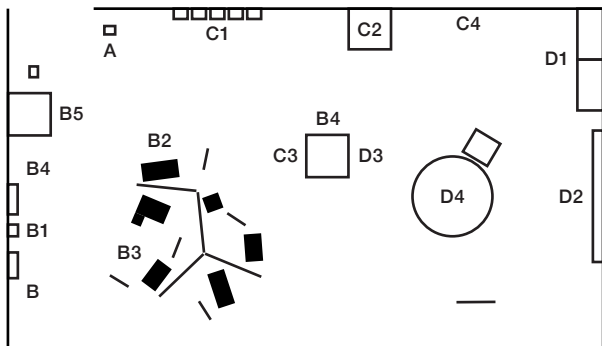

bauhaus imaginista

S.13

Corresponding
With

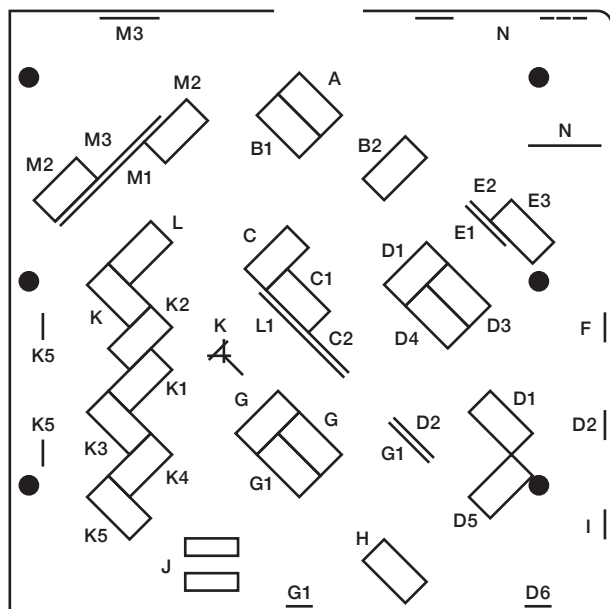


A
Walter Gropius,
Bauhaus-Manifest, 1919
S.16

B
Shin Kenchiku Kōgei Gakuin
(Schule für neue
Architektur und Gestaltung),
Tokio, 1932–1939
S.19

C
Das Bauhaus (1919–1933)
S.24

D
Kala Bhavan
S.29



A
Paul Klee,
Teppich, 1927
S. 38

B
Das Bauhaus und
die Vormoderne
S. 41

C
Anni und Josef Albers
in Amerika
S. 43

D
Fiber Art
S. 45

E
Von Moskau nach Mexico City:
Lena Bergner
und Hannes Meyer
S. 50

F
Reading
Sibyl Moholy-Nagy
S. 53

G
Marguerite Wildenhain
und die Pond Farm
S. 54

H
Maria Martinez: Keramik
S. 57

I
Navajo Film Themselves
S. 58

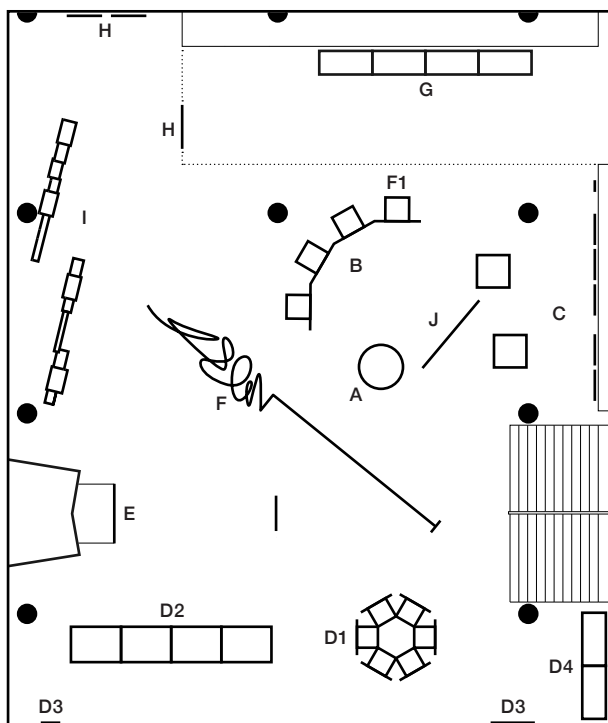
J
Paulo Tavares, *Des-Habitat /*
Revista Habitat (1950–1954)
S. 59

