Gründung, kaum noch bewusst, wie sich die Situation in Deutschland seinerzeit in den Augen zumindest der kritischen Teile der Bevölkerung (und auch darüber hinaus) darstellte. Rundheraus: Das Ende des Ersten Weltkrieges wurde in einer radikalen existenziellen Weise als *Katastrophe* empfunden, als Untergang eines Jahrhunderte lang für gültig genommenen Systems, das sich nunmehr seines spätestens seit der Reichgründung 1871 selbst zugeschriebenen Ewigkeitscharakters endgültig entkleidet sehen musste. Nichts schien in Sicht, das einigermaßen bruchlos an die Stelle dieses untergegangenen Alten hätte treten können. Philosophen begannen denn auch, vor dem Hintergrund einer solchen Vorstellung vom endgültigen Ende des Alten auch eine andere Definition von „Neu“ zu formulieren. Nicht an eine *Er*-Neuerung überkommener Systeme unter der Voraussetzung einer immerhin grundsätzlich bestehenden bleibenden Kontinuität war zu denken, vielmehr an etwas Neues, das die gänzliche *Negation* des Alten

bedeutete. Nicht die „Große Synthese“ klassischer Hegelscher Dialektik, sondern die radikale Antithese: *Sie* wurde fortan als das Neue verstanden.

Das alles hing mit dem Untergang aller Ideale weiter Teile der Kriegsgeneration zusammen. 1914 war man unter lauten „Hurra“-Rufen in den Krieg gezogen, hatte der Materialüberlegenheit der eigenen Waffen vertraut und sich an der allseits propagierten eigenen Erwählungsgewissheit berauscht. Und nicht nur auf den Rüstungssektor blieb das uneingeschränkte Vertrauen in Wissenschaft, Technik und Fortschritt beschränkt. Ein ganzes Konglomerat des deutschen Urvertrauens aus Patriotismus, Aufbruchstimmung, Zukunftsoptimismus und zivilisatorischer Unübertreffbarkeit bestimmte für weite Teile zumindest des Bürgertums als der (neben dem Adel) tragenden Schicht der wilhelminischen Gesellschaft das Daseinsgefühl. Man lebte gewissermaßen in einer einzigen großen Blase der kollektiven nationalen Geborgenheit, des Behaust-Seins im Gewissen, Sicherem und Vertrauten. Diese Blase war nun mit großem Knall zerplatzt. Die Fetzen des für nahezu ewig geltend gehaltenen Zivilisationsgebäudes flogen den Deutschen um die Ohren. Das Zu-Hause-Sein selbst war geborsten. Der Philosoph Peter Sloterdijk hat einmal die Hölle aus Dantes „Inferno“ mit dem „Hinausgeworfensein in das absolute Außen“ verglichen. Wenn wir so wollen: Das „Innen“ war weg! Seine Wände, seine Türen und Fenster, aber auch die gesamte wohnliche Einrichtung der eigenen Zivilisation: nur rauchende Trümmer! Auf nahezu allen Gebieten und in allen Sektoren des Lebens wurde dieses Hinausgeworfensein empfunden. Weder die Kleidungs- und Freizeitkultur noch das Gesundheitswesen, Handwerk und Gewerbe, die Welt der Banken und der Finanzen, Verkehr, Handel, Kunst und Kultur, Religion und Brauchtumpflege bildeten da eine Ausnahme. Für alle diese und noch viel mehr Bereiche menschlichen Zusammenlebens galt radikal: „Das Innen war weg!“

Was tun menschliche Wesen in einer solchen Situation? Es darf vermutet werden, dass sich im Anschluss an den beobachtbaren Prozess individuellen Trauerns auch im *kollektiven* Umgang mit Grenz- und Enderfahrungen Ähnliches vollzieht. Der gänzlichen Bestürzung über den Verlust könnte in einer zweiten Phase die Formulierung der Frage nach einer möglichen Gestalt eines noch nicht näher spezifizierbaren Neuen folgen. Eine dritte Phase ließe sich zumindest idealtypisch als kreativer Prozess zur Ausgestaltung der Zukunft umschreiben. In Anlehnung an Sloterdijks Innen-Außen-Bild könnten wir sagen: Menschen fanden aus dem „Innen“ des untergegangenen Alten durch die Höllenerfahrung des absoluten Außen einen Ausweg in Richtung auf ein nun

selbst zu gestaltendes und einzurichtendes gänzlich Neues. Und allerorten regten sich Experimente des Neuen: Jugendliche begannen jenseits der militärischen Vereinnahmung der untergegangenen Epoche die Kultur des Einfachen für sich zu entdecken. Verblüffend hierbei ist, dass sowohl die proletarische als auch die bürgerliche Jugend ihre je spezifischen Formen fand, gleichwohl fast parallel in den unterschiedlichsten Formen bündischen Lebens singend, Sport treibend und wandernd eine neue Kultur entwickelnd. Künstler und Intellektuelle entdeckten alternative Formen von Zusammenleben, von Gesundheitswesen und Landwirtschaft, von einem unverkrampfteren Miteinander der Geschlechter; „Lebensreform“ hieß ihr Zauberwort, und nicht nur auf dem Monte Verità gab es zahlreiche Experimente mit Neuem. Nach zaghaften ersten Ansätzen der Zeit um die Jahrhundertwende brachen sich alle diese Aufbruchs- und Suchbewegungen nach 1918 in einem breiten Strom Bahn. Viele Künstler, die die Schrecken des Krieges überlebt hatten, flüchteten sich in bewusster zynischer Negation aller „Schönheits“-Ideale von Kunst in den Gedanken der totalen Verweigerung, und nannten diese Verweigerung „dada“, „MERZ“ oder ähnlich. Hugo Ball, Kurt Schwitters oder Johannes Baader gehörten zu den exponierten Vertretern dieser Richtung.

In den beiden großen christlichen Kirchen wurde die Zäsur durchaus verschieden erlebt, was an der je sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Position des römischen Katholizismus und des Protestantismus in der zurück liegenden Epoche lag. Wurde der Katholizismus von Bismarck ähnlich bekämpft wie der Sozialismus, deren beider internationalistische Ausrichtung Anlass zu zahlreichen Schmähungen als unpatriotisch und damit per se verdächtig gegeben hatte, lagen die Verhältnisse beim Protestantismus diametral anders. Katholizismus und Sozialismus fanden Verbündete in Gestalt politischer Parteien: des Zentrums auf der einen, der Sozialisten und Sozialdemokraten auf der anderen Seite. Die evangelischen Landeskirchen hingegen benötigten keine eigenen Parteien. Man fand sich als bedeutende staatstragende Kraft zu großen Teilen im national-konservativen Spektrum bis nach ganz rechts außen ausreichend repräsentiert. Führende Köpfe der sich „liberal“ nennenden evangelischen Theologie hatten einen regelrechten, der allgemeinen staatstreuen Systembejahung entsprechenden „Kulturprotestantismus“ entwickelt, der in seinem Bemühen, modernes Lebensgefühl, Vaterlandsliebe, Fortschrittsglauben und nationales Sendungsbewusstsein miteinander zu einer brauch- und handhabbaren weltanschaulichen Gesinnung zu amalgamieren, so etwas wie den „Soundtrack“ zum Leben im Zweiten Kaiserreich geliefert hatte. Noch konnte man sich in Theologenkreisen darüber hinwegtäuschen, dass sich

