

Tussen utopie en opportunisme

De invloed van politieke en maatschappelijke ontwikkelingen
in de Weimarrepubliek op het utopisch programma van
Bauhaus, 1919-1933



Master Thesis Cultural History

Michiel Knol

Studentnummer 9700250

michielknol@me.com

Juli 2013

Illustratie voorpagina: Lyonel Feininger - 'Die Kathedrale des Sozialismus', houtsnede voor de voorpagina van het Bauhaus Manifest (1919).

**“...the best thing Gropius has done was to invent the name
Bauhaus. I wouldn't change it for anything.”**

Ludwig Mies van der Rohe

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	4
Inleiding	5
Hoofdstuk I: Walter Gropius (1919-1928)	10
Een nieuw begin.....	10
Naar een nieuwe eenheid	24
Politieke tegenstand	35
Hoofdstuk II: Hannes Meyer (1928-1930)	42
Hoofdstuk III: Ludwig Mies van der Rohe (1930-1933)	51
Hoofdstuk IV: Tussen utopie en opportunisme	60
Conclusie	68
Bibliografie	70

Inleiding

'Griekenland drohen Weimarer Verhältnisse', kopte het Duitse *Handelsblatt* in mei 2012.¹ In het bijbehorende artikel onderscheidt de serieuze zakenkrant vervolgens verschillende parallellen tussen de Weimarrepubliek en de politieke en economische situatie in het hedendaagse Griekenland. De snelle opkomst van zowel links- als rechtsextremisme tegen de achtergrond van een economische crisis is misschien wel de belangrijkste overeenkomst tussen de beide republieken, die door bijna een eeuw van elkaar worden gescheiden. Maar ook 'Schlägertrupps der Neonazis, die nachts Jagd auf dunkelhäutige Migranten machen; Bürgerwehren, die das Recht in die Hand nehmen; brutale Straßenkämpfe zwischen Chaoten und Kommunisten', doen volgens de auteur van het commentaar denken aan de situatie in Duitsland ten tijde van de Weimarrepubliek.² Nog geen half jaar later waagde ook de Griekse minister-president Antonis Samaras zich aan dezelfde vergelijking.³

De herinnering aan de Weimarrepubliek is zowel in Duitsland als daarbuiten dus nog steeds springlevend. Opmerkelijk is wel dat vrijwel altijd negatieve associaties lijken te worden gebruikt wanneer er wordt gerefereerd aan de eerste Duitse republiek en er zelden wordt verwezen naar de succesverhalen. De periode 1918-1933 betekende zonder meer een moeizame periode voor Duitsland. Het werd geteisterd door onder andere de gedicteerde Vrede van Versailles, toenemend radicalisme en geweld van zowel de linker- als de rechterzijde van het politieke spectrum, de bezetting van het Ruhrgebied door Franse troepen, een economische crisis en een daaraan gerelateerde hyperinflatie. Door tegenstanders werd de Weimarrepubliek veelvuldig weggezet als niets meer dan een intermezzo tussen het wilhelminische keizerrijk en nazi-Duitsland, een onvermijdelijke opmaat naar het Derde Rijk.⁴

¹ Gerd Höhler, 'Griekenland drohen Weimarer Verhältnisse' (versie 15 mei 2012), <http://www.handelsblatt.com/meinung/kommentare/kommentar-griekenland-drohen-weimarer-verhaeltnisse/6636974.html> (29 mei 2013).

² Ibidem, tweede deelpagina.

³ Die Zeit, 'Samaras vergleicht Griechenland mit Weimarer Republik' (versie 5 oktober 2012), <http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-10/samaras-griekenland-chaos> (29 mei 2013).

⁴ Frits Boterman, *Moderne geschiedenis van Duitsland, 1800-1990* (Amsterdam/Antwerpen 1996) 253.

Niettemin is dit slechts één kant van de medaille. Zoals historicus Peter Gay reeds aantoonde in zijn beroemde essay *Weimar Culture, The Outsider as Insider* uit 1969, stond deze tijd eveneens in het teken van grote culturele en wetenschappelijke bloei.⁵ Het was de periode waarin het expressionisme hoogtij vierde en aansprekende figuren als Bertolt Brecht, Albert Einstein, Thomas Mann en Wassily Kandinsky in Duitsland werkten en daar een belangrijke culturele of wetenschappelijke productie voortbrachten. Stromingen, kunstenaars en wetenschappers die in het keizerrijk genoeg moesten nemen met een plaats in de marge, konden ten tijde van de republiek plots tot grote hoogten stijgen en in het middelpunt van de belangstelling komen te staan.

De geschiedenis van de Weimarrepubliek afdoen als een louter negatieve historische episode met een onvermijdelijk einde – zoals zo dikwijls gebeurt – is dan ook overdreven eenzijdig. Het is op zijn minst een tijdvak vol ambivalente ontwikkelingen. Het eerste democratische experiment op Duitse bodem mag weliswaar zijn geëindigd in mineur, deze loop van de geschiedenis was niet zonder (culturele) hoogtepunten en stond evenmin van tevoren vast.⁶ Deze interessante periode vol wrijving tussen politieke en economische tegenspoed enerzijds en grote bloei op cultureel en wetenschappelijk terrein anderzijds zal als kader dienen voor het onderzoek in deze master thesis. Hierin zal ik mij verder verdiepen in de interdisciplinaire kunst- en architectuurschool Bauhaus, die diverse kunststromingen poogde samen te brengen in een zogenoemd *Gesamtkunstwerk* als de nieuwe ‘Bau der Zukunft’.⁷ Juist in de geschiedenis van Bauhaus is deze wrijving gemakkelijk te herkennen. De school was zowel een duidelijk voorbeeld van de culturele bloei in het interbellum als het mikpunt van kritiek uit voornamelijk rechts-conservatieve hoek over het vermeende socialistische en internationale karakter ervan. In die zin staat het model voor het ambivalente karakter van de Weimerrepubliek als geheel.

Bauhaus werd in 1919 door de architect Walter Gropius opgericht als een fusie uit twee andere kunstschoolen en in 1933 door de NSDAP verboden, nadat het onder

⁵ Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as Insider* (Londen 1992) passim.

⁶ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 253-255.

⁷ Walter Gropius, ‘Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar’, in: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge/Massachusetts/Londen 1980) 31.

politieke druk al twee keer had moeten verhuizen. De school heeft daarmee ongeveer even lang bestaan als de Weimarrepubliek zelf. Interessant aan de oprichting en de verdere ontwikkeling van Bauhaus zijn – los van de artistieke bijdragen – vooral de onderliggende utopische en programmatische aanpak en de duidelijke ideeën die men had over kunst, onderwijs, maar ook over het vormgeven van en bijdragen aan de maatschappij. Kunst en architectuur konden in de ogen van Gropius onder meer een belangrijke bijdrage leveren aan de toekomst van de maatschappij. Niet voor niets werd de voorpagina van het vier pagina's tellende Bauhaus-oprichtingsmanifest in april 1919 opgesierd door een reproductie van een houtsnede van Lyonel Feininger, met daarop afgebeeld een door sterren omgeven kathedraal die tot in de hemel lijkt te reiken.⁸ Omgekeerd diende de staat volgens Gropius ook verantwoordelijk te zijn voor de belangen van de kunst en als beschermer ervan op te treden. En dat was nu juist waar het oude regime in zijn ogen tekort was geschoten. 'Der intellektuelle Bourgeois des alten Reiches – lau und schwunglos, denkfaul, anmaßend und verbildet – hat seine Unfähigkeit bewiesen, Träger einer deutschen Kultur zu werden', verkondigde hij in hetzelfde jaar in een Duitse almanak.⁹

Sinds de oprichting van Bauhaus is er eindeloos veel literatuur verschenen over zowel deze school als over aanverwante onderwerpen. Het overgrote deel van deze literatuur bestaat uit kunsthistorische interpretaties waarin niet – of slechts ten dele – wordt ingegaan op de utopische grondbeginselen van de school. De vroegste secundaire literatuur, verschenen in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog, is hier een goed voorbeeld van. Deze publicaties richtten zich vrijwel uitsluitend op de kunsthistorische aspecten van Bauhaus. Een van de eerste serieuze werken waarin aandacht werd besteed aan de sociale en politieke ideeën van de Bauhausleden was Barbara Miller Lane's *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945* uit 1968. Het betreft dan ook geen kunsthistorisch, maar een cultuurhistorisch boek.¹⁰ Bauhaus neemt in deze studie echter slechts een beperkte plaats in. Veel latere werken richten zich op de directieperiode van een van de drie directeuren en dan

⁸ Zie voorpagina; Boris Friedewald, *Bauhaus* (München/Berlijn/Londen/New York 2009) 34.

⁹ Walter Gropius, 'Baukunst im freien Volksstaat', in: Ernst Drahn en Ernst Friedegg (ed.), *Deutscher Revolutions-Almanach 1919* (Hamburg/Berlijn 1919) 134.

¹⁰ Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years* (Urbana/Chicago/Londen 1971) 6-7.

meestal alleen nog tot het tijdperk Gropius, of beperken zich tot de kunsthistorische aspecten van Bauhaus. Daarnaast zijn veel van deze werken in de loop der jaren achterhaald geraakt. Met name de val van de Muur heeft een doorbraak betekend in het denken over de positie van Bauhaus, waardoor het beeld van de school als een consistent antifascistisch bolwerk vol democratische en socialistische waarden en idealen is ontmaskerd als een mythe.¹¹ De werkelijkheid bleek een stuk gecompliceerder en prozaïscher in elkaar te steken. Met grote regelmaat was men onderling hevig verdeeld over de te volgen koers. Toen de school in 1933 de deuren moest sluiten, viel er met de toenmalige directeur Ludwig Mies van der Rohe en sommige andere Bauhausleden wel degelijk te onderhandelen over (beperkte) collaboratie met het nazibewind om de school eventueel te kunnen heropenen of om de eigen carrière binnen het nieuwe Duitsland veilig te kunnen stellen.

Het lijkt er dus eerder op dat de koers die Bauhaus tijdens het veertienjarige bestaan heeft gevolgd op het gebied van politiek, maatschappelijk en utopisch denken een reflectie vormt van de politieke en economische ontwikkelingen in de Weimarrepubliek gedurende dezelfde periode. Aangezien de school en de republiek vrijwel gelijktijdig en even lang hebben bestaan, verwacht ik de nodige parallellen te zullen aantreffen tussen beide. Temeer omdat Bauhaus zich in het centrum van de eerder genoemde wrijving tussen politiek en cultuur bevond.

Dit onderzoek heeft in de eerste plaats een cultuurhistorische inslag. Ik zal me hierin primair gaan richten op de utopische en programmatische opvattingen over kunst, politiek en samenleving gedurende de gehele geschiedenis van Bauhaus, dus niet slechts de periode waarin de school onder leiding van Gropius stond. Op basis van zowel primaire bronnen (manifesten, essays en notities) als secundaire literatuur zal ik onderzoeken hoe het gedachtengoed dat ten grondslag lag aan de Bauhausschool zich in de loop der jaren verwijderde van de ideeën zoals deze door Gropius werden geformuleerd in het eerdergenoemde oprichtingsmanifest, en in hoeverre deze veranderingen zijn te relateren aan de politieke en economische ontwikkelingen in de Weimarrepubliek.

¹¹ Kathleen James-Chakraborty, 'Beyond Cold War Interpretations: Shaping a New Bauhaus Heritage', *New German Critique* 116 (2012) 11-24, passim.

Deze master thesis kan worden opgedeeld in twee afzonderlijke delen. Het eerste deel is vooral een bronnenonderzoek en beschrijft in grote lijnen de geschiedenis van Bauhaus aan de hand van zoveel mogelijk contemporaine, primaire bronnen, waar nodig aangevuld met secundaire literatuur of primaire bronnen uit een latere periode. De onderwerpen die hierin behandeld worden, hebben voornamelijk te maken met het onderliggende beginselprogramma van Bauhaus of met de utopische visie op de maatschappij. Dit eerste deel bestaat uit drie hoofdstukken, die elk gewijd zijn aan het Bauhaus van één directeur. De belangrijkste reden hiervoor is het feit dat de koers van de school in grote mate werd bepaald door de directeur. Hoofdstuk één beschrijft de periode 1919-1928 onder Walter Gropius en is door de lange periode die het bestrijkt tevens het langste van de drie. Om het overzicht te bewaren is dit hoofdstuk opgedeeld in drie verschillende delen. Het tweede hoofdstuk bestrijkt de directiejaren van Hannes Meyer tussen 1928 en 1930 en de laatste jaren van Bauhaus onder Ludwig Mies van der Rohe worden beschreven in hoofdstuk drie.

Het tweede deel van de master thesis bestaat uit het vierde en tevens laatste hoofdstuk. Daar waar het eerste deel voornamelijk dicht op de bronnen blijft en niet ver boven het verhaal uitstijgt, richt dit deel zich op het grotere geheel. Alvorens tot beantwoording van de onderzoeksvraag over te gaan door de informatie die in de eerste drie hoofdstukken is verkregen te gaan plaatsen in dit geheel, zal er eerst antwoord moeten worden gegeven op een aantal subvragen. Als de gedachten over kunst, politiek en samenleving aan verandering onderhevig zijn geweest en – zoals we zullen zien – de utopische vergezichten in toenemende mate het veld moesten ruimen voor pragmatische beslissingen, wat verbindt dan de verschillende episodes met elkaar? En kan de kennis die in de eerste drie hoofdstukken is opgedaan uiteindelijk de hypothese bevestigen dat het utopisch en maatschappelijk programma van Bauhaus en de politieke realiteit van de Weimarrepubliek nauw met elkaar verbonden waren?

Hoofdstuk I: Walter Gropius

1919-1928; Weimar-Dessau

*'Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild neuen kommenden Glaubens.'*¹²

Een nieuw begin

Met deze utopische visie op kunst en samenleving besloot de toen vijfendertigjarige architect Walter Gropius in april 1919 het oprichtingsmanifest van Bauhaus. Per 1 april van dat jaar was hij aangesteld als directeur van de Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst, en op 12 april kreeg hij toestemming om deze school samen met de Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule in Weimar te laten fuseren tot het op de dag van vandaag internationaal befaamde en door talloze mythes omgeven onderwijsinstituut Bauhaus.¹³

Niet alleen de schoolgebouwen vormden een erfenis uit het vooroorlogse verleden, dit gold eveneens voor een deel van de opvattingen over de verhouding tussen kunst en maatschappij die Gropius in het manifest naar voren bracht. In het bijzonder Henry van de Velde, de Belgische schilder, architect en ontwerper die voor de Eerste Wereldoorlog directeur van de Kunstgewerbeschule was geweest, had een belangrijke invloed gehad op het denken van Gropius. Gedurende zijn directieperiode van de school trachtte Van de Velde op verschillende manieren de band tussen de kunstenaars enerzijds en de industrie en ambachtlieden anderzijds aan te halen, iets wat we ook duidelijk terugzien in het programma en de grondbeginselen van Bauhaus.¹⁴ Dat het denken van beide architecten grote overeenkomsten vertoonde, zal zonder twijfel een grote rol gespeeld hebben in de beslissing van Van de Velde om Gropius in 1915, toen de grond in Duitsland hem als Belg te heet onder de voeten werd, te vragen de directiefunctie van het instituut in Weimar van hem over te nemen.¹⁵ Na de allereerste briefwisseling liet de opvolging

¹² Gropius, 'Programm', 31.

¹³ Frank Whitford, *Bauhaus* (Londen 1984) 37.

¹⁴ Ibidem, 25-26.

¹⁵ Henry van de Velde, 'Letter of April 11, 1915 to Walter Gropius', in: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge/Massachusetts/Londen 1980) 21.

door toedoen van de oorlog echter nog enkele jaren op zich wachten. Vlak na het vertrek van Van de Velde moest de school namelijk haar deuren sluiten en deed het pand gedurende de rest van de oorlog dienst als een militair reservehospitaal.¹⁶

De heropening in 1919 onder de nieuwe naam 'Das Staatliche Bauhaus in Weimar' betekende dus een zekere continuïteit met het verleden. Gropius ging verder op de door Van de Velde ingeslagen weg van het slechten van muren tussen kunst, ambacht en industrie, maar was eveneens schatplichtig aan het werk dat op hetzelfde terrein was verricht door de Deutscher Werkbund, een in 1907 opgerichte vereniging van industriëlen, kunstenaars en ambachtslieden met onderlinge samenwerking en verbetering van de Duitse producten als doel.¹⁷ Op deze relatie tussen Bauhaus en de industrie zal ik later in dit hoofdstuk nog terugkomen. Op het gebied van sociale vernieuwing en revolutie en de rol die kunst daarin zou kunnen spelen – het utopische deel van het manifest, kortom – bouwde Gropius juist voort op ideeën over de toekomstige maatschappij die grotendeels afkomstig waren uit het expressionisme. Het bepleitte sociale veranderingen, soms zelfs door middel van revolutie, en benadrukte daarbij de belangrijke rol die kunst in dit proces kon bijdragen.¹⁸

In de eerste jaren van het bestaan werden de toekomstvisie en het daarop afgestemde beleid van Bauhaus dus voornamelijk bepaald door een opmerkelijke combinatie van ideeën die afkomstig waren uit zowel het expressionisme als de door de *Werkbund* geïnspireerde moderne architectuur, die bekendstond om de sobere stijl en het gebruik van industriële materialen, vormen en technieken.¹⁹ Hoewel de ideeën die Gropius voor zijn oprichtingsmanifest gebruikte dus niet origineel waren, ze bestonden immers al ruimschoots voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, was de samenvoeging van de romantische expressionistische opvattingen met de zakelijke en door industrialisering ingegeven ideeën dat wel. Deze synthese is bij eerste beschouwing van het Bauhausprogramma overigens niet meteen duidelijk.

¹⁶ Wingler, *The Bauhaus*, 21.

¹⁷ Walter Gropius, 'Vortrag von Walter Gropius in der Aussprache des Direktors des Staatlichen Bauhauses mit Handwerkern und Industriellen am 28. Juni 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 244-246, 244.

¹⁸ Whitford, *Bauhaus*, 26.

¹⁹ Franciscono, *Walter Gropius*, 4.

Het is doorspekt met een romantische en nostalgische hang naar de oude ambachten en Gropius' enthousiasme over industriële ontwikkeling en machinale productie dat hij voor de oorlog wel degelijk had gekend, lijkt welhaast verdwenen.

'Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst', opent het oprichtingsmanifest.²⁰ En dat was exact waar het op dat moment volgens Gropius aan ontbrak. De kunsten in Duitsland aan het begin van de twintigste eeuw verkeerden in een staat van isolatie en moesten daarvan worden gered. In het verleden bestond er geen essentieel onderscheid tussen kunstenaars en ambachtslieden, maar ergens waren beide uit elkaar gegroeid.²¹ De muur die ooit tussen beide was opgeworpen, de 'klassentrennende Anmaßung', diende te worden neergehaald en architecten, beeldhouwers en schilders werden opgeroepen om terug te keren naar het handwerk en samen te werken met ambachtslieden, omdat zij alleen op deze wijze het veelzijdige karakter van een gebouw – zowel in onderdelen als in het geheel – zouden kunnen bevatten.²² Gropius geloofde niet in een absoluut onderscheid tussen kunst en ambacht, het waren twee kanten van dezelfde medaille.²³ De gecombineerde vakkundigheid van kunstenaar en ambachtsman zou moeten leiden tot het gebouw van de toekomst – een gedroomd *Einheitskunstwerk* naar analogie van Richard Wagners *Gesamtkunstwerk* – waaraan het openingscitaat van dit hoofdstuk refereert.²⁴

Deze opvattingen over de (bouw)kunst zouden in het onderwijsprogramma van Bauhaus een prominente plaats gaan innemen. Na het eerste jaar, dat bestond uit de zogenoemde *Vorkurs* waarin nieuwe studenten algemene kennis werd bijgebracht over vorm en dimensie, werd studenten door het volgen van workshops geleerd om bijvoorbeeld werktuigen te gebruiken of te werken met kleuren en bepaalde materialen. Ondanks het feit dat Gropius er in het manifest geen melding van maakte, bestond er sinds de zomer van 1921 zelfs een theaterworkshop en stond één van de veertien in eigen beheer uitgegeven *Bauhausbücher* in het teken

²⁰ Gropius, 'Programm', 31.

²¹ Gropius, 'Vortrag von Walter Gropius', 245.

²² Gropius, 'Programm', 31.

²³ Whitford, *Bauhaus*, 47; Franciscono, *Walter Gropius*, 23.

