

Das Bauhaus und die neue Frau

Ich tanze auf allen Wegen.

In alle dunklen Straßen will ich mich stürzen.

Auf der eigenen Spur.

Ich grüße alle Menschen, in allen Häusern,

hinter den Fenstern, in allen Stuben.

Auf der eigenen Spur.

Lyrik von Marianne Brandt (1)

bauhaus feminin – ein Mythos

»Die neue Frau ist da – sie existiert« schreibt 1918 die russische Schriftstellerin Alexandra Kollontai. Das Bild der Frauen in den Medien der 1920er Jahre bestimmen selbstbewusste, dynamische, experimentierfreudige Frauen: Die Autofahrerin, die Pilotin, die Sportlerin, die Lebenslustige und der Typ der androgynen Garçonne mit kurzem Haarschnitt und Hosen tragend. Sie alle prägen das Image der »Neuen Frau« und Zeitschriften wie »die neue linie« verbreiten es. Dies medial vermittelte Bild der Frau in den zwanziger Jahren stellt jedoch einen Mythos dar, der vor allem die Oberfläche und das Äußerliche meint.

Mädchen und junge Frauen träumten und hofften zwar auf das Erlernen und Ausüben eines eigenen Berufes, jedoch waren die Berufswünsche am Anfang des 20. Jahrhunderts oftmals verbunden mit tradierten weiblichen Tätigkeiten, wie weben, nähen, kochen und bügeln. Demgegenüber standen ganz neue Berufsbilder, auch gestalterische, wie die Fotografie, die einige Frauen für sich entdeckten.

Vor einigen Jahren ist das Thema »Frauen am Bauhaus« aus Richtung der Frauenbewegung aufgegriffen worden. Insbesondere Anja Baumhoff eröffnete mit ihrer grundlegenden Forschung auf diesem Gebiet die Diskussion über Schattenseiten (2) am Bauhaus und ist damit dem Mythos Bauhaus (3) auf der Spur. Die Genderforschung sorgte ebenso dafür, dass einzelne Gestalterinnen der Moderne erstmals bekannt und ihr Werk wahrgenommen wurden.

Anni Albers, Ré Soupault, Lotte Stam-Beese, Lucia Moholy-Nagy und viele andere standen an der Seite bekannter Männer. Das Interesse an den Frauen, die am Bauhaus studierten und arbeiteten, richtet sich häufig auf ihren persönlichen Lebensweg sowie ihre Liebes- und Paarbeziehungen mit berühmten Männern aus Künstlerkreisen. Ihre eigenen schöpferischen Leistungen in der Moderne geraten dadurch in den Hintergrund. Andere wie Marianne Brandt, Grete Reichardt, Gunta Stölzl und Benita Koch-Otte gingen einen eigenständigen Weg. Einen leichten Start hatten jedoch alle Bauhüslerinnen nicht. Die geringere Einschätzung weiblicher Leistungen auch seitens der Bauhausmeister sowie die oftmals fehlende Unterstützung in den Werkstätten bis zur Entscheidung der Leitung, Frauen nur noch in der Weberei aufzunehmen, bzw. in Ausnahmen auch in der Buchbinderei und der Töpferei, erschwerten ihre Ausbildung erheblich. Der Vorschlag wurde laut Meisterratsprotokoll in der Sitzung am 17. März 1921 angenommen. Sämtliche Meister waren anwesend.

Frauen kamen anfangs zahlreich an das Bauhaus, annähernd zu gleichen Teilen wie Männer. 101 Frau und 106 Männer waren es 1919, so ist zumindest in der neuen Dauerausstellung der Stiftung Bauhaus Dessau (seit 2007) zu lesen. In der Ausstellung sind auf einer einführenden Zeitleiste die Studierendenzahlen vermerkt. Da ich Sie nicht mit Zahlen langweilen will, möchte ich Ihnen hier jedoch die Tendenzen aufzeigen. Von Jahr zu Jahr wurden insgesamt weniger Studenten aufgenommen, davon reduzieren sich aber insbesondere die Zahlen der weiblichen Studierenden. In Berlin fingen dann nur noch 5 Frauen und 14 Männer an zu studieren. Die geringe Zahl von Studienanfängern ist sicherlich mit der schwierigen politischen Situation des Bauhauses zu begründen. Dennoch hat sich das Zahlenverhältnis der Studienanfänger Frauen und Männer sehr verändert. War es anfänglich noch gleichmäßig (Hälfte, Hälfte), so wurden später nur noch etwa ein Drittel bzw. dann ein Viertel Frauen ans Bauhaus aufgenommen. Wer mehr über die Zahlen der Studierenden am Bauhaus erfahren möchte, der sei auf die Dissertation von Folke Dietzsch verwiesen. In einer umfassenden Studie hatte er bereits in den 1980er Jahren damit begonnen, die Studierendenzahlen genauer zu untersuchen. So ist ermittelt, dass insgesamt etwa 1240 Studierende und 100 Lehrende am Bauhaus gewirkt haben. In diesem Zusammenhang möchte ich auf das Projekt Impuls-Bauhaus verweisen. Möglicherweise haben Sie, verehrte Gäste, den weißen Kubus vor dem Hauptgebäude der Bauhaus-Universität gesehen. In diesem Kubus war das Projekt Impuls-Bauhaus ausgestellt. Die Fragestellung von Jens Weber und Andreas Wolter, den Machern von Impuls-Bauhaus, war:

Wer müsste wohl wen, wo und wann getroffen haben?

Die beiden Mediengestalter Jens Weber und Andreas Wolter beziehen sich auf die Daten von Folke Dietzsch. Das Projekt Impuls-Bauhaus analysiert und visualisiert vor allem das soziale Netzwerk des Bauhauses von 1919 bis 1933 und dessen weltweiten Einfluss über diese Zeit hinaus. In einer Forschungsplattform werden die Biografien und Lebenswege aller Bauhüsler zusammengetragen. Ähnlich wie in Datenbanken für museale Archive können die Daten strukturiert eingegeben werden. Die Datenmenge basiert auf der Forschungsarbeit von Folke Dietzsch aus den 1980er Jahren. Damals hatte er die Daten von mehr als tausend Bauhüsler digital an einem Großrechner der Weimarer Hochschule erfasst. Jens Weber und Andreas Wolter haben diese alten digitalen Datenbestände, die zugleich der Dissertation von Folke Dietzsch »Die Studierenden am Bauhaus« von 1991 zugrunde liegen, nun entschlüsselt und in die Forschungsplattform übernommen. Die redaktionelle und inhaltliche Bearbeitung der vorhandenen Daten sowie die Eingabe neuer Hinweise ist einem ausgewählten Team von Wissenschaftlern vorbehalten, was die entsprechende Qualität sichert.

Interessant zum Vergleich zu den Zahlen der Frauen am Bauhaus erscheint mir die Auswertung von Folke Dietzsch zur Internationalität des Bauhauses für die Weimarer Zeit zu sein. Die Zahlen für die Weimarer Zeit lagen deshalb vor, weil das Bauhaus in Weimar staatlich finanziert war und daher die Daten im Statistischen Reichsamt erfasst wurden, was für die darauffolgende Zeit des Bauhauses als städtische Institution (in Dessau) und als private Einrichtung (in Berlin) nicht erforderlich war. Unter den Studierenden betrug der prozentuale Anteil ausländischer Studierender in der gesamten Weimarer Zeit durchschnittlich 13 Prozent. Mal waren es weniger und im WS 1923/24 waren es sogar kurzzeitig über 30 Prozent. Auch an den späteren Stationen des Bauhaus in Dessau und Berlin steigt die Prozentzahl ausländischer Studierender weiterhin, sodass ihr Anteil dann etwa bei 30 Prozent liegt.

Zurück zu den Anfängen des Bauhauses 1919

Noch im Programm des Bauhauses hatte Gropius 1919 formuliert: »Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird«. Als aber am 20. September 1920 das Aufnahmeverfahren diskutiert wurde, drängte Walter Gropius auf eine »scharfe Aussonderung gleich bei den Aufnahmen [...], vor allem bei dem der Zahl nach zu stark vertretenen weiblichen Geschlecht.«

»Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib« (Sprichwort Oskar Schlemmer nachgesagt)

Die Einrichtung einer speziellen Klasse für Frauen ging auf die Initiative von Gunta Stözl und einiger ihrer Mitschülerinnen zurück, da sie mit dem traditionellen Handarbeitsunterricht der Werkmeisterin Helene Börner in der Weberei unzufrieden waren. Gunta Stözl erinnert sich rückblickend durchaus verklärt an diese Initiative: »bauhausmädchen der ersten zeiten versuchten sich in jeder werkstatt, tischlerei, wandmalerei, metallwerkstatt, töpferi, buchbinderei. bald zeigte sich, daß der schwere hobel, das harte metall, das anstreichen von wänden für manche nicht die betätigung war, die den psychischen und physischen kräften entsprachen. die seele blieb dabei hunrig! [...] wir gründeten eine frauenklasse. unsere ersten taten waren kinderspielzeuge, aus bunten lappen, holz, draht, glasperlen und knöpfen, stroh, gummischwämmchen und pelzresten bastelten wir flammend begeistert ›urtiere und urmenschen‹ zusammen. Die fanatik – die starke ausdruckskraft maximal kontrastierender materie hatte es uns angetan! unsere fantasiestrotzenden werke haben wir mit anderen ersten bauhauskuriositäten zusammen in der ›dadabude‹ auf dem weihnachtsmarkt von weimar einer jubelnden kinderschar für einen groschen verkauft.« (Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, 2.7.1931, zit. n. Das Bauhaus webt, 1998, S. 237) Die Weberei ging letztlich in der Frauenklasse auf.