längst weite Teile der städtischen Arbeiterschaft, jedoch auch des aufgeklärten Bürgertums *außerhalb* der etablierten Kirche eingerichtet hatten. Der Grund: Seit der Reformationszeit hatten die protestantischen Landeskirchen ihr Selbstbestimmungsrecht an die jeweiligen Landesherren delegiert. Statt Bischöfen standen die *Fürsten* an der Spitze der kirchlichen Territorien, deren Grenzen sich zu großen Teilen bis heute an denen der alten Teilfürstentümer orientierten. Protestantische Kirche war bis zu einem hohen Grade *Staatskirche*. Sie lieferte den ideologischen Überbau für das monarchisch organisierte Staatswesen unter den Hohenzollern; sie wusste sich eins mit den Werten und Zielen kaiserzeitlicher Politik. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass im protestantischen Raum das Bewusstsein für die Endgültigkeit des „Aus“ ungleich tiefer drang als im Katholizismus römischer Prägung, der – auch hierin dem organisierten Sozialismus ähnlich – das Datum „1918“ zu durchaus beträchtlichen Teilen eher als Chance und Befreiung verstehen konnte. Für weite Teile des deutschen Protestantismus bedeutete das Ende des Staatskirchentums hingegen nichts anderes als das totale Desaster. In der Folge reagierte dieser Protestantismus bis in höchste führende Kreise hinein mit einer dumpfen Trotzhaltung, in die sich reaktionäre Kreise der Vorkriegsgesellschaft nunmehr flüchteten und, statt nach Möglichkeiten für Neuaufbrüche zu suchen, in einer gefährlichen rückwärtsgewandten Verweigerungshaltung verharrte, die der Weimarer Republik keine Chancen einräumte, sich nach Glanz und Gloria des Wilhelminismus zurücksehnte und in den folgenden Jahren eine mehr als verhängnisvolle Rolle einnehmen sollte.

Sich diese Verhältnisse ins Gedächtnis zu rufen, halte ich für notwendig, um zu verstehen, dass diejenigen Teile des Protestantismus, die Anteil an der zuvor beschriebenen Formulierung eines existenziell notwendig gewordenen Neuen hatten, von Anfang an nicht für die Mehrheit sprachen. Sie bildeten kleine wenn auch hochqualifizierte Eliten. Zum einen wären hier zu nennen die Vertreter der „Dialektischen Theologie“ um Karl *Barth*, zum anderen die „Liturgische Bewegung“, für welche der Name Karl Bernhard *Ritter* steht. Es gab auch Überschneidungen; Menschen, die sich beiden Neuansätzen verpflichtet fühlten. Für diese Gruppe sei stellvertretend der Name Hans *Asmussen* genannt.

An den Theologen lässt sich exemplifizieren, welchen Weg sie einschlugen, um dem abgetanen und überwundenen alten System die qualitativ anders geartete Antithese des Neuen entgegen zu stellen. Barth berief sich auf die biblische Theologie des Paulus, Ritter auf die objektive Form monastischer

gregorianischer Frömmigkeit und Asmussen fand sich mit seinen Forderungen bei Martin Luther (nunmehr in Relecture ohne die „vaterländisch-heldische“ Übertünchung durch das 19. Jahrhundert) aufgehoben. Damit hatte die evangelische Theologie Anteil an einem kulturhistorischen Phänomen, das sehr viele Neuaufbrüche nach deutlich empfundenen Epochenuntergängen kennzeichnet.

Ich spreche vom *Phänomen der Renaissancen*. Wo sich das „Gestern“ als obsolet geworden selbst ad absurdum geführt hat, greift das als Vakuum empfundene „Heute“ zur Gestaltung eines besseren „Morgen“ zunächst auf ein „Vorgestern“ zurück, sei dies ein mythisches Goldenes Zeitalter, sei es auch eine durchaus real existiert habende Epoche, freilich poetisch verklärt und programmatisch kanonisiert. Alle genannten Gruppierungen arbeiteten nach diesem Schema: Während die Wandervogel-Bewegung auf Zeiten bäuerlicher Einfachheit oder der Naturerfahrung wandernder Handwerksburschen rekurrierte, suchte beispielsweise ein Hermann Hesse auf dem Monte Verità eine Zeit verlorener Unschuld. Oder ein Gustav Nagel nach den vermeintlichen Erkenntnissen naturheilkundlicher Weisheiten archaischer Vorzeiten. Rudolf Steiner, um eine weitere Person mit eigener Wirkungsgeschichte aufzurufen, sehnte sich nach der Verquickung von Naturwissenschaft und geistiger Erkenntnis, wie er sie bei Goethe meinte gefunden zu haben „Renaissance“, „Wiedergeburt“ also, das meint: Es scheint menschlichem Geist inhärent, sich aus einer als schmerzlich und bedrohlich empfundenen Situation des „Ins-Außen-geworfen-Seins“ nicht einfach auf eine Suchbewegung in völlig unbekanntes Neuland einzulassen. Vielmehr sucht diese Suchbewegung in sehr vielen Fällen ihre Selbstvergewisserung im Erinnern an eine ganz andere Zeit, da Begriffe schon einmal formuliert worden waren, deren Sinngehalt inzwischen verlorengegangen war und die gut als Motto und Wegweiser in eine neue Epoche mit neuer Sinnbestimmung fungieren können. Auf der Suche nach Legitimität des eigenen Zukunftsentwurfes lieferten quasi urzeitliche Mythologeme die terminologischen Koordinaten. Im individuellen Schicksal: Das Kind, das sich in der Pubertät von den Eltern löst, sucht Verständnis bei den Großeltern.

Wer das Untergegangene als einen Ort der Verwüstung erlebt, als eine Ruine, als Trümmerfeld, der wird sich bemühen, unverbrauchte Anregungen zu finden, wie Behausungen in der Zukunft zu gestalten seien. Möglicherweise so, wie es die Altvorderen einst schon einmal versucht hatten.

Und dieses Bild führt uns nun unmittelbar hinein in die Thematik von „Bauhaus“ und „Bauhochschule“. Man besann sich der mittelalterlichen *Bauhütte*, da Kunst und Technik, Mythos und Wissenschaft noch nicht geschieden waren. Angesichts desolater Gegenwart bei der kulturbildenden Gestaltung lebenswürdiger Zukunft zu lauschen auf die Erfahrungen uralter Meister-Welten, von diesem Gedanken ging die Faszination einer Renaissance aus. Der Charme und die Poesie, die Stichworte der Alten mit neuem Leben, eigener Erfahrung und aus dieser Erfahrung gespeister Interpretation zu füllen: Das war ein Ziel, für das es sich alle verfügbaren Kräfte einzusetzen lohnte.

Der Rahmen: I. Weimar als Heimstatt der Kultur

Seit vorgeschichtlicher Zeit sind Spuren menschlicher Besiedlung nachweisbar. Der Name „Weimar“ (etwa „Heiligtum am Meer“) tauchte 899 erstmals urkundlich auf; der seit Anfang des 10. Jahrhunderts nachweisbaren Grafschaft gleichen Namens wurden 975 Burg- und später 1410 Stadtrechte verliehen. Seit 1552 beherbergte die Stadt die Residenz Johann Friedrichs des Großmütigen. Seine Goldene Zeit erlebte Weimar in den Jahren nach 1800 als Heimat der Deutschen Klassik zu Zeiten der Herzogin Anna Amalia und des Herzogs Carl August. Das seit 1815 zum Großherzogtum erhobene Territorium gab sich bereits ein Jahr später als erstes Land im Reich eine eigene Verfassung. Liberale Ideen im Gefolge der Befreiungskriege beflügelten 1817 das Wartburgfest der deutschen Burschenschaften. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts förderten die Großherzöge Malerei und Musik. Die Stadt wurde attraktiv für bedeutende Kulturschaffende, die hier das Klima fortschrittlicher und wenig behinderter Selbstentfaltung ebenso zu schätzen wussten wie die Möglichkeiten, die das Mäzenatentum der Landesherren bot.