²⁴ Ibidem; Whitford, *Bauhaus*, 11; Franciscono, *Walter Gropius*, 14.

van de functie die het theater binnen Bauhaus innam.²⁵ Hoewel het in eerste instantie opmerkelijk lijkt dat er gedurende de Weimarjaren geen sprake was van een architectuurworkshop, is dat in het licht van het zojuist besproken manifest wellicht beter te begrijpen. Studenten werden immers getraind in diverse ambachten en kunstvormen die uiteindelijk de bouwstenen moesten gaan vormen voor het architectonisch eindproduct. Het onderwijs binnen Bauhaus was gebaseerd op de gedachte dat kunstzin niet kan worden aangeleerd, maar door contact met een creatieve persoonlijkheid wel kan worden aangeboord, bevrijd en gevormd.²⁶

Van groter belang voor dit onderzoek is de politieke component die eveneens in het manifest en in de opvattingen van Gropius aanwezig was. Dat het vroege gedachtengoed van Gropius – dat de fundering vormt van het eerste Bauhausprogramma – sterk werd beïnvloed door de politieke realiteit van dat moment, blijkt onder meer uit een toespraak die hij ter ere van de allereerste tentoonstelling van werk van Bauhausstudenten op 25 juni 1919 hield. ‘Wir befinden uns in einer ungeheuren Katastrophe der Weltgeschichte, in einer Umwandlung des ganzen Lebens und des ganzen inneren Menschen’, betoogde Gropius.²⁷ Om te vervolgen dat de negatieve ervaringen die tijdens de Eerste Wereldoorlog door kunstenaars waren opgedaan zouden moeten worden aangewend om met de kunst een nieuwe koers te gaan varen: ‘Aufrüttelung des ganzen Menschen durch Not, Entbehren, Erschrecken, harte Begegnungen oder Liebe führen zum echten künstlerischen Gestaltungsausdruck (...) aber ich glaube, das eigene Todeserleben ist das allerstärkste. Diejenigen, die es draußen erfuhren, sind völlig verändert zurückgekommen, sie spüren, daß es auf dem alten Wege nicht mehr weiter geht.’²⁸ Gropius sprak hier overigens uit eigen ervaring. Tijdens de oorlog had hij als officier aan het westfront de verschrikkingen van de moderne oorlogsvoering van dichtbij meegemaakt. De catastrofes die Duitsland gedurende de Eerste Wereldoorlog tot aan de rand van de afgrond hadden gebracht, brachten Gropius tot diverse nieuwe

²⁵ Juliet Koss, ‘Bauhaus Theater of Human Dolls’, *Art Bulletin* 85-4 (2003) 724-745, 724.

²⁶ Franciscono, *Walter Gropius*, 129.

²⁷ Walter Gropius, ‘Rede von Walter Gropius zur ersten Ausstellung von Schülerarbeiten am Staatlichen Bauhaus vom 25. Juni 1919’, in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 241-244, 242.

²⁸ Ibidem.

inzichten, die allemaal zijn terug te vinden in het programma van het vroege Bauhaus.²⁹

Zoals bovenstaande citaten uit zijn toespraak al laten zien, is de idee dat de kunst radicaal moet worden veranderd één van deze belangrijkste door de oorlog ingegeven inzichten. Er diende volgens de eerste Bauhausdirecteur zo spoedig mogelijk een einde te worden gemaakt aan de vooroorlogse situatie in de Duitse kunsten, die voornamelijk werd gekenmerkt door een overdaad aan kille organisatie. Om kunst algemeen geaccepteerd te krijgen en een plaats en doel te geven in de samenleving waren volgens Gropius geen grote organisaties nodig die een groter geheel dicteren, maar juist 'kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten [und] Verschwörungen, (...) bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallinen Ausdruck finden muß. Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft, wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen.'³⁰

De bottom-up toekomstvisie zoals Gropius deze voor zich zag, was dus volledig tegenovergesteld aan de politieke situatie zoals deze tot het begin van de Eerste Wereldoorlog had bestaan. Het citaat uit zijn artikel uit de *Deutscher Revolutions-Almanach 1919* dat is opgenomen in de inleiding, spreekt in dat opzicht boekdelen. De intellectuele bourgeoisie had in zijn ogen al tijdens het keizerrijk bewezen geenszins in staat te zijn om drager te zijn van de Duitse cultuur.³¹ Hier openbaarde hij tevens zijn politieke agenda:

Der alte zerbrochene Staat herrschte mit der Geste des Gewalthabers über die Kunst. *Der neue Staat muß ihr dienen, um sich das große Beiwort "der freie" erst zu erringen.* Er muß freie Flugbahn schaffen für den schöpferischen Geist. Die Throne sind zwar umgestoßen, aber der alte Geist wurzelt noch zähe im ganzen Lande. Wir brauchen eine neue gemeinsame Geistigkeit des ganzen Volkes. (...) Noch nicht die politische, erst die vollendete geistige Revolution kann uns "frei" machen. *Kapitalismus und Machtpolitik*

²⁹ Whitford, *Bauhaus*, 31, 36.

³⁰ Gropius, 'Rede von Walter Gropius', 243.

³¹ Gropius, 'Baukunst', 134.

haben unser Geschlecht träge gemacht im Schöpferischen und ein breites bürgerliches Philisterium erstickt die lebendige Kunst.³²

Hier sprak de politiek geëngageerde Gropius. Deze uitspraken gaan duidelijk een stap verder dan het slaan van een brug tussen kunst, ambacht en industrie of het redden van de kunst uit een geïsoleerde positie. Zoals we aan het begin van het hoofdstuk hebben gezien, waren deze punten uit het oprichtingsmanifest grotendeels een voortzetting van de ideeën en opvattingen van Henry van de Velde en de Deutscher Werkbund en het waren daarmee zaken die in Duitsland al ruimschoots aan de orde waren voor de grote politieke omwentelingen van de Eerste Wereldoorlog. Gropius' uitspraken in dit citaat bevatten niet louter opvattingen over kunst, maar ook politieke uitlatingen. Hij beschuldigt het kapitalisme en de machtspolitiek van de voorgaande decennia ervan de creativiteit in negatieve zin te hebben beïnvloed en laat zich vervolgens ook expliciet uit over de te volgen koers van de Weimarrepubliek. De nieuwe staat en de nieuwe politieke leiders dienden zich zijns inziens niet meer actief te bemoeien met het beleid inzake kunst. Integendeel, zij moesten de kunst vanaf nu gaan dienen en zorg gaan dragen voor een klimaat waarin creativiteit werd bevorderd.

Een vrije kunst en een opleving van creativiteit was voor Gropius echter niet per se een doel op zich. Zijn manier van denken past namelijk precies in het utopisch denken over de relatie tussen kunst en samenleving dat in het naoorlogse Duitsland onder revolutionairen in zwang was.³³ De overgangperiode tussen het vertrek van keizer Wilhelm II in november 1918 en de installatie van de eerste Weimarregering in 1919, staat bekend als een rumoerig tijdvak vol opstanden en revolutionaire acties. Linkse revolutionairen waren onderling hevig verdeeld over de vraag hoe de toekomstige maatschappij zou moeten worden vormgegeven. Zou men moeten streven naar een Russisch (Sovjet)model, of moest er eerder een meer democratische en gematigde koers gevaren worden? Men was het er in ieder geval over eens dát de Duitse maatschappij en staatsinrichting hervormd moesten worden.

³² Ibidem, 134 (mijn cursivering).

³³ Elaine S. Hochman, *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich* (New York 1989) 46; Franciscono, *Walter Gropius*, 9.

Gropius bevond zich in het kamp dat sterk leunde op de negentiende-eeuwse Hegeliaanse opvatting dat er een nauwe band bestaat tussen kunst en samenleving en van mening was dat kunst dan ook een belangrijke rol kon vervullen in het omvormen van de samenleving.³⁴ Zoals we al eerder geconstateerd hebben is het utopische gehalte van het manifest en andere teksten en toespraken van Gropius uit deze periode voor een belangrijk deel ontleend aan het expressionisme van voor de oorlog. In dat opzicht lijkt zijn utopisch programma wellicht niet direct een reactie op de contemporaine politieke en maatschappelijke situatie, maar een zoveelste uiting van utopische vergezichten. Het grote verschil met de situatie van voor de oorlog was echter dat er nu sprake was van een nieuw begin. Het oude keizerlijke bewind was verdwenen en Duitsland stond op het punt een nieuwe start te maken. De wereld stond op zijn kop. De voorlopige regering onder leiding van rijkskanselier Friedrich Ebert die in november 1918 was aangesteld bestond voornamelijk uit sociaaldemocraten, en voor een groot deel van de Duitse avant-garde leken deze ontwikkelingen op een realisatie van hun politieke en utopische dromen.³⁵ Plannen voor een betere en ideale wereld konden nu wellicht kans van slagen hebben. In dit licht moeten de programmatische aspecten in de teksten van Gropius worden gezien. Daarbij moet niet vergeten worden dat Gropius zich ook in de positie bevond om zaken te veranderen, hij was immers aangesteld als directeur van een kunst- en architectuurschool en kon daarmee een directe bijdrage leveren aan de nieuwe samenleving in wording.

Dat het hem menens was om de maatschappij door middel van kunst om te vormen en te verbeteren, blijkt eveneens uit zijn lidmaatschap van de *Arbeitsrat für Kunst*. Ongeveer tegelijkertijd met de oprichting van Bauhaus werd hij hiervan de voorzitter. Eén van de belangrijkste doelstellingen van deze linkse vereniging van kunstenaars, architecten en intellectuelen was om kunstenaars een leidende positie in te laten nemen in het vormen van een nieuwe maatschappij in het Duitsland van vlak na de oorlog.³⁶ Het manifest dat uitgegeven werd bij de oprichting van de *Arbeitsrat* en dat in 1918 werd geschreven door Bruno Taut, propageerde veelal zaken die we ook al in het werk van Gropius inzake Bauhaus tegen gekomen zijn. Onder meer de

³⁴ Ibidem.

³⁵ Hochman, *Architects of Fortune*, 46.

³⁶ Whitford, *Bauhaus*, 37.

opvatting dat de politiek zich hooguit in een dienende rol met de kunst zou mogen bezighouden is een gedachte die Gropius heeft geleend, of op zijn minst deelde met het oprichtingsmanifest van de *Arbeitsrat*, maar ook het doel van een ‘Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst’, hebben we ook al eerder bij Gropius in het Bauhausmanifest gezien.³⁷

De kern van het gedachtengoed van de raad was om door sociale hervormingen te komen tot een nieuwe kunst én een nieuwe maatschappij. De link met de *Arbeitsrat* laat zien dat Gropius’ opvattingen niet altijd origineel waren maar binnen de kringen van de linkse avant-garde juist breed werden gedragen. Niettemin geeft het feit dat hij zich eraan wilde committeren aan dat Gropius’ woorden geen holle frasen waren, maar een intentie weergaven om daadwerkelijk zaken in de maatschappij te willen veranderen. Hiermee wordt tevens duidelijk dat zijn programmatische teksten uit de beginperiode van Bauhaus een reactie zijn op de politieke onrust en onzekerheid van de nieuwe republiek. Ze sloten naadloos aan bij het idealisme van de communistische revolutionairen die in de eerste maanden na de beëindiging van de oorlog uit waren op een eigen utopische klasseloze maatschappij, een abrupte breuk met het autoritaire, imperialistische en kapitalistische verleden van Duitsland. Het aanvankelijke doel van Bauhaus was dan ook om te zorgen voor een onderwijskundige hervorming om uiteindelijk bij te kunnen dragen aan een nieuwe samenleving waarin plaats zou zijn voor veel van deze utopische denkbeelden.

Voor de toekomst van Bauhaus is het belangrijk om te beseffen dat de samenkomst van avant-garde en moderne kunst met politieke ideeën op dit moment in de Duitse geschiedenis begon. Veel radicale kunstbewegingen die in de eerste maanden na het beëindigen van de oorlog het levenslicht hadden gezien, zagen zichzelf als actief onderdeel van de Novemberrevoluties. In de hoofden van vele voornamelijk rechtse politici zou deze link tussen communistisch politiek gedachtengoed en avant-garde en moderne kunst altijd blijven bestaan.³⁸ Aangezien Bauhaus door (politieke) tegenstanders vaak in dit licht werd gezien, moesten Gropius en zijn opvolgers – zoals we later nog zullen zien – zich voortdurend verdedigen, vaak door te stellen

³⁷ Bruno Taut, ‘Programm des Arbeitsrates für Kunst’ (versie onbekend), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018&language=german (2 juni 2013).

³⁸ Hochman, *Architects of Fortune*, 46, 48, 49.

dat de school een apolitek karakter had en, met name in de laatste jaren, door te proberen de band tussen politiek en het modernisme te ontkennen. In het geval van Gropius is het niet vreemd dat hij door rechtse tegenstanders werd verdacht van linkse sympathieën. Tijdens de oorlog was zijn interesse in politiek gegroeid en was hij in toenemende mate met links gaan sympathiseren. Daar komt nog bij dat de bovengenoemde Arbeitsrat was geïnspireerd door de Russische Sovjets zoals deze waren ontstaan na de Revolutie van 1917.³⁹

In de optiek van Gropius had architectuur dus een belangrijke sociale functie, het was een middel om mensen mee van dienst te kunnen zijn. Deze opvatting stond overigens lijnrecht tegenover die van de latere Bauhausdirecteur Ludwig Mies van der Rohe, die juist de mening was toegedaan dat de kunst *an sich* het doel van de architectuur was.⁴⁰ Het is van belang om deze visie op kunst en architectuur in het achterhoofd te houden bij de duiding van Gropius' ambivalente en wisselende houding ten opzichte van industrie en mechanisering. Mede gevoed door zijn deelname aan de Eerste Wereldoorlog, waar hij had kunnen aanschouwen hoe verwoestend nieuwe technologieën konden werken, had Gropius zijn aanvankelijke enthousiasme voor de mechanisering, die mede werd geïllustreerd door zijn lidmaatschap van de Werkbund, ingeruild voor een diepgeworteld wantrouwen tegen machines en alles wat de geïndustrialiseerde wereld had voortgebracht. Naast de redenen als het bevrijden van de kunst uit haar geïsoleerde positie, was ook het wantrouwen ten aanzien van de industrie een reden om terug te keren naar het handwerk en de ambachten. Het handwerk stond hier symbool voor een soort heilzame pre-industriële (arbeids)wereld en het verlangen hiernaar kan worden beschouwd als een 'conservatieve utopie'.⁴¹

Ook deze hang naar het verleden was gebaseerd op oudere idealen; voornamelijk die van de door de Brit William Morris geleide 'Arts and Crafts'-beweging. Morris had zich reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw verzet tegen de steeds verder oprukkende industrialisering, die in zijn optiek nadelige consequenties had

³⁹ Ibidem, 48-49.

⁴⁰ Ibidem, 41-42.

⁴¹ Horst Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens* (Hildesheim/Zürich/New York 1986) 39.

voor zowel de ambachtsman als de consument. Er zou volgens hem weer meer aandacht moeten worden besteed aan de sociale en artistieke kwaliteiten die handwerk in zich herbergde en eveneens moest de kunstenaar weer met de maatschappij worden herenigd.⁴² Deze beweging en haar idealen hadden zich vanaf dat moment langzaam vanuit de Britse eilanden over de rest van Europa verspreid en uiteindelijk ook Duitsland bereikt, alwaar het rond de eeuwwisseling invloed begon te krijgen op het werk van architecten en kunstenaars.⁴³ Gropius moet dus reeds ruim voor aanvang van de Eerste Wereldoorlog in contact gekomen zijn met de idealen en opvattingen van Morris en de zijnen, temeer omdat ook de *Werkbund* – waarin de industrie en industriële productie nota bene een prominente rol vervulden – voor een deel was gebaseerd op opvattingen die afkomstig waren uit de ‘Arts and Craft’-beweging.⁴⁴

Toch is het van belang om geen overdreven belang te hechten aan Gropius’ plotselinge bekering tot de ambachten. Zoals gezegd bleef zijn houding tegenover de samenwerking met de industrie nogal ambivalent. Het hield niet in dat de contacten met de industrie werden verbroken of dat de erfenis van de *Werkbund* overboord werd gegooid. Hoewel er in het oprichtingsmanifest met geen woord wordt gerept over de industrie, is er even verderop – in het deel dat het Bauhausprogramma beschrijft – wel degelijk sprake van een expliciete verwoording van de toekomstige samenwerking met de industrie. ‘Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke *und Industrien* im Lande’, luidt één van de opgesomde doelstellingen van de zojuist opgerichte school.⁴⁵ Hoewel dit de enige vermelding blijft in het programma, is er geen sprake van toeval en zag Gropius al vanaf het allereerste begin een rol weggelegd voor de industrie in het Duitsland van na de Eerste Wereldoorlog. Dit blijkt onder meer uit een toespraak die hij in de zomer van 1919 in Leipzig hield en die later in gedrukte vorm als *Baugeist oder Krämerium* verscheen in het tijdschrift voor de leer- en schoenindustrie, *Schuhwelt*.⁴⁶ ‘Auch heute, wo wir

⁴² Franciscono, *Walter Gropius*, 10.

⁴³ Whitford, *Bauhaus*, 16-17.

⁴⁴ *Ibidem*, 20-21.

⁴⁵ Walter Gropius, ‘Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar in der gedruckten Programmschrift vom April 1919’, in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 97-100, 98 (mijn cursivering).

⁴⁶ Franciscono, *Walter Gropius*, 18.

mitten im Chaos anfangen, uns auf uns selbst zu besinnen, wird meist nur davon gesprochen, daß wir Arbeit leisten müssen, um aus dem Elend, in das uns der unglückliche Krieg warf, herauszukommen', stelt Gropius.⁴⁷ Wederom refereert hij hier aan de politieke en economische realiteit waarin de Weimarrepubliek zich na de oorlog bevond. Ook hier brengt hij de rol van de industrie expliciet ter sprake: 'Wir sollten aber überall hinausschreien, daß sofort gute Arbeit geleistet werden muß. Gute Arbeit d.h. jedes Stückchen Rohstoff, das wir im Lande besitzen oder das wir für unsere letzten Goldstücke von draußen einführen, muß durch hochqualifizierte Arbeit des Handwerks *oder der Industrie* und vor allem auch durch unnachahmbare Eigenart der Form um ein vielfaches an Wert gesteigert werden.'⁴⁸ De Werkbundidealen van massaproductie, moderne economische organisatie en eenvoudig design bestemd voor machinale productie die Gropius voor de oorlog had gekoesterd, waren niet volledig overboord gegooid. Er werd weliswaar niet veelvuldig aan gerefereerd in de beginperiode van Bauhaus, maar de samenwerking tussen ambacht en kunst enerzijds en industrie anderzijds werd door Gropius dus wel degelijk van belang geacht en bleef derhalve aanwezig in zijn utopische visie op de toekomst van de maatschappij.⁴⁹

Vanaf het allereerste begin benadrukte Gropius dus dat het van belang was om vanuit de school een goed contact te onderhouden met leiders van zowel de ambachten als de industrie.⁵⁰ Het aanvankelijke enthousiasme voor de industrie was weliswaar aanzienlijk getemperd en op de achtergrond geraakt en de rol van de ambachten was prominent naar voren gebracht, het noodzakelijk verband tussen kunst en industrie bleef Gropius echter altijd inzien. Daarnaast is het belangrijk om te beseffen dat zijn bekering tot de ambachten al in 1914 voorzichtig begonnen was en dat hij al snel na de oprichting van Bauhaus de voordelen van industriële productie weer begon in te zien, zoals met name uit het tweede deel van dit hoofdstuk – dat de jaren onder Gropius' leiding vanaf 1923 zal bestrijken – zal blijken.⁵¹

⁴⁷ Walter Gropius, 'Baugeist oder Krämertum', in: Thomas Neumann (ed.), *Quellen zur Geschichte Thüringens. Kultur in Thüringen 1919-1949* (Erfurt 1998) 24-30, 28.

⁴⁸ Ibidem (mijn cursivering).

⁴⁹ Franciscono, *Walter Gropius*, 16.

⁵⁰ Ibidem, 17.

⁵¹ Claussen, *Walter Gropius*, 39.

In het voorafgaande hebben we kunnen constateren dat Gropius met zijn ideeën – zoals deze onder meer in het eerste Bauhausprogramma zijn geformuleerd – tot een tweetal hervormingen wilde komen. De oprichting van Bauhaus zou moeten zorgen voor een onderwijshervorming, die op haar beurt weer zou kunnen bijdragen aan een hervorming van de Duitse maatschappij en economie. In Duitsland was tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog namelijk het geloof gegroeid dat de hervorming van het kunstonderwijs een belangrijke bijdrage zou kunnen leveren aan de economie. De Duitse economie was, in tegenstelling tot het bijvoorbeeld het grondstofrijke Groot-Brittannië, met name afhankelijk van goed geschoolde arbeidskrachten en een industrie die kwalitatief hoogwaardige producten kon afleveren.⁵² Kunstonderwijs, vooral wanneer dit zich zou richten op het onderricht van studenten in de ambachten, zou dus een grote rol kunnen spelen in het doen opleven van de zich in miserabele toestand bevindende Weimareconomie van vlak na de oorlog en zou daarmee vervolgens dus ook belangrijke maatschappelijke veranderingen met zich mee kunnen brengen. Aangezien Gropius in zijn toespraken en geschriften uit deze periode veelvuldig refereert aan de maatschappelijke en economische malaise van Duitsland en hij in deze periode politiek zeer actief was, is het niet moeilijk voor te stellen dat één van de belangrijkste redenen voor de manier waarop Bauhaus werd opgezet was om een bijdrage te kunnen leveren aan het doen opleven van de economie en aan het vormgeven van een nieuwe maatschappelijke orde.