Anfangs wurde die Werkstatt für Weberei von der Werkkunstlehrerin Helene Börner zwar geführt, stand aber unter der künstlerischen Leitung von Josef Albers und ab 1921 bis 1927 von Georg Muche. Tatsächlich hatte Helene Börner ihre eigenen Webstühle in den Bestand des Bauhauses eingebracht, denn sie war bereits an der Kunstgewerbeschule Henry van de Veldes als Werklehrerin für, wie es damals hieß, »kunsthandwerkliche Frauenarbeit« tätig gewesen, sodass die Weberei also von Beginn an betriebsbereit war und externe Aufträge übernehmen konnte, was Walter Gropius bei der Planung der neuen Schule unter anderem auch dazu veranlasst haben mag, die Weberei als finanzielle Einnahmequelle zu verbuchen. Als Helene Börner nicht mit an das Dessauer Bauhaus zog, übernahm Gunta Stözl, die Weberei und wurde 1927 zur Jungmeisterin berufen. Stözl unterstützte selbst als Frau in einem Aufsatz im Bauhaus-Heft 7/1926 das verbreitete Klischee, dass insbesondere die Weberei passende gestalterische Aufgaben für Frauen bot: »Die Weberei ist vor allem das Arbeitsgebiet der Frau. Das Spiel mit Form und Farbe, gesteigertes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rhythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten.« Helene Nonné-Schmidt drückte die gleiche Haltung jedoch noch drastischer aus, indem sie Frauen das räumliche Denken im Grunde absprach und ebenso die Fähigkeit das Große und Ganze zu erfassen. Vielmehr seien die visuellen Fähigkeiten von Frauen eher kindlicher Natur, meinte sie. In ihrem Essay »Das Gebiet der Frau im Bauhaus« (zit. n. Wingler 1962, S. 126) schrieb Helene Nonné-Schmidt 1926: »Die bildnerisch arbeitende Frau wendet sich

meistens am erfolgreichsten der Fläche zu. Das erklärt sich aus der ihr fehlenden, dem Manne eigentümlichen räumlichen Vorstellungskraft. [...] Dazu kommt, daß das Sehen der Frau ein gewissermaßen kindliches ist, denn gleich dem Kinde sieht sie das Einzelne und nicht das Allgemeine.« (publiziert in Zeitschrift »Vivos voco« Leipzig Aug./Sept. 1926.) Mit dieser Ansicht begründete sie unter anderem, weshalb gerade die Frauen im oder am Bauhaus in der Weberei tätig waren: »Innerhalb des Bauhauses nun und seiner Werkstätten wendet sich die Frau überwiegend der Arbeit in der Weberei zu, und sie findet dort die weitesten Möglichkeiten für sich. Die Weberei ist die Verbindung unendlicher Vielheiten zur Einheit, das Kreuzen vieler Fäden zum Gewebe. Es ist einleuchtend, wie sehr dieses Arbeitsgebiet der Frau und ihrer Begabung entspricht.« Das Anwendungsgebiet der Webereierzeugnisse sah sie vor allem in der Verbindung mit der Architektur und Inneneinrichtung, was sie allgemeiner mit »Hausbau« bezeichnete. Dabei versuchte sie zu rechtfertigen, weshalb handgefertigte Webstoffe trotz neuester technischer Entwicklungen in der Textilindustrie dennoch weiterhin gefertigt werden sollten, kommt aber lediglich zu der Aussage, dass handgefertigte Webstoffe im Grunde nur noch Bestand haben werden, solange die technischen Möglichkeiten noch nicht ausgereift seien. Anni Albers sieht allerdings die Beziehung der Bauhausweberei zur Industrie bereits 1924 völlig anders. Sie schrieb in einem Bauhaus-Sonderheft der Zeitschrift »Junge Menschen«: »Das Bauhaus versucht, den allgemeinen Kontakt mit dem Material wieder herzustellen. Die Weberei im Bauhaus ist daher zunächst Handweberei. Sie geht also den alten Weg zum Einzelstück. Gleichzeitig greift sie in das Gebiet des ›Zeichners‹ ein und versucht, es umzuformen: statt Zeichnung will sie das Gewebe selbst zur Massenherstellung weitergeben, die Industrie also vom Handwerk aus neu bestimmen. [...] Der Weg führt also zum Einzelstück und zur Massenherstellung.« (zit. n. Das Bauhaus webt, 1998, S. 110)