K
Lina Bo Bardi
und die Pädagogik
S. 60

L
Ivan Serpa und Grupo Frente
S. 65

M
Decolonize Culture:
Die École des Beaux-Arts
in Casablanca
S. 66

N
Kader Attia
*The Body's Legacies:
The Objects*
Colonial Melancholia
S. 70



A
Marcel Breuer,
ein bauhaus-film.
fünf jahre lang, 1926
S. 74

B
Entwurf für
ein Bauhaus-Buch
S. 77

C
Von Hua Tung zum Campus
der Universität Tunghai:
Walter Gropius und I. M. Pei
S. 79

D
The National Institute
of Design (NID), Ahmedabad,
The Industrial Design
Centre (IDC), Mumbai
und die Hochschule
für Gestaltung (Hfg), Ulm
S. 80

E
Zvi Efrat, *Scenes fom the Most
Beautiful Campus in Africa*
S. 84

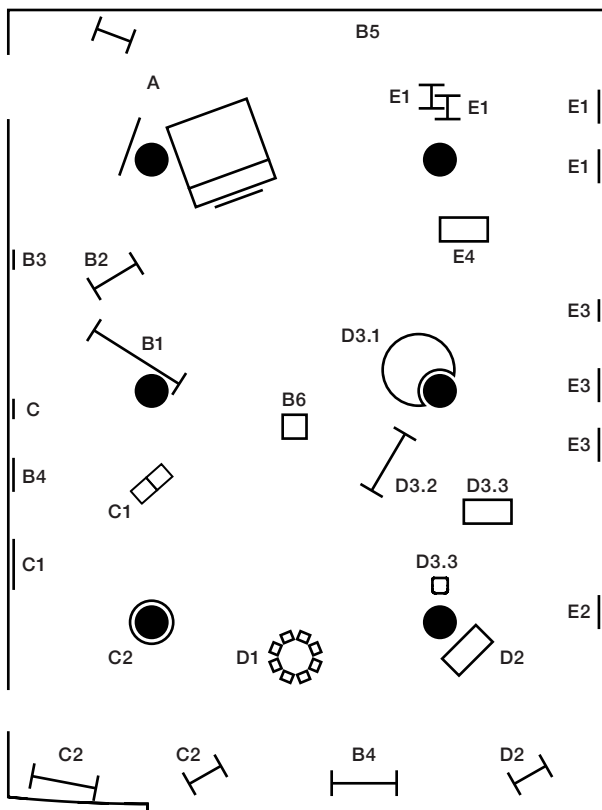
F
Alice Creischer,
Für Tolziner
S. 86

G
Der internationalistische
Architekt:
Hannes Meyer
S. 89

H
CIAM 4:
Der Architektenkongress
S. 90

I
Doreen Mende,
Hamhung's Two Orphans
(To Konrad Püschel)
S. 91

J
Wendelien
van Oldenborgh,
Two Stones
S. 92



A
Kurt Schwertfeger,
*Reflektorische
Farblichtspiele*, 1922
S. 96

B
Lichtexperimente
S. 99

C
Marketing,
Massenkultur und Kritik
S. 104

D
Der Künstler-Ingenieur
S. 108

E
Party, Performance
und Self Fashioning
S. 113

bauhaus imaginista
b **i**

HKW
Haus der Kulturen der Welt

4		Vorwort
7		Einführung
13		Corresponding With
35		Learning From
71		Moving Away
93		Still Undead
119		Projektvermittlung
122		Kooperationspartner
123		Die Kurator*innen
125		Projektteam

Vorwort

Das Bauhaus entstand in einer geopolitischen Krisen- und Umbruchsituation. Mit dem Ersten Weltkrieg hatte das „Barbarische“ Einzug in das vermeintliche Zentrum der Zivilisation gehalten. Die Selbstzerstörung Europas delegitimierte auch seine Institutionen, insbesondere die der Kultur. Zudem konfrontierte die technologische und industrielle Revolution die Gesellschaften mit grundlegenden Transformationen.

In dieser Sinnkrise, geprägt auch durch die Novemberrevolution und den fragilen Beginn der Weimarer Republik, suchten die Gründer des Bauhauses 1919 nach neuen Wegen, neuen Denk- und Handlungsansätzen. Die Aktualität des Bauhauses verdankt sich wesentlich der Tatsache, dass auch die heutige Welt durch tiefgreifende Transformationen geprägt ist, die begleitet sind von einer solchen Sinnkrise und neuen politischen Herausforderungen.