Dat Gropius niet slechts uit was op de hervorming van het kunstonderwijs, maar daadwerkelijk voornemens was om een bijdrage te leveren aan het verbeteren van de maatschappij, wordt ook duidelijk gereflecteerd in de manier waarop het vroege Bauhaus was georganiseerd. Het was opgezet als een ideale samenleving in het klein, in de hoop dat studenten in de deze miniatuurversie belangrijke lessen zouden leren over onder meer samenleven en samenwerken in de toekomstige grote maatschappij.⁵³ Het meest in het oog springende voorbeeld van Bauhaus als ideale samenleving is het egalitaire karakter van de school. Al direct vanaf de opening deed Gropius zelf afstand van de titel 'professor', en ook de andere Bauhausdocenten

⁵² Whitford, *Bauhaus*, 29.

⁵³ *Ibidem*, 31, 46.

werd verboden deze titel, of überhaupt een officiële titel te voeren.⁵⁴ Enerzijds had Gropius' weerstand van titulatuur te maken met zijn afkeer tegen het 'oude' academische kunstonderwijs. Het nieuwe onderwijs dat Gropius voor ogen had, en waarin zich de nieuwe vrije kunstenaar zou moeten gaan openbaren, zou in niets meer moeten lijken op de academische tradities. 'Ich habe seit Jahren den Standpunkt vertreten, daß Titulaturen dem *freien Künstler* nicht zukommen', schreef Gropius in de brief waarin hij officieel afstand deed van zijn eigen titel.⁵⁵ Het was volgens hem te danken aan onder meer deze oude onderwijstraditie dat er een kloof was ontstaan tussen hoge kunst en toegepaste kunst of ambachten en tussen de schone kunsten en de architectuur.⁵⁶ Aan de andere kant zal de afwijzing en afschaffing van de academische titulatuur ook een rol hebben gespeeld in de wil tot het creëren van een democratische en egalitaire Bauhaussamenleving.

De school werd bestuurd door een directeur (*Leiter*) en studenten kregen geen onderwijs van professoren, maar van *Meisters*. Iedere workshop kende zelfs twee afzonderlijke meesters: een zogenoemde workshopmeester (*Werkmeister*), een docent die gespecialiseerd was in één specifiek ambacht, die studenten technische vaardigheden en kennis moest bijbrengen, en een vormmeester (*Formmeister*). Deze functie van vormmeester werd meestal uitgeoefend door één van de vele expressionistische schilders die Gropius had aangesteld. Het was hun taak om de creatieve geest van de studenten aan te wakkeren.⁵⁷ Hier zien we tevens geïllustreerd hoe aan het verlangen om een brug te slaan tussen de schone kunsten en de ambachten een praktische invulling werd gegeven. De meesters vormden tezamen met de directeur van het instituut de *Meisterrat*, die beslissingen nam over allerlei praktische aangelegenheden als het aannemen en wegsturen van studenten, het organiseren van tentoonstellingen of de verdeling van

⁵⁴ Walter Gropius, 'Privatschreiben von Walter Gropius aus Berlin an Oberhofmarschall Hugo Freiherr von Fritsch vom 2. April 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 77.

⁵⁵ Ibidem (mijn cursivering).

⁵⁶ Friedewald, *Bauhaus*, 7.

⁵⁷ Whitford, *Bauhaus*, 48.

studiebeursen.⁵⁸ Om het democratische gehalte van de nieuwe school te onderstrepen werd er zelfs een beperkte studentenrepresentatie ingevoerd.⁵⁹

Zoals ook al is opgemerkt in de inleiding, was het – het egalitaire en democratische gehalte van de school ten spijt – gedurende de gehele geschiedenis van Bauhaus de directeur die in grote lijnen de koers van het instituut bepaalde. Toch betekende dit niet dat er binnen de organisatie nooit onenigheid heerste over de te volgen koers of dat de directeur nooit door externe invloeden werd gedwongen van richting te veranderen, integendeel. Onder zowel *Meisters* als studenten heerste vanaf het eerste begin regelmatig grote ontevredenheid over aangelegenheden inzake het door Gropius ingezette beleid en over de persoon Gropius zelf. Een goed voorbeeld van zulke interne onvrede is terug te lezen in een brief van *Meister* Oskar Schlemmer – onder meer verantwoordelijk voor de theaterworkshop – aan zijn vriend Otto Meyer in juni 1921: ‘A *Putsch* brewing at the Bauhaus. The best people here are criticizing Gropius, and I myself am a secret *Putschist* (for the moment)’, begon Schlemmer zijn brief.⁶⁰ ‘(...) To give you an idea: the Bauhaus has no course in architecture, with the result that no student wants to, or rather is able to, become an architect. And yet the Bauhaus stands for the primacy of architecture. The blame falls on Gropius, who is the only architect at the Bauhaus but has no time for teaching. A program could easily be set up (theoretically), but it would be hard to implement.’⁶¹ Schlemmer maakte zich overigens niet alleen druk over de onderwijsopzet van Bauhaus. Ook beklagde hij zich tegenover Meyer dat ‘the original program has been dead for a long time, replaced by a set of statutes which hardly differ from those of any school of the arts and crafts.’⁶²

⁵⁸ Auteur onbekend, ‘Veröffentlichung der Satzungen des Staatlichen Bauhauses Weimar von 1921’, in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 116-126, 123.

⁵⁹ Friedewald, *Bauhaus*, 40.

⁶⁰ De hier gebruikte citaten zijn afkomstig uit de Engelse vertaling van de oorspronkelijk in 1958 uitgegeven Duitstalige bundel. Helaas was deze niet beschikbaar tijdens het schrijven van deze master thesis. Ik heb derhalve gebruik moeten maken van: Oskar Schlemmer, ‘Letter to Otto Meyer, June 23, 1921’, in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 109-110, 109.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

In het volgende deel van dit hoofdstuk zullen we zien dat de grondbeginselen die aan Bauhaus ten grondslag lagen vanaf deze periode inderdaad begonnen te wijzigen, dat er een meer rationele koers werd ingezet en dat een aantal zaken die in het oprichtingsmanifest grote nadruk hadden gekregen werden losgelaten of in ieder geval minder aandacht begonnen te krijgen.

Naar een nieuwe eenheid

Er zijn legio voorbeelden als bovenstaande, waaruit blijkt dat het instituut lang niet altijd een harmonische eenheid vormde, maar evenals een echte samenleving de nodige interne conflicten kende. Alvorens over te gaan op de ingrijpende veranderingen in de Bauhausbeginselen, zal ik twee van deze conflicten nader toelichten. Niet alleen omdat ze een duidelijk voorbeeld zijn van interne strubbelingen binnen Bauhaus en de prelude vormden voor de genoemde veranderingen, maar ook omdat ze illustratief zijn voor de manier waarop andere invloeden dan politieke en economische ontwikkelingen in de Weimarrepubliek van invloed zijn geweest op het beleid van de school.

Het eerste voorbeeld dat ik hier wil benoemen is de invloed van de Nederlandse schilder Theo van Doesburg en het door hem opgerichte en zeer invloedrijke *De Stijl*, een avant-garde kunsttijdschrift en de daaruit voortgekomen kunstbeweging. Hoewel de meeste leden evenals Van Doesburg schilder waren, heeft de beweging de meeste invloed gehad binnen de architectuur en de toegepaste kunst, de terreinen waar ook Bauhaus de meeste bekendheid mee heeft verworven.⁶³ In april 1921 was Van Doesburg naar Weimar afgereisd, alwaar hij onder meer zijn tijdschrift uitgaf, lezingen hield en colleges gaf aan Bauhausstudenten. Hoewel Van Doesburg buitengewoon onder de indruk was van de oorspronkelijke doelstellingen die Gropius voor Bauhaus in het oprichtingsmanifest had opgesteld, was hij niet te spreken over de onproductieve koers die de school inmiddels was gevaren.⁶⁴ Om duidelijkheid te verkrijgen over wat zijn kritiek op Gropius en de inhoudelijke koers van Bauhaus

⁶³ The Oxford Dictionary of Art (3rd ed.), 'Stijl, De' (versie 2012), <http://www.oxfordreference.com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acr ef-9780198604761-e-3359?rsk=ZV30ca&result=9> (16 juli 2013).

⁶⁴ Whitford, *Bauhaus*, 116-117.

behelsde, is het verhelderend om een artikel uit *De Stijl* van september 1922 nader te beschouwen.

Het door Vilmos Huszar geschreven artikel *Das staatliche Bauhaus in Weimar* bevat veel expliciete kritiek van de zijde van *De Stijl* en daarmee van Van Doesburg. Het opent met een citaat uit het eerste programma van Bauhaus, waarin de oorspronkelijke doelstellingen van het instituut over de hernieuwde onderlinge samenwerking van diverse kunstdisciplines en de totstandkoming van het *Einheitskunstwerk* uiteen worden gezet, om vervolgens te stellen dat 'Das Ziel, das sich das Bauhaus als Aufgabe stellte und das unserm Zeitwillen entspricht, (...) gut [ist].'⁶⁵ Maar als de vraag zich aandient hoe het na bijna vier jaar tijd met de verwerkelijking van deze idealen staat, luidt het antwoord dat er bedroevend weinig van de hereniging van de verschillende disciplines is terechtgekomen. En dat is volgens het artikel voornamelijk de schuld van de meesters. 'Diese Meister (...) wollen die junge Generation zum Einheitskunstwerk – zum großen Bau – erziehen! (...) Da bei den Meistern ein einheitlicher Untergrund, eine geistige Gemeinschaft fehlt, ist die Möglichkeit kollektiver Disziplin bei der Erziehung der Schüler ausgeschlossen. (...) Zur Erreichung der vom Bauhaus in seinem Programm angestrebten Ziele bedarf es anderer Meister, Meister, die wissen, was zur Gestaltung des Einheitskunstwerkes gehört und durch Tat ihre Befähigung dazu erweisen.'⁶⁶

De afkeur van de manier waarop er invulling werd gegeven aan het programma kende overigens ook een politieke component: 'Ist es für ein Land, das ökonomisch und politisch so zerrissen ist, zu rechtfertigen, für ein Institut wie das heute existierende Bauhaus die großen Geldsummen, die diese Anstalt erfordert, aufzuwenden?'⁶⁷ Huszars antwoord laat aan duidelijkheid niets te wensen over. 'Meine Antwort lautet: NEIN-NEIN-NEIN. Die Unproduktivität des Bauhauses, wie es heute besteht, läßt die Fortführung des Instituts als 'Meisterschule' als ein Verbrechen gegen den Staat und die Zivilisation erscheinen. Die Atmosphäre des

⁶⁵ Vilmos Huszar, 'Das staatliche Bauhaus in Weimar', *De Stijl* 9 (1922) 266-267, 266.

⁶⁶ Ibidem, 267.

⁶⁷ Ibidem.

Bauhauses ist verdorben.⁶⁸ Dit commentaar was – zoals we in het vervolg zullen zien – niet zomaar uit de lucht gegrepen. De druk op Bauhaus om productiever te worden werd rond 1922 van staatswege steeds verder opgevoerd. De oplossing voor de geconstateerde problemen is volgens *De Stijl* overigens even helder als radicaal: ‘Man schicke die ‘künstlerischen Meister’ fort und baue neu auf der einzig rationalen Grundlage der Werkstattarbeit (Tischlerei usw.).’⁶⁹

Bauhaus zou volgens de criticasters van *De Stijl* dus een meer rationele en praktische koers moeten gaan varen en de romantische en utopische aspecten – die zich onder meer uitten in de nadruk op de ambachten – achter zich moeten laten. Dit zou vervolgens vanzelf de productiviteit moeten helpen vergroten. Deze opvattingen passen overigens in een bredere internationale tendens binnen de moderne architectuur, waarin persoonlijke inspiratie en utopische aspiraties plaats moesten maken voor meer praktische en industriële toepassingen, gekenmerkt door geometrische vormen en bepaalde ‘wetmatigheden’ in de vormgeving.⁷⁰

Dat de ideeën van Van Doesburg ook binnen de muren van Bauhaus waren doorgedrongen blijkt onder meer uit een brief van Oskar Schlemmer van eind maart 1922. Hierin beschrijft hij aan Otto Meyer zijn zorgen over de kritieken op het instituut door het ontbreken van een architectuurworkshop en dat ‘one of the most vocal opponents [of the Bauhaus] is van Doesburg, the Dutchman who advocates architecture so radically that for him painting does not exist, except insofar as it mirrors architecture. He defends his notions most eloquently, drawing the Bauhaus students under his spell – especially those interested chiefly in architecture, who deplore the Bauhaus’s deficiency in this area.’⁷¹ Van Doesburg wist zich onder de Bauhausstudenten een dusdanig grote populariteit te verwerven met zijn opvattingen, dat sommigen de school zelfs de rug toekeerden. Hij verspreidde zijn visies onder meer door het geven van lezingen, die buiten de directe invloedssfeer van Bauhaus om in Weimar werden gegeven.⁷² Schlemmer schreef hierover dat ‘the

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Franciscono, *Walter Gropius*, 245.

⁷¹ Oskar Schlemmer, ‘Letter to Otto Meyer, End of March, 1921’, in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 117-119, 117-118.

⁷² Whitford, *Bauhaus*, 117-118.

Bauhaus lends itself readily to [van Doesburg's] rejection of it and its masters. So far I have been the one of whom he was most likely to approve, although I "still" use "soft" forms. *He rejects craftsmanship (the focus of the Bauhaus) in favor of the most modern tool: the machine.*⁷³

De belangrijkste reden dat Van Doesburg begin jaren twintig in Weimar verkeerde was dat hij hoopte dat hem door Gropius een aanstelling zou worden aangeboden. Hij zag zichzelf als zo'n *Meister* die een rationele richting kon geven aan het in zijn ogen dwalende Bauhaus.⁷⁴ Hoewel hij de gewenste aanstelling uiteindelijk nooit heeft gekregen, heeft Van Doesburg door zijn aanwezigheid en zijn voortdurende kritieken wel degelijk een grote invloed uitgeoefend op de richting die Gropius met de school op zou gaan. Bauhaus zou – zoals we nog gaan zien – inderdaad rationeler en productiever gaan worden, waarbij de industrie en de machine een zeer prominente rol zouden gaan spelen.

Dat Bauhaus zo vatbaar was voor kritiek van *De Stijl* en andere criticasters was niet alleen het gevolg van een falend beleid van Gropius. Het ontbreken van een architectuurworkshop bijvoorbeeld, was ook toe te schrijven aan een gebrek aan financiële middelen. Het was tevens in hoge mate gelieerd aan het tweede voorbeeld dat ik hier zal behandelen, dat van de Zwitserse expressionistische kunstenaar Johannes Itten. Hij was in 1919 door Gropius als *Meister* aangesteld en vanaf 1920 verantwoordelijk gemaakt voor de eerder genoemde *Vorkurs*, waarvan hij zelf aan de wieg had gestaan. Hij was niet Gropius' eerste keuze voor de functie, maar was op aanbeveling van Alma Mahler – weduwe van componist Gustav Mahler en sinds 1915 met Gropius getrouwd – naar Weimar gehaald. Het is overigens maar de vraag of Gropius van te voren beseftte waar hij aan begon met deze aanstelling.⁷⁵ Op zijn zachtst gezegd was Itten namelijk een nogal excentrieke en onconventionele docent, zelfs binnen het door moderne kunstenaars gedomineerde Bauhaus. Hij was aanhanger van het zogenoemde mazdaznangelooft, een afgeleide van het zoroastrianisme. Dit hield onder meer in dat hij een strikt vegetarisch dieet volgde, zich dagelijks bezighield met verschillende lichamelijke en geestelijke oefeningen,

⁷³ Schlemmer, 'Letter to Otto Meyer, End of March, 1922', 118 (mijn cursivering).

⁷⁴ Whitford, *Bauhaus*, 116-117.

⁷⁵ *Ibidem*, 31, 51.

door het leven ging met een kaal geschoren hoofd en gekleed ging in een zelfgemaakt gewaad. Zijn geloof speelde ook een zeer prominente rol binnen zijn onderwijsmethoden. Hij geloofde namelijk dat iedere student van nature creatief was en dat het talent met behulp van mazdanan kon worden bevrijd.⁷⁶

Tot 1922 was Itten naast Gropius zonder meer de meest dominante figuur binnen Bauhaus.⁷⁷ Zo werd de *Vorkurs* van zes maanden op zijn voorstel door Gropius ingevoerd, nam een twintigtal leerlingen zijn opmerkelijke levensstijl over en ging de Bauhauskantine op zijn verzoek door mazdaznan geïnspireerde macrobiotische maaltijden verstrekken.⁷⁸ Daarnaast stonden de jaren vanaf zijn aantreden tot aan zijn vertrek in 1923 in toenemende mate in het teken van een verschil van mening over inhoudelijke zaken die uiteindelijk uitmondde in een machtsstrijd tussen beiden. Itten was daarnaast meer dan wie ook verantwoordelijk voor het expressionistische en romantische karakter van het vroege Bauhaus. Met de meer praktische onderdelen van het onderwijs, zoals de training in de ambachten, had hij namelijk weinig op. Zijn levensovertuiging kwam echter steeds meer in conflict met de meer rationele vleugel van de school, vooral toen de invloed van *De Stijl* en gelijkgestemde denkers op deze vleugel merkbaar begon te worden.⁷⁹

Wederom geven de observaties van Schlemmer een goed beeld van de tweestrijd tussen de kampen Gropius en Itten: 'The Bauhaus is in the midst of a crisis, and no minor one at that. (...) As I already wrote, Itten introduced the Mazdaznan doctrine. (...) First the kitchen was converted to Mazdaznan principles (...) but that is not all: Itten allegedly carries Mazdaznan principles into the classroom, differentiating between the adherents and the non-adherents on the basis of ideology rather than on the basis of achievement. So apparently a special clique has formed and is splitting the Bauhaus into two camps, the teachers also being drawn in. (...) Now Gropius has finally taken a stand against Itten's monopoly and asserts that Itten must go back where he belongs, i.e. to his pedagogic tasks.'⁸⁰ Achter deze

⁷⁶ Ibidem, 53-54.

⁷⁷ Franciscono, *Walter Gropius*, 173.

⁷⁸ Whitford, *Bauhaus*, 54-55.

⁷⁹ Franciscono, *Walter Gropius*, 215-216.

⁸⁰ Oskar Schlemmer, 'Letter to Otto Meyer, December 7, 1921', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 113-115, 113-114.

onenigheid ging echter niet alleen een machtsstrijd schuil, maar ook een verdeeldheid op basis van inhoudelijke argumenten. 'Gropius contends that we should not shut out life and reality, a danger (if it is a danger) implied by Itten's method; for instance, workshop students might come to find meditation and ritual more important than their work. Itten's ideal would be a craftsman who considers contemplation and thought about his work more important than the work itself.'⁸¹

Nu wordt ook de samenhang met het eerste voorbeeld van *De Stijl* duidelijk. Waar Van Doesburg en het artikel van Vilmos Huszar voornamelijk tegen ten strijde trokken was het onproductieve en romantische Bauhaus zoals dat werd gestimuleerd door Itten, waarin volgens het citaat van Schlemmer meditatie belangrijker was dan het daadwerkelijk afleveren van concreet werk. Gropius kende een meer rationele inslag, wat gezien zijn Werkbundverleden geen verbazing zal wekken. Eerder in dit hoofdstuk hebben we al geconstateerd dat hij zelfs in de eerste momenten na de Eerste Wereldoorlog de deur naar de industrie bleef openhouden en nu, vier jaar na opening van Bauhaus, begon hij weer geleidelijk terug te vallen op zijn vooroorlogse ideeën over goede samenwerking met de industrie en de voordelen van machinale productie.

In een circulaire van 3 februari 1922 aan alle meesters probeert Gropius zijn dan nog wat diffuse standpunt onder woorden te brengen, omdat 'Die Meinungsverschiedenheiten, die die Meister in letzter Zeit über die entscheidenden Probleme im Bauhaus beschäftigt haben, [mich veranlassen] als den Urheber des Bauhauses, die ideellen und praktischen Grundfragen zunächst vorm mir selbst zu revidieren. (...) Meister Itten stellte neulich unter uns die Forderung, man müsse sich entscheiden, entweder in vollkommenem Gegensatz zur wirtschaftlichen Außenwelt individuelle Einzelarbeit zu leisten oder die Fühlung mit der Industrie zu suchen. (...) Um es gleich vorauszuschicken: Ich suche die Einheit in der Verbindung, nicht in der Trennung dieser Lebensformen.'⁸² Gropius houdt zichzelf hier nog enigszins op de vlakte. Veel meer dan in de allereerste jaren van Bauhaus is hij hier echter expliciet over de rol van de machine en de industrie: 'Auch das richtige Handwerk mußte erst

⁸¹ Ibidem.