Wichtig für die Gestaltungsmöglichkeiten in der Weberei erscheint mir insbesondere, das bildnerische Schaffen in der Weberei zu sein. Gerade hier ist die, wie ansonsten in der Malerei, freie bildnerische Gestaltung überhaupt möglich, wozu es ansonsten am Bauhaus hauptsächlich in den Werkstätten nicht sehr viele Gelegenheiten gab (außer bei der Glasgestaltung, da auch hier insbesondere mit Farbe in der Fläche gearbeitet werden konnte, möglicherweise ließe sich auch die Fotografie und Collage dazuzählen). Eine gewisse Nähe zum abstrakten Tafelbild ist jedoch insbesondere in der Bildweberei zu erkennen. Indem Helene Nonné-Schmidt der Frage nachgeht, welche Anwendungsmöglichkeiten die Weberei hat, erwähnt sie – neben den angewandten Zwecken – als weitere Aufgabe die Bildweberei. Dabei schreibt sie dem Wandbehang eine kontemplative, dem Tafelbild ähnliche, Wirkungsweise zu: »Die Bild- oder Gobelinweberei hat ihren Sinn insofern, als sie innerhalb des modernen vom Ornament erlösten Raumes eine Möglichkeit gibt, Gegenstand zweckentbundener, reiner Betrachtung zu sein.« Andererseits sieht sie die Vorteile gegenüber dem Tafelbild sehr praktisch begründet: »Die Bildweberei hat gegenüber dem Rahmenbilde den Vorteil, sich leicht entfernen und auf einen sehr geringen Raum zusammenlegen zu lassen.«

Aber es gab durchaus auch andere Ansichten. Einige Bauhüslerinnen, drunter auch Anni Albers, die später sehr erfolgreich als Textilgestalterin gearbeitet hat und bereits 1949 mit der Einzelausstellung »Anni Albers Textiles« im MoMa in New York vertreten war, sahen sich in der Weberei nicht recht gut aufgehoben. Kitty Fischer wollte beispielsweise lieber Architektin werden (zit. n. Baumhoff 2001, S. 65) und Anni Albers erinnerte sich daran: Weben? Weben hielt ich für zu weibisch. Ich war auf der Suche nach einem richtigen Beruf. Und so fing ich ohne Begeisterung mit dem Weben an, da ich mit dieser Wahl nun mal am wenigsten Anstoß erregte. Später erhielt das Weben am Bauhaus

einen ernsthafteren, professionellen Charakter. Nach und nach begannen die Fäden meine Phantasie zu wecken.« (in einem Interview von 1977, zit. n. Maud Lavin 2000)

Nachdem Gunta Stölzl 1931 das Bauhaus verließ, wurde Anni Albers kurze Zeit kommissarische Leiterin der Frauenklasse und Otti Berger Mitarbeiterin. 1932 kam Lilly Reich – als berufserfahrene Innenarchitektin – unter der neuen Direktion von Ludwig Mies van der Rohe an das Bauhaus in Dessau. Sie übernahm die Leitung der Weberei und änderte das Konzept grundlegend. Da Lilly Reich zudem für die Ausbauwerkstatt verantwortlich zeichnete, brachte sie beide Bereiche – Weberei und Innenarchitektur – miteinander in sinnige und sinnliche Verbindung. Lilly Reich arrangierte in der Innengestaltung wohnliche Akzente mit Stoffen und Teppichen und setzte somit einen harmonischen Kontrapunkt zu den kühlen Stahlrohrmöbeln der Dessauer und Berliner Bauhauszeit. Die Textildgestaltung wurde zudem stärker auf die industrielle Produktion ausgerichtet und es beschäftigten sich nun auch männliche Studierende mit der Web- und Textildgestaltung.

Gerade weil am beginnenden zwanzigsten Jahrhundert der Typus »Neue Frau« steht und zeitgleich mit dem Bauhaus 1919 eine neue Gestaltungsausbildung auflebt, ist rückblickend die Erwartung groß, dass das Bauhaus auf allen Ebenen, auch in Bezug auf die Geschlechterrollen modern war - aber das bleibt ein Mythos.