Bereits seit 1776 existierte eine „Fürstlich freye Zeichenschule“, in der Begabte gefördert und auf ein späteres akademisches Studium vorbereitet werden sollten. 1860 wurde die „Kunstschule in Weimar“ gegründet, die gegen Ende des Jahrhunderts in den Rang einer *Hochschule* erhoben wurde und bereits 1895 weibliche Studierende zuließ. Nach dem Tod ihres langjährigen Förderers, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, dessen privates Unternehmen die Anstalt bis dahin gewesen war, wurde diese 1901 verstaatlicht und schließlich 1907 mit der von Henry van de Velde geleiteten Kunstgewerbeschule vereinigt.

1918 trat die Stadt dann heraus aus der Sphäre des Provinziellen. Wegen des Spartakus-Aufstandes suchten die Kräfte, die die zu bildende Deutsche Republik (für die sich dann freilich doch wieder die Bezeichnung „Deutsches Reich“ durchsetzte) tragen sollten, nach Alternativen zum Tagungsort Berlin für die Gründung des neuen Staates. Nach mehreren verworfenen Vorschlägen wurde beschlossen, die Nationalversammlung in das Großherzogliche Theater in Weimar einzuberufen, wo sie dann zwischen Februar und Mai 1919 tagte. Symbolisch war mit dieser Standortwahl für schöpferisch tätige Menschen im weitesten Sinn so etwas wie eine Verpflichtung mitgesetzt, analog zum politisch-gesellschaftlichen Bereich nun auch in allen Hervorbringungen menschlichen kreativen Potenzials Neues zu wagen. Weimar lieferte – so schien es – das geeignete Klima für solcherlei Planungen. Folgender Gedanke scheint so abwegig nicht: Trug die junge Republik zwar den Namen der thüringischen Stadt, so blieb sie als konkreter Tagungsort dennoch ein schnell wieder vergangenes Provisorium. Die Reichshauptstadt war und blieb Berlin. Dort vollzogen sich alle politischen Wandlungen; dort entschied sich das Schicksal des demokratischen Experiments „zwischen den Zeiten“, will sagen: zwischen zwei autoritären Regimen. Weimar hätte also sehr wohl die bleibende Aufgabe für sich erkennen können, Labor für eine neue Kultur zu werden, um auf *diese* Weise der Bezeichnung „Weimarer Republik“ gerecht zu werden.

Der Rahmen: II. Am Vorabend der Bauhaus-Gründung

Die Gründung des Bauhauses fand keineswegs in einem Vakuum statt. Vorangegangene Institutionen samt Baulichkeiten waren vorhanden, die staatliche Trägerschaft garantierte eine gewisse Kontinuität selbst angesichts großer politischer Umwälzungen, eine Anschubfinanzierung war möglich, Weimar genoss den Ruf einer Kulturstadt.

Zu der bereits erwähnten, 1860 gegründeten *Kunsthochschule Weimar* war im Jahr 1907 die *Großherzogliche Kunstgewerbeschule* getreten, als deren Direktor der international arrivierte belgische Architekt Henry *van de Velde* gewonnen werden konnte. Diese Institution verstand sich im Unterschied zur akademisch ausgerichteten *Kunsthochschule* als der *praktischen* Ausbildung verpflichtet. Van de Velde, einer der führenden Vertreter des Jugendstils, hatte auch die Baulichkeiten der Ausbildungsstätte entworfen. Bis 1915 hat sie ihren Lehrbetrieb aufrechterhalten können. Danach war im weiteren Verlauf des Weltkrieges eine reguläre Fortführung jeglicher Art künstlerischen oder kunstgewerblichen Ausbildens weitgehend zum Erliegen gekommen.

Im Jahre 1918 war es dann Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, der als Nachfolgeinstitution der beiden vorangegangenen Lehrinstitute das „Staatliche Bauhaus“ gründen wollte, als dessen Direktor er Walter Gropius vorgesehen hatte. Da Wilhelm Ernst jedoch noch im gleichen Jahr vom Soldatenrat abgesetzt wurde, musste neu über die Trägerschaft nachgedacht werden. Der Großherzog, zuvor der reichste deutsche Fürst, war zwar als Zeichenschüler kurz bei Hermann Muthesius gewesen, konnte aber ansonsten mit Kunst und Kultur wenig anfangen und gefiel sich lieber in der Pose des durch und durch preußisch geprägten vaterländisch gesinnten Soldaten.

Das neu gegründete Land Thüringen, das die Trägerschaft des Bauhauses übernahm, unterstützte die junge Institution nachhaltig; neben den Regierungsparteien SPD, Zentrum und DDP tat dies auch die KPD. Um die Finanzierung des Instituts mittelfristig gewährleisten zu können, wurde vereinbart, dass das Bauhaus durch Vertrieb eigener Produkte selbst einen Beitrag leisten und somit einen Teil der Unkosten übernehmen könne.

Aus der zwar intendierten, aber niemals konzeptionell wirklich zu Ende gedachten Zusammenführung akademischer und handwerklicher Ausbildung wurde im Bauhaus allenfalls eine Fusion, aber ganz bestimmt keine *Integration*. Dass diese keineswegs von allen beteiligten Kräften gewollt war, wird an anderer Stelle zu erörtern sein. Auf alle Fälle: 1921 wurden die Reste des akademischen Elements offiziell aus dem Bauhaus ausgegliedert. 1925 verloren sie sich endgültig.

Auch die Lehrenden kamen indes – natürlich – nicht aus einem gesellschaftlich und politisch leeren Raum. Im Kontext der großen Umwälzungen um die Jahrhundertwende sind hier besonders zwei Kräfte zu nennen, die Personalpolitik, Programmatik und eben auch Konfliktkultur am Bauhaus beeinflussen sollten: Der *Werkbund* und der *Arbeitsrat*.

Der Rahmen: III. Sezessionen, Gruppen, Manifeste

Seit dem Beginn der Moderne um 1800, also mit der Epoche der Frühromantik, erlebten viele Kunstschaaffende die eigene gesellschaftliche Position und Funktion als obsolet geworden. Ein neues Nachdenken über die eigene Identität führte schon früh zu solchen Postulaten wie „Einheit von Kunst und Leben“. Nacheinander waren in den Jahrhunderten zuvor Kirchen und Adel als Mäzen ausgefallen; im 19. Jahrhundert nun schickte sich die Arbeiterbewegung

an, auch das Bürgertum aus seiner Vormachtstellung zu verdrängen. Solcherweise auf sich selbst zurückgeworfen, entwickelten viele Künstler Strategien zur Gewinnung einer neuen, unabhängigen und autonomen sozialen Verortung. Bestrebungen auf der Suche nach dem „Gesamtkunstwerk“ führten zum Nachdenken über eine relationale Beziehung der verschiedenen Partikularkünste untereinander. Heute würden wir sagen: Es ging um *Netzwerkbildung*. Es kam im weiteren Verlauf dieser neuen Entwicklung zum Zusammenschluss Gleichgesinnter, die ihre gemeinsamen Ziele häufig in oft recht pathetischen „Manifesten“ formulierten, gelegentlich sogar zur Gründung von Vereinigungen zum Behuf kollektiver Produktion usw. Hinzu kam das akademische Ferment: Im beschriebenen Zeitraum entwickelte sich auch das Wesen der *Kunsthochschulen*, an denen Schulhäupter jeweils Schüler um sich scharten, die ihre eigene Ästhetik an derjenigen des verehrten Meisters ausbildeten. Kein Wunder, dass es hauptsächlich auf Grund künstlerischer Differenzen zu Sezessionen kam, in denen dann wiederum Anhänger einer sich neu formierenden Kunstrichtung mit eigenen Manifesten an die Öffentlichkeit traten. Als Reaktion auf ausbleibende Aufträge organisierten solche Gruppierungen in Eigenregie unabhängige Ausstellungen. In aller Regel waren sowohl die Mitgliederschaft fluktuierend als generell die Haltbarkeitsdaten solcher Gruppierungen meist nach wenigen Jahren erreicht.