⁸² Walter Gropius, 'Erklärung von Walter Gropius zu den ideellen und praktischen Grundfragen am Bauhaus vom 3. Februar 1922', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 157-161, 157.

wieder geboren werden, um an ihm den Jungen den ganzen Entwicklungsablauf der wesentlichen Gestaltungstätigkeit begreiflich machen zu können. *Aber eine Ablehnung der Maschine und der Industrie ist damit keineswegs verknüpft.*⁸³

Eveneens interessant is dat hij van mening is dat de school een verantwoordelijkheid draagt voor de opleiding van jongeren in de basisprincipes van de wereld waarvan zij onderdeel uitmaken en waar zij als kunstenaar dus niet buiten staan. 'Das Bauhaus könnte zu einer Insel der Eigenbrötler werden, wenn es den Kontakt mit der Arbeit der übrigen Welt und ihrer Arbeitsart verlöre. Seine Verantwortung besteht darin, Menschen zu erziehen, die *die Welt, in der sie leben*, in ihrem Grundcharakter klar erkennen und aus der Verbindung ihrer Erkenntnisse mit ihren Phantasien typische, ihre Welt versinnbildlichende Formen zu schaffen vermögen.'⁸⁴ Over de combinatie van kunstenaar en machine en de potentiële rol voor de Bauhausworkshops binnen de industrie is hij eveneens zeer helder. 'Es wäre denkbar, daß die Arbeit in den Werkstätten des Bauhauses mehr und mehr zur Schaffung typischer Einzelstücke führen wird, die das Handwerk und die Industrie für ihre Formen als richtunggebend aufnehmen. (...) Der freie Künstler, der voraustastend nach der zwecklosen Maschine sucht, orientiert sich bereits nach diesem Zukunftskompaß. Er ist kein Gegner der Maschine, aber er will ihren Dämon bezwingen (...).'⁸⁵

Daar waar het allereerste Bauhausprogramma vrijwel volledig in het teken stond van utopische vergezichten en het verlangen naar een pre-industriële wereld, werd het roer na een aantal jaren dus omgegooid. Er werd een meer rationele en praktische weg ingeslagen, waarin de rol van de school in de alledaagse realiteit werd erkend en de utopische aspecten iets meer op de achtergrond geraakten. Verschillende oorzaken lagen hieraan ten grondslag. Het conflict met Johannes Itten zorgde voor interne verdeeldheid en tevens dat Gropius' positie als directeur van Bauhaus werd ondermijnd. Daar kwam nog bij dat de druk van buitenaf op de manier waarop er werd vormgegeven aan de school flink toenam. De kritiek van *De Stijl* was onder meer gericht op het onproductieve karakter van Bauhaus. Dit was voor de Thüringse

⁸³ Ibidem, 158 (mijn cursivering).

⁸⁴ Ibidem, 159 (mijn cursivering).

⁸⁵ Ibidem, 159-160.

regering reden om de druk op de leiding van de school verder op te voeren. Wanneer Bauhaus geen concrete bijdrage zou gaan leveren aan de staat zou dat onherroepelijk ten koste gaan van subsidies, zonder welke er een einde zou komen het instituut.⁸⁶ De politieke realiteit speelde dus ook in deze inhoudelijke omslag een rol, al moet die rol – zoals we reeds gezien hebben – worden gedeeld met diverse andere factoren. Eén daarvan is vooralsnog onbesproken gebleven en dat is de beweging in de Duitse kunsten van de jaren twintig en begin jaren dertig, die wordt aangeduid met de naam *Neue Sachlichkeit*. De stroming hield voornamelijk een verwerping van het expressionisme in en werd – zoals de naam al doet vermoeden – verder gekenmerkt door een zakelijke, nuchtere, rationele en realistische houding jegens de kunsten. Het beperkte zich niet alleen tot de schilderkunst, maar was bijvoorbeeld ook terug te vinden in het theater, films, de literatuur en ook de architectuur. Onder meer de massale bouw van sociale woningen vanaf halverwege de jaren twintig wordt als een onderdeel van deze *Neue Sachlichkeit* beschouwd.⁸⁷ De koers die Gropius vanaf 1921/1922 met Bauhaus begon in te zetten heeft dus ook duidelijk zijn wortels in deze beweging, die uitstekend aansloot bij Gropius' reeds bestaande denkbeelden waarin hij de architectuur sociale en praktische functies toedichtte.

De nieuwe principes waarop Bauhaus werd gebaseerd werden pas echt duidelijk zichtbaar vanaf 1923. Dit kwam allereerst door het vertrek van Johannes Itten in oktober 1922. Gropius had hem uiteindelijk zover kunnen krijgen dat hij zelf zijn ontslag had ingediend. In het nieuwe jaar werd hij vervangen door de Hongaarse kunstenaar László Moholy-Nagy, die in vrijwel alle opzichten de tegenpool van Itten bleek te zijn. Met name het feit dat hij tot het kamp van Theo van Doesburg behoorde maakt zijn aanstelling interessant in het licht van de nieuwe weg die Bauhaus was ingeslagen. In tegenstelling tot de expressionistische vleugel van de school was Moholy een voorstander van het gebruik van technologie, die in zijn

⁸⁶ Zie onder andere: Franciscono, *Walter Gropius*, 216; Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945* (Cambridge, Massachusetts 1968) 78.

⁸⁷ The Oxford Companion to Western Art, 'Neue Sachlichkeit' (versie 2003), <http://www.oxfordreference.com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-1869?rskey=PbkELc&result=6> (20 juli 2013); Whitford, *Bauhaus*, 121; Franz Schulze en Edward Windhorst, *Mies van der Rohe. A Critical Biography, New and Revised Edition* (Chicago/Londen 2012) 60-61.

opinie zou kunnen bijdragen aan een betere en klasseloze samenleving.⁸⁸ Bij hem had het propageren van de machine dus niet alleen een praktische, maar tevens een sociale en politieke functie. Zijn aanstelling had grote gevolgen voor onder meer de *Vorkurs*, waarvan Moholy de leiding van Itten had overgenomen. De nadruk kwam met de komst van Moholy te liggen op nieuwe technieken, nieuwe media, basistechnieken en -materialen en het rationele gebruik ervan in plaats van meditatie, ademhalingsoefeningen en emotionele benadering van kleuren en vormen.⁸⁹

Als het oprichtingsmanifest van Bauhaus uit 1919 het leidende document was waarop de richting van de school in de eerste jaren na de oprichting werd bepaald, dan kan Gropius' essay *Idee und Aufbau des Bauhaus* uit 1923 worden gezien als het richtinggevende programma voor de resterende tijd dat Gropius aan de school verbonden was. Het essay beslaat het eerste deel van het document, een overzicht van het onderwijsprogramma het tweede deel. Nog explicieter dan voorheen wordt er in het stuk geschreven over technologie en de rol en de samenwerking met de industrie: 'Das Bauhaus bejaht die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung und sucht die Auseinandersetzung mit ihr'.⁹⁰ En waar hij zich in de eerste jaren voornamelijk wilde concentreren op de ambachten, waarbij hij de deur naar de industrie slechts op een kier liet staan, is hij hier duidelijk overtuigd van een nieuwe eenheid die zou moeten ontstaan tussen ambacht/kunst en industrie: 'Das Bauhaus will also keine Handwerkerschule sein, sondern es sucht bewußt die Verbindung mit der Industrie; denn das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr. (...) Eine bewußte Rückkehr zum alten Handwerk wäre daher ein atavistischer Irrtum. Handwerk und Industrie von heute sind in ständiger Annäherung begriffen und müssen allmählich ineinander aufgehen zu einer neuen Werkeinheit. (...) Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchsfeld für die industrielle Produktion bedeuten (...).'⁹¹

⁸⁸ Whitford, *Bauhaus*, 123-128; Friedewald, *Bauhaus*, 43-44.

⁸⁹ Whitford, *Bauhaus*, 128.

⁹⁰ Walter Gropius, 'Idee und Aufbau des Bauhaus' (versie onbekend), http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm (21 juli 2013).

⁹¹ Ibidem.

Kunst und Technik – eine neue Einheit was dan ook de titel van de lezing die Gropius hield ter ere van de opening van de eerste eigen Bauhaustentoonstelling die tussen 15 augustus en 30 september 1923 in Weimar werd georganiseerd. Tijdens dit evenement werd werk van zowel studenten als meesters tentoongesteld, er werden lezingen gegeven en het hele studieprogramma werd aan de bezoekers van de tentoonstelling uitgelegd. Tevens werd de mogelijkheid geboden om tot aanschaf van Bauhausproducten over te gaan.⁹² Hier zien we de voorzichtige start van een nieuw, productiever Bauhaus. In de jaren die volgden op de Bauhaustentoonstelling zou de school befaamd worden om onder meer haar industriële design en de succesvolle verkoop van producten als lampen en later ook behang, die waren gebaseerd op deze ontwerpen.

Niet geheel toevallig betekenden deze jaren tussen 1924 en de beurskrach op Wallstreet van 1929 een periode van relatieve politieke en economische rust en stabiliteit voor de Weimarrepubliek. Deze periode die bekendstaat onder de naam *Golden Twenties* was gedeeltelijk een internationaal verschijnsel, maar voor een belangrijk deel ook het werk van Gustav Stresemann. In de functie van rijkskanselier zorgde hij door de invoering van de *Rentenmark* in 1923 dat er een einde kwam aan de hyperinflatie die Duitsland al geruime tijd in zijn greep had gehouden.⁹³ Hierdoor kon de Duitse economie en industrie zich weer langzaam herstellen. Eveneens maakte hij een einde aan de politiek van passief verzet die sinds de bezetting van het Ruhrgebied door Franse troepen had geduurd. Als minister van Buitenlandse Zaken wist hij daarnaast in de daarop volgende jaren Duitsland weer terug te krijgen op het Europese toneel door in te stemmen met het Dawesplan en het Verdrag van Locarno. Deze zogenoemde *Ära Stresemann* zorgde ervoor dat de verminderde spanningen op het gebied van de buitenlandse politiek ook resulteerden in een ontspannend effect op de binnenlandse politiek.⁹⁴

Gropius' hernieuwde interesse in industrie en mechanisatie en de daarop volgende productieve fase van Bauhaus vielen samen met deze *Golden Twenties*. Buiten de factoren die we reeds eerder hebben gezien voor de verandering in de

⁹² Wingler, *The Bauhaus*, 6; Whitford, *Bauhaus*, 138.

⁹³ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 284-285.

⁹⁴ Gunther Mai, *Die Weimarer Republik* (München 2009) 50-51, 84-85.

Bauhausprincipes is er dus eveneens sprake van externe (politieke, economische en sociale) factoren.⁹⁵ De politiek had gezorgd voor een verbeterd economisch klimaat waarin de industrie weer kon opleven. Hierdoor was het vervolgens mogelijk om goedkoper en op grotere schaal producten te laten fabriceren, maar eveneens werd de afzetmarkt erdoor vergroot. Arbeiders uit de industrie werden immers koopkrachtiger en waren op hun beurt weer consumenten, ook van de relatief goedkope kwaliteitsproducten die Bauhaus op grote schaal liet fabriceren. Tegelijkertijd begonnen door de publicatie van autobiografie van Henry Ford diens ideeën tot Duitsland door te dringen. Met zijn automobielbedrijf had hij niet alleen gezorgd voor een enorme toename van de bewegingsvrijheid voor veel mensen, maar tevens voor een flinke stijging van de levensstandaard van zijn medewerkers. Bij sommigen in Duitsland leidde dit tot het ontstaan van een nieuwe, op het kapitalisme gebaseerde, utopische visie op de toekomst, één waarin de machine niet langer meer de vijand was maar juist zou leiden tot meer gelijkheid.⁹⁶

Het is natuurlijk maar de vraag of Gropius zelf ook zover wilde gaan. Aangezien van zijn oude – voornamelijk op het expressionisme gebaseerde – utopische visie weinig meer over was en we weten dat architectuur en kunst in zijn ogen een belangrijke rol konden en moesten spelen op sociaal gebied, ligt het wel voor de hand dat er in de nieuwe combinatie kunst-techniek op z'n minst enkele utopische aspecten aanwezig waren die hem zouden moeten kunnen bekoren. Daar komt nog bij dat zijn enthousiasme over de machine en de industrie die hij tentoonspreidde niet zomaar een bevestiging was. Voor de oorlog was hij immers al overtuigd van de mogelijkheden die mechanisatie zou bieden, getuige ook zijn lidmaatschap van de *Werkbund*. Rondom de oprichting van Bauhaus waren deze ideeën tijdelijk naar de achtergrond verbannen, maar ze waren nooit helemaal verdwenen. Nu zou het nieuwe verbond tussen kunst en machine op praktische wijze kunnen worden ingezet voor de oplossing van onder meer maatschappelijke problemen, zoals de grote woningnood van die tijd: 'Die Lösung des wichtigen Problems muß darin gesucht werden, die Bauteile zu *typisieren* und zu verschiedenen Wohnorganismen zusammen zu montieren, also aus neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen einen Baukasten in großen zu schaffen, aus dem sich je nach

⁹⁵ Whitford, *Bauhaus*, 139.

⁹⁶ *Ibidem*, 139-142.

Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen. Diese Aufgabe liegt auf *dem Wege der künstlerischen wie der technischen Entwicklung* der Zeit.⁹⁷ De samenwerking zou in dit concrete geval dus moeten leiden tot een grotere standaardisering van bouwonderdelen van huizen.

Het lijkt gezien het voorafgaande veilig om te veronderstellen dat het beleid van Gropius ná 1923 werd gekenmerkt door een combinatie van utopische aspiraties, de invloed van (inter)nationale ontwikkelingen in kunst, economie en politiek en tevens een flinke dosis pragmatiek en opportunisme. Dat laatste wordt voornamelijk geïllustreerd door de continue druk op Gropius en Bauhaus vanuit (politieke) tegenstanders en vanuit de Thüringse politiek om te laten zien dat er vooruitgang met de school werd geboekt, één van de belangrijkste redenen om in 1923 tot het organiseren van de Bauhaustentoonstelling over te gaan.⁹⁸

Politieke tegenstand

Na jaren van politieke druk van met name rechtse zijde werd Bauhaus in 1933 door de nazi's gesloten. Het waren echter niet alleen de laatste jaren van het bestaan van de Weimarrepubliek dat Bauhaus zich moest verweren tegen politieke aanvallen. Deze manifesteerden zich namelijk al vanaf het prille begin in 1919 en de school heeft zich hier gedurende zijn gehele bestaan tegen moeten verdedigen. Hoewel de politieke druk ook al tijdens de directieperiode van Gropius een belangrijke rol speelde en die tot een aantal ingrijpende veranderingen heeft geleid, zijn deze wijzigingen slechts voor een beperkt deel ook daadwerkelijk van invloed geweest op het inhoudelijk programma. Ter afsluiting van dit eerste hoofdstuk wil ik dan ook nog even kort ingaan op de belangrijkste politieke gebeurtenissen die Bauhaus hebben beïnvloed en dan met name op die momenten dat dit directe consequenties had voor het onderliggend (utopisch) programma en het beleid op de lange termijn.

In 1919 werd het rustige en welhaast ingeslapen provinciestadje Weimar – vermaard om oud-bewoners Goethe en Schiller – plotsklaps het toneel voor grote politieke omwentelingen. Omdat de Nationalversammlung (Nationale Vergadering) uit

⁹⁷ Gropius, 'Idee und Aufbau'.

⁹⁸ Whitford, *Bauhaus*, 138.

veiligheidsoverwegingen niet in Berlijn kon samenkomen, werd besloten uit te wijken naar Weimar. Aan deze uitwijkingsmanoeuvre had de kersverse republiek uiteindelijk ook haar naam te danken.⁹⁹ Deze ontwikkelingen ten spijt bleef de bevolking van Weimar politiek gezien echter overwegend conservatief. Zij zat duidelijk niet te wachten op een school die er op zowel didactisch als politiek vlak allerlei nieuwe en progressieve opvattingen op na hield. In dit licht moet de eerste golf van politieke tegenstand van december 1919 dan ook worden gezien, die in eerste instantie slechts niet zozeer was gericht op het ontstaan van Bauhaus *an sich*, maar veel meer op het feit dat het een fusie betekende van de in Weimar zeer geliefde en klassieke Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst met de meer progressieve Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule van Henry van de Velde. Al snel werd het Weimar duidelijk dat er voor de oude school en waar zij voor stond geen toekomst meer was in de plannen van Gropius en dat de fusie dientengevolge het einde betekende van de school die sinds 1860 had bestaan.¹⁰⁰

De aanvallen die het bestuur van Bauhaus in december en de maanden die daarop volgden kreeg te verwerken waren opmerkelijk politiek van karakter. De school werd, geheel in stijl met de politieke polarisering van dat moment, door een groot deel van conservatief-rechts en nationalistisch Weimar verweten een on-Duits en 'spartakistisch-bolschewistisch bolwerk te zijn, gedomineerd door 'Joden' en 'buitenlanders'.¹⁰¹ Zoals we in een eerder deel al hebben gezien was er rond de Eerste Wereldoorlog een koppeling ontstaan tussen (avant-garde) kunst en politiek en die is in deze polemische strijd – die bekendstaat als de *Bauhausstreit* – duidelijk zichtbaar. Sommigen zagen een duidelijk verband tussen expressionisme en communistische opvattingen.¹⁰² Anderen voerden nationalistische argumenten aan om duidelijk te maken wat het verschil was tussen de oude 'Duitse' kunst en de nieuwe moderne en 'internationale' kunst en hoe eerstgenoemde in gevaar werd gebracht door buitenlandse elementen. De mening van de journalist Leonhard

⁹⁹ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 261; Miller Lane, *Architecture and Politics*, 70.

¹⁰⁰ Ibidem, 70-71.

¹⁰¹ Ibidem, 72-73; Auteur onbekend, 'Pressebericht über die am 12. Dezember 1919 gehaltene Rede des Bauhausschülers Hans Groß in der Versammlung der Freien Vereinigung für städtische Interessen in der Thüringer Tageszeitung vom 22. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 535-536, 535.

¹⁰² Miller Lane, *Architecture and Politics*, 74.

Schricket in de *Weimarischen Landeszeitung Deutschland* van 19 december 1919 is wat dat betreft exemplarisch: 'Ist es denn glaublich, daß (...) die Meinung von Ausländern maßgebend ist? Leute, denen man ihre undeutsche Abstammung (Galizien? Slowakei?) auf Meilenweite ansieht? Die sich mit ihrer "internationalen" (richtig: antinationalen-vaterlandslosen) Gesinnung geradezu brüsten? Die ein antideutsches Heerlager bilden, um die deutschgesinnten und deutschgeborenen Schüler hinauszubeißen?'¹⁰³

Dit betekende dat Bauhaus zich reeds in 1919 openlijk diende te verdedigen tegen nationalistisch getinte beschuldigingen door de afkomst van de aan de school ingeschreven studenten te benoemen en het Duitse karakter van de school en de heersende Duitsgezindheid binnen het instituut te benadrukken: 'Der im Bauhaus unter den Studierenden herrschende Geist Beruht auf den Anschauungen der oben erwähnten zweihundertundacht Reichsdeutschen, 14 Deutschösterreichern, 2 Deutschböhmen, 2 Balten und zwei Ungarn. Die Leitung vermag nicht anzunehmen, daß die Stärke deutscher Gesinnung durch diese wenigen Deutschen fremder Staatsangehörigkeit, welche ihr kulturelles Deutschtum nach Deutschland getrieben hat, gefährdet werden könnte.'¹⁰⁴ Hoewel het ministerie van Cultuur na een onderzoek van enkele maanden in mei 1920 verklaarde dat de kritiek op Bauhaus 'vielfach stark übertrieben' werd, was de storm daarmee nog niet gaan liggen.¹⁰⁵ Nog hetzelfde jaar kreeg de oude kunstacademie toestemming zich van Bauhaus af te splitsen en werd de Hochschule für bildende Kunst heropgericht.¹⁰⁶ Aantijgingen als 'communistisch', 'internationaal' en 'on-Duits' zouden Bauhaus echter het gehele bestaan blijven achtervolgen en met name in het begin van de jaren dertig weer in alle hevigheid de kop opsteken. Door de drie directeuren zou hier gedurende de geschiedenis van Bauhaus verschillend op worden gereageerd. Voor Gropius waren

¹⁰³ Leonhard Schrickel, 'Artikel von Leonhard Schrickel in der Weimarischen Landeszeitung Deutschland vom 19. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 529-531, 529-530.

