



Laura Rosengarten

## Bauhaus und Nationalsozialismus

Nach wie vor ist die Meinung weitverbreitet, nach der Auflösung des Bauhauses unter dem Nationalsozialismus seien seine Akteur\_innen wegen ihrer Tätigkeit dort verfemt, verfolgt, vertrieben oder sogar ermordet worden. Diese Vorstellung bildet allerdings nur einen Teil der Geschichte ab, denn nicht wenige Bauhäusler\_innen arbeiteten auch während des sogenannten Dritten Reichs in ihren Berufen weiter.

Das einseitige Bild vom Bauhaus als Opfer des Naziregimes lässt sich auf eine bis heute nachwirkende gesellschaftliche Grundhaltung der bundesrepublikanischen Nachkriegsjahrzehnte zurückführen, die bis in die späten 1980er-Jahre von einem normativen Moderneverständnis und dem Theorem vom „deutschen Sonderweg“ geprägt war.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund beschäftigten sich auch die Geschichtswissenschaft und die Kunstgeschichte intensiv mit der nationalsozialistischen Verfolgung des Bauhauses. Eine eingehende Erörterung der Frage nach Kontinuitäten der Nazizeit blieb jedoch aus, während dem gängigen Bild widersprechende, bisweilen zur Diskussion gestellte Thesen wenig Resonanz fanden.

Erst mit dem 1986 einsetzenden Historikerstreit wurde eine kontroverse Debatte über die Ambivalenz der Moderne angestoßen.

1 Ausführlicher bei Riccardo Bavaj, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung*, Berlin/Boston 2003.





Mittlerweile herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass der Begriff „Moderne“ weder positiv noch negativ konnotiert zu verstehen ist, sondern lediglich dazu dient, technische wie soziale Entwicklungen zu beschreiben.<sup>2</sup> Diese Verschiebung hin zu einem wertfreien Umgang mit dem Modernebegriff erlaubt es, einerseits den Nationalsozialismus als Teil der Moderne zu begreifen und seine Wirkmechanismen eingehender zu analysieren sowie andererseits das Bauhaus mitsamt seinen Widersprüchen erneut zu untersuchen.

Heute ist die Ambivalenz des Bauhauses zwar in einigen Aspekten aufgearbeitet, allerdings verlassen die Forschungsergebnisse kaum ihre Fachkreise. Auch bei den Vorbereitungen und Ankündigungen zum 100-jährigen Bauhausjubiläum tauchten kritische Positionen kaum auf. Daher erscheint es umso dringlicher, das Thema Bauhaus und Nationalsozialismus zu aktualisieren. Der vorliegende Beitrag macht sich dies zur Aufgabe, gibt einen Einblick in die Kontinuitäten des Bauhauses nach 1933 und stellt die Erfolgsgeschichte des Bauhauses in der Bundesrepublik punktuell auf den Prüfstand. Der Anschaulichkeit halber beginnt dieses Unterfangen mit einem konkreten historischen Ereignis der 1930er-Jahre.

## Bauhausdesign international

Ende Mai 1937 wurde in Paris die sechsmonatige „Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne“ eröffnet, während sich die Fronten zwischen den Großmächten und den politischen Lagern zunehmend verhärteten. In Spanien tobte der Bürgerkrieg, und Deutschland hatte mit der Remilitarisierung des Rheinlandes 1936 sowie mit dem verheerenden Angriff der Legion Condor auf Guernica im April 1937 bereits zum wiederholten Mal gegen den Versailler Vertrag verstoßen. In dieser angespannten Lage sollte die Weltausstellung nicht nur als Demonstration des Fortschritts und als Wirtschaftsmotor fungieren, sondern auch zur Sicherung des

<sup>2</sup> Ebenda.