1907 wurde in Darmstadt der *Deutsche Werkbund* gegründet, dessen Ziel es war, eine „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk“ zu erreichen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Einbeziehung industrieller Produktion, indes war der Gedanke so neu nicht. Die Gründer des Werkbundes beriefen sich auf das etwa ein halbes Jahrhundert ältere „Arts And Crafts Movement“, das sich in England als dem am weitesten fortgeschrittenen Land der Industriellen Revolution um John Ruskin, William Morris und Walter Crane gegründet und teilweise recht erfolgreich gearbeitet hatte.

Eine ähnliche Antwort auf die sich aus den gesellschaftlichen und technischen Umbrüchen des Wilhelminischen Zeitalters brennend stellenden Fragen versuchten nun die Gründerväter des Werkbundes zu finden. Zu den führenden Köpfen gehörten Hermann Muthesius, Henry van de Velde und der liberale Theologe und Politiker Friedrich Naumann. Mitglieder waren u.a. Lyonel Feininger, Walter Gropius oder Hendrik Petrus Berlage. Otto Bartning blieb zunächst nur zahlendes Mitglied. Später wurde er in den Vorstand berufen, trat aber 1923 aus dem Werkbund aus mit der Begründung, dieser sei ihm zu konservativ geworden (an anderer Stelle habe ich die Mitteilung gefunden, Bartning sei noch 1925 Mitglied gewesen. Dieser Angabe wäre noch

nachzugehen. Möglicherweise bezog sich der Rücktritt auch lediglich auf die Vorstandsarbeit). Eine besondere Repräsentanz der Architekten war nicht zu übersehen.

Übrigens: Dem Werkbund gelang ein Kunststück, das eher selten ist. Er existiert in veränderter Form bis heute.

Ganz anders war es in dieser Hinsicht um den *Arbeitsrat für Kunst* bestellt. Er bestand nur drei Jahre lang, von 1918 bis 1921. Gegründet wurde er in Berlin. Angeregt durch die revolutionäre Arbeit der Arbeiter- und Soldatenräte, die in der Revolution von 1918 für Deutschland eine Räterepublik nach sowjetischem Vorbild anstrebten, formulierten nun die Künstler ihren Leitsatz: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel“. Bei näherem Hinsehen erweisen sich solche pathetischen Programmsentenzen als gar nicht so revolutionär, wie sie vielleicht klingen (oder: gelesen werden) möchten. Nicht nur die poetische metaphernreiche Sprache, sondern eben auch die Einbeziehung des Begriffes „Volk“ (den an dieser Stelle sicherlich kein Marxist verwendet hätte) verweist das Manifest eher in die Nähe romantisierender Verklärung des angestrebten Zukunftsentwurfes. Links stehenden Kritikern entlockte die Gründung des Arbeitsrates Bemerkungen wie „Talmisozialisten“ oder „Stehkragenproletarier“, um die Mitglieder des Künstlerrates als Möchtergern-Revolutionäre zu brandmarken. Andererseits fehlte es natürlich auch nicht an Denunziationen von konservativer Seite, die das Programm des Rates als Verschwörung von Kommunismus, Kubismus und Weltjudentum (so übrigens zu lesen im „Simplicissimus“!) hinzustellen trachteten.

Zumindest trat trotz aller noch nicht beantworteten Fragen das Hauptanliegen der Bewegung deutlich zu Tage, nämlich eine Distanz zum Akademismus, zum Bürger- und Beamtentum und zum Obrigkeitsstaat zu betonen und auszubauen. Insofern kann dem Ansatz des Rates durchaus eine deutliche Sensibilisiertheit für die Erfordernisse der Epoche und daraus resultierend: der Mut zu etwas radikal Neuem nicht abgesprochen werden.

Spiritus rector des Arbeitsrates war Bruno Taut; unter den Mitgliedern finden wir neben Adolf Behne, Otto Bartning und Walter Gropius, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Käthe Kollwitz, Hanns Eisler; des Weiteren Namen wie Karl Schmidt-Rottluff oder Otto Freundlich. Die teilweise Doppelmitgliedschaft gegenüber dem Werkbund fällt ins Auge. Offensichtlich fühlten sich etliche der Mitglieder desselben jetzt, unter dem unmittelbaren Eindruck des Zusammenbruches von 1918, zu einer Radikalisierung herausgefordert. Um Aufträge zu aquirieren, machte die Gruppe durch Publikationen und

Ausstellungen auf sich aufmerksam. Tatsächlich unterzog sich ein einziges Mitglied der Aufgabe, einen regelrechten „Unterrichtsplan für Architektur und Kunst“ zu entwerfen, und das war Otto Bartning, fungierte er doch als Vorsitzender des Unterrichtsausschusses des Rates. Und nach seinen eigenen Angaben hatte er bereits Ende Dezember 1918 in seiner Wohnung vor anderen Vorstandsmitgliedern dieses Arbeitsprogramm vorgestellt (dessen Originalfassung jedoch verloren gegangen ist). Am 9. und am 15. Januar hat er dann dieses Thesenpapier in jeweils überarbeiteter Form in weiteren Ausschusssitzungen vorgestellt und schließlich von den übrigen Mitgliedern den Auftrag einer letzten redaktionellen Überarbeitung zu erstellen, ohne dass diese eine weitere Sitzung erforderlich gemacht hätte. Das „Lehrprogramm für Handwerker, Architekten und bildende Künstler“, wie es ganz offiziell hieß, enthielt praktisch das Programm des späteren Bauhauses. Bartning erkrankte nach der letzten Vorstellung und musste sich für ca. 9 Monate langwierigen ärztlichen Behandlungen im Schwarzwald unterziehen. Als er zurückkehrte, war das Bauhaus von Gropius im Alleingang gegründet worden, wie Bartning späterhin nicht ohne Enttäuschung vermerkt hat.

Es stand allein hinsichtlich des Potenzials an möglichen Protagonisten künftiger Weimarer Institutionen für den künstlerischen Nachwuchs ein beträchtliches Reservoir an bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten zur Verfügung. Dabei konnte – je nach künftigen Wandlungen in der politischen Konstellation der Regierenden – bei der Entwicklung neuer Programme entweder auf die gemäßigt-gediegene Fortschrittlichkeit des Werkbundes oder aber auf die eher an sozialistischen Leitbildern ausgerichtete Attitüde des Arbeitsrates zurückgegriffen werden. Da sich viele der sicherlich dem Zeitgeist geschuldeten verbalen Posen nach Bedarf verschieben, ersetzen oder austauschen ließen, konnte das Vorratslager rhetorischer Munition allemal als recht gut gefüllt betrachtet werden.

Das Bauhaus

Laut Selbstauskunft verstand sich das 1919 aus der Taufe gehobene Bauhaus als in den Traditionen der Frühromantik, des Gesamtkunstwerk-Gedankens und der Künstlergruppen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts stehend. Diese Verpflichtung gegenüber der Tradition spricht aus folgenden programmatischen Worten von Walter Gropius: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. [...] Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und

begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.- Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. [...] wir alle müssen zum Handwerk zurück! [...] Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. [...] Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne [...] klassentrennende Anmaßung. [...] Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, [...] der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“. Es verfehlten diese Worte gewiss nicht ihre Wirkung bei vielen, die sie lasen, bedienten sie doch – rein semantisch gesehen - die Sehnsüchte Vieler, die dann auch tatsächlich als Lernwillige ins Bauhaus einzogen, und von denen große Teile wegen ihrer vermeintlich libertiniären Lebensweise, ihres protohippiesken Habitus und ihrer bewusst antibürgerlichen Umgangsformen in der kleinstädtischen Gesellschaft des Residenzstädtchens von Anbeginn an Unmut hervorriefen. Die in Gropius' Ausführungen angedeuteten Zukunftsvisionen mag die Mehrheit der Studentinnen und Studenten geteilt haben, wengleich aus durchaus heterogenen Motiven heraus.