Marianne Brandt und Gunta Stölzl – zwei Lebenswege

Die wohl bekannteste Schülerin des Bauhauses ist Marianne Brandt, 1893 als Marianne Liebe in Chemnitz geboren. Ihre Entwürfe aus der Metallwerkstatt zählen zu den Objekten, die für das Bauhaus stehen. Weniger bekannt sind ihre Gedichte, sie lagern bisher wenig beachtet im Bauhaus-Archiv in Berlin. Voller Aufbruchsstimmung, sehr poetisch lyrisch ist das hier wiedergegebene Gedicht. Es inspirierte 2007 auch die Designerinnen Sylvia Steinhäuser und Franziska Ptak zu einer zeitgenössischen Videoarbeit und vertonten es mit Musik (Komposition: Marlen Pely). In ihrer Arbeit zeigt sich, wie gut sich die Zeilen als Songtext eignen und wie stark die Sehnsucht nach dem eigenen Lebensweg darin zum Ausdruck kommt. Die Suche nach der eigenen Identität setzte sich bei Marianne Brandt auch mittels der Fotografie – insbesondere des Selbstporträts – fort. In der Weimarer Zeit fotografierte sie sich sehr feminin mit Blütenmotiv. Später am Bauhaus experimentierte sie in ihren Selbstbildnissen mit ihrem Material Metall: Sie spiegelt sich in glänzenden Kugeln oder porträtiert sich in selbstbewusster Pose mit einem zum »Metallischen Fest« eigens entworfenen Kopfschmuck.

Zunächst studierte Marianne Brandt Malerei in Chemnitz und in München. Privat verband sie damals die Kunst und die Liebe mit dem norwegischen Maler Erik Brandt, den sie 1919 heiratet und mit ihm bis 1921 im Ausland, teils in Norwegen, teils in Südfrankreich lebte. Dann kehrte das Paar nach Deutschland zurück und kam nach Weimar, hier setzte Marianne Brandt anfangs ihr Studium der Malerei fort. Im Januar 1924 wurde sie Schülerin am Staatlichen Bauhaus und wechselte mit nach Dessau. Bei Josef Albers und Laslo Moholy-Nagy wurde sie in der Werk- und Materiallehre ausgebildet, in der künstlerischen Gestaltung von Wassily Kandinsky und Paul Klee. In der Metallwerkstatt wurde sie zum Silberschmied ausgebildet. Sie blieb bis 1929 am Bauhaus, leitete zwischenzeitlich die Metallwerkstatt und schloss ihr Studium mit dem Diplom ab. Für eine kurze Zeit entwarf sie 1929 Möbel- und Inneneinrichtung am Berliner Atelier von Walter Gropius. Anschließend nahm sie in Gotha eine Anstellung als Leiterin der Entwurfsabteilung in der Metallwarenfabrik Ruppelwerke in Gotha an, wo sie 1932 blieb. An dieser Stelle möchte ich Sie auf die Ausstellung »Modern, aber nicht modisch« aufmerksam machen, die erst kürzlich in Gotha eröffnet wurde.

Zentral wird in der Gothaer Ausstellung die Entwurfsarbeit von Marianne Brandt für die Ruppelwerke vorgestellt. Nach der Zeit in Gotha wurde es still um Marianne Brandt. Sie beschäftigte sich mit Malerei. Privat verlor sie in dieser Zeit beide Eltern und ließ sich von Erik Brandt scheiden, von dem sie sich aber schon seit einiger Zeit getrennt hatte. Erst 1949 übernimmt sie wieder Tätigkeiten an Gestaltungshochschulen in Dresden und Berlin-Weißensee in der DDR. 1954 kehrt sie in ihre Heimatstadt Chemnitz zurück und widmet sich wieder ganz der bildenden Kunst, der Malerei und Plastik. Im hohen Alter stirbt Marianne Brandt 1983.

das lose Gespinst, das nur durch die Ordnung, der man es unterwirft, zur bestimmten Fläche sich bindet;

eine Mannigfaltigkeit von Verkreuzungen, die zu einer Oberflächenplastik führen;

die Farbe, gesteigert oder geschwächt durch Glanz oder Stumpfheit;

das Material, dessen Eigenschaften uns Grenzen in seiner Verarbeitung setzen.