¹⁰⁴ Leitung und Meisterrat des Staatl. Bauhauses, 'Presseerklärung des Staatlichen Bauhauses in der Weimarischen Landeszeitung Deutschland vom 23. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 536-537, 537.

¹⁰⁵ Kultusministerium, 'Ergebnisse der Untersuchung des Kultusministeriums vom 31. Mai 1920 zu der Eingabe Weimarer Bürger und Künstler zum Staatlichen Bauhaus vom 19. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 608-618, 618.

¹⁰⁶ Whitford, *Bauhaus*, 45.

de politiek getinte beschuldigen echter reden om, ondanks de politieke implicaties van het eerste Bauhausprogramma, binnen de school te streven naar een niet-politieke gemeenschap en partijvorming te voorkomen.¹⁰⁷ Dus hoewel Gropius – zoals we hebben gezien in het begin van het hoofdstuk – tot op zekere hoogte politiek geëngageerd was en ondanks de soms impliciete en licht politieke getinte doelstellingen van de school, koos hij er bewust voor om met Bauhaus zo veel mogelijk een apolitieke koers te varen.

Een tweede golf van zware politieke tegenstand in deze *Bauhausstreit* deed zich een aantal jaren later voor. Anders dan in de eerste jaren, was de tegenwerking niet alleen politiek van karakter maar ook afkomstig uit de politiek zelf. Waar Gropius zich rond 1920 nog gesteund wist door de politieke leiding van de Duitse deelstaat Thüringen, begon aan deze situatie rond 1923 een einde te komen. Dit jaar betekende een uitermate roerig jaar voor de Weimarrepubliek. De hyperinflatie tierde welig, in het Rijnland werden her en der autonome republieken uitgeroepen en door uitgebleven herstelbetalingen werd het Ruhrgebied door Franse troepen bezet. Dit laatste vormde voor Adolf Hitler de aanleiding om op te roepen tot actie. Niet direct tegen de Franse bezetter, maar juist tegen de *Novemberverbrecher* in Berlijn.¹⁰⁸ Door het hele land vonden er zowel door links als rechts demonstraties en opstanden plaats die de nationale regering ten val dreigden te brengen.¹⁰⁹ De communistische partij was in opdracht van Moskou voorbereidingen aan het treffen voor staatsgrepen in zowel Saksen als Thüringen, die uiteindelijk verhinderd konden worden door de Reichswehr op te laten rukken naar deze staten.¹¹⁰

Het was tegen deze achtergrond dat in het parlement van Thüringen de nationalistische partijen DVP (Deutsche Volkspartei) en DNVP (Deutschnationale Volkspartei) een meerderheid verkregen en samen een coalitie aangingen. Tijdens de verkiezingscampagne was Bauhaus nog inzet geweest van de strijd. In een reclame van nationalisten werden de school en de zittende regering afgeschilderd als socialistisch en communistisch en gericht op de uitschakeling van kleine

¹⁰⁷ Schrijft Gropius in een brief aan een vriend, geciteerd door: Whitford, *Bauhaus*, 38.

¹⁰⁸ Mai, *Die Weimarer Republik*, 43.

¹⁰⁹ Whitford, *Bauhaus*, 148.

¹¹⁰ Mai, *Die Weimarer Republik*, 44.

handelaren en lokale ambachtslieden. Toch werd er door de nieuwe regering van Thüringen niet direct ingegrepen bij Bauhaus.¹¹¹ Gropius hoopte dan ook nog op een positieve uitweg. Tezamen met meesters Feininger, Kandinsky en Klee deed hij eind maart van dat jaar middels een ingezonden mededeling in een krant het verzoek aan de Thüringer politiek om onpartijdig naar de situatie rondom Bauhaus te kijken. 'Wir bitten alle (...) klar zu machen, was eine Beengung oder Vernichtung der Bauhausarbeit in kultureller Hinsicht bedeuten würde. Es wäre beschämend für die deutsche Kulturentwicklung, wenn geistiger Aufbau durch Parteigeist zunichte gemacht würde', stelde de Bauhausleiding.¹¹² 'Wir (...) sind überzeugt, daß die thüringische Regierung und der Thüringer Landtag ohne Betonung von Parteiunterschieden unsere über den Parteien stehende Sache besonnen und sachlich behandeln und den Schwankungen des heutigen politischen Lebens entziehen wird.'¹¹³ Ook hier zien we weer duidelijk terug dat Gropius Bauhaus in een apolitieke positie probeert te manoeuvreren.

Toch bleek de oproep ijdele hoop. In de Thüringse pers werd de oppositie tegen Bauhaus steeds verder opgevoerd, waarbij wederom de oude beschuldigingen werden herhaald: de school zou worden gedomineerd door buitenlanders en daarnaast communistische sympathieën koesteren. Dit had ook zijn weerslag op de regering, hoewel de rechtse partijen het onderling moeilijk eens konden worden over welke maatregelen er tegen Bauhaus getroffen zouden moeten worden. Het onderlinge compromis dat uiteindelijk werd bereikt, bestond uit het terugschroeven van de subsidies vanuit de overheid met zestig procent en de hernieuwde samenvoeging met de Hochschule für bildende Kunst. Bauhaus zou in deze combinatie zeker een ondergeschikte rol moeten innemen.¹¹⁴ Zover liet Gropius het echter niet komen. Op tweede kerstdag 1924 liet de school via een persverklaring aan de buitenwereld weten dat, gedwongen door de houding van de Thüringer regering, er per 1 april 1925 een einde zou komen aan Bauhaus in Weimar en dat

¹¹¹ Miller Lane, *Architecture and Politics*, 80.

¹¹² Walter Gropius e.a., 'Veröffentlichung der Erklärung des Staatlichen Bauhauses an die Presse im Berliner Tageblatt vom 31. März 1924', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 689-691, 690.

¹¹³ Ibidem, 690-691.

¹¹⁴ Miller Lane, *Architecture and Politics*, 83-84.

men op dat moment nog niet kon zeggen of de school op een andere plaats opnieuw zijn deuren zou gaan openen.¹¹⁵

Na het nemen van het besluit de school in Weimar te sluiten, volgden al snel diverse aanbiedingen van andere steden om Bauhaus daar te kunnen vestigen. Van deze steden bleek Dessau uiteindelijk de beste papieren te hebben. De stad bezat een betrekkelijk grote industrie, had een hoger inwonertal dan Weimar en lag ook nog dichterbij Berlijn. Wellicht de meest prominente reden om tot vestiging in Dessau over te gaan was dat de deelstaat Anhalt, waar het de hoofdstad van was, al jaren onder de leiding van sociaal-democraten stond. Eén van de belangrijkste figuren die verantwoordelijk was voor de komst van de befaamde school naar zijn stad, was de liberale burgemeester Fritz Hesse. Bauhaus zou voortaan niet meer – zoals in Weimar het geval was geweest – worden gesubsidieerd vanuit de deelstaat, maar slechts door de stad Dessau. Niettemin had Hesse zorggedragen voor een budget dat veel ruimer was dan dat in de Weimarperiode.¹¹⁶ De meeste docenten en studenten verhuisden mee naar Dessau, slechts een enkeling bleef achter op de oude school in Weimar, die intussen was heropend en omgedoopt tot de Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst.¹¹⁷

Toch bracht de door de omstandigheden gedwongen sluiting in Weimar en de heropening in Dessau de nodige veranderingen met zich mee voor Bauhaus. Voor het eerst kon er een zelf ontworpen gebouw worden gebouwd om de school in onder te brengen, docenten aan de school werden niet meer als meester maar als professor aangeduid en eindelijk werd er een architectuurafdeling in het leven geroepen, hoewel deze pas in 1927 voor het eerst werd geopend onder leiding van de Zwitserse architect en latere Bauhausdirecteur Hannes Meyer. Een andere belangrijke wijziging in het licht van de nieuwe richting die Bauhaus na 1923 was ingeslagen en die goed aansloot bij de nieuwe ambities, was de oprichting van een

¹¹⁵ Walter Gropius e.a., 'Kundgebung des Direktors und des Lehrkörpers des Staatlichen Bauhauses für die Presse vom 26. Dezember 1924', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 735-736.

¹¹⁶ Whitford, *Bauhaus*, 153-154.

¹¹⁷ Otto Bartning, 'Rede von Otto Bartning als Direktors der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst bei der Eröffnung am 19. April 1926 (Auszug)', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 771-772.

naamloze vennootschap. Met de komst hiervan werd het mogelijk om te handelen in patenten en designs en zodoende een van de stad onafhankelijk inkomen te verwerven.¹¹⁸ Vergeleken met de eerste jaren in Weimar was de school volwassen geworden. Het nieuwe door Gropius ontworpen gebouw was functioneel en perfect afgestemd op het gebruik ervan. Studenten werden niet meer opgeleid tot ambachtsman maar tot industrieel ontwerper.¹¹⁹ De komst van Bauhaus naar Dessau riep niettemin direct vanaf het begin alweer de nodige tegenstand op in de nieuwe vestigingsplaats. Dit werd onder andere veroorzaakt door de financiering van de school door de stad en derhalve het gebruik van gemeenschapsgeld voor een controversiële instelling. Toch wist burgemeester Hesse de school tot de machtsovername door de nationaal-socialisten in 1931 te beschermen tegen aanvallen met grote consequenties.¹²⁰

De eerste jaren in Dessau kunnen worden gezien als een periode waarin Bauhaus zich – vergeleken met de voorliggende jaren – in relatief rustig vaarwater bevond. Door een ruime subsidie vanuit de stad en door de toenemende verkoop van designs en prototypes waren er voldoende financiële middelen en de contacten met de industrie namen exponentieel toe. Hoewel de kritieken op Bauhaus steeds grotere vormen begonnen aan te nemen, was de intensiteit ervan aanvankelijk veel kleiner dan het ooit tijdens de *Bauhausstreit* in Weimar was geweest. Toch bleef het commentaar op de school en het functioneren van Gropius toenemen en was er in toenemende mate sprake van conflicten met de gemeenteraad, vooral nadat deze na een verkiezing een voor Bauhaus minder positieve samenstelling had gekregen. Vermoeid door het voortdurend pareren van kritieken en het beschermen van zijn school, besloot hij in januari 1928 vrij plotseling zijn functie als directeur naast zich neer te leggen. Na eerst Ludwig Mies van der Rohe het aanbod gedaan te hebben om om hem op te volgen, die het vriendelijk afwees, besloot Gropius het stokje over te dragen aan Hannes Meyer.¹²¹ Zoals we in het volgende hoofdstuk gaan zien, zou deze wisseling van de wacht voor Bauhaus grote gevolgen hebben.

¹¹⁸ Whitford, *Bauhaus*, 156-158.

¹¹⁹ Ibidem, 164.

¹²⁰ Wingler, *The Bauhaus*, 7.

¹²¹ Ibidem, 8-9; Whitford, *Bauhaus*, 185; , Oskar Schlemmer, 'Letter to Otto Meyer, January 23, 1928', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 220-221; Er bestaat overigens veel discussie over de vraag of Gropius in 1928 daadwerkelijk dit aanbod aan Mies

Hoofdstuk II: Hannes Meyer

1928-1930; Dessau

*'das neue haus ist ein soziales werk. er erlöst das baugewerbe von der partiellen arbeitslosigkeit einen saisonberufes, und es bewahrt vor dem odium der notstandsarbeit. durch eine rationelle hauswirtschaft schützt es die hausfrau vor versklavung im haushalt, und durch eine rationelle gartenwirtschaft schützt es den siedler vor dem dilettantismus des kleingärtners. es ist vornehmlich ein soziales werk, weil es (wie jede DIN-norm) das industrie-normen-produkt einer ungenannten erfindergemeinschaft ist.'*¹²²

'The Hannes Meyer Era has now begun', meldde Oskar Schlemmer half april 1928 in een brief aan Otto Meyer.¹²³ Per 1 april van dat jaar was Meyer officieel begonnen in zijn nieuwe functie als directeur van de Hochschule für Gestaltung, de nieuwe titel die Bauhaus van de regering van Anhalt mocht voeren.¹²⁴ 'It will be a while before we see whether the change brings about a relaxation of tensions between us and the city administration and a certain part of the citizenry.'¹²⁵ Gropius' bekendmaking van zijn opvolger had intern in ieder geval allerminst geleid tot een vermindering van spanningen. De studentenrepresentatie binnen Bauhaus tekende bij Gropius bezwaar aan tegen de benoeming van Meyer, en Moholy diende direct zijn ontslag in, en werd daarin al spoedig gevolgd door twee andere docenten.¹²⁶

Een van de belangrijkste redenen voor het verzet tegen Meyer was zijn afwijkende kunstopvatting. Meyer wees het formalisme van Gropius en Moholy namelijk definitief van de hand en richtte zich volledig op de sociale dimensie van de kunst in het algemeen en de architectuur in het bijzonder.¹²⁷ Door het zo veel mogelijk standaardiseren van producten en de massaproductie ervan, moest het leven van mensen gemakkelijker worden gemaakt. 'Unser Tun ist Dienst am Volke', was dan

zou hebben gedaan. Onderzoekers van het Bauhausarchief in Berlijn menen van wel, terwijl anderen dit als een vals gerucht zien. Zie hiervoor ook: Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 145.

¹²² Hannes Meyer, 'bauen', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 47-49, 49. Geheel in Bauhausstijl is de tekst door Meyer zonder hoofdletters geschreven.

¹²³ Oskar Schlemmer, 'Letter to Otto Meyer, April 13, 1928', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 231-232, 231.

¹²⁴ Wingler, *The Bauhaus*, 7.

¹²⁵ Schlemmer, 'Letter to Otto Meyer, April 13, 1928', 231.

¹²⁶ Whitford, *Bauhaus*, 185.

¹²⁷ Wingler, *The Bauhaus*, 9.

ook een favoriete uitspraak van Meyer.¹²⁸ Op het eerste gezicht lijkt deze instelling niet veel af te wijken van de richting die Bauhaus vanaf 1923 was ingeslagen. Hierin hadden kunst en industrie elkaar immers ook al gevonden. Dit had geleid tot een toename van de door de Bauhausworkshops ontworpen producten en designs die in massaproductie werden gefabriceerd en daardoor voor een grotere groep consumenten bereikbaar waren geworden. Volgens Meyer waren de artistieke kwaliteiten en de vormeigenschappen van een product echter ondergeschikt aan de standaardisatie ervan, terwijl Gropius en Moholy juist de uiterlijke verschijning voorop plaatsten.¹²⁹ Voor de nieuwe Bauhausdirecteur had het ontwerpen van bijvoorbeeld gebruiksartikelen of gebouwen voornamelijk een praktisch, sociaal en daarmee tevens een politiek doel.

Exemplarisch voor Meyers kunstopvatting is het essay met de veelzeggende titel *Die neue Welt*, dat ongeveer een jaar voor zijn aanstelling aan de zojuist in het leven geroepen architectuurafdeling van Bauhaus, verscheen in het tijdschrift *Das Werk*. In deze tekst beschrijft Meyer de toestand van de moderne wereld en welke plaats kunst daarin volgens hem zou moeten innemen. '*Jedes Zeitalter verlangt seine eigene Form*', stelt Meyer.¹³⁰ 'Unsre Aufgabe ist es, unsre neue Welt mit unsren heutigen Mitteln neu zu gestalten.'¹³¹ Voor de architectuur geldt dat de nieuwe tijd 'unserm neuen Hausbau neue Baustoffe zur Verfügung [stellt]. (...) Diese Bauelemente organisieren wir, dem *Zweck und ökonomischen Grundsätzen* entsprechend, zu einer konstruktiven Einheit.'¹³² De vorm wordt door Meyer in de nieuwe wereld ondergeschikt gemaakt aan de doelmatigheid en de functionaliteit. 'Architektur als Weiterbildung der Tradition und als Affektleistung hat aufgehört. Einzelform und Gebäudekörper, Materialfarbe und Oberflächenstruktur erstehen automatisch, und diese funktionelle Auffassung des Bauens jeder Art führt zur reinen

¹²⁸ Citaat afkomstig uit: Claude Schnaidt, *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften* (Zürich 1965) 44.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Hannes Meyer, 'Die neue Welt', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 27-32, 29 (oorspronkelijke cursivering).

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem 29-30 (mijn cursivering).

Konstruktion. *Reine Konstruktion ist das Kennzeichen der neuen Formenwelt.* Die konstruktive Form kennt kein Vaterland; sie ist zwischenstaatlich und Ausdruck internationaler Baugesinnung. Internationalität ist ein Vorzug unsrer Epoche.¹³³

De wereld was veranderd volgens Meyer. De nieuwe wereld had behoefte aan praktische en functionele vormen van kunst. De 'oude' kunstvormen waren in zijn opinie overbodig geworden en ten dode opgeschreven: 'Tot Bild und Skulptur als Abbild der realen Welt: im Zeitalter von Film und Photo sinds sie uns Arbeitsverschwendung, und Anmaßung ist die dauernde <<Verschönerung>> unsrer realen Umgebung mit deren Interpretation durch den <<Künstler>>. Tot das Kunstwerk als <<Ding an sich>>, als <<L'art pour l'art>>: Unser Gemeinschaftsbewußtsein erträgt keine individualistischen Ausschreitungen', aldus Meyer. (...) *Das neue Kunstwerk ist ein kollektives Werk und für alle bestimmt*, kein Sammelobjekt oder Privilegium einzelner.¹³⁴ Het individualisme van de oudere kunstvormen zou volgens hem ingeruild moeten worden voor collectiviteit en daarmee eenvormigheid.

Het was precies deze houding jegens kunst – die binnen Bauhaus algemeen werd opgevat als anti-kunst – die de protesten over de aanstelling van Meyer als opvolger van Gropius deden aanwakkeren. Vooral de kunstenaars binnen de school zagen hun eigen positie bedreigd, aangezien ze onder Meyers leiding niets wezenlijks meer konden toevoegen aan het onderwijsprogramma van het instituut. Sinds zijn aanstelling was Bauhaus voornamelijk gericht op bouwen en, sinds de oprichting van een speciale advertentieafdeling, eveneens op het ontwerpen van advertenties. Meyer probeerde de rol van de kunstenaars binnen de opleiding terug te dringen. Daarnaast was zijn sociologische benadering van ongeveer ieder onderwerp een grote bron van grote ergernis. Een aantal docenten, waaronder Oskar Schlemmer, besloot de handdoek in de ring te gooien en Bauhaus te verlaten. Tekenend voor die nieuwe praktische koers van de school is dat zijn toneelworkshop niet opnieuw werd ingevuld maar geheel kwam te vervallen.¹³⁵

¹³³ Ibidem 30 (oorspronkelijke cursivering).

¹³⁴ Ibidem, 31 (oorspronkelijke cursivering).

¹³⁵ Whitford, *Bauhaus*, 185-186, 189.

Opvallend aan de citaten van Meyer die we tot nu toe hebben gezien is dat ze niet slechts duidelijkheid verschaffen over zijn kunstopvattingen, maar dat eveneens zijn politieke kleur erdoor zichtbaar wordt. Hij was een overtuigd Marxist, wat duidelijk is op te maken uit onder meer de nadruk die hij legt op de collectieve, internationale en sociale aspecten van kunst en architectuur. Een goed voorbeeld van de sociale functie van bouwkunst wordt geboden in het openingscitaat van dit hoofdstuk, waarin de woningbouw welhaast een bevrijdende en emanciperende rol krijgt toegedicht. Hetzelfde zien we gebeuren bij Meyers bespreking van het standaardproduct. ‘Das sicherste Kennzeichen wahrer Gemeinschaft ist die Befriedigung gleicher Bedürfnisse mit gleichen Mitteln. Das Ergebnis solcher Kollektivforderung ist das STANDARDPRODUKT. Typische Standardwaren internationaler Herkunft und Gleichförmigkeit sind: der Klappstuhl, das Rollpult, die Glühbirne, die Badewanne, das Reise Grammophon.’¹³⁶ Ook de standaardproducten worden in zijn opinie dus gekenmerkt door het grensoverschrijdende karakter en de gelijkvormigheid, ontdaan van alle individualistische kenmerken. ‘Sie sind Apparate der Mechanisierung unseres Tageslebens. Ihre genormte Form ist unpersönlich. Ihre Anfertigung erfolgt serienweise. Als Serienartikel, als Serieneinrichtung, als Serienbauteil, als Serienhaus.’¹³⁷ Om even verder in de tekst weer terug te keren naar de sociale consequenties van de standaardisering van producten. ‘Dem Halbnomaden des heutigen Wirtschaftslebens bringt die Standardisierung seines Wohnungs-, Kleidungs-, Nahrungs- und Geistesbedarfes lebenswichtige Freizügigkeit, Wirtschaftlichkeit, Vereinfachung und Entspannung. Die Höhe unsrer Standardisierung ist Index unsrer Gemeinwirtschaft.’¹³⁸

Meyers politieke voorkeuren namen niet alleen een belangrijke plaats in zijn kunstbeschouwingen in. Ook in het curriculum van Bauhaus kreeg politiek een belangrijk aandeel. En dat is misschien wel het allergrootste verschil met het tijdperk Gropius. Uit het eerste hoofdstuk is gebleken dat hoewel laatstgenoemde politiek geëngageerd was – met name in de periode direct na het einde van de Eerste Wereldoorlog – hij Bauhaus al snel uit de politieke sferen probeerde te halen en het apolitieke karakter van zijn school bleef benadrukken. We hebben gezien dat de

¹³⁶ Meyer, ‘Die neue Welt’, 30 (oorspronkelijke kapitalen).