Gropius hatte zwar dem herkömmlichen Akademiebetrieb mit dem Argument, Kunst sei eben nicht lehr- und darum unverfügbar, eine Absage erteilt, aber dann wurde in der Einführung des Bildes vom lernbaren Handwerk, aus dem Kunst als das nicht Machbare, aber eben nun doch deutlich höher Stehende erwachsen könne, weder das Bild eines konsequent aufgebauten Lehrplanes entwickelt, noch – geschweige denn! – die sich aus dem Mitbedenken *industrieller* Produktion (welche längst in die handwerkliche Produktion Eingang gefunden hatte) notwendigen Korrekturen an der denn letztlich doch verklärenden Vision vom zum Himmel emporwachsenden Bau der Zukunft. Feiningers berühmte „Kathedrale“ verstärkte diesen Eindruck; ja, diese Grafik ließ auch kaum Raum für anders geartete Konnotationen. Die Beschwörung eines mystischen Tempels der Zukunft, des Sozialismus oder was auch immer mag schon damals nachdenkliche Rezipienten an die in der Genesis erzählte Geschichte vom Turmbau zu Babel erinnert haben.

Doch wie entwickelte sich das junge Unternehmen weiter? Das Lehrangebot hielt immerhin Namen bereit, die zur Crème der künstlerischen Avantgarde ihrer Zeit gehörten: Kandinsky, Klee, Schlemmer, Itten, später dann Moholy-Nagy usw. Im Übrigen: eine bemerkenswert *internationale* Angelegenheit! Die Vielfalt der Herkunftsländer allein kann schon als deutliche Absage an die Vaterlandstümelei der voraufgegangenen Epoche gedeutet werden.

Die *Architektur* also sollte es sein, auf die sich der gesamte Betrieb hinordnete und auf die hin alle anderen Disziplinen auszurichten seien. Es hat schon in der

Anfangszeit, dann aber auch immer wieder später kritische Stimmen gegeben, hier werde eine repristinatorisch-romantisierende Sehnsucht nach der Bauhütte des Mittelalters beschworen. Die radikal veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Zeit nach 1918 kämen in diesem Konstrukt kaum vor. Das mag sein. Für den Kontext *unserer* Thematik kann dieser Vorwurf im Raume stehen bleiben, da er eher ein Qualitätsurteil hinsichtlich der richtigen Weltanschauung darstellt als eine Kritik am konkreten Betrieb. Und für *diese* Fragestellung, die sich etwa am realen Verhältnis zwischen programmatischer Vorgabe und real stattfindender Einlösung festmachen kann, gibt es in der Tat einige Stichworte zu nennen.

Um mit einer ganz einfachen Beobachtung zu beginnen: Die Liste der Lehrenden am Bauhaus liest sich, wie gesagt, äußerst eindrucksvoll. Interessant ist aber, dass jeder einzelne von ihnen für sein selbst formuliertes und selbst verantwortetes Lehrprogramm mit eigener Person einstand. Und das hinwiederum bedeutete: Diese Konzepte waren kaum aufeinander bezogen, geschweige denn auf das große Motto vom „Endziel aller bildnerischen Tätigkeit“ im „Bau“. In Konsequenz dessen konnten (oder mussten) Projekte wie etwa das Entwerfen und Ausführen von mustergültigen Bauten mit kompletter Durchgestaltung, nicht weiter verfolgt werden. Nicht zuletzt mag das auch an der mangelnden Attraktivität solcher Vorhaben gelegen haben, wenn man sich vorstellt, dass sich z. B. ein Kandinsky mit bloßen Deko-Aufgaben hätte begnügen müssen.

Hinzu kam ein weiterer Faktor: Die erste Generation der Bauhaus-Lehrer betonte häufig die *geistigen* Kraftlinien innerhalb des Gesamtgefüges „Kunst“. Kandinsky und Klee, aber auch z. B. Schlemmer und Itten gingen jeder unter unterschiedlichen Voraussetzungen davon aus, dass ihrer Tätigkeit als Künstler auch eine immaterielle Dimension eigne. „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig“ schrieb beispielsweise Paul Klee einmal.

Unter den Voraussetzungen beträchtlicher Heterogenität und Individualität innerhalb des Lehrkörpers konnte eine Einheit in der Lehre kaum verwirklicht werden. Hinzu kam nun noch ein gravierender Mangel: Der Primat der Architektur stand praktisch nur auf dem Papier. Gropius konzentrierte sich auf den Sektor der Verwaltung; eigene Architektur-Kurse wurden überhaupt nicht angeboten. Aus studentischen Äußerungen wie z.B. Tagebucheinträgen geht hervor, dass schon hier und da einmal die Frage nach dem Verhältnis zwischen Anspruch und Wirklichkeit des Unternehmens „*Bauhaus*“ laut wurde.

Mit Änderung des Kräfteverhältnisses im Thüringer Landtag war auch das weitere Schicksal des Bauhauses in Weimar besiegelt. Seit Januar 1924 hatte ein rechtsgerichtetes, nationalkonservatives Bündnis mit deutlich völkischen

Tendenzen die Landtagswahlen gewonnen und eine Regierung gebildet, die fast als eine ihrer ersten Amtshandlungen beschloss, dem Bauhaus den Garaus zu machen. Jede Form der Stimmungsmache war dieser neuen Regierung recht, um die verhasste Institution in der Öffentlichkeit zu diskreditieren. Das laienhaft- gehässige „Gutachten“ eines Vertreters der Handwerkskammer, der behauptet hatte, die Qualität beispielsweise der im Bauhaus produzierten Möbel hielte keinerlei ernsthafter Prüfung stand, wurde ebenso als Argument benutzt wie der Hinweis auf die mangelnde Einlösung des ursprünglich gegebenen Versprechens, einen Teil des Etats durch öffentliche Aufträge selbst zu bestreiten. Gropius argumentierte zwar, in der Anfangsphase habe es schließlich gegolten, zuallererst die entsprechenden Verbindungen aufzubauen, aber diesen Einwand ließ die Landesregierung ebenso wenig gelten wie den Antrag des Bauhauses auf Umwandlung in eine privatwirtschaftlich organisierte Neustrukturierung des Produktivbetriebes, um als GmbH eine größere Unabhängigkeit des Unternehmens zu erreichen. Die Regierung, so der Plan, solle in Zukunft nur mehr für die Finanzierung des *Lehrbetriebes* verantwortlich sein.

Die Reaktion der Regierung war in jeder Hinsicht vernichtend. Zum Organisatorischen hieß es, der Akademiebetrieb solle gänzlich aufgegeben werden, da die Gutachten aus Handwerkerkreisen diesem einen weitgehenden Dilettantismus bescheinigt hätten. Was den Inhalt anbelange, so habe die exklusive Fixiertheit auf den expressionistischen Stil zu einer Vereinseitigung geführt, die man als staatliche, zur Neutralität verpflichtete Einrichtung niemals habe dulden dürfen. Und schließlich wurde statt der für das genannte Privatisierungsvorhaben als Startkapital erbetenen 100 000,- Mark nur die Hälfte bewilligt. Da im Übrigen die Regierung von einer halbjährigen Kündigungsfrist bei den für den Dezember vorgesehenen Abschlüssen mit den angesprochenen Firmen ausging, musste die Bauhaus-Leitung einsehen, dass man ihr von Regierungsseite ganz bewusst von Anfang an keine reelle Chance hatte einräumen wollen. Im Auftrag des Meisterrates erklärte Walter Gropius am 26. Dezember 1924, das Staatliche Bauhaus in Weimar werde mit Wirkung vom 1. April 1925 aufhören zu existieren.