(Gunta Stözl: Weberei am Bauhaus, in: Bauhaus-Heft, 7/1926)

Gunta Stözl war die einzige Bauhausschülerin, die später Meisterin am Bauhaus wurde, wovon ihr handschriftlich geänderter Studentenausweis (1928) zeugt. 1897 wurde sie als Gunta Stözl in München geboren. Unter ihrem Mädchennamen ist sie bis heute bekannt, obwohl sie jeweils die Namen ihre Männer, 1927 in der ersten Ehe (Sharon) und 1942 in der zweiten Ehe (Stadler), annahm. Immerhin blieb ihr Anfangsbuchstabe immer das S. In ihren späteren Firmengründungen mit Kompagnons in der Schweiz war der für sie stehende Buchstabe das S. Die Firmennamen waren S-P-H-Stoffe und später S+H-Stoffe und zuletzt stand für ihre alleinige Firma dann Sh-Stoffe (Sharon & Co.).

Bevor Gunta Stözl als eine der ersten Studenten 1919 an das Bauhaus kam, hatte sie bereits an einer Kunstgewerbeschule studiert. Während des ersten Weltkriegs meldete sie sich als freiwillige Rotkreuzschwester und arbeitete im Lazarett. 1919 wechselte sie von der Kunstgewerbeschule in München an das Bauhaus nach Weimar, wo sie 1920 in die Klasse für Weberei aufgenommen wurde. Sie legte ihre Gesellenprüfung in der Weberei bereits 1922/1923 ab. Ab 1925 war sie Werkmeisterin der Weberei und von 1927 bis zum September 1931 Meisterin der Weberei und hatte damit die Leitung der Werkstatt von Georg Muche übernommen. Sie verließ 1931 das Bauhaus und ging in die Schweiz. Dort gründete sie gemeinsam mit den ehemaligen Bauhäuslern Gertrud Preiswerk und Heinrich-Otto Hürlimann die Handweberei *S-P-H-Stoffe* in Zürich. Wenige Jahre darauf (1935) führte sie gemeinsam mit Heinrich-Otto Hürlimann die Firma *S+H-Stoffe*, die sie dann ab 1937 mit dem Namen *Sh-Stoffe* dreißig Jahre lang alleine weiterführte. Die Firma stellte bis 1967 Möbelstoffe und Teppiche her. Das Schaffen von Gunta Stözl wurde 1976 mit einer Einzelausstellung im Bauhaus-Archiv in Berlin gewürdigt. Gunta Stözl starb 1983, im selben Jahr wie Marianne Brandt.

bauhaus androgyn

Der Idee vom »bauhaus feminin« sei der Gedanke von einem »bauhaus androgyn« zur Seite gestellt. Diese Paarung des Männlichen mit dem Weiblichen mag nicht unbedingt an den offiziellen Vertretern des Bauhauses, sprich den Meistern, abzulesen sein. Das Androgyn findet sich eher bei den jungen Bauhäuslern, so ist überliefert, dass manche Männer die Haare lang wachsen ließen und einige Studentinnen eine Kurzhaarfrisur trugen. Ein Gipsrelief aus der Steinbildhauerei zeigt einen weiblichen Kopf, mit eben jenem modischen Bubikopf. Das Außergewöhnliche an dieser Arbeit ist vor allem in der sowohl weich fließenden als auch kantig harten Linienführung zu sehen, wodurch sich weibliche und männliche Assoziationen ineinander verschränken.

Die Moderne hielt nicht nur eine neue Architektur und neue Gestaltungslösungen bereit, das alles war eng verknüpft mit einem sich neu orientierenden Geschlechterverhältnis. Die erotische Umarmung eines nackten Paares - Georg und Elsa, genannt El, Muche vor dem Haus Am Horn - verdeutlicht exemplarisch die Idee einer gleichberechtigten Beziehung. Das Paar ist halb sitzend, halb liegend, mehr nebeneinander als eng umschlungen dargestellt. Seltsam sind Arme und Beine der Beiden jedoch ineinander verschränkt – ein »idealtypisches Paar vor idealtypischer Behausung?« schreibt Ute Ackermann in ihrem Artikel »Bauhaus intim« (4). Der Maler Georg Muche war damals im Alter von 28 Jahren einer der jüngsten Bauhausmeister. Georg Muche hatte das Versuchshaus des Bauhauses (Haus Am Horn) anfänglich als sein privates Heim geplant: »Idee und Entwurf zu dem Haus, das dann das Versuchshaus des Bauhauses werden sollte, haben ihren Grund in meinem ganz privaten Leben. Ich wollte heiraten. Für meine Frau und mich plante ich das zu uns passende Haus [...] das Problem ›gemeinsames Schlafzimmer oder nicht?‹ sollte dadurch gelöst werden, dass das Badezimmer so gelegt wurde, dass es trennte und verband [...] Jedem erfüllte dieses Haus geheime Wünsche.« (5)