¹³⁷ Ibidem, 30-31.

¹³⁸ Ibidem, 31.

voornaamste reden hiervoor was om het instituut zoveel mogelijk af te schermen tegen politiek getinte aanvallen van voornamelijk rechts-conservatieve en nationalistische hoek. Onder Meyer vond er een duidelijke kentering plaats. Er werden colleges gegeven in politieke theorie en politieke discussie werd aangemoedigd. Er werd zelfs een communistische cel gevormd waar uiteindelijk vijftien procent van de Bauhausstudenten lid van werd. In plaats van net als in de voorgaande jaren op zoek te gaan naar de luwte, besloot Meyer dwars tegen de stroom in te gaan.¹³⁹ We zullen later zien dat dit niet zonder gevolgen bleef.

In de hierboven gebruikte citaten uit Meyers werk vóór zijn komst naar Dessau liggen de nieuwe koers en doelen van Bauhaus reeds besloten. In 1929 worden ze echter ook expliciet beschreven in een nummer van het eigen Bauhaustijdschrift, in wat kan worden gezien als het nieuwe Bauhausmanifest. In *bauhaus und gesellschaft*, een programmatische tekst in dichtvorm, zijn Meyers maatschappelijke en politieke ideeën wederom duidelijk zichtbaar. Hetzelfde geldt voor zijn visie op Bauhaus: 'als eine <<hohe schule der gestaltung>> / ist das bauhaus dessau kein künstlerisches, / wohl aber ein soziales phänomen.'¹⁴⁰ Het was het doel van de school om te ontwerpen en te scheppen vanuit een maatschappelijke vraag en niet vanuit een artistieke aandrang. En de Weimarrepubliek van dat moment had genoeg zaken nodig waaraan Bauhaus een bijdrage kon leveren. 'als gestalter / ist unsere tätigkeit gesellschaftsbedingt, / und den kreis unserer aufgaben schlägt die gesellschaft. / fordert nicht heute in deutschland unsere gesellschaft / tausende von volksschulen, volksgärten, volkshäusern? / hunderttausende von volkswohnungen?? / millionen von volksmöbeln??? [...] als gestalter / sind wir diener dieser volksgemeinschaft. / unser tun ist dienst am volke.'¹⁴¹

In het nieuwe Bauhausmanifest refereert Meyer in verdeckte termen ook nog aan het Bauhaus zoals het functioneerde onder leiding van Gropius. 'wir suchen / keinen bauhausstil und keine bauhausmode [...] keine geometrischen oder

¹³⁹ Whitford, *Bauhaus*, 190.

¹⁴⁰ Hannes Meyer, 'bauhaus und gesellschaft', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 49-53, 50.

¹⁴¹ Ibidem.

stereometrischen gebilde, / lebensfremd und funktionsfeindlich.¹⁴² Dit was vooral een reactie op het Bauhaus van na 1923 dat zich door invloed van Van Doesburg en *De Stijl* kenmerkte door het gebruik van geometrische vormen en andere wettelijke wetmatigheden. Als er in werkelijkheid al sprake was een Bauhausstijl dan is dit waar Meyer op doelde. Even verderop in dezelfde strofe volgt er nog een knipoog naar het eerste manifest uit 1919: wir verachten jegliche form, / die zur formel sich protituiert. / so ist das endziel aller bauhausarbeit / die zusammenfassung aller lebenbildenden kräfte / zur harmonischen ausgestaltung unserer gesellschaft.¹⁴³ De rest van het manifest blijft de inmiddels bekende opvattingen over de dienende rol van de kunstenaar in de samenleving en het praktische nut van kunst verder benadrukken.

Deze nieuwe opvattingen hielden voor grote delen van de school een grote omschakeling in. Voor de workshops betekende de periode onder Meyer bijvoorbeeld een overgang naar het ontwerpen van betaalbare artikelen die bereikbaar waren voor een grote groep mensen. De typische Bauhausontwerpen die namelijk in de tweede fase van de school vanaf 1923 in machinale productie werden vervaardigd, waren vaak erg prijzig en derhalve exclusief van karakter. Geheel in stijl met Meyers slogan 'unser tun ist dienst am volke' moesten de workshops omschakelen van de productie voor een luxemarkt naar een massaproductie van goedkope gebruiksartikelen bestemd voor een brede markt.¹⁴⁴ Iets soortgelijks was aan de orde binnen de nieuwe architectuurafdeling. In plaats van het ontwerpen van losse huizen of gebouwen, moesten studenten zich richten op de studie van grote sociale woonprojecten voor massa's.¹⁴⁵ Was voorheen het uiterlijk van het ontwerp van doorslaggevend belang, vanaf 1928 was dit plotseling een bijzaak en lag de nadruk op functionaliteit en op de behoefte eraan in de maatschappij.

Door de wijzigingen die Meyer doorvoerde kwam de nadruk bij Bauhaus te liggen op productie. De lijn die al onder Gropius was ingezet en die tot doel had om de school productiever te maken – en daarmee onafhankelijker van subsidies van de staat

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem, 51.

¹⁴⁴ Whitford, *Bauhaus*, 186; Meyer, 'bauhaus und gesellschaft', 50; Bauhaus-online.de, 'Hannes Meyer' (versie onbekend), <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/hannes-meyer> (15 juli 2013).

¹⁴⁵ Whitford, *Bauhaus*, 186.

Thüringen en later van de stad Dessau – begon daarmee zijn vruchten af te werpen. Hoewel dit gezien zijn manifest nooit Meyers (primaire) doel moet zijn geweest, waren de eerste financiële successen een feit.¹⁴⁶ Het sterk verbeterde economische klimaat in de Weimarrepubliek van die jaren zal ongetwijfeld ook een grote rol hebben gespeeld bij de toegenomen verkoop van workshopartikelen. Een goed voorbeeld van een workshop die winstgevend werd onder het bewind van Meyer is de muurschilderingsworkshop. Op verzoek van behangfabrikant Emil Rasch begon deze workshop met het ontwerpen van behangmotieven die erg populair bleken te zijn en die nog decennialang in productie zijn gebleven.¹⁴⁷ In toenemende mate begon de industrie samenwerking te zoeken met Bauhaus en steeds meer workshops begonnen bij te dragen aan het financiële succes. Aangezien studenten een aandeel ontvingen in de opbrengst van Bauhausartikelen werd het tevens voor meer mensen financieel mogelijk om zich als student in te schrijven. Het succes vertaalde zich tevens in een nieuwe, door Zwitserland en Duitsland rondreizende Bauhaustentoonstelling, en een reeks van lezingen van Meyer door heel Europa.¹⁴⁸

Ondanks deze successen die Meyer voor de school behaalde, werd zijn positie al snel ter discussie gesteld. Hem werd verweten een politieke component in Bauhaus te hebben geïntroduceerd en die tot gevaarlijke proporties te hebben laten uitgroeien.¹⁴⁹ De communistische invloed binnen de school begon toe te nemen en sommige studenten raakten politiek geradicaliseerd. Dit tot grote zorgen van Gropius, die nog steeds op de achtergrond bij Bauhaus was betrokken.¹⁵⁰ De politisering van Bauhaus begon een extra probleem te worden, omdat Duitsland na de beurskrach in Wallstreet in oktober 1929 weer in een economische crisis terecht was gekomen. Het land werd extra hard door de wereldwijde crisis getroffen aangezien het aan de afspraak werd gehouden om kortetermijnleningen aan de Verenigde Staten te blijven terugbetalen. Dit leidde al spoedig tot grote werkloosheid en hernieuwde politieke chaos in de Weimarrepubliek.¹⁵¹ Bauhaus dreigde de

¹⁴⁶ Wingler, *The Bauhaus*, 9.

¹⁴⁷ Whitford, *Bauhaus*, 186; Tapetenfabrik Gebr. Rasch, 'Unternehmen, Historie in chronologischer Jahresabfolge' (versie onbekend), <http://www.rasch-tapeten.de/ueber-rasch/unternehmen/> (15 juli 2013).

¹⁴⁸ Schnaidt, *Hannes Meyer*, 50.

¹⁴⁹ *Ibidem*, 44.

¹⁵⁰ Bauhaus-online.de, 'Hannes Meyer'.

¹⁵¹ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 288-289.

speelbal te gaan worden van radicalen van beide zijden van het politieke spectrum.¹⁵² Op aanraden van Gropius besloot burgemeester Hesse op 29 juli 1930 om Meyer uit zijn functie te ontheffen. Hoewel het ontslag voor velen binnen Bauhaus als een opluchting kwam, werd er door een aantal studenten een demonstratie gehouden tegen dit besluit. Hoewel sommigen dachten dat Gropius de leiding over de school weer zou overnemen, liet hij dit echter over aan een ander.¹⁵³

Ditmaal accepteerde Ludwig Mies van der Rohe de functie van Bauhausdirecteur wel. Hij nam de zware taak op zich te proberen om Bauhaus weer uit het politieke vaarwater te krijgen. In de politieke polarisatie die in de Weimarrepubliek opnieuw in alle hevigheid was opgelaaid, was de school een gemakkelijke prooi voor radicalen. Links-radicalen waren na het ontslag van Meyer van mening dat een revolutionair Bauhaus in een kapitalistische samenleving een illusie was, terwijl rechts-radicalen in het instituut nog steeds een communistische bolwerk zagen dat internationale en daarmee on-Duitse kunst voortbracht.¹⁵⁴ In dat opzicht weerspiegelde Bauhaus de situatie waarin de Weimarrepubliek zich op dat moment bevond: het was verzwakt geraakt door interne en externe politieke omstandigheden en dreigde niet te overleven.¹⁵⁵

Meyer was ten dele een slachtoffer van de omstandigheden, daar hij op de externe economische en politieke omstandigheden immers geen invloed had gehad. Voor een groot deel had hij de situatie echter ook over zichzelf afgeroepen. Alleen hijzelf was verantwoordelijk voor de sterke politisering die Bauhaus, in de twee jaar dat de school onder zijn leiding stond, had doorgemaakt. Anderzijds had hij door zijn ideeën over de relatie tussen kunst en politiek en de rol die kunst kon innemen bij het tot stand brengen van een klasseloze en egalitaire (utopische) wereld weinig andere keuze. Zijn directieperiode moest in dat opzicht wel resulteren in een politieke koers voor Bauhaus. Aangezien Meyers opvattingen – getuige zijn geschriften van voor zijn komst naar Dessau – al lang en breed bekend waren voordat hij de functie van

¹⁵² Whitford, *Bauhaus*, 191.

¹⁵³ Schnaidt, *Hannes Meyer*, 50.

¹⁵⁴ Whitford, *Bauhaus*, 191.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

Bauhausdirecteur kreeg aangeboden, blijft het de vraag waarom Gropius in 1928 besloot zijn functie uitgerekend aan hem over te dragen.

Hoofdstuk III: Ludwig Mies van der Rohe 1930-1933; Dessau-Berlijn

So I called the Faculty together – those who were still there – and said: “They tell us that we can carry on. My proposal is that we close down. I’ll write them a polite letter and tell them so.”¹⁵⁶

Net zomin als men weet hoe vaak de functie van Bauhausdirecteur aan Ludwig Mies van der Rohe is aangeboden, weet men waarom hij de functie in september 1930 besloot te accepteren.¹⁵⁷ Sommigen wijten zijn keuze aan een benarde financiële situatie waarin hij rond die tijd verkeerd zou hebben.¹⁵⁸ Volgens zijn biografen Franz Schulze en Edward Windhorst kan dit echter onmogelijk waar zijn. In hun recente biografie over Mies laten ze zijn dochter aan het woord die zich zijn luxueuze leven en het dure appartement in Berlijn – waar Mies zich in de dagen rond zijn aanstelling aan Bauhaus graag bevond – nog goed voor de geest kon halen. Met zo’n levensstijl kon een tekort aan financiële middelen volgens hen niet aan de orde zijn.¹⁵⁹

Ludwig Mies van der Rohe was overigens niet de echte naam van de derde en tevens laatste Bauhausdirecteur. Hij was op 27 maart 1886 in Aken ter wereld gekomen als Maria Ludwig Michael Mies. Als bijvoeglijk naamwoord betekent ‘mies’ in het Duits onder andere ‘belabberd’ of ‘beroerd’. Aangezien dat niet paste bij de grote ambities die hij koesterde, besloot hij om zijn naam te veranderen. ‘Rohe’ was de naam van zijn moeder waaraan hij het Nederlandse ‘van der’ toevoegde.¹⁶⁰ Mies had zich door de wijziging van zijn naam aangepast aan de verwachtingen van de buitenwereld. Met zijn nieuwe naam was hij er klaar voor om de wereld van de architectuur te veroveren. Het vermogen waarmee hij zich kon aanpassen aan de situatie om een doel te kunnen bereiken zou hem ook later in zijn carrière van pas komen, vooral in de woelige laatste jaren van het bestaan van Bauhaus.

¹⁵⁶ Uit een transcriptie van een radiointerview met Mies: Ludwig Mies van der Rohe, ‘Mies Speaks’, *Architectural Review* 144-862 (1968) 451-452, 452.

¹⁵⁷ Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 145.

¹⁵⁸ Zie bijvoorbeeld: Hochman, *Architects of Fortune*, passim.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 145-146.

¹⁶⁰ Hochman, *Architects of Fortune*, 14.

Hoewel Mies net als zijn twee voorgangers een architect was, houden daarmee de belangrijke overeenkomsten wel op. Gropius en Meyer waren politiek geëngageerde architecten. Kunst en architectuur stonden in hun ogen niet op zich, maar dienden ook een sociaal doel; het kon meehelpen om de levenskwaliteit van andere mensen te vergroten. Zoals we in het voorafgaande hebben gezien, probeerde Gropius ondanks zijn linkse politieke voorkeur Bauhaus een zo strikt mogelijke apolitieke koers te laten varen. Voor Meyer waren kunst en politiek onlosmakelijk met elkaar verbonden en betekende architectuur een middel om de maatschappij actief te kunnen ondersteunen en te verbeteren. Mies was daarentegen überhaupt niet geïnteresseerd in politiek.¹⁶¹ Alles in zijn leven draaide om de architectuur. Zij diende zijns inziens alleen zichzelf en geen enkel ander (sociaal) doel.¹⁶²

Dit maakte Mies als geen ander geschikt om de reputatie van Bauhaus in de ogen van politieke tegenstanders te verbeteren, door de school weer zo veel mogelijk uit de politieke sferen proberen te trekken. Daarvoor moest hij overigens wel eerst een interne tegenstand zien te overwinnen bij een deel van de studenten. Zij stonden nog steeds achter Meyer en noemden Mies een formalist die liever luxueuze huizen voor rijke klanten ontwierp dan dat hij zich druk maakte om bijvoorbeeld goedkope behuizing voor de arbeidersklasse¹⁶³ De studenten voelden zich daarnaast gepasseerd omdat ze geen zeggenschap hadden gehad in de keuze voor een nieuwe directeur en ze eisten derhalve in rumoerige bijeenkomsten dat Mies zichzelf en zijn eigen werk en zou komen verdedigen zodat de studenten zelf konden bepalen of hij zijn functie wel waard was. Toen vervolgens een van de studentenbijeenkomsten dreigde uit te lopen op een rel liet Mies de politie de school ontruimen en sluiten.¹⁶⁴

'I had been asked by Gropius and the mayor to take over the school, with the agreement of the administration in Dessau....', herinnert Mies zich later.¹⁶⁵ 'I came here to return order to the school, to clean it up.... Hannes Meyer ... wanted to make

¹⁶¹ Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 147.

¹⁶² Hochman, *Architects of Fortune*, 41-42.

¹⁶³ Whitford, *Bauhaus*, 192.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Uit een interview met Dirk Lohan, citaat afkomstig uit: Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 148.

the school politically Communist. I was in no way in favor of that. I am not a world improver; never was, never wanted to be. I am an architect, interested in building and in problems of form.¹⁶⁶ Uit dit citaat blijkt wederom de apolitieke houding van Mies. Het verbeteren van de wereld of maatschappij deed niet ter zake. Het *l'art pour l'art*-principe, wat Meyer in zijn periode nog zo graag met wortel en tak had willen uitroeien, was heviger terug dan ooit. Uiteindelijk kon het grootste deel van de studenten terugkeren toen de school een aantal weken later de deuren weer opende, echter niet voordat er een persoonlijk gesprek met de directeur had plaatsgevonden waarin ze moesten beloven zich voortaan aan de regels te houden. Iedere vorm van politieke activiteit werd vanaf dat moment verboden.¹⁶⁷ Voor het eerst sinds de oprichting van Bauhaus in 1919 kende het instituut geen onderliggend beginselprogramma, gebaseerd op utopische ideeën over een nieuwe maatschappij waaraan de school een bijdrage zou kunnen leveren. De politiek en de maatschappij waren door Mies uit de school verbannen.

Dat de school zich niet meer bezighield met politieke activiteiten betekende niet dat de buitenwereld ook stopte om zich met Bauhaus te bemoeien, het tegendeel was waar. Dit werd voor een zeer belangrijk deel veroorzaakt door het explosieve klimaat dat op dat moment heerste in de Weimarrepubliek. De spanningen en chaos waren in alle hevigheid teruggekeerd en net als in 1919 werd er door toenemende politieke polarisatie weer gevochten op straat.¹⁶⁸ Bij de rijksdagverkiezingen van 14 september 1930 wist Hitlers NSDAP voor een aardverschuiving in het politieke landschap te zorgen door 18,3 procent van de stemmen binnen te halen.¹⁶⁹ Ter vergelijking, bij de verkiezingen in mei 1924 was dit percentage nog 6,5 geweest en dit was bij de twee daaropvolgende verkiezingen teruggelopen tot 2,6 procent.¹⁷⁰ De relatieve rust van de tweede helft van de jaren twintig was voorbij. Het presidentiële minderheidskabinet dat aan de macht kwam, stond onder leiding van Heinrich Brüning. Deze rijkskanselier was een fervent revisionist die er veel voor over had een einde te maken aan de Vrede van Versailles, in Duitsland ook wel het Dictaat

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Whitford, *Bauhaus*, 192-193.

¹⁶⁸ Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 151.

¹⁶⁹ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 289; Mai, *Die Weimarer Republik*, 132-133.

¹⁷⁰ Ibidem, 132-133.

van Versailles genoemd.¹⁷¹ Voor de stabiliteit van de Weimarrepubliek was met name zijn deflatiepolitiek funest, waardoor miljoenen Duitsers werkloos raakten en de politieke radicalisering verder toenam.¹⁷²

Ondanks de apolitieke koers die Mies had ingezet bleven de tegenstanders Bauhaus in een politiek licht zien en door de oplopende politieke spanningen in de Weimarrepubliek misschien wel sterker dan ooit. Door zijn neutrale positie werd Mies door links als een fascist gezien, terwijl rechts hem ondanks alles als een cultuur-bolsjewiek bleef aanduiden.¹⁷³ De problemen voor Bauhaus werden verergerd toen de NSDAP het in 1931 een meerderheid verkreeg in de gemeenteraad van Dessau.¹⁷⁴ De situatie uit Weimar begon zich te herhalen. Hoe hard Mies ook probeerde om aan de rechtse tegenstanders duidelijk te maken dat er geen link bestond tussen het modernisme in de kunst en een politieke overtuiging en dat modernisme niet meer of minder Duits was dan welke andere kunststroming dan ook, de aanvallen bleven komen.¹⁷⁵ De tegenstanders bleven de inmiddels bekende beschuldigingen uiten dat Bauhaus internationale kunst maakte (die in hun ogen om die reden per definitie anti-Duits was) en communistische sympathieën koesterde.¹⁷⁶ Die laatste beschuldiging werd nog altijd gebaseerd op de samenkomst van avant-garde kunst en politieke doelen die, zoals we in het eerste hoofdstuk hebben gezien, rondom de Eerste Wereldoorlog was ontstaan. Ondanks de onverminderde steun van burgemeester Hesse greep de gemeenteraad van Dessau zijn eerste kans om af te rekenen met de zo gehate school. De subsidie aan Bauhaus werd stopgezet en de contracten met het personeel werden opgezegd. Op 30 september 1932 werden de deuren van Bauhaus Dessau definitief gesloten.¹⁷⁷

Toch betekende dit nog niet het einde van Bauhaus. Wederom met de hulp van Hesse wist Mies de rechten op de naam Bauhaus van de stad Dessau over te nemen. Tevens mocht hij alle Bauhauspatenten en -apparatuur overnemen. Van zijn

¹⁷¹ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 292.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Hochman, *Architects of Fortune*, 97.