Die Antwort der Bauhäusler bestand dabei in der Gründung einer Schule, deren Charakter von Beginn an sowohl kosmopolitisch war, als auch auf die europäische Tradition der gotischen Bauhütte Bezug nahm. Die kosmopolitische Ausrichtung führte zunächst dazu, dass Studierende aus aller Welt ans Bauhaus kamen und darüber Kontakte in viele Teile der Welt aufgebaut wurden. Sie hatte aber auch von Anfang an zur Konsequenz, dass das Bauhaus ein Dorn im Auge deutscher Nationalisten war.

Die Angriffe von rechts setzten das Bauhaus in den 1920er Jahren immer stärker unter Druck und zwangen es, zuerst Weimar und dann Dessau zu verlassen, um 1933 in Berlin endgültig mit der Schließung konfrontiert zu sein. Gleichzeitig bestimmte dieser politische Druck den Rahmen, innerhalb dessen das Bauhaus Zeit seiner Existenz mit unterschiedlichsten Positionen um eine gesellschaftlich relevante Gestaltungshaltung rang. Genau diese Entwicklung half dem Bauhaus nach seiner Vertreibung aus Deutschland durch die Nationalsozialisten aber auch, international Fuß zu fassen.

Der zweite Teil der Antwort auf die Sinnkrise Europas und insbesondere des Wilhelminischen Obrigkeitsstaates wurde aus dem Werkstatt-Gedanken der gotischen Bauhütte entwickelt. Dabei sollte es das Ziel der neuen Institution sein, durch die Umgestaltung der materiellen Welt mittels Kunsthandwerk und Gestaltung eine Veränderung der Gesellschaft zu erreichen.

bauhaus imaginista greift nun diese beiden Aspekte des Bauhauses in einer spezifischen Art und Weise auf: Seine internationale Verwebung mit den Modernen und seine konkrete Auseinandersetzung mit der materiellen Welt. Dabei versteht das Forschungs- und Ausstellungsprojekt das Bauhaus von Anbeginn als Teil einer Moderne, die aus transkulturellen Begegnungen und Austausch ihre Impulse und Ideen bezog. *bauhaus imaginista* stellt das internationale Wirken des Bauhauses 100 Jahre nach seiner Gründung also nicht als Erzählung des Transfers von Ideen aus Deutschland in die Welt dar. Ausgangspunkt sind nicht die gängigen ikonischen Objekte, sondern vier Gegenstände, mit denen das Projekt sich forschend aus Problemlagen der Gegenwart heraus den Hinterlassenschaften des Bauhauses nähert. Im Kapitel *Corresponding With* wird das Bauhaus-Manifest von Walter Gropius in Beziehung zu parallel entstandenen Kunst- und Gestaltungshochschulen in Asien gesetzt, die sich ebenfalls als Keimzellen für die Gestaltung neuer Formen des Zusammenlebens verstanden, jedoch in unterschiedlich begründeten Umbruchsituationen. Das Kapitel *Learning From* geht von Paul Klees Zeichnung eines nordafrikanischen Teppichs aus und untersucht Lernprozesse, Aneignungen und resultierende Synthesen von Objekten vormodernen Kunsthandwerks hin zu modernem Design. Marcel Breuers Collage *ein bauhaus-film. fünf jahre lang* schreibt Designgeschichte in eine unbekannte Zukunft fort und ist im Kapitel *Moving Away* Gegenstand zur Befragung einer modernen Haltung, die Design als Werkzeug zur Verbesserung des Alltags begreift. Nicht zuletzt werden Kritikmuster der Postmoderne im Kapitel *Still Undead* auf den Kopf gestellt, ein Revival von Kurt Schwerdtfegers *Reflektorischen Farblichtspielen* steht als Impuls für emanzipatorische Pop- und Subkulturen.

Unsere Zeitgenossenschaft heute ist wie die Zeitgenossenschaft der Bauhäusler eine globale. Sie lebt von Austausch und Begegnung, aber auch von den Irritationen und Verwerfungen, die eine in Bewegung gebrachte Welt hervorruft und die auch heute wieder die Stimmungslage gegenüber einer ungewissen, aber zu gestaltenden Zukunft prägen. *bauhaus imaginista* vergegenwärtigt diese konfliktreiche Suche nach kulturellen Artikulationen unter den Bedingungen des ständigen Ablösens kultureller Artefakte und Ideen von lokalen Zusammenhängen und deren Verortung und Transformation in neuen Konstellationen. In diesem Sinne werden die vielfältigen und verstreuten Gegenwarten des Bauhauses zu einer Ressource für das Begreifen und Gestalten des schwer zu fassenden 21. Jahrhunderts.