Friedens beitragen. Dies war zumindest die offizielle Version, denn im Hintergrund machten Großbritannien und Frankreich Zugeständnisse an Deutschland, die zwar als Beschwichtigung („appeasement“) gedacht waren, zugleich jedoch dem Deutschen Reich zu damals knappen kriegswichtigen Rohstoffen verhalfen.<sup>3</sup>

Das nationalsozialistische Deutschland entschied sich nach anfänglichem Zögern für eine Teilnahme an diesem internationalen Großereignis, das über 30 Millionen Besucher\_innen anzog. Ein von Albert Speer entworfener Monumentalbau inszenierte das Dritte Reich als unter Hitler wiedererstarke, ehrbare Nation. Der ebenfalls monumentale Pavillon der UdSSR war vis-à-vis platziert – die ideologischen Antagonisten der Weltpolitik standen sich vor den Augen der internationalen Öffentlichkeit demonstrativ gegenüber.<sup>4</sup>

Die Schauseite des Deutschen Pavillons bildete ein mit Jurakalk verkleideter und mit Mosaik verzierter über 50 Meter hoher Turm, der von einem bronzenen Adler bekrönt wurde. Der eigentliche Ausstellungsraum lag dahinter und eröffnete den Besucher\_innen eine lang gestreckte, lediglich durch Pilaster gegliederte Halle mit Oberlicht, die auf eine Empore hin ausgerichtet war.

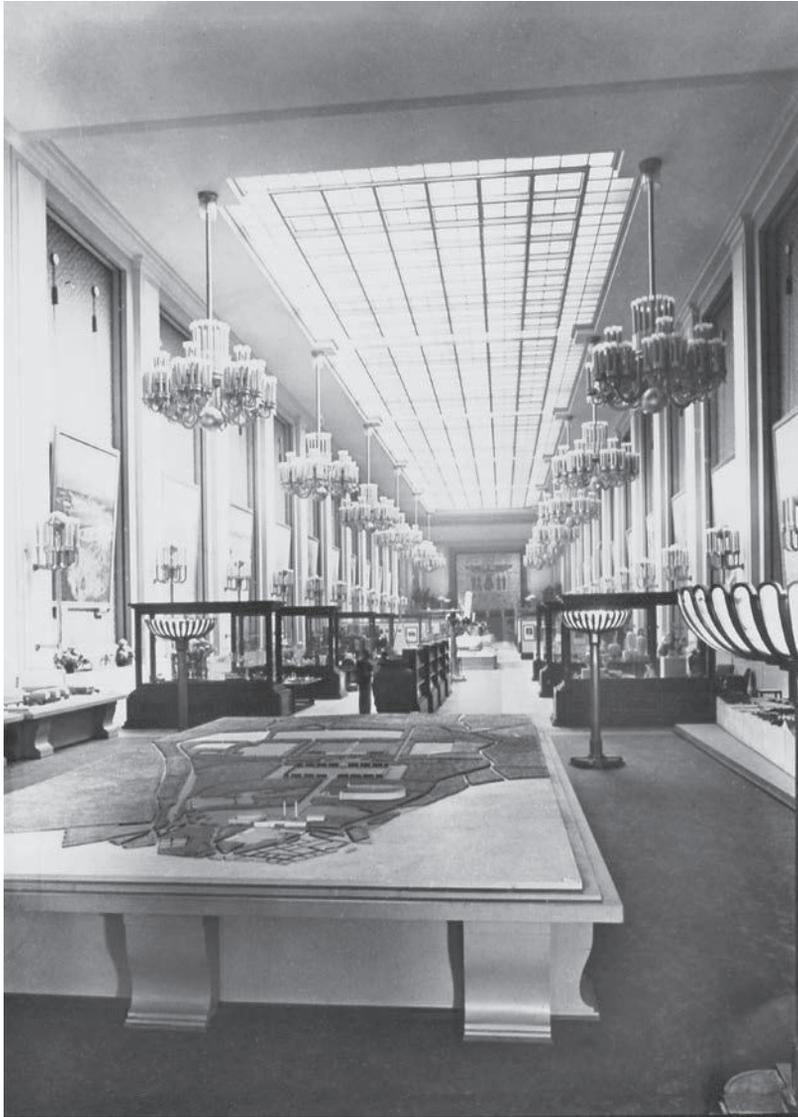
Woldemar Brinkmanns Innenraumgestaltung mit ausladenden Kronleuchtern, massiven Holzvitrienen, großformatigen Ölgemälden sowie Ehrenpodium und künstlich beleuchtetem Glasfenster am Ende der nach Osten zeigenden Halle sollte den Innenraum nicht nur zusätzlich gliedern, sondern zudem mit einer „quasi-religiösen“ Dramaturgie und Aura ausstatten.<sup>5</sup> Die konservativ-behäßige Innenausstattung und pseudosakrale Gestaltung standen allerdings im Kontrast zum Großteil der darin präsentierten Exponate. Bei der Objektauswahl folgte Deutschland überwiegend der allgemeinen Ausstellungskonzeption und zeigte „Arts et Techniques appliqués à la Vie moderne“, also neue und neueste Konsumerzeugnisse und