Muche erinnert sich, mit seinen Plänen bei den jungen Bauhäuslern eine »Sehnsucht nach einer neuen Form des Daseins« (6) erweckt zu haben. Die Architektur des Haus Am Horn spiegelt die Idee, die sowohl die Freiheit des Einzelnen, sprich das Nebeneinander als auch das Miteinander beinhaltet, in gebauter Form wider. Die einzelnen Räume sind um einen zentralen Wohnraum gegliedert: Küche und Essbereich, das Kinderzimmer, das Zimmer der Dame, das Bad und abschließend das Zimmer des Herren. Sowohl das Zimmer der Dame als auch das Zimmer des Herrn sind vom Wohnraum her begehbar.(7) Wie auch die Zeitgenossen der Bauhäusler Walter und Grete Dixel (die damals in Jena ansässig waren) in ihrer programmatischen Schrift »Das Wohnhaus von heute« (1928) forderten, ist im Haus Am Horn für den Arbeitsplatz (des Herrn) kein zusätzlicher Raum eingeplant, sondern lediglich ein Platz in der Wohnung vorgesehen. Das Raumangebot sollte vielmehr der gesamten Familie zugute kommen, so wird insbesondere auf einen eigenen Raum für ein oder mehrere Kinder großen Wert gelegt. Der theoretische Diskurs zum Wohnen wurde in diesem Sinne u. a. auch von Bruno Taut geführt. Taut erhob, ebenso wie Dixel, das Einrichten der Wohnung zum künstlerischen Prozess, wobei er gezielt die Frau als Gestalterin der neuen Wohnung ansprach. Seine Publikation »Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin« war 1928 eines der ersten Architekturbücher, die speziell für ein breites Publikum geschrieben waren und über das Neue Bauen aufklären wollten. Bei aller Neuordnung, sowohl der Architektur als auch der partnerschaftlichen Beziehungen, fällt auf, dass die Frau für den Haushalt samt Organisation, Gestaltung und Kindern zuständig blieb. Im Haus am Horn verdeutlichen dies die unmittelbaren Nachbarschaften der Zimmer: Das Zimmer der Frau ist mit dem der Kinder verbunden, aber räumlich davon entfernt liegt das Zimmer für den Mann, welches sich wiederum nahe der Nische mit

dem Schreibtisch befindet. Die modernste Einrichtung nach Maßgaben der Rationalisierung wird für die Küche im Versuchshaus am Horn gewählt, aber nach wie vor ist und bleibt die Frau hier zuständig, meint Georg Muche als Architekt des Hauses: »Die Küche soll die Arbeitsstelle, das Laboratorium der Hausfrau sein.« (8) In der Weimarer Republik waren zwar das Wahlrecht (1919), die Berufstätigkeit und erstmals das Studium für Frauen möglich geworden, aber an Arbeitsteilung im Haushalt oder gemeinsame Betreuung der Kinder dachte damals offensichtlich niemand. Am Bauhaus ging diese Ansicht mancher männlicher Kollegen sogar soweit, dass die Studentinnen sich mit der landläufigen Meinung konfrontiert sahen, die wahre Berufung der Frau liege in der Heirat und Mutterschaft. Hierüber ist ein Austausch unter den Studentinnen belegt und zwar äußerte sich zuerst die Bauhausschülerin Käthe Brachmann direkt als Reaktion auf Walter Gropius Antrittsrede in der Studierenden Zeitschrift »Der Austausch« kritisch zur Situation der Frauen am Bauhaus: »Es schreit in mir: Ich darf arbeiten! Besonders als Frau schätze ich meine Möglichkeiten sehr. Warum sind wir Frauen hier? Wir sind, wie alle professionellen Frauen und besonders für Männer, Objekte des Mitleids. ›Warum folgst Du nicht deinem natürlichen Ruf?‹, das ist die penetranteste Frage, die männliche Kollegen stellen, und manche stellen noch oberflächlichere Fragen.« (9) Auf den Artikel ihrer Mitstudentin Käthe Brachmann reagierten Resi Jäger-Pfleger und Dörte Helm eher schlichtend bzw. geradezu rechtfertigend, denn beide bekräftigten den kreativen Willen der Frauen und machten deutlich, dass sie für ihre künstlerische Berufung hart arbeiten und sich (gegenüber den Männern) beweisen wollten. Daran wird allerdings auch klar, dass die Frauen am Bauhaus damals einen relativ schlechten Start in die Berufswelt hatten und nur mit sehr viel Anstrengung gegen die zahlreichen – in diesem Vortrag angesprochenen – Widrigkeiten ankamen.