Dabei bedeutet „vom Bauhaus lernen“ nicht unbedingt den Transfer gelungener Lösungen in die Gegenwart, sondern vor allem das Nachzeichnen der Suchbewegungen, die Auseinandersetzungen auch mit dem, was scheiterte und unvollendet blieb.

Mit diesem gemeinsamen Interesse haben sich die Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, das Goethe-Institut und das Haus der Kulturen der Welt (HKW) zur Zusammenarbeit entschlossen. *bauhaus imaginista* ist seit 2018 an acht Orten auf vier Kontinenten mit Ausstellungen, Symposien, Archivbegehungen und begleitenden Publikationen im Rahmen des Jubiläums „100 Jahre Bauhaus“ realisiert worden und ist jetzt im Rahmen von „100 Jahre Gegenwart“ im HKW zu sehen.

Wir danken den Goethe-Instituten in Schanghai, Peking, Neu-Delhi, Lagos, Moskau, New York, Rabat, São Paulo und Tokio sowie Le Cube – independent art room, dem China Design Museum, Hangzhou, dem National Museum of Modern Art, Kyoto, dem Garage Museum for Contemporary Art, Moskau und dem SESC, São Paulo für die großartige Zusammenarbeit. Ermöglicht wurde *bauhaus imaginista* durch die großzügige Unterstützung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), der Kulturstiftung des Bundes (KSB) und des Auswärtigen Amtes.

Die Kurator*innen Marion von Osten und Grant Watson, die *bauhaus imaginista* zusammen mit einem Team aus internationalen Forscher*innen, Künstler*innen und Gestalter*innen entwickelt haben, beglückwünschen wir zu ihrem herausfordernden Ansatz und der erfolgreichen Umsetzung des gesamten Projekts.

Claudia Perren
Bauhaus
Kooperation

Bernd Scherer
HKW

Johannes Ebert
Goethe-Institut

Einführung

Die Notwendigkeit, Kunst und Gestaltung grundsätzlich neu zu begreifen, zu praktizieren und zu vermitteln, zieht sich wie ein roter Faden durch das 20. Jahrhundert. Nimmt man das historische Bauhaus und seine Rezeption in den Blick, wird diese transnationale Geschichte radikaler Bildungsideen sichtbar. Das Bauhaus, gegründet 1919 nach dem Ende des katastrophalen Ersten Weltkriegs, war aus dem Aufbruch der deutschen Novemberrevolution als eine Schule für Gestaltung neuer Art hervorgegangen. Am Bauhaus versammelte sich eine jüngere Generation von Künstler*innen und Architekt*innen, die mit der nationalistischen, militaristischen und obrigkeitsstaatlichen Vergangenheit abschließen wollte. Die künstlerischen und gestalterischen Avantgarden und ihre radikal-pädagogischen Ideen prägten die Weimarer Republik als erste demokratische Gesellschaft Deutschlands. Mit der Umgestaltung der materiellen Umwelt in der Verbindung von Kunst, Handwerk, Gestaltung und Baukultur sollten auch bestehende gesellschaftliche Verhältnisse reformiert werden. Neue gestalterische Praktiken, Arbeitsweisen und Lebensformen zielten dabei auf die Befreiung von Nutzlosem und Überkommenem. Bis heute stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Gesellschaft immer wieder neu. Wie können wir heute, hundert Jahre nach der Gründung des Bauhauses, Gestaltung und Kunst als ein gesellschaftliches

Verhältnis denken? Welche Institutionen und Veränderungen wären für eine zeitgenössische fortschrittliche kulturelle Praxis notwendig?