3 Vgl. Karen Fiss, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago/London 2009, S. 47 f.

4 Ebenda, S. 58 f.

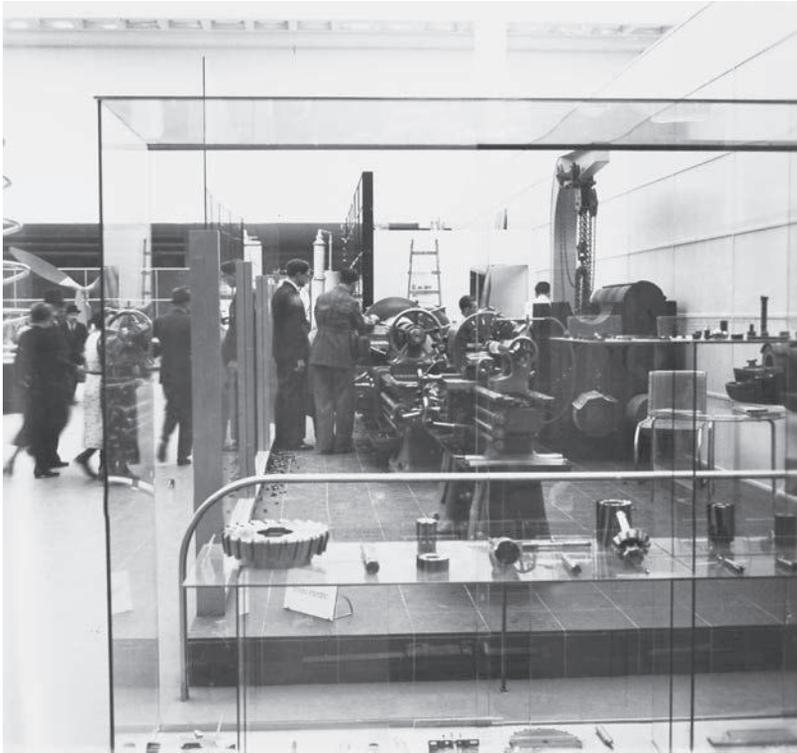
5 Ebenda, S. 67.





Heinrich Hoffmann: Weltausstellung 24. Mai-25. November 1937 (Blick in die Ausstellungshalle des Deutschen Pavillons), Fotografie, 12 x 9 cm, Beide Abb.: Bayerische Staatsbibliothek München Abtlg. Karten u. Bilder. © bpk | Bayerische Staatsbibliothek | Archiv Heinrich Hoffmann





Heinrich Hoffmann: Weltausstellung 24. Mai bis 25. November 1937  
(Blick in die Deutsche Abteilung des Internationalen Pavillons),  
Stereoskopie, 6 x 13 cm

technische Erfindungen. Unter den Exponaten befanden sich nicht nur ein stromlinienförmiger Rennwagen von Daimler-Benz und das neueste Fernrohr von Zeiss, sondern auch von Werkbund und Bauhaus geprägtes Industriedesign, das in der von den Nazis geächteten „Systemzeit“ entworfen worden war. Versammelt waren zahlreiche Erzeugnisse in Glas, Porzellan und Keramik des Werkbundlers Hermann Gretsch, von Bauhäuslern wie Wilhelm Wagenfeld und Otto Lindig sowie von Trude Petri, die in ihren Entwürfen für die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin Bauhausprinzipien folgte.





Doch nicht nur die Exponate standen in einem stilistischen Kontrast zur Präsentation im Deutschen Haus, sondern auch die Deutsche Sektion des Internationalen Pavillons folgte einer betont sachlichen, an zeitgenössischen Entwicklungen orientierten Ausstellungskonzeption.