¹⁷⁴ Whitford, *Bauhaus*, 194.

¹⁷⁵ Hochman, *Architects of Fortune*, 100.

¹⁷⁶ Whitford, *Bauhaus*, 195.

¹⁷⁷ Ibidem; Wingler, *The Bauhaus*, 11.

eigen geld wist hij een verlaten telefoonfabriek te huren in Steglitz, een wijk in de hoofdstad Berlijn. In dit gebouw werd Bauhaus eind oktober 1932 voor het laatst heropend.¹⁷⁸ 'I rented a factory between Steglitz and Lichtenfeld on a canal. We painted it white inside. It looked fine', weet Mies zich later in een interview te herinneren.¹⁷⁹ 'In a way we liked it better there than in the Bauhaus [Dessau]. It wasn't so pretentious, you know, behind its dirty decayed wooden fence. Those who came to us there really wanted to come. We didn't need much – just work-tables. We went on for a year or two; we even had a fancy dress ball.'¹⁸⁰ In zekere zin was Bauhaus teruggebracht tot de basis, ontdaan van alle 'pretentieuze franje' was het de laatste periode vooral een architectuurschool. Architectuur nam binnen de school nu dus een plaats in die geheel in lijn was met de opvattingen van Mies. Anders dan in Weimar of Dessau het geval was geweest, was er nu sprake van een privéschool. Op overheidsgeld hoefde het instituut in het politieke klimaat van dat moment immers niet meer te rekenen. In deze laatste fase was Bauhaus financieel volledig afhankelijk van de patenten, schoolgelden en bijdragen van derden.¹⁸¹

Intussen was de politieke situatie in de Weimarrepubliek nog verder verslechterd. Ongeveer drie maanden na de heropening van Bauhaus in Steglitz was Hitler op 30 januari 1933 tot rijkskanselier benoemd en hiermee was het doodvonnis voor de democratische republiek feitelijk getekend. Hoewel de grondwet van de Weimarrepubliek hiermee niet was afgeschaft, kwamen de democratische beginselen al snel in de verdrukking. De brand in de *Reichstag* van 27 februari 1933 vormde de aanleiding om de zogenoemde *Verordnung zum Schutz von Volk und Staat* af te kondigen, waarmee een aantal grondrechten zoals de vrijheid van meningsuiting werden opgeschort.¹⁸² Bij de laatste rijksdagverkiezing van 5 maart 1933 kreeg de NSDAP het met 43,9 procent van de stemmen net niet voor elkaar om een absolute meerderheid te verkrijgen in de *Reichstag*, maar met behulp van de rechts-conservatieve Deutschnationale Volkspartei (DNVP) werd er alsnog een meerderheid gevormd.¹⁸³ Hierdoor werd het mogelijk om de grondwet aan te passen

¹⁷⁸ Schulze en Windhorst, *Mies van der Rohe*, 152-153.

¹⁷⁹ Mies van der Rohe, 'Mies Speaks', 452.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Whitford, *Bauhaus*, 196.

¹⁸² Boterman, *Moderne geschiedenis*, 303-306.

¹⁸³ Ibidem, 305; Mai, *Die Weimarer Republik*, 132-133.

om vervolgens de wetgevende macht over te dragen aan de regering. Op 23 maart werd door goedkeuring van een nieuw wetsvoorstel de macht van de rijksdag, rijksraad en de rijkspresident formeel ten einde gebracht.¹⁸⁴ Hiermee was er tevens na veertien jaar definitief een einde gekomen aan het eerste Duitse democratische experiment.

En zoals wel vaker het geval was geweest in de geschiedenis van Bauhaus, werd de maatschappelijke verdeeldheid in Duitsland wederom weerspiegeld in de school. De school was na de verhuizing naar Berlijn onderling opnieuw verdeeld geraakt. Binnen de studentengeledingen was er onrust ontstaan, omdat een deel van de studenten het idee had dat Mies te veel was gaan toegeven aan de druk van de fascistische door de school te veel aan te passen aan de eisen van het Derde Rijk.¹⁸⁵ Maar er studeerden ook rechts-nationalistische studenten aan Bauhaus. Toen de NSDAP na de verkiezingen van maart 1933 samen met de DNVP een meerderheid in de rijksdag hadden behaald, haastten zij zich naar buiten om de nazivlag met swastika voor de school te hijsen.¹⁸⁶

Toch voorkwam dat niet dat op 11 april 1933 de Gestapo in actie kwam tegen Bauhaus. Toen Mies op die ochtend bij zijn school aankwam, was het gebouw afgezet. "“Stop!” I said: “What’s the idea? This is my school; it belongs to me.” But there were the Gestapo searching the premises’, herinnert Mies zich nog van die bewuste ochtend.¹⁸⁷ ‘They were looking for the foundation deeds of the Bauhaus so as to take proceedings against the Mayor of Dessau. He had, of course, nothing to do with it all.’¹⁸⁸ Daarbij had Mies er al eerder voor gezorgd dat alle papieren die in de toekomst eventueel belastend zouden kunnen zijn niet waren meeverhuisd naar Berlijn, maar uit voorzorg naar Zwitserland waren overgebracht.¹⁸⁹ ‘They regarded us as perfectly harmless – and so we were.’¹⁹⁰ Maar de school bleef afgesloten en

¹⁸⁴ Boterman, *Moderne geschiedenis*, 303-306.

¹⁸⁵ Hochman, *Architects of Fortune*, 103.

¹⁸⁶ Ibidem, 104.

¹⁸⁷ Mies van der Rohe, ‘Mies Speaks’, 452.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Hochman, *Architects of Fortune*, 107.

¹⁹⁰ Mies van der Rohe, ‘Mies Speaks’, 452.

de aanwezige studenten die zich niet hadden kunnen legitimeren werden meegenomen voor verhoor.¹⁹¹

Na de gedwongen sluiting heeft Mies de nodige pogingen gedaan om de school weer heropend te krijgen. Hij ging hiervoor onder meer naar Alfred Rosenberg, de leider van de Kampfbund für Deutsche Kultur, die in de beginperiode van het naziregime met zijn organisatie min of meer verantwoordelijk was voor de culturele zaken binnen het rijk.¹⁹² Hij vertelde Mies dat “the Bauhaus is carried by forces which fight us, and that can’t be done.”¹⁹³ Vervolgens vroeg hij aan hem waarom hij de school niet simpelweg een andere naam had gegeven bij de verhuizing naar Berlijn, waarop Mies antwoordde dat “the best thing Gropius has done was to invent the name Bauhaus. I wouldn’t change it for anything.”¹⁹⁴ De bijeenkomst leverde geen succes op, de school bleef gesloten.

In de weken die volgden bleef Mies strijden voor de heropening van zijn Bauhaus. Maar het was hem niet alleen daar om te doen. Een misschien nog wel belangrijker doel was de acceptatie door de nazi’s van het modernisme. Hij probeerde nazileiders als Rosenberg en Joseph Goebbels ervan te overtuigen dat de architectuur van het modernisme ook in het Derde Rijk goed op haar plaats zou zijn. In haar studie *Architects of Fortune, Mies van der Rohe and the Third Reich*, laat Elaine S. Hochman overtuigend zien dat opportunisme en eigenbelang wellicht de grootste drijfveren waren om een poging te doen de nazi’s van gedachten te doen veranderen. Wanneer het nieuwe regime zou inzien dat het Bauhaus onder zijn leiding – en daarmee impliciet het modernisme – niets met politiek te maken wilde hebben en daarmee dus niet communistisch en gevaarlijk was, zou het voor Mies mogelijk blijven om in Duitsland te blijven werken en om grote bouwprojecten binnen te slepen.¹⁹⁵

Deze houding blijkt duidelijk uit zijn reactie op een bericht van de Gestapo in juli van datzelfde jaar dat de school onder bepaalde voorwaarden weer kon worden

¹⁹¹ Whitford, *Bauhaus*, 196.

¹⁹² Hochman, *Architects of Fortune*, 74, 110.

¹⁹³ Mies van der Rohe, ‘Mies Speaks’, 452.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Hochman, *Architects of Fortune*, passim.

heropend.¹⁹⁶ Een aantal docenten (waaronder Kandinsky) zou moeten worden ontslagen en vervangen worden door nazi-aanhangers, het curriculum zou op sommige punten moeten worden aangepast en alle medewerkers zouden van tevoren een vragenlijst moeten invullen.¹⁹⁷ Zoals het openingscitaat van dit hoofdstuk duidelijk weergeeft, is Mies hier uiteindelijk niet mee akkoord gegaan. Financiële redenen speelden hierbij ongetwijfeld een grote rol, maar een andere reden was dat Mies' belangrijkste missie met deze toestemming allang was binnengehaald. Door de school onder voorwaarden opnieuw te willen openen had het nieuwe regime te kennen gegeven Bauhaus en het modernisme niet langer als een bedreiging te zien. Mies was ervan overtuigd dat ook hij hiermee gezuiverd was van alle beschuldigingen die hij de afgelopen jaren over zich uitgestort had gekregen en dat hij met zijn architectuur een plaats had bemachtigd in de nieuwe politieke orde.¹⁹⁸

Het is ironisch om te zien dat Ludwig Mies van der Rohes desinteresse voor politiek en de apolitieke koers die hij met Bauhaus was gaan varen uiteindelijk zulke grote politieke consequenties hebben gehad. Hij wilde slechts zijn werk doen en was er oprecht van overtuigd dat dit onder ieder politiek systeem mogelijk zou moeten zijn.¹⁹⁹ Zijn bereidheid om ook onder het naziregime te werken heeft echter bij velen kwaad bloed gezet. De ontzetting hierover werd nog vele malen groter toen hij op 18 augustus 1934 een van de medeondertekenaars bleek te zijn van de zogenoemde *Aufruf der Kulturschaffenden*, een proclamatie gepubliceerd in de *Völkischer Beobachter* waarin werd opgeroepen Hitler te steunen in een volstrekt symbolisch referendum dat werd gehouden om het Duitse volk de nieuw verworven macht van de *Führer* te laten legitimeren.²⁰⁰ 'Der Führer hat uns wiederum aufgefordert, in Vertrauen und Treue zu ihm zu stehen. Niemand von uns wird fehlen, wenn es gilt, das zu bekunden', luidde het laatste deel van de tekst vlak boven de lijst met handtekeningen.²⁰¹

¹⁹⁶ Wingler, *The Bauhaus*, 11.

¹⁹⁷ Mies van der Rohe, 'Mies Speaks', 452.

¹⁹⁸ Hochman, *Architects of Fortune*, 156-158.

¹⁹⁹ Ibidem, passim.

²⁰⁰ Ibidem, 217-224; Winfried Nerdinger, 'Bauhaus-Architekten im >Dritten Reich<', in: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Vervolgung* (München 1993) 153-178, 162.

²⁰¹ Citaat afkomstig uit: Hochman, *Architects of Fortune*, 223.

Toch past deze opmerkelijke en sterk politiek getinte stap in het apolitieke levensbeeld van Mies. Zijn doel was niet het bedrijven van politiek, maar het creëren van kunst. En kunst stond vervolgens weer boven de politieke realiteit.²⁰² Door mee te werken met de nazi's kon hij zijn werk blijven uitoefenen. Hoewel Mies door een aantal van zijn oud-Bauhauscollegae werd beschouwd als een verrader, was hij zeker niet het enige Bauhauslid die uit gevoelens van opportunisme en eigenbelang besloot om een samenwerking met het nieuwe regime niet uit de weg te gaan.

²⁰² Hochman, *Architects of Fortune*, 220, 221.

Hoofdstuk IV: Tussen utopie en opportunisme

In de vorige drie hoofdstukken hebben we kunnen zien hoe de geschiedenis van het ontstaan en de ondergang van Bauhaus zich ontvouwde tegen de achtergrond van de tumultueuze Weimarrepubliek. Een aantal ontwikkelingen die naar voren zijn gekomen in het voorafgaande onderschrijven de hypothese die in de inleiding is gesteld, namelijk dat het utopisch programma van Bauhaus werd beïnvloed door politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in de Weimarrepubliek. Andere ontwikkelingen wijzen echter eerder op grotere, internationale culturele of economische tendensen of stromingen. Dit hoofdstuk heeft als doel de verkregen informatie uit de eerste drie hoofdstukken in een groter geheel te plaatsen. Zodoende ontstaan er inzichten die noodzakelijk zijn om een afgewogen antwoord op de onderzoeksvraag te kunnen geven. Om mijn hypothese te kunnen toetsen en om vervolgens een antwoord te kunnen formuleren op de hoofdvraag van dit onderzoek zullen er eerst nog een tweetal andere vragen moeten worden beantwoord.

Allereerst is het van belang om te bepalen of er überhaupt sprake was van één enkel Bauhaus. Als de eerste drie hoofdstukken iets duidelijk illustreren dan is het wel dat de verschillende fasen waarin de geschiedenis van Bauhaus is onder te verdelen, onderling significant verschillen. Alleen al de periode Walter Gropius kende twee duidelijk van elkaar te onderscheiden fasen. Een eerste, waarin de nadruk voornamelijk lag op het vormgeven van een nieuwe maatschappij door terug te grijpen op oudere tradities als de ambachten, en een tweede stadium waarin de school actieve toenadering tot de industrie begon te zoeken en plots een veel productiever karakter kreeg. Met de overgang naar de periode Hannes Meyer brak er wederom een nieuwe fase aan waarin de grondbeginselen van Bauhaus en daarmee ook de koers van het instituut in bepaalde opzichten radicaal werden omgegooid. De school raakte dusdanig gepolitiseerd dat het voortbestaan ervan in gevaar was gebracht. Het gedwongen ontslag van Meyer en zijn opvolging door Ludwig Mies van der Rohe luidde de laatste fase in, waarin laatstgenoemde de zware taak had om de school haar apolitieke karakter terug te geven die het in het

verleden onder Gropius had gehad. Hierdoor is gedurende zijn directietijd het democratische karakter van Bauhaus volledig verdwenen.

De grote inhoudelijke verschillen tussen deze vier stadia hebben velen doen afvragen of Bauhaus door de veertien jaren van het bestaan heen wel hetzelfde instituut is geweest, of dat de school beter van naam had kunnen veranderen.²⁰³ Deze twijfel over de continuïteit wordt nog groter wanneer je kijkt naar het grote personele verloop in deze periode. Geen enkele docent is de gehele geschiedenis van Bauhaus aan de school verbonden geweest en er is er maar één, Wassily Kandinsky, die alle drie de locaties heeft meegemaakt.

Niettemin zijn er genoeg overeenkomsten en verbanden om wel degelijk te kunnen spreken van één Bauhaus. De belangrijkste ligt reeds besloten in de naam Bauhaus. Hoewel de nadruk erop in de loop der jaren is veranderd, is het belangrijkste doel van de school altijd geweest om studenten te onderwijzen in de verschillende aspecten van de bouwkunst. Architectuur is veertien jaar lang de rode draad van Bauhaus geweest en de nadruk daarop is naar het einde toe alleen maar toegenomen. Bestond er in de Weimarperiode nog geen architectuurafdeling, na de verhuizing naar Dessau werd deze wel in het leven geroepen om onder Meyer en Mies zelfs de belangrijkste afdeling binnen de school te worden. Ondanks de populariteit van diverse andere Bauhausontwerpen als stoelen, lampen en behangdesigns die vanaf 1923 in toenemende mate via massaproductie aan het grote publiek werden verkocht, was de architectuur al die tijd de verbindende factor. Dit blijkt tenslotte ook uit het feit dat alle drie de Bauhausdirecteuren van huis uit architect waren.

Een andere belangrijke verbindende factor tussen de verschillende stadia is de tegen de school gerichte politieke agressie. Zoals uit het eerste hoofdstuk is gebleken is er al vanaf het allereerste begin sprake geweest van politieke weerstand waartegen Gropius zijn visie en Bauhaus moest verdedigen. Waar de school in zijn bestaan flinke inhoudelijke veranderingen heeft ondergaan, geldt dit echter niet voor de beschuldigingen die tegenstanders van Bauhaus tegen de school gebruikten.

²⁰³ Met name van het Bauhaus onder Mies werd dit afgevraagd, zie: Hochman, *Architects of Fortune*, 97.

‘Anti-Duits’, ‘internationaal’, ‘joods’ en ‘communistisch’ zijn slechts een aantal van de aantijgingen die vanaf de Weimarperiode tot aan de sluiting door de Gestapo in 1933 tegen Bauhaus werden gebruikt. In de ogen van de tegenstanders was er in al die jaren aan de school klaarblijkelijk weinig veranderd. Dit kan deels verklaard worden door de links-politieke connotaties die vanaf het begin aan de school zijn blijven plakken, door de samenkomst van het Duitse modernisme met de belangen van de revolutionairen in de onrustige en onzekere periode vol opstanden en geweld direct na het einde van de Eerste Wereldoorlog.²⁰⁴

Niet alleen de politieke verbanden die moderne kunst en linkse groeperingen in 1918 met elkaar waren aangegaan stootten de voornamelijk rechts-conservatieve tegenstanders tegen het zere been, het was ook de door de school gehanteerde kunstvorm zelf. En dat is het volgende argument om wel degelijk over één Bauhaus te kunnen spreken. Het gaat misschien te ver om over een Bauhausstijl te spreken, het bestaan daarvan was iets dat Gropius zelf altijd ontkend heeft, maar de ontwerpen die de school in zijn bestaan heeft voortgebracht kennen vele onderlinge overeenkomsten.²⁰⁵ Ze waren allemaal – misschien alleen met uitzondering van het meest prille begin – gericht op een moderne en industriële samenleving. Dit uitte zich onder andere in het gebruik van moderne materialen, primaire kleuren en een geometrische en functionele vormgeving. Wat de drie architecten die de leiding over Bauhaus hebben gehad verder gemeen hadden, was hun afkeer tegen de contemporaine, op het historicisme gebaseerde architectuur in Duitsland.²⁰⁶

Al deze argumenten om de school als één geheel te zien, zullen in zijn achterhoofd hebben meegespeeld toen Mies de vraag van Rosenberg waarom hij de naam van de school met de komst naar Berlijn niet had veranderd, beantwoordde met: “the best thing Gropius has done was to invent the name Bauhaus. I wouldn’t change it for anything.”²⁰⁷ Bauhaus was niet slechts een naam, het bezat een belangrijke inhoud en stond voor iets wezenlijks. Het is gezien de vele moeite en de eigen financiële middelen die Mies had ingezet om de school in Berlijn te kunnen

²⁰⁴ Ibidem, 46-48. Dit komt eveneens ter sprake in hoofdstuk 1.

²⁰⁵ Jie Chang, ‘Reactions against Historicism of German Bauhaus and the Reaction against “Passeism” of Italian Futurism’, *Review of European Studies* 2-1 (2010) 91-95, 91.

²⁰⁶ Ibidem, 91-92.

²⁰⁷ Mies van der Rohe, ‘Mies Speaks’, 452.

heropenen niet voor te stellen dat hij er anders over zou denken. Nu duidelijk is dat er ondanks de grote inhoudelijke verschillen tussen de opeenvolgende Bauhausstadia wel degelijk op meerdere terreinen continuïteiten kunnen worden aangewezen, is het zaak antwoord te geven op een tweede en minstens zo belangrijke vraag. Namelijk, in hoeverre er gedurende de gehele Bauhausgeschiedenis van veertien jaar sprake is geweest van een utopisch getint programma. Of kan dat slechts beweerd worden over de eerste jaren, waarin Gropius met zijn school terug wilde naar de ambachten, en in zijn oprichtingsmanifest een overduidelijk utopisch gericht betoog naar buiten had gebracht?

Het antwoord op deze vraag hangt voor een belangrijk deel af van de definitie van 'utopisch' die wordt gehanteerd. Onder het lemma 'utopisch' van het Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal worden twee mogelijke betekenissen gegeven. De eerste luidt 'als in Utopia, als van, in een utopie, niet te verwezenlijken.'²⁰⁸ Wanneer we proberen deze duiding toe te passen op de geschiedenis van Bauhaus zoals dat in de eerste drie hoofdstukken naar voren is gekomen, lopen we direct tegen een probleem aan. Het oprichtingsmanifest mag dan wat hoogdravend zijn geformuleerd, de doelen die erin worden gesteld zijn onmogelijk als niet te verwezenlijken te bestempelen. Dit probleem wordt nog duidelijker als ook de latere manifesten en programmatische geschriften worden bestudeerd. Aangezien de potentiële rol die Bauhaus zou kunnen spelen bij het vormgeven aan een toekomstige samenleving steeds concreter werd, groeide daarmee ook de kans dat deze toekomstvisie ooit werkelijkheid zouden kunnen worden. Kortom, van een utopisch programma is in deze duiding van het bijvoeglijk naamwoord 'utopisch' vanaf het allereerste manifest al geen sprake.