bauhaus imaginista schlägt vor, den nationalen Rahmen zu verlassen und die Moderne als ein kosmopolitisches Projekt zu verstehen, das durch transkulturellen Austausch entstanden ist und bis heute weiterwirkt. Das Bauhaus war von Anfang an eine international ausgerichtete Schule. Studierende und Lehrende kamen aus verschiedenen Teilen Europas und Asiens, um hier zu lernen oder zu lehren. Der experimentelle, hybride Charakter der Moderne war kennzeichnend für das Bauhaus; es integrierte sozialistische und kommunistische Ideen, die Arts-and-Crafts-Bewegung und die Reformpädagogik, aber auch spiritualistische und esoterische Ansätze. Bauhäusler*innen unterhielten Verbindungen zum russischen Konstruktivismus und der niederländischen Bewegung De Stijl oder beteiligten sich an den Internationalen Kongressen für Architektur (CIAM). Heterogenität machte den Erfolg des Bauhauses aus, brachte aber auch Widersprüche und Konflikte mit sich. Den eigenen utopischen Ansprüchen genügte das Bauhaus nicht immer. Trotz des 1918 eingeführten Frauenwahlrechts und der in der Weimarer Verfassung erwähnten grundsätzlich gleichen staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten gab es auch für zahlreiche weibliche Studierende am Bauhaus keine wirkliche Gleichberechtigung. Ebenso unaufgelöst blieben Widersprüche zwischen künstlerischer und gestalterischer Ausbildung, egalitärem Anspruch, zukunftsweisender Lehre und marktgängiger Herstellung eigener „Design“-Produkte für ein überwiegend bürgerliches Publikum. Diese Widersprüche sprechen aber auch gegen jede kanonisierte Deutung des Bauhauses und gegen den Versuch, es auf einen Stil zu reduzieren.

In allen seinen Phasen von 1919 bis 1933 blieb das Bauhaus eine Bildungsstätte von und für Praktiker*innen. Kognitive und manuelle Fähigkeiten waren beim versuchsorientierten Umgang und Lernen mit dem Material von gleichwertiger Bedeutung. Eine Tatsache, die eindeutig im Gegensatz zur Höherbewertung kognitiver Fähigkeiten im 21. Jahrhundert steht. Das Bauhaus entwickelte eine materielle, experimentelle Forschung und Praxis, die auf die Bedingungen der Massenproduktion Einfluss nehmen wollte. Dementsprechend begann die Ausbildung mit Form- und Materialstudien, gefolgt von der Arbeit in Werkstätten, zu Teilen in Kooperation mit lokalen Herstellungsbetrieben. Unter Gropius' Nachfolger Hannes Meyer (1928–1930) setzte sich am Bauhaus eine stärker kollektive und egalitäre, aber auch polytechnischere Herangehensweise in der Lehre durch. Sie beinhaltete die Erforschung räumlicher, topografischer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen des Bauens, in die internationale Ideen zum neuen Siedlungsbau und zur

Stadtplanung einfließen. In der letzten Phase unter Mies van der Rohe als Direktor (1930–1933) wurde das Bauhaus vor allem zu einer Architekturschule. Bereits 1925 zog das Bauhaus aufgrund zunehmend rechtskonservativer Politik von Weimar nach Dessau, 1932 mit Erstarken der Nationalsozialisten in Deutschland weiter von Dessau nach Berlin. 1933 mit deren Machtergreifung wurde es aufgelöst. Einige Bauhäusler*innen konnten gerade noch rechtzeitig Nazi-Deutschland verlassen und trugen so dazu bei, dass sich Bauhaus-Konzepte zunehmend in anderen Ländern verbreiteten.

bauhaus imaginista widmet sich dem Transfer von Wissen durch die Migration von Studierenden und Lehrenden, aber auch der Interpretation, Aneignung und Imagination unterschiedlichster Bauhaus-Konzepte in China, Nordkorea, Indien, der Sowjetunion, Japan, Brasilien, Großbritannien, Nigeria, Marokko und den USA. Diese wurden übersetzt, umgeschrieben abgelehnt. Das Bauhaus brach 1919 aber auch radikal mit der klassisch-akademischen Kunstausbildung und der Trennung von bildender und angewandter Kunst. Dieses Anliegen wurde in anderen Teilen der Welt im Laufe des 20. Jahrhunderts ebenso dringlich, wo das Erbe des europäischen Kolonialismus Intellektuelle und Künstler*innen herausforderte, die Opposition von Kunst und Handwerk zu überwinden und die Kunstausbildung zu dekolonisieren.