Im internationalen Vergleich wählte Deutschland ein reduktionistisches Innendesign, das mit weißen Wänden auskam und die einzelnen Exponate in den Fokus rückte. Auch die von der ehemaligen Bauhausmeisterin Lilly Reich und dem ehemaligen Bauhausdirektor Mies van der Rohe gestaltete „Reichsausstellung der Deutschen Textil- und Bekleidungsirtschaft“ war im internationalen Pavillon in kleiner Ausführung zu sehen.<sup>6</sup>

Das Ausstellen von modernistischem Design in Paris war allerdings weder ein Versehen noch eine Ausnahme deutscher Auslandswerbung während des NS-Regimes. Auch auf der Ausstellung „A Century of Progress“ in Chicago und der Mailänder Triennale präsentierte Deutschland Weimarer Design. Auf den Triennalen der Jahre 1936 und 1940 rühmten die Nationalsozialisten Gretsch, Lindig, Petri und Wagenfeld sogar als führende Industriekünstler des Dritten Reichs und inszenierten bekannte Entwürfe aus der Weimarer Republik erfolgreich als kulturelle Errungenschaften Nazideutschlands und dessen Hang zur Moderne.<sup>7</sup>

## Verfolgung des Bauhauses

In Deutschland eröffnete Adolf Ziegler, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste, am 19. Juli 1937 die Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Räumen der Gipssammlung des Archäologischen Instituts in München. In dieser Schau wurden avantgardistische Werke, die von den Nazis zuvor in führenden deutschen Museen konfisziert

6 Vgl. Winfried Nerdinger, Bauhaus-Architekten im „Dritten Reich“, in: ders. (Hrsg.), Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 163.

7 Vgl. Paul Betts, The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design, Berkeley/Los Angeles/London 2004, S. 62.





worden waren, als Produkte „geisteskranker Nichtskönner“ präsentiert. Bis 1941 wurde die Ausstellung in mehreren deutschen und österreichischen Städten gezeigt und einem Millionenpublikum zugänglich gemacht. Einen Tag zuvor hatte Ziegler in der nahe gelegenen Prinzregentenstraße die „Erste Deutsche Kunstausstellung“ im soeben fertiggestellten „Haus der Deutschen Kunst“ eröffnet. Mit der Parallelisierung der beiden programmatischen Schauen sollte deutlich das Narrativ fortgeschrieben werden, die Nazis würden rigoros mit den „negativen Elementen“ der Kunst aufräumen, um der deutschen Kultur durch die „Reinigung“ von jüdischen, kommunistischen, kosmopolitischen beziehungsweise angeblich zersetzenden Einflüssen zu neuem Glanz und zu neuer Ehre zu verhelfen.

Unter den Exponaten der Ausstellung „Entartete Kunst“ befanden sich auch Arbeiten von ehemaligen Bauhäuslern wie Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Laszlo Moholy-Nagy. Der darin sichtbar werdende Kampf der Nationalsozialisten gegen die Institution Bauhaus begann allerdings nicht erst Mitte der 1930er-, sondern reichte bis in die 1920er-Jahre zurück. Bereits 1924 hatte die rechte und offen antidemokratische Landesregierung Thüringens erheblichen Druck auf das Weimarer Bauhaus ausgeübt, sodass die Schule in den folgenden Jahren nach Dessau umziehen musste. 1932 erlangte die nationalsozialistische Stadtregierung in Dessau die nötigen Mehrheiten und konnte die Schließung des Bauhauses durchsetzen. Im Anschluss führte der damalige Direktor Mies van der Rohe die Schule als Privatinstitut in Berlin bis Mitte 1933 weiter.

In ihrer Propaganda vor 1933 hatten die Nazis das Bauhaus zum Symbol jüdischer und kommunistischer Beeinflussung deutscher Kultur, somit zum Feindbild nationalsozialistischer Gesinnung stilisiert. Demnach musste, sobald die NSDAP auf kommunaler sowie später auf nationaler Ebene an die Macht gelangt war, die Institution insgesamt schon allein aus propagandistischem Kalkül bekämpft werden. Mit den einzelnen Akteur\_innen verhielt es sich allerdings anders. Die Zugehörigkeit zum Bauhaus allein bedeutete noch nicht, von den Nazis verfolgt zu werden. Vielmehr war ausschlaggebend, ob die Künstler\_innen und Gestalter\_innen aus Sicht der Nationalsozialisten jüdischer