Das „andere“ Bauhaus: I. Gründung und Begründung

Die neue Landesregierung hätte eigentlich froh sein müssen, dass Gropius von sich aus das Projekt in Weimar für beendet erklärt hatte. Doch dann erinnerte man sich daran, dass es aus dem Jahre 1923 eine Selbstverpflichtung der Regierung zum Erhalt des Bauhauses gab. Das hatte mit dem Finanzausgleich zwischen dem einstigen Großherzogtum und dem neuen Land zu tun gehabt.

Was war also zu tun? Sollte die Kunstgewerbeschule fortgeführt werden? Sollte man einfach Energie in eine Art ideologischer Umwidmung des Bauhauses – oder zumindest der *Idee* des Bauhauses – investieren? Und wenn ja: Was von der alten Gestalt sollte bewahrt, was erneuert oder aber auch ganz abgeschafft werden? Es galt zu handeln. So setzten sich Vertreter des Volksbildungsministeriums zu Beginn des Jahres 1925 mit Otto Bartning in Verbindung, der damals in Berlin lebte. Der Unterhändler des Ministeriums, ein Ministerialrat Dr. Ortloff, war durch Heinrich *Tessenow* auf den Namen Bartnings aufmerksam gemacht worden. Tessenow selbst war zu dieser Zeit Professor in Dresden, war einer der Lehrer von Bruno Taut gewesen und als Spezialist für die Errichtung sachlicher, schnörkelloser Wohnbauten – anders als etwa sein Kollege Muthesius – ein besonderer Freund geradliniger Schlichtheit im Bauen. Er schätzte die frühen Arbeiten Bartnings und empfand diese wohl in irgendeiner Weise der eigenen Art zu Bauen verwandt. Der Weimarer Bildhauer Richard Engelmann hingegen, seit 1921 an der konservativen Hochschule für Bildende Kunst Professor und noch aus dieser Zeit weder auf Gropius noch auf Bartning noch auf irgendetwas oder -jemanden sonst aus dem Bauhaus-Dunstkreis gut zu sprechen, hatte Ortloff vor Bartning gewarnt, der ihm als „Vater des Bauhausgedankens“ und als Mann radikaler Ansichten bekannt war.

Eigentlich war Ortloff nach diesen Vorinformationen klar, dass es wenig ratsam wäre, je wieder einen Architekten zum Leiter einer landeseigenen Lehranstalt zu machen.

Nicht unerwähnt bleiben soll ein Brief, den Bartning noch am Tag seiner Unterredung mit Ortloff an Gropius schrieb, und in dem er den gerade in Neapel weilenden Kollegen über die neue Entwicklung informierte. In seinem Antwortbrief stellte Gropius klar, dass er mit dem kompletten Bauhaus-Tross eine Fortsetzung an einem anderen Ort plane und dass von daher der Name „Bauhaus“ nie und nimmer für irgendein anderes Unternehmen verfügbar sei. Immerhin warnte er Bartning im gleichen Schreiben, sich nicht von der Regierung über den Tisch ziehen zu lassen (Nebenbei bemerkt: Die Kollegen waren inzwischen zum höflich-distanzierten „Sie“ übergegangen).

Handwerks- und Akademiebetrieb sollten nach Bartnings Vorstellungen im Lehrplan als aufeinander aufbauend und ineinander verzahnt behandelt werden, allerdings mit der Möglichkeit für Lernende, von außen nach Erlangung der notwendigen Qualifikationen in den Lehrbetrieb aufgenommen zu werden. Zudem forderte er von der Regierung, dass die neue Institution staatliche Bauaufträge erhalten müsse. Vermutlich haben Forderungen dieser Art Bartnings regierungsamtliche Gesprächspartner zunächst einigermaßen verwirrt, waren sie doch zu Bauhaus-Zeiten nie mit dergleichen konfrontiert

worden (beziehungsweise: Es war ja auch nie zu entsprechenden Auftragsvergaben von Seiten Gropius' gekommen). Vermutlich waren sie bisher nicht auf eine so weitgehend abgeschlossene Konzeption getroffen. Sie müssen tatsächlich ratlos gewesen sein, denn Bartning dachte gar nicht daran, irgendwelche Forderungen aus seinem Katalog zu streichen. Im Gegenteil: Er stellte unmissverständlich fest, dass es „gesagt [...] werden“ musste, „daß die vorgeschlagene Bauakademie [...] die allorts entbehrte und gewünschte, nirgends aber vorhandene Schule der Baukunst [...] eine der kulturellen Traditionen Thüringens würdige Tat wäre“. Mit anderen Worten: indem er auf entsprechende lokale Traditionen rekurrierte, packte er die Gesprächspartner gewissermaßen bei ihrem eigenen Konservatismus und rang ihnen eine Zustimmung zum Projekt, wie er es wünschte, ab. Ihnen waren die Argumente ausgegangen. Sie rächten sich auf ihre Weise durch ein langes Zögern, ehe sie der Gründung ihrerseits zustimmten. Bis dahin hatte Bartning Zeit, einen ausgefeilten „Plan zur Umgestaltung des Bauhauses“ (sic!) vorzulegen, in welchem es hieß: „Der gesunde Grundgedanke des Bauhauses soll in natürlicher, einfacher Weise aus dem Gegebenen [...] allmählich entwickelt werden [...] Gerade aus diesem Grunde muss vermieden werden, diese natürliche Entwicklung durch vorgefaßte, theoretische oder schematische Programme [...] zu hemmen“.

Durch seine geschickte Argumentation erreichte Bartning es schließlich, im März 1926 als Direktor der „Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst“ eingeführt zu werden. Es gelang ihm, qualifizierte Mitarbeiter für die Lehrtätigkeit zu gewinnen: den Industriedesigner Wilhelm Wagenfeld, den Bühnenbildner Ewald Dülberg, den Möbelentwerfer Erich Dieckmann, die Weberin Hedwig Heckemann, den Statiker Max Mayer, den Bildhauer Joost Schmidt und den niederländischen Stadtplaner Cornelis van Eesteren, um nur einige zu nennen. Als qualifizierten Architekten fand Bartning Ernst Neufert, den er seit Langem kannte. Auch Oskar Schlemmer hatte anfänglich die Nähe zu der neuen Schule gesucht, entschied sich dann aber doch dafür, Gropius nach Dessau zu folgen.

An dieser Stelle sei festgehalten: Hatte das Bauhaus mit den großen Namen einiger weltberühmter Künstlerpersönlichkeiten aufwarten können, die sich indes kaum in einem gemeinsamen Konzept oder gar einer gemeinsamen Praxis wiederfinden konnten, war Bartning von vornherein bestrebt, für die Bauhochschule ein Team aus qualifizierten Fachleuten zu gewinnen, die dann auch als Team miteinander an konkreten Projekten zu arbeiten imstande waren.

Die Gründungsphase ließ sich vielversprechend an. Ein Architekt war nicht nur verwaltungsgemäßer Leiter, sondern bestimmte das Konzept, auf der Basis

besonderer Bauvorhaben wirkliche Kollektivschöpfungen zu produzieren, wie es von allem Anfang an der Vorstellung des alten „Bauhauses“ gemäß gewesen war. Bedauerlich war inmitten all dieser Ereignisse nur der Umstand, dass die Linksparteien im Landtag sich gegen das neue Projekt stellten. Aus ihrer Sicht verständlich: Bartning galt ihnen als Verräter an der sozialistischen Sache; die neue Einrichtung als Befehlsempfänger der rechten Regierung. Man kann niemanden für diese Betriebsblindheit verantwortlich machen. So oder so: Die entstandenen Missverständnisse, wahrscheinlich auf Seiten *aller* Beteiligten, konnten damals nicht mehr aufgearbeitet oder gar ausgeräumt werden.