Abschließend möchte ich noch erwähnen, dass fast alle Bauhäusler von den zeitgeschichtlichen Ereignissen der 1930er und 1940er Jahre nicht verschont blieben, viele unter ihnen wurden von den Nationalsozialisten aus politischen, ethnischen oder künstlerischen Begründungen verfolgt und verfehmt. (Hier möchte ich Sie noch auf die Ausstellung »Franz Ehrlich« im Neuen Museum – noch bis zum 18. Oktober 2009 – hinweisen). Das Ehepaar Albers emigrierte wie viele Bauhäusler in die USA, Lotte Beese ging anfangs mit Hannes Meier nach Russland und zog später mit Mart Stam in die Niederlande, Gunta Stölzl gründete in der Schweiz eine eigene Werkstatt. Zum Glück wurden nicht alle Bauhäusler verfolgt und überlebten die Zeit, wenn auch unter schwierigen Bedingungen, in Deutschland unbeschadet, wie beispielsweise Marianne Brandt und Grete Reichardt, doch manche entkamen dem nationalsozialistischen Terror nicht; Otti Berger und Friedl Dicker wurde in Konzentrationslagern ermordet. Letztlich fügen sich persönliche Lebenswege und Schicksale zu einem heterogenen Bild.

Elke Beilfuß, Weimar

Vortrag im Bauhaus-Museum Weimar, Freitag 16. Oktober 2009 um 19.00 Uhr

Werke:

Farkas Molnár: Liebespaar vor Haus am Horn (1923), Platte: 24,8 x 19,7 cm, Blatt 41,6 x 32,4 cm, Bauhaus Archiv Berlin

Marianne Brandt: Selbstporträt mit weißen Chrysanthenen (ca. 1921), Bauhaus-Archiv Berlin

Gipsrelief Kopf, Steinbildhauerei am Weimarer Bauhaus, Bauhaus-Album XIV, Nr. 3, Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar

Benita Otte: Kinderzimmerteppich, Weberei am Weimarer Bauhaus, Bauhaus-Album VII, Nr. 37, Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar

Anmerkungen:

- (1) in: Sylvia Steinhäuser und Franziska Ptak: Wer weiß, ich nicht. Videocollage, 2007 www.funkplatz.de
- (2) vgl. Anja Baumhoff: Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation, in: Bauhaus, hrsg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 96-107 und zahlreiche weitere Publikationen von Anja Baumhoff zum Thema sowie ihre Dissertation: Gender, Art and Handicraft at the Bauhaus, Univ. Baltimore MD, USA, 1994.
- (3) Mythos Bauhaus, hrsg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009.
- (4) vgl. Ute Ackermann: Bauhaus intim, in: Bauhaus, hrsg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 108-119, hier S. 114.
- (5) unveröffentlichte Briefe von Georg Muche, zit. n. Christian Wolsdorff: Georg Muche als Architekt, in: Georg Muche das künstlerische Werk 1912-1927, hrsg. vom Bauhaus-Archiv, Berlin 1980, S. 24-30, hier S. 24-25.
- (6) Georg Muche: Blickpunkt, München 1961, S. 128.
- (7) Getrennte Bereiche für Mann und Frau und ein zentraler Wohnbereich sowie die Zuordnung des Kinderzimmer zu dem der Frau, diese Organisation des Inneren ist als typisches Merkmal für Einfamilienhäuser am Bauhaus in Weimar anzusehen. Zwei weitere Beispiele aus der Architekturabteilung am Bauhaus hierfür sind: Für die Bauhaussiedlung 1922 (Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 1101 und 1102) sowie der Entwurf von Friedl Dicker und Franz Singer von 1923 (Bauhaus Archiv Berlin, Inv. Nr. 1096 und 1098), vgl. Bauhaus. Archiv, Museum. Sammlungskatalog, hrsg. vom Bauhaus-Archiv, Berlin 1987, S. 186-187.
- (8) Georg Muche: Das Versuchshaus des Bauhauses, in: Bauhausbücher 3. Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, zusammengestellt von Adolf Meyer, Unveränd. Nachdr. der 1. Aufl., München, Langen, 1924. - Weimar : Univ.-Verl. der Bauhaus-Univ., 1997, S. 15-23, hier S. 16.
- (9) Zit. n. Anja Baumhoff: The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute. 1919-1932, Frankfurt a. M. 2001, S. 54. Käthe Brachmann: »Echo auf Gropius' Antrittsrede und Programm«, in: Der Austausch [Studentische Zeitschrift am Staatlichen Bauhaus in Weimar], Mai 1919.