Herkunft oder kommunistischer Gesinnung waren.<sup>8</sup> Selbst die Verunglimpfung der Werke von Herbert Bayer, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Georg Muche oder Oskar Schlemmer in der Ausstellung „Entartete Kunst“ bedeutete nicht, dass die Nationalsozialisten alle Arbeiten dieser ehemaligen Bauhausmeister ablehnten, geschweige denn, sie ins Exil zwangen. Während Marcks in Paris für Nazideutschland mit einem Grand Prix ausgezeichnet wurde,<sup>9</sup> hatten Itten und Muche nach 1933 an Kunstgewerbeschulen in Krefeld und Berlin weiter unterrichtet. Bayer konnte sich unter den Nazis als Werbegrafiker etablieren und erhielt wichtige Aufträge wie die Kataloggestaltung der parallel zu den Olympischen Spielen 1936 in Berlin gezeigten Ausstellung „Deutschland“ oder für die Zeitschrift „Die Neue Linie“. In beiden Fällen handelte es sich um Publikationen, mit denen das Deutsche Reich vor allem für Gäste aus dem Ausland als Kulturnation beworben wurde.<sup>10</sup>

Sogar die ehemaligen Bauhausdirektoren Walter Gropius und Mies van der Rohe versuchten sich über Jahre mit den Nazis zu arrangieren, obgleich deren menschenverachtende Praktiken offenkundig waren. Beide traten der Reichskulturkammer bei, erhielten Aufträge, näherten sich in ihren Entwürfen den Vorlieben der neuen Machthaber an und hofften darauf, die Moderne würde sich nach italienischem Vorbild als „deutsche“ oder „nordische“ Kunst im Nationalsozialismus etablieren lassen.<sup>11</sup> Zwar wanderten Gropius und Mies Ende der 1930er-Jahre in die USA aus; allerdings bestand hierfür kein unmittel-

- 8 Vgl. Winfried Nerdinger, *Modernisierung. Bauhaus. Nationalsozialismus*, in: ders., *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, S. 20.
- 9 Siehe: Verzeichnis der vom Internationalen Preisgericht ausgezeichneten deutschen Aussteller und Mitarbeiter. *Internationale Ausstellung Paris 1937. Kunst und Technik im Leben der Gegenwart*, Berlin 1937, S. 36.
- 10 Ausführlicher bei Sabine Weißler, *Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen*, in: Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, S. 48–63; Rolf Sachsse, *Zur Kontinuität von Bauhaus und Moderne im NS-Staat. Vorläufige Anmerkungen zu einer möglichen Subgeschichte des deutschen Designs*, in: Volker Böhnigk/Joachim Stamp (Hrsg.), *Die Moderne im Nationalsozialismus*, Bonn 2006, S. 13–40.
- 11 Differenzierte Darstellung bei Nerdinger, *Bauhaus-Architekten im „Dritten Reich“*, S. 154–163.





barer Zwang, sondern sie wählten die Emigration wie Bayer und Itten in erster Linie aufgrund größerer beruflicher Chancen.<sup>12</sup> Für Gropius, Bayer und einige andere ehemalige Bauhäusler\_innen war eine Ausstellung im Museum of Modern Art 1938/39 der Anlass, Deutschland zu verlassen. Die Bauhausschau in New York war allerdings lediglich auf die Zeit von Gropius' Direktorat beschränkt, blendete somit den Einfluss von Hannes Meyer – dem politischsten der drei Direktoren – aus und zeichnete vielmehr das Bild eines unpolitischen Bauhauses, das von den Nazis verbannt und ins Exil getrieben worden sei. Die freiwillige Auflösung der Berliner Dependence infolge einer Durchsichtung der Polizei im Juli 1933 wurde in der Ausstellung bewusst nicht thematisiert. Das indirekte Ziel war vielmehr, die USA als Gegenpol des Nazi-Regimes zu inszenieren, der das Bauhaus als bedeutende Institution für modernes Design anerkannte und mit einer Ausstellung würdigte.<sup>13</sup>