Das „andere“ Bauhaus: II. Bartnings eigene Grundlegung

Was nun begann – und was Ludwig Posener mit einiger Berechtigung später als das „andere Bauhaus“ bezeichnen sollte –, bildete für Otto Bartning die Gelegenheit, seine eigenen schon zu einer viel früheren Zeit formulierten Gedanken in lebendige Praxis zu überführen. Ich möchte uns zwei Beispiele ins Gedächtnis rufen.

Da wäre als erstes zu nennen seine schon erwähnten programmatischen Thesen für den *Arbeitsrat der Kunst*.

Der Ende 1918 konzipierte, im Januar 1919 ausgearbeitete, jedoch erst im September desselben Jahres veröffentlichte Text vermerkt: „Alle bildnerische Tätigkeit ist Handwerk, ihre Gesamterscheinung ist das ‚Bauwerk‘ [...] Zwischen bildenden Künstlern und Handwerkern aller Grade besteht kein grundsätzlicher Unterschied, auch sie sind Handwerker im Ursinn des Wortes. Vom Handwerk zum Bauwerk führt der natürliche Lehrgang“. Das Handwerk gilt somit als „Kernstück des tätigen Volkes und Elementarschule der Technik, der bildenden Künste und der [...] Architektur.“ Bartning regt an, dass „schon Kinder in Handwerksschulen“ geschickt werden sollten, von denen sie dann späterhin über Bau-, Kunst- und Hochschulen die Erfahrung vermittelt bekommen könnten, „gemeinsames Werk im Bauwerk“ leisten zu können.

Bartnings Ideal gilt also einer gesellschaftlichen Werkgemeinschaft, die durch Bewusstwerdung von so etwas wie einem gemeinsamen Geist des Raumschaffens anthropologisch in den Kreativ- und Produktivkräften des Menschen zu verorten sei.

Im gleichen Jahr, nämlich 1919, erscheint seine Schrift „*Vom neuen Kirchbau*“, in der er auf der Grundlage der eben kurz angerissenen anthropologischen Voraussetzungen eine Theorie des Sakralbaus entwirft. Dogmatische, konfessionstheologische oder auch historische Aspekte dieser Theoriebildung finden in bemerkenswertem Kenntnisreichtum Berücksichtigung.

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, Bartnings Erwägungen im Detail zu referieren. Deshalb mag ein Hinweis auf folgenden grundsätzlichen Gedankengang genügen. Bartning geht von der beobachtbaren Unterschiedenheit katholischer und protestantischer Kirchenbauten aus, wobei er kriteriologisch den Begriff von Kraft- oder Spannungslinien ins Spiel bringt, die die Vektoren eines Raumes bestimmen. Solche Spannungslinien sind weder willkürliche Setzungen noch imaginärer Natur. Sie sind zu denken zwischen raumbestimmenden Gegebenheiten und den Menschen, deren Aufmerksamkeit auf diese Gegebenheiten gezogen wird. Als einen solchen leitenden Faktor im römisch-katholischen Kirchenbau benennt Bartning den *Altar*, der durch sein bloßes Da-Sein Sakralität garantiert, da er a priori keinem zugeordneten Zweck dient, während die *Kanzel* im protestantischen Kirchenbau pragmatisch gesehen der Aufmerksamkeitsgewährung zwischenmenschlicher verbaler Kommunikation dient. Allein von diesen Erwägungen her, die vieles von dem vorwegnehmen, was Jahrzehnte später in der phänomenologischen Philosophie oder in den Theorien zur Rezeptionsästhetik diskutiert werden wird, gelangt Bartning zu dem für seine Zeit und sein biografisches Herkommen revolutionären Schluss, „Sakralität“ als innerräumliches Merkmal für einen Bau in religiösem Kontext sei nur zu haben in der Harmonie und Ausgewogenheit innerhalb der vektoralen Spannung zwischen den Kraftlinien, die zwischen Mensch und Altar *und* Mensch und Kanzel Beziehungen herstellen. Speziell für den evangelischen Kirchenbau bedeutet das für ihn: Es kann keine Prävalenz des Wortes vor dem Sakrament geben, wie das seit der Reformation für Calvinisten stets klar war, worin ihnen die Lutheraner spätestens seit der Aufklärung gefolgt waren. Seine Thesen im Einzelnen nachzuzeichnen, muss ich mir schweren Herzens versagen; es muss aber betont werden: Sie sind mit großem Gewinn auch heute noch, nach 100 Jahren, zu lesen (und sie trugen ihm unter anderem eben auch die Ehrendoktorwürde der theologischen [!] Fakultät der Universität von Königsberg/Ostpreußen ein).

Weshalb und zu welchem Ende ich aber „Vom neuen Kirchbau“ gerade hier einfüge, wird aus folgenden Beobachtungen deutlich:

Was „Ausbildung menschlicher Fähigkeiten zum Behuf des Kenntniserwerbs hinsichtlich des Könnens in Sachen `Bildung von Raum`“ anbelangt, hat Bartning im Programm des Arbeitsrates dargelegt. Und er hat diese Überlegung eingebettet und zurückgebunden an die Definition des Menschen als *zoo'on politikón*, als gesellschaftliches Wesen.

Und: Aus dieser vom Sozialen her gedachten Anthropologie ergibt sich nun das, worauf Bartnings Aussagen über das *Bauen* abzielen. Auch Bauen ist ohne den Aspekt des Menschen als Gemeinschaftswesen weder sinnvoll noch berechtigt.

Hinzu tritt – in *dieser* Verflechtung – der Gedanke, dass eben auch nicht sinnvoll oder berechtigt sein kann, den Faktor „Raum“ ohne den Faktor „Mensch“ zu denken. Raum ist stets der Raum, den Menschen für Menschen bauen; der Mensch, der die Funktionalität eines Raumes nutzt, wird damit per se zum Mensch im stets auf ihn bezogenen und zu beziehenden Raum.

Wie gesagt: Diese Gedanken bildeten den Ausgang für Otto Bartnings Tätigkeit als Leiter der Bauhochschule von Weimar. Sie waren dem *genius loci* verpflichtet; sie verwirklichten das, was das Bauhaus aus einer Vielzahl von Gründen *nicht* hatte realisieren können (selbst in Dessau hatte im ersten Jahr des Bestehens ein eigener Ausbildungszweig „Architektur“ keinen Ort gefunden). Wenn Bartning vom protestantischen Predigtraum redet, kann er mit gleicher Berechtigung den universitären Hörsaal nennen. Ebenso gelten für ihn Analogien und vergleichbare Strukturen, wenn er den katholischen Feierraum neben den Theaterraum mit Bühne und Zuschauerparkett stellt. Wenn wir also das, was er exemplarisch am Kirchenbau aufgezeigt hat, als Paradigma lesen für menschengerechtes Bauen jedweder Funktion, dann kann allein auf der Ebene der Theoriebildung mit Berechtigung behauptet werden: Dieses Insistieren auf den Faktor „Sozialwesen Mensch“ als stets mit dem Faktor Raum zusammenzudenkender Größe, diese Sicht auf den Menschen als eine geistig-leibliche Einheit, das ist nach meiner Information und nach meinem Dafürhalten in der damaligen Epoche „zwischen den Zeiten“ analogielos, realistisch und gleichzeitig von bemerkenswerter Weitsicht. In der Geschlossenheit und inneren Stimmigkeit seines Entwurfes besticht Otto Bartnings programmatisches Konzept als tragfähiger Wegweiser für ein Neues Bauen jenseits der Katastrophe von 1918.