Anders is dat voor de tweede betekenis die het Van Dale woordenboek geeft: 'gericht op verandering van de bestaande orde.'²⁰⁹ Met deze duiding is het mogelijk om in ieder geval tot Mies' komst naar Dessau te spreken van een utopisch programma. Zowel het oprichtingsmanifest als latere programmatische essays zoals

²⁰⁸ G. Geerts en H. Heestermans, *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (Utrecht/Antwerpen 1992) 3237.

²⁰⁹ *Ibidem*.

Idee und Aufbau des Bauhaus van Gropius en *bauhaus und gesellschaft* van Meyer, voldoen zonder meer aan deze definitie. Beide directeuren waren van mening dat hun artistieke bezigheden konden bijdragen aan een betere samenleving in een betere toekomst. Het sociale aspect was in hun opinie een belangrijk onderdeel van het creëren van kunst en het ontwerpen van voorwerpen en gebouwen. Lastiger wordt het om Bauhaus onder Mies als utopisch te omschrijven. Zijn doel was niet zozeer om toe te werken naar een verandering van de bestaande orde, hij paste zichzelf juist aan de politieke realiteit aan om zodoende te proberen zijn school uit de klauwen van politieke tegenstanders te houden en daarnaast zichzelf in een positie te manoeuvreren waarin hij gemakkelijk belangrijke opdrachten kon blijven binnenhalen. Niettemin kan met enige moeite worden gesteld dat ook hij streefde naar een verandering. Misschien niet de verandering van de bestaande orde zelf, maar wel een verandering van de opinie die de bestaande orde bezat over hemzelf, zijn school en de stroming waartoe hij behoorde. Hoewel we in deze allerlaatste fase niet meer over een utopisch programma kunnen spreken, was er in ieder geval sprake van een hoger doel. De cultuuromslag waar Mies voor werkte leek binnen handbereik. Bauhaus mocht dan meer dan ooit op een normale kunst- en architectuurschool zijn gaan lijken, het bezat nog altijd idealen.

Met de veronderstellingen dat er een continuïteit bestaat tussen het Bauhaus van 1919 en dat van 1933 en dat er gedurende die gehele periode een programma bestond dat grotendeels utopisch, maar op zijn minst idealistisch van karakter was, kunnen we met behulp van de informatie die is opgedaan in de eerste drie hoofdstukken mijn hypothese toetsen. Wat direct in het oog springt, is dat er nauwelijks sprake lijkt te zijn van wederzijdse beïnvloeding. Zoals we hierboven reeds hebben vastgesteld moet er om te kunnen spreken van 'utopisch' sprake zijn van een wens de bestaande orde te willen veranderen. De programmatische geschriften tot ongeveer 1930 zijn zonder meer gericht op de wens om de samenleving door middel van ontwerpen, bouwen en produceren te verbeteren. De kans dat Bauhaus ook daadwerkelijk een substantiële invloed heeft kunnen uitoefenen op de maatschappij is echter verwaarloosbaar. Hoewel er vanuit de samenleving en de politiek voortdurend beschuldigingen werden geuit richting de school en daarbij continu de angst werd uitgesproken dat een internationale, communistische en anti-Duitse houding van Bauhaus tot een negatief effect op de

Duitse maatschappij zou leiden, blijkt uit de bronnen niets van een werkelijke beïnvloeding vanuit de school op de maatschappelijke en politieke realiteit.

Andersom lijken het utopisch programma van Bauhaus en het gevoerde beleid van de school op een aantal belangrijke momenten wel beïnvloed te zijn door politieke, economische en maatschappelijke omstandigheden. Het oprichtingsmanifest en de terugkeer naar de ambachten zijn bijvoorbeeld een direct gevolg van de Eerste Wereldoorlog en de daaruit voortvloeiende politieke onrust in Duitsland. Voor Gropius betekende dit een belangrijke onderbreking in zijn denken. De oorlog had niet alleen het politieke besef in hem gewekt dat er iets zou moeten veranderen aan de maatschappelijke en politieke orde zoals die in het keizerrijk had bestaan, het verdwijnen ervan en de onrust waardoor de Duitse maatschappij vlak na het einde van de oorlog werd gekenmerkt, zorgden er ook voor dat er ruimte was om utopische plannen tot een realiteit te maken. De rol van de machine verdween in deze plannen tijdelijk naar de achtergrond, onder meer door ervaringen die Gropius in de oorlog aan het front had opgedaan. Toch lijkt niet alles geïnspireerd te zijn op de nationale realiteit van dat moment. In het manifest en zijn conservatieve utopische opvattingen rondom de oprichting van Bauhaus zijn ook duidelijk internationale invloeden zichtbaar van bijvoorbeeld het expressionisme en de 'Arts and Crafts'-beweging.

Een soortgelijke mix van invloeden zien we terug bij de opmerkelijke wijziging in het programma rond 1923. Ook deze verandering werd deels veroorzaakt door ontwikkelingen in de Weimarrepubliek, maar het kende daarnaast weer de nodige andere belangrijke invloeden. De invoering van de nieuwe munteenheid had in 1923 een einde gemaakt aan de hyperinflatie en luidde een periode van relatieve economische rust in. Dit zal op de achtergrond hebben meegespeeld bij de beslissing om de school meer te laten produceren, maar het kan nooit de ommekeer verklaren. Deze was immers al veel eerder dan 1923 ingezet en was voornamelijk veroorzaakt door een aantal andere factoren. Allereerst was er de druk vanuit de overheid om productiever te worden. De school was tot op dat moment financieel vooral afhankelijk van subsidies vanuit de deelstaat Thüringen, maar de politiek verlangde een grotere inbreng van Bauhaus zelf. Daarnaast zag Gropius ook in dat het politieke klimaat in Weimar en Thüringen voor Bauhaus steeds minder gunstig

werd en dat daarom het nastreven van een meer financieel onafhankelijke positie niet onverstandig zou zijn. Hoewel het vernieuwde verbond tussen kunst en industrie voor Gropius een terugkeer betekende naar zijn vooroorlogse overtuiging dat de samenkomst van machinale productie en kunst kon bijdragen aan een verbetering van de maatschappelijke situatie – en daarmee dus duidelijk utopische kenmerken vertoonde – waren pragmatiek en opportunisme de voornaamste redenen voor de omschakeling. Deze indruk wordt versterkt wanneer we kijken naar de andere factoren die hebben bijgedragen aan deze verandering in het beginselprogramma van Bauhaus, zoals de druk die Van Doesburg van buiten de muren van de school op Gropius uitoefende en de machtsstrijd die woedde tussen Gropius en Itten.

Van een pragmatische en opportunistische koers lijkt tijdens de directieperiode van Meyer daarentegen absoluut geen sprake. Met zijn aanstelling tot directeur was het utopische gedachtengoed weer helemaal teruggekeerd binnen Bauhaus. In Meyers kunstopvatting stond alles in het teken van maatschappelijk nut. Kunst was daarbij geen doel op zich, maar een middel om de samenleving van binnenuit te kunnen verbeteren. Welke consequenties dit voor Bauhaus had, blijkt uit zijn manifest *bauhaus und gesellschaft*. De school moest een bijdrage gaan leveren aan de nieuwe maatschappij in wording en derhalve gaan ontwerpen vanuit de maatschappelijke vraag. Als de samenleving bijvoorbeeld behoefte had aan de bouw van arbeiderswoningen, dan moesten deze worden gebouwd. Dienstbaarheid en functionaliteit waren deze jaren belangrijker dan artistieke aspiraties. De politisering die hij binnen Bauhaus in gang heeft gezet, gaf daarbij maar eens te meer aan dat hij niet op zoek was naar compromissen, maar boven alles zijn eigen utopische visie ten uitvoer wilde brengen. Ondanks het feit dat Meyer bij de productie van de workshops reageerde op de vraag vanuit de maatschappij, is zijn utopisch wereldbeeld en het daarop gebaseerde Bauhausprogramma niet te beschouwen als een reactie op de maatschappelijke, politieke of economische realiteit van de Weimarrepubliek op dat moment, maar eerder als een samenkomst van zijn marxistische ideeën en zijn opvattingen over kunst en architectuur.

We hebben al gesteld dat er in de laatste fase van het instituut eigenlijk niet meer valt te spreken over een utopisch programma. Mies' belangrijkste doel tijdens de laatste jaren van het bestaan van Bauhaus was om de school en daarmee de

(modernistische) stijl waarin hij bouwde geaccepteerd te krijgen in de ogen van de rechts-nationalistische tegenstanders. Alleen op die manier zou hij ervoor kunnen zorgen dat zowel het voortbestaan van Bauhaus gegarandeerd werd en tevens zijn eigen opdrachten niet in gevaar zouden komen. Om dit te bewerkstelligen moest hij de door Meyer ingezette interne politisering van de school ongedaan zien te maken en tevens proberen alle politieke connotaties die aan de school kleefden te verwijderen. Dit hield ook in dat hij met het nieuwgevestigde nazibewind om de tafel moest en af en toe een compromis diende te sluiten. Uiteindelijk zorgde deze coöperatieve houding wel voor toestemming om Bauhaus in de zomer van 1933 te heropenen en tevens voor een aantal interessante persoonlijke opdrachten. Dat Mies bereid was zijn werkzaamheden voort te zetten in het Derde Rijk werd door velen als verraad beschouwd. 'When he accepted in July 1933, after the coming to power of Hitler, the commission for the Reichbank he was a traitor to all of us and a traitor to everything we had fought for', stelde Sibyl Moholy-Nagy in 1964.²¹⁰ De lijn tussen verraad en opportunisme is klaarblijkelijk flinterdun.

²¹⁰ Citaat afkomstig uit: Hochman, *Architects of Fortune*, XIV.

Conclusie

Ludwig Mies van der Rohe was niet de enige die ondanks de komst van het Derde Rijk zijn werk wilde voortzetten. Meerdere Bauhausleden, waaronder Walter Gropius, hebben na 1933 meegedongen in ontwerpwedstrijden voor het nationaalsocialistische bewind. Toen er in 1934 een propagandatentoonstelling werd georganiseerd onder de titel *Deutsches Volk – Deutsche Arbeit*, werd daaraan meegewerkt door een dozijn oud-leden van het inmiddels gesloten instituut en ook dit maal behoorde Gropius tot de medewerkers.²¹¹ Deze feiten staan in schril contrast tot het beeld dat velen nog steeds bij Bauhaus hebben als een consistent instituut dat gedurende zijn hele bestaan heeft gevochten tegen rechts-radicalen tendensen, maar uiteindelijk het onderspit heeft moeten delven.

Deze visie is echter te gekleurd. We hebben inderdaad geconstateerd dat er gedurende de gehele geschiedenis van Bauhaus sprake is geweest van politiek getinte aanvallen door voornamelijk rechts-radicalen tegenstanders en dat de school in 1933 de deuren moest sluiten. Niettemin had Bauhaus met een aantal kleine aanpassingen een aantal maanden later wel degelijk weer open gemogen. Dat daar niet voor gekozen is, kan echter niet te maken hebben met de veranderingen die zouden moeten worden doorgevoerd. Mies en een aantal andere leden van de school hadden het immers ook geen probleem gevonden om hun diensten te verlenen aan het naziregime. Een meer voor de hand liggende reden is dat er te weinig financiële middelen beschikbaar waren of – zoals door Hochman wordt beweerd – dat Mies zijn belangrijkste doel met de officiële toestemming tot heropening van de school al binnen had. Het altijd door de nazi's veronderstelde verband tussen de school en communistische en anti-Duitse tendensen was verdwenen. Hiermee was niet alleen de naam van de school gezuiverd, maar impliciet ook die van hemzelf en het modernisme.

We hebben tevens gezien dat Bauhaus lang niet altijd een hechte eenheid vormde, omdat er met grote regelmaat onderlinge spanningen en conflicten voorkwamen en

²¹¹ Nerdinger, 'Bauhaus-Architekten im >Dritten Reich<', 155-156.

dat het beleid van de school en de visie op de toekomst meerdere malen van richting zijn veranderd. Het onderliggende utopische programma werd bepaald door een combinatie van interne en externe factoren. Politieke, economische en maatschappelijke ontwikkelingen in de Weimarrepubliek hebben hierbij zoals we in het voorafgaande hebben geconstateerd zeker een belangrijke rol gespeeld, maar zijn niet alleen verantwoordelijk geweest voor de manier waarop Bauhaus zich ontwikkelde. Hierin speelden andere zaken zoals geopolitieke en economische ontwikkelingen, internationale kunststromingen, onderlinge strijd, maar vooral pragmatiek en opportunisme een voornamelijk rol.

Bauhaus heeft in zijn veertienjarige bestaan continu moeten laveren tussen utopische verlangens en pragmatische en opportunistische oplossingen. Het woelige politieke en economische klimaat van de Weimarrepubliek vormde doorlopend het decor van deze strijd en wist daar met grote regelmaat ook een stempel op te drukken.

Bibliografie

Primaire literatuur:

Auteur onbekend, 'Pressebericht über die am 12. Dezember 1919 gehaltene Rede des Bauhausschülers Hans Groß in der Versammlung der Freien Vereinigung für städtische Interessen in der Thüringer Tageszeitung vom 22. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 535-536.

Auteur onbekend, 'Veröffentlichung der Satzungen des Staatlichen Bauhauses Weimar von 1921', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 116-126.

Bartning, Otto, 'Rede von Otto Bartning als Direktors der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst bei der Eröffnung am 19. April 1926 (Auszug)', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 771-772.

Gropius, Walter, 'Baugeist oder Krämertum', in: Thomas Neumann (ed.), *Quellen zur Geschichte Thüringens. Kultur in Thüringen 1919-1949* (Erfurt 1998) 24-30.

Gropius, Walter, 'Baukunst im freien Volksstaat', in: Ernst Drahn en Ernst Friedegg (ed.), *Deutscher Revolutions-Almanach 1919* (Hamburg/Berlijn 1919) 134-136.

Gropius, Walter, 'Erklärung von Walter Gropius zu den ideellen und praktischen Grundfragen am Bauhaus vom 3. Februar 1922', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 157-161.

Gropius, Walter, 'Idee und Aufbau des Bauhaus' (versie onbekend), http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm (21 juli 2013).

Gropius, Walter, e.a., 'Kundgebung des Direktors und des Lehrkörpers des Staatlichen Bauhauses für die Presse vom 26. Dezember 1924', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 735-736.

Gropius, Walter, 'Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar in der gedruckten Programmschrift vom April 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 97-100.

Gropius, Walter, 'Privatschreiben von Walter Gropius aus Berlin an Oberhofmarschall Hugo Freiherr von Fritsch vom 2. April 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 77.

Gropius, Walter, 'Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar', in: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge/Massachusetts/Londen 1980) 31.

Gropius, Walter, 'Rede von Walter Gropius zur ersten Ausstellung von Schülerarbeiten am Staatlichen Bauhaus vom 25. Juni 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 241-244.

Gropius, Walter, e.a., 'Veröffentlichung der Erklärung des Staatlichen Bauhauses an die Presse im Berliner Tageblatt vom 31. März 1924', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 689-691.

Gropius, Walter, 'Vortrag von Walter Gropius in der Aussprache des Direktors des Staatlichen Bauhauses mit Handwerkern und Industriellen am 28. Juni 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 244-246.

Huszar, Vilmos, 'Das staatliche Bauhaus in Weimar', *De Stijl* 9 (1922) 266-267.

Kultusministerium, 'Ergebnisse der Untersuchung des Kultusministeriums vom 31. Mai 1920 zu der Eingabe Weimarer Bürger und Künstler zum Staatlichen Bauhaus vom 19. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 608-618.

Leitung und Meisterrat des Staatl. Bauhauses, 'Presseerklärung des Staatlichen Bauhauses in der Weimarer Landeszeitung Deutschland vom 23. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 536-537.

Mies van der Rohe, 'Mies Speaks', *Architectural Review* 144-862 (1968) 451-452 (transcriptie van een radiointerview uit 1966).

Meyer, Hannes, 'bauen', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 47-49.

Meyer, Hannes, 'bauhaus und gesellschaft', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 49-53.

Meyer, Hannes, 'Die neue Welt', in: Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (Dresden 1980) 27-32.

Schlemmer, Oskar, 'Letter to Otto Meyer, June 23, 1921', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 109-110.

Schlemmer, Oskar, 'Letter to Otto Meyer, December 7, 1921', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 113-115.

Schlemmer, Oskar, 'Letter to Otto Meyer, End of March, 1922', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 117-119.

Schlemmer, Oskar, 'Letter to Otto Meyer, January 23, 1928', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 220-221.

Schlemmer, Oskar, 'Letter to Otto Meyer, April 13, 1928', in: Tut Schlemmer (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer* (Middletown 1972) 231-232.

Schröckel, Leonhard, 'Artikel von Leonhard Schröckel in der Weimarer Landeszeitung Deutschland vom 19. Dezember 1919', in: Volker Wahl (ed.), *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926* (Keulen/Weimar/Wenen 2009) 529-531.

Taut, Bruno, 'Programm des Arbeitsrates für Kunst' (versie onbekend), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018&language=german (2 juni 2013).

Velde, Henry van de, 'Letter of April 11, 1915 to Walter Gropius', in: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge/Massachusetts/Londen 1980) 21.

Secundaire literatuur:

Boterman, Frits, *Moderne geschiedenis van Duitsland, 1800-1990* (Amsterdam/Antwerpen 1996).

Chang, Jie, 'Reactions against Historicism of German Bauhaus and the Reaction against "Passeism" of Italian Futurism', *Review of European Studies* 2-1 (2010) 91-95

Claussen, Horst, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens* (Hildesheim/Zürich/New York 1986).

Franciscono, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: the Ideals and Artistic Theories of its Founding Years* (Urbana/Chicago/Londen 1971).

Friedewald, Boris, *Bauhaus* (München/Berlijn/Londen/New York 2009).

Gay, Peter, *Weimar Culture. The Outsider as Insider* (Londen 1992).

Geerts, G., en H. Heestermans, *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (Utrecht/Antwerpen 1992).

Hochman, Elaine S., *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and the Third Reich* (New York 1989).

James-Chakraborty, Kathleen, 'Beyond Cold War Interpretations: Shaping a New Bauhaus Heritage', *New German Critique* 116 (2012) 11-24.

Koss, Juliet, 'Bauhaus Theater of Human Dolls', *Art Bulletin* 85-4 (2003) 724-745.

Mai, Gunther, *Die Weimarer Republik* (München 2009).

Miller Lane, Barbara, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945* (Cambridge, Massachusetts 1968).

Nerding, Winfried, 'Bauhaus-Architekten im >Dritten Reich<', in: *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (München 1993) 153-178.

Schnaidt, Claude, *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften* (Zürich 1965).

Schulze, Franz en Edward Windhorst, *Mies van der Rohe. A Critical Biography, New and Revised Edition* (Chicago/Londen 2012).

Whitford, Frank, *Bauhaus* (Londen 1984).

Wingler, Hans M. (ed.), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge/Massachusetts/Londen 1980).

Niet gedrukte bronnen

Bauhaus-online.de, 'Hannes Meyer' (versie onbekend), <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/hannes-meyer> (15 juli 2013).

Gropius, Walter, 'Idee und Aufbau des Bauhaus' (versie onbekend), http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/bauhaus_1923.htm (21 juli 2013).

Höhler, Gerd, 'Griechenland drohen Weimarer Verhältnisse' (versie 15 mei 2012),
<http://www.handelsblatt.com/meinung/kommentare/kommentar-griechenland-drohen-weimarer-verhaeltnisse/6636974.html> (29 mei 2013).

The Oxford Companion to Western Art, 'Neue Sachlichkeit' (versie 2003),
<http://www.oxfordreference.com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acr-ef-9780198662037-e-1869?rskey=PbkELc&result=6> (20 juli 2013).

The Oxford Dictionary of Art (3rd ed.), 'Stijl, De' (versie 2012),
<http://www.oxfordreference.com.proxy.library.uu.nl/view/10.1093/acref/9780198604761.001.0001/acr-ef-9780198604761-e-3359?rskey=ZV30ca&result=9> (16 juli 2013).

Tapetenfabrik Gebr. Rasch, 'Unternehmen, Historie in chronologischer Jahresabfolge' (versie onbekend), <http://www.rasch-tapeten.de/ueber-rasch/unternehmen/> (15 juli 2013).

Taut, Bruno, 'Programm des Arbeitsrates für Kunst' (versie onbekend), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=4018&language=german (2 juni 2013).

Die Zeit, 'Samaras vergleicht Griechenland mit Weimarer Republik' (versie 5 oktober 2012),
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-10/samaras-griechenland-chaos> (29 mei 2013).