## Bauhausdesign innerhalb Deutschlands

Hannes Meyer lebte zur Zeit der Weltausstellung 1937 im Exil in der Sowjetunion, während alte Kolleg\_innen in Paris ihre Entwürfe als nationalsozialistisches Design präsentierten und unter anderen neben Speer und Brinkmann von einem internationalen Komitee prämiert wurden.<sup>14</sup> Das Bauhaus- und Werkbunddesign verzeichnete allerdings nicht nur im Ausland Erfolge, sondern wurde auch innerhalb des Deutschen Reichs zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor und identitätsstiftenden Moment. Die Nationalsozialisten vereinnahmten das Industriedesign der Weimarer Zeit in doppelter Hinsicht. Zum einen knüpften sie an die wirtschaftliche Verwertbarkeit der in Deutschland produzierbaren Erzeugnisse an. Zentral für den

12 Ebenda, S. 157, 163.

13 Vgl. Gregor Langfeld, *Deutsche Kunst in New York. Vermittler - Kunstsammler - Ausstellungsmacher 1904-1957*, Berlin 2011, S. 111-114. Langenfeld thematisiert u. a. die Regierungsnähe des MoMA zu dieser Zeit.

14 Siehe: Verzeichnis, Berlin 1937.





ökonomischen Stellenwert der Waren in Glas, Ton und Porzellan war, dass sie sich leicht exportieren ließen und zudem keine kriegswichtigen Rohstoffe verbrauchten. Demnach ließen sie sich mit dem 1936 verabschiedeten Vierjahresplan für Aufrüstung und Autarkie vereinbaren.<sup>15</sup>

Zum anderen luden die Nazis die Erzeugnisse mit neuem politischen Gehalt auf und brachten sie als Gegenstände gemäßiger Modernität gegen den grassierenden Nazi-Kitsch in Position. Während in den Monaten nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler mithilfe der Kölner Ausstellung „Fort mit dem nationalen Kitsch“ sowie dem „Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole“ dafür gesorgt wurde, Alltagsnippes mit Hakenkreuz- und Reichsadlerdekor aus den privaten Haushalten zu entfernen, wurde über unterschiedliche Kanäle für „Deutsche Sachlichkeit“ in der Innenausstattung geworben. Dahinter verbarg sich die Sorge, nationalsozialistischer Kitsch würde das Regime im In- und Ausland der Lächerlichkeit preisgeben. Daher galt es, die Gewalt über die politischen Symbole zurückzugewinnen, um den Anschein einer ehrbaren Kulturnation zu wahren.<sup>16</sup> Behilflich bei der richtigen Auswahl waren nicht nur zeitgenössische Ratgeber wie „Die Schaulade“ für den Einzelhandel oder der „Heim-Berater“ für Privatleute, sondern auch Programme des Gesetzgebers.<sup>17</sup> Über das von Robert Ley geführte Amt „Schönheit der Arbeit“ wurde die Kantinenausstattung von der Hitlerjugend bis zu den Betrieben gesteuert. Ferner schuf das Ehestandsdarlehen nicht nur Anreiz für berufstätige Frauen, ihre Erwerbstätigkeit für die Laufzeit eines Kredits niederzulegen, sondern zwang die frisch Vermählten über „Bedarfsdeckungsscheine“ dazu, den neuen Hausstand ausschließlich mit Waren aus deutscher Produktion auszustatten. Darunter fielen zum Beispiel bekannte und bewährte Geschirrmodelle wie Hermann

15 Vgl. Betts, *The Authority of Everyday Objects*, S. 63.

16 Ebenda, S. 31, 70.

17 Vgl. Michael Lingohr, *Die letzte ideologiefreie Bastion. Der nationalsozialistische Angriff auf den Haushalt*, in: Museumsverband des Landes Brandenburg (Hrsg.), *Entnazifizierte Zone? Zum Umgang mit der Zeit des Nationalsozialismus in ostdeutschen Stadt- und Regionalmuseen*, Bielefeld 2015, S. 93-110.