Das „andere“ Bauhaus: III. „Im Angesicht meiner Feinde“

Gropius fühlte sich persönlich gekränkt, weil die Landesregierung seinen Konkurrenten mit einem im Vergleich zum alten Bauhaus üppigen Haushaltsvolumen ausgestattet und überdies Bartning gestattet hatte, neben seiner Berliner Professur jeweils für drei Wochentage nach Weimar zu kommen und seine dortigen Amtsgeschäfte innerhalb dieser zusammengedrängten Zeit wahrzunehmen. Gropius fürchtete allen Ernstes, die neue Bauhochschule könne Ansprüche auf aus dem Bauhaus stammende Entwürfe erheben, um diese dann gewinnbringend unter dem Siegel der neuen Institution zu vermarkten. Bartning jedoch verzichtete bereits im Dezember 1925 auf jedwedes copyright im Blick auf solche früheren Entwürfe. Wie eine zusätzliche Beruhigung des ehemaligen Weggefährten klingt, was er in einem Brief an Gropius schrieb: „Bei der doch immerhin bestehenden Verschiedenheit in den

Grundlagen unserer beiden Anstalten [...] glaube ich nicht, daß deren Auswirkungen sich hart im Raume stoßen, sondern hoffe, daß sie sich stützen und ergänzen werden.“

In seiner Betonung der Notwendigkeit, sowohl vom Konzeptionellen her gesehen als auch in der konkreten praktischen Arbeit die Faktoren „Handwerk“ und „Technik“ eng miteinander zu verzahnen, schätzte Bartning die Entwicklung der kommenden Jahrzehnte richtig ein. Daher verfolgte er auch das Ziel, die Bauhochschule nicht nur nicht isoliert von der akademischen Theorie her zu definieren, sondern sie auch als eigenes Industrieunternehmen zu etablieren, das sich vorbildhaft für andere Betriebe einer Suche nach neuen Wegen einer gemeinschaftlichen Realisierung exemplarischer Bauvorhaben verpflichtet wusste. Der genossenschaftliche Grundgedanke dieses Ansatzes veranlasste Bartning unter anderem auch, eine von Studierenden gegründete *Burschenschaft* zu verbieten, denn er wollte in seinem Institut keine elitären Parallelwelten entstehen lassen. Die Konzeption war durchdacht; die Lehrenden arbeiteten Hand in Hand. Allerdings ließ die Zahl der Studierenden in den ersten beiden Jahren sehr zu wünschen übrig. Umso erstaunlicher, dass die Bauhochschule sich mit Erfolg um attraktive Projekte bemühen konnte: den deutschen Pavillon auf der Mailänder Messe von 1926, die Stahlkirche auf der Kölner PRESSA-Ausstellung von 1927, das Verwaltungsgebäude der „Elektrothermit“ in Berlin-Tempelhof von 1927 oder das Baptisterium der Juryfreien Kunstausstellung von 1927; last not least das Musiklandheim in Frankfurt/Oder aus den Jahren 1928/29. Daneben realisierte Bartning einige kleinere Projekte mit seinem eigenen Architekturbüro, an denen die Bauhochschule nur mittelbar oder gar nicht beteiligt war.

Zu erwähnen ist noch, dass gegenüber vielen der Bauhochschul-Produkte der Vorwurf erhoben wurde, sie seien – hierin nun besonders im Vergleich zu den Hervorbringungen des Bauhauses – bei aller Funktionalität und Sachlichkeit zumeist ein Stück weit konventioneller, ja gefälliger ausgefallen. Oder eben auch: diese Produkte seien geeignet, den „linken“ Grundgedanken“ einem bürgerlichen Publikum mit seinem Geschmack anzupassen. Den einen unter den zeitgenössischen Kritikern galten solcherlei Feststellungen als abwertend, wogegen andere sie gerade als Vorzüge priesen. Ich will diese Debatte hier auch bewusst unkommentiert lassen. Bemerkenswert ist allerdings schon, dass sich die Kritik durchaus auf die verschiedenen Lager von Bauhochschul-Kommentatoren verteilen ließ. Und: bemängelten die „Rechten“ eine ihrer Meinung nach schleichende Akademisierung, ereiferten sich „Linke“ eher, die Institutsleitung, also in erster Linie Bartning selber, streiche alle Überschüsse alleine ein, ohne Gewinnbeteiligung der mitarbeitenden Werkstätten.

Diese wenigen Andeutungen mögen genügen. Klar ist auf jeden Fall: Von allem Anfang an wurde die Neugründung von Seiten der verschiedensten politischen Lager mit Skepsis und Argwohn, ja bis hin zur Feindseligkeit und Ablehnung, begleitet. Jede politische Richtung fand genügend Gründe, am Ende nicht nur die Bauhochschule, sondern auch das Bauhaus selbst zu bekämpfen. Die NSDAP war nach den Wahlen vom 23. Januar 1930 in bedeutender Fraktionsstärke in den Landtag eingezogen. Man hatte ziemlich bald dafür gesorgt, dem Niederländer van Eesteren die Lehrerlaubnis zu entziehen und ihn des Landes zu verweisen. Wilhelm Frick, der neue Innenminister und als solcher auch für „Volksbildung“ zuständig, hatte dafür gesorgt, dass die Ära Bartning schnell zu Ende ging. Bereits im April 1929 hatte der Direktor seinen Rücktritt angekündigt. Zu seinem Nachfolger wurde der bekennende Nazi Paul Schultze-Naumburg berufen, der als erstes die Zerschlagung der Bartning-Gründung in Angriff nahm. Frick selbst wurde ab 1933 Hitlers erster Reichs-Innenminister.

Das „andere“ Bauhaus: IV. Das wahre Bauhaus?

Vieles gäbe es noch zu berichten aus der Bauhochschule und ihrer Arbeit. Vieles wohl auch an wichtigen kunsthistorischen Einordnungen, zum Beispiel über die Bedeutung des Expressionismus für jene Zeit. Oder zu den damals aktuellen Fragen, die sowohl das Bauhaus als auch die Bauhochschule bewegten: Sind die Lehrenden nun „Meister“ oder „Professoren“, dementsprechend die Lernenden „Lehrlinge“ oder „Studenten“? Oder eine Mischung aus Werkstatt und Akademie-Betrieb oder etwas ganz Anderes? Über diese und andere Themen wären wichtige und klärende weitere Bemühungen sinnvoll und wünschenswert.

Ich bescheide mich an dieser Stelle und bin mir bewusst, vieles nur angerissen, vielleicht zu vieles vorausgesetzt, anderes gar nicht erwähnt zu haben. Ich bitte um Nachsicht. Angesichts unseres Themas, die Bauhochschule als das „andere“ Bauhaus vielleicht doch eher in *das* Licht öffentlicher Aufmerksamkeit zu rücken, das ihm gebührt, war es mein Bestreben, die aufgezeigte Kontinuität, die von Otto Bartnings allerersten Gedanken aus der Phase des Arbeitsrates bis hin zum Konzept der arbeitsfähigen Bauhochschule führt, als *einen* großen Bogen zu sehen und zu beschreiben. Vielleicht rechtfertigt der Blick gerade auf diese Kontinuität, diese Stringenz und diese Treue im Werk Otto Bartnings die verhaltene Frage, ob denn am Ende das sogenannte „andere“ Bauhaus nicht sogar das *wahre* Bauhaus gewesen sei.

Zum Schluss: Lebens-Raum Sternkirche

Keine Angst: Ich werde Sie jetzt nicht noch einmal in Gedanken zu dem kleinen Jungen mitnehmen, der ich einmal war, als ich in meines Vaters Atelier zum ersten Male von so etwas wie dem „Neuen Bauen“ hörte. Der Mensch benötigt zu seinem Leben *Lebens-Räume*. Bartning hat uns – vielleicht mehr als Anregung zur Meditation denn als Gegenstand gelahrter Abhandlung - in seinem Entwurf der sogenannten „Sternkirche“ ein Modell hinterlassen, das nicht zuletzt auch zum *Träumen* einlädt. Ich lade Sie ein, noch für einige Augenblicke im Schweigen zu verharren und das Bild dieses Baues auf sich wirken zu lassen. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.