Gretschs für die Porzellanfabrik Arzberg entworfenes Kaffee- und Tafelservice 1382 aus dem Jahr 1931.<sup>18</sup>

Die Nazis traten demnach nicht als Design-Modernisierer auf, sondern vereinnahmten beliebte Erzeugnisse aus der Zeit der Weimarer Republik für ihre Zwecke. Dafür wurden deutungsoffene Gegenstände, die seit den 1920er-Jahren als jüdisch-bolschewistische Massenware bezeichnet worden waren, mit neuen Zuschreibungen wie „zeitlos“ oder „formschön“ versehen und als deutsche Waren im In- und Ausland erfolgreich vertrieben.

## Bauhausdesign nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg gingen beide deutsche Staaten unterschiedlich mit dem Erbe des Bauhauses um. In der DDR galt es zunächst als „bourgeois“,<sup>19</sup> während sich in der Bundesrepublik ein regelrechter Kult entwickelte. Zwar hatte es zu allen Zeiten harsche Kritik am Bauhaus gegeben – auch innerhalb der Institution. In der Nachkriegszeit entwickelte sich das Bauhaus jedoch regelrecht zum Symbol für das demokratisch verfasste und freiheitlich gesinnte Deutschland der Zwischenkriegszeit.

Von diesem Image konnten sogar Akteure profitieren, die wie Gropius bis Mitte der 1930er-Jahre wichtige Briefe mit „Deutschem Gruß“ unterzeichnet oder wie Wagenfeld eine beachtliche Karriere als Industriedesigner im Dritten Reich gemacht hatten. Gropius galt nach 1945 nicht nur als „Mister Bauhaus“, sondern es gelang ihm zudem, seine Auseinandersetzung mit den Nationalsozialisten so zu inszenieren, dass seine Bemühungen als Opposition und Widerstand wahrgenommen wurden, und zum anderen, die Marke Bauhaus mitzugestalten sowie massiv zu vermarkten.<sup>20</sup>

18 Ebenda.

19 Ausführlicher zum Umgang mit dem Bauhaus in der DDR Paul Betts, *Within Walls. Private Life in the German Democratic Republic*, Oxford/New York 2010.

20 Vgl. Nerdinger, *Bauhaus-Architekten im „Dritten Reich“*, S. 158-161.





Gropius und zahlreichen anderen Bauhäusler\_innen, deren Haltung den Nazis gegenüber zumindest ambivalent gewesen war, kam zugute, dass sich nach 1945 ein regelrechter Kult um das Bauhaus entwickelte. Demzufolge stand die Institution stellvertretend und ikonisch für alle künstlerischen und gestalterischen Objekte, die die Nationalsozialisten verfemt und vernichtet hatten.<sup>21</sup> Nicht die einzelnen Biografien waren nunmehr entscheidend für die Frage, ob Akteur\_innen rehabilitiert werden mussten, sondern allein das Bekenntnis zur modernen Form. Diese geschichtsvergessene Haltung in der Bundesrepublik führte dazu, dass das Bauhaus und mit ihm alle, die dort gelehrt und gelernt hatten, als demokratisch und widerständig galten.<sup>22</sup>

Die aus heutiger Sicht offenkundige Geschichtsklitterung wurde durch unterschiedliche Faktoren begünstigt. Zum einen herrschte unter der Regierung Adenauer großer Unwille, die Zeit des Dritten Reiches und die Biografien öffentlicher Persönlichkeiten in vollem Umfang aufzuarbeiten. Zum anderen ließ sich das Bauhaus in den ersten Nachkriegsjahrzehnten wirksam als Gegenpart zum Sozialistischen Realismus inszenieren sowie im In- und Ausland für die Imagepflege verwenden.<sup>23</sup>

In der Rückbesinnung auf das Bauhaus manifestierte sich die Haltung der Ära Adenauer auch ästhetisch. Architektur und Design aus der Zeit der Weimarer Republik galten in der Bundesrepublik auch deswegen als Maßstab, weil sich damit das Bekenntnis zu Fortschritt, Demokratie und Freiheitlichkeit wirkungsvoll verknüpfen ließ. Vor diesem Hintergrund wurden Produkte wie Breuers Stahlrohrsitzmöbel, der Barcelona-Sessel von Mies und Reich oder Wagenfelds Bauhaus-Lampe nicht nur zu bis heute beliebten Designklassikern, sondern sie fungierten regelrecht als „Innenausstattung“ einer vom Naziregime befreiten, geläuterten und demokratischen Bundesrepublik.

21 Vgl. Frederic J. Schwartz, „Funktionalismus heute“: Adorno, Bloch und das Erbe des Modernismus in der BRD, in: Anja Baumhoff/Magdalena Droste (Hrsg.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009.

22 Vgl. Nerdinger, *Bauhaus-Architekten im „Dritten Reich“*, S. 174.

23 Vgl. Betts, *The Authority of Everyday Objects*, S. 1.





## Resümee

Der knappe Einblick hat gezeigt, dass modernistisches Design an sich unpolitisch ist, sehr wohl aber propagandistisch oder marketingtechnisch instrumentalisiert werden kann. Während die Nationalsozialisten das Bauhausdesign aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herauslösten, um es mit neuen Attributen versehen als nationalsozialistische Moderne massenhaft vertreiben zu können, diene dasselbe Design in der Bundesrepublik dazu, sich auf das fortschrittliche Deutschland vor 1933 zu besinnen und sich anschaulich zu einer demokratischen und freiheitlichen Grundhaltung zu bekennen. Damit dieses Bild nicht gestört wurde, mussten allerdings die Kontinuitäten des Bauhauses nach 1933 ausgeblendet werden. Bekanntlich setzte die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik erst mit drei bis vier Jahrzehnten Verspätung ein. Dies gilt auch für das Bauhaus, das nur ein Fallbeispiel für ein in zahlreichen Zusammenhängen wiederkehrendes Muster des Verschleierns ist. Abgesehen davon, dass dieser erinnerungspolitische Skandal bis heute spürbare Nachwirkungen zeitigt, verstellt die hier am Bauhaus exemplarisch betrachtete Rückschau auf die bundesdesrepublikanische Gesellschaft auch den Blick auf die Wirkmechanismen der politischen Führung des Dritten Reichs – etwa in Bezug auf propagandistische Strategien und ästhetische Werturteile.

Drei neue Museen in Weimar, Dessau und Berlin sowie eine Fülle von feierlichen Veranstaltungen und neuen Publikationen, die 2019 das 100-jährige Jubiläum würdigen, tragen dazu bei, das Bauhaus einmal mehr als identitätsstiftendes Moment deutscher Erfolgsgeschichte zu vermarkten. Auch die Website „bauhaus100.de“, die ein eigens für das Jubiläum eingerichtetes Kooperationsprojekt der Klassik Stiftung Weimar, der Stiftung Bauhaus Dessau und des Bauhaus Archivs e.V. darstellt, deutet die ambivalente Geschichte des Bauhauses und seiner Vertreter\_innen hier und da lediglich an. An anderer Stelle werden Widersprüche regelrecht verschwiegen. Gropius' Biografie ist in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel, denn es wird ausgespart, dass er bis 1939 darauf hoffte und hinwirkte, sich in





Deutschland etablieren zu können. Daran zeigt sich geradezu exemplarisch, wie immens die Diskrepanz zwischen dem Stand der Forschung und der öffentlichen Wahrnehmung noch heute ist und wie wirksam sich diese Kluft für Marketingzwecke nutzen lässt. Vor diesem Hintergrund erscheint es unabdingbar, erneut nachzuzeichnen, dass das bis heute vorherrschende Bild vom Bauhaus durch eine von Mythen geprägte Rezeptionsgeschichte beeinflusst ist, die bis zur Ausstellung im MoMA 1938 zurückreicht.

Zum 100-jährigen Bauhausjubiläum vor allem die Verdienste der Institution hervorzuheben und in einer Fülle von beeindruckenden Spektakeln zu inszenieren, festigt nicht nur das ohnehin verbreitete einseitige Verständnis vom Bauhaus und den Bauhäusler\_innen, sondern schreibt zudem indirekt an einem Geschichtsbild weiter, das den Nationalsozialismus als unglücklichen Sonderfall aus der Geschichte Deutschlands herauslöst.





# Inhalt

- 9 Georg Leidenberger · Bernd Hüttner  
**Vorwort**

## **Designer und Künstler**

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

## **Politik**

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





## Rezeption

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

## Ideen und Ideologie

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

## Ursprünge

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



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

## **Aktuelles/100 Jahre Bauhaus**

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