Die mehrjährigen Recherchen, die *bauhaus imaginista* 2016 bis 2019 in Zusammenarbeit mit internationalen Forscher*innen und Kulturproduzent*innen aus Brasilien, China, Großbritannien, Indien, Japan, Marokko, Nigeria, Russland und den USA zusammentragen konnte, zeigen, in welchem Maß und unter welchen lokalen Bedingungen neue Gestaltungsideen und die Bauhaus-Pädagogik aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Damit eröffnet das Projekt eine Perspektive auf eine transnationale Geschichte modernistischer Designpolitik, die geprägt ist von Kriegen und Diktaturen, bündnisfreier Weltpolitik und Kaltem Krieg, von Unabhängigkeitsbewegungen und uneingeschränkten Modernisierungsversprechen.

Als Kurator*innen des Projekts *bauhaus imaginista* verstehen wir die weltweite Zirkulation von Bauhaus-Konzepten nicht als eine Geschichte von Wirkung und Einfluss, sondern als Teil einer internationalen Verflechtung, die auch nach 1933 weiterwirkte. *bauhaus imaginista* verfolgt die Geschichte eines transkulturellen Austauschs im 20. Jahrhundert aus der Perspektive internationaler Korrespondenzen, Beziehungen, Begegnungen und Resonanzen. 2018 wurde dieser Ansatz konkret in die Praxis übersetzt. *bauhaus imaginista* realisierte ein Jahr lang mit internationalen Partnerinstitutionen, dem Le Cube – independent art room, Rabat, dem China Design Museum, Hangzhou, dem Goethe-Institut, New York, dem National Museum of Modern Art, Kyoto, dem Garage

Museum of Contemporary Art, Moskau, dem SESC Pompéia, São Paulo, den Universitäten von Ile-Ife und Lagos und dem Kiran Nadar Museum, Neu-Delhi sowie dem Goethe-Institut an den verschiedenen Orten eine Serie von transnationalen Ausstellungen und Veranstaltungen, deren Ergebnisse in Berlin und Bern 2019 zu sehen sein werden.

Die Jubiläumsausstellung im Haus der Kulturen der Welt besteht aus vier Kapiteln. Jedes einzelne geht von einem zentralen Bauhaus-Gegenstand, einer Arbeit eines am Bauhaus Lehrenden oder Studierenden aus. Die vier ausgewählten, eher ephemeren Gegenstände eint ihre Thesenhaftigkeit: Es sind das Bauhaus-Manifest und das erste Curriculum aus dem Jahr 1919 von Walter Gropius, die Zeichnung *Teppich* (1927) von Paul Klee, Marcel Breuers Collage *ein bauhaus-film. fünf jahre lang* von 1926 und die *Reflektori-schen Farblichtspiele* von Kurt Schwerdtfeger (1922). Diese vier Gegenstände stellen bis heute Fragen hinsichtlich ihrer historischen Besonderheit, können aber auch als zukunftsweisend gelesen werden. Mit dieser kuratorischen Setzung war es uns möglich, die internationale Rezeption des Bauhauses im 20. Jahrhundert zu untersuchen, aber auch orts-spezifische Fragen zu verfolgen. Gleichzeitig konnten wir transhistorische Themen und Inhalte aus einer aktuellen politischen und kulturellen Perspektive verhandeln.

Das erste Kapitel, *Corresponding With*, setzt ausgehend von Gropius' Bauhaus-Manifest die Kunst- und Gestaltungslehre des Bauhauses in Beziehung zu zwei weiteren Gestaltungsschulen, die ebenfalls in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegründet wurden: die indische Kunstschule Kala Bhavan von Rabindranath Tagore, ebenfalls 1919 gegründet, und das 1931 in Japan von Renshichirō Kawakita gegründete Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Institut für Lebensgestaltung), aus dem die Shin Kenchiku Kōgei Gakuin (Schule für neue Architektur und Gestaltung) hervorging. Die drei Avantgarde-Schulen waren Teil eines kosmopolitischen Netzwerks; Spannungen zwischen Internationalismus, Nationalismus, Kolonialherrschaft oder aufkommendem Faschismus versuchten sie auf ihre je eigene Weise zu bewältigen.

Corresponding With befasst sich mit dem Potenzial der Radikalisierung von Kunst, Gestaltung und Lehre für eine neue Wissensproduktion, die in der materiellen Kultur eingeschrieben ist. Das Kapitel fragt nach den Optionen von Kunst- oder Gestaltungsschulen, alternative, kosmopolitische und egalitäre Lebensentwürfe hervorzubringen, aber auch nach der Möglichkeit, dem Druck patriarchaler, fremdenfeindlicher und nationalistischer Gewalt zu widersprechen.

Das zweite Kapitel, *Learning From*, stellt ausgehend von Paul Klees Zeichnung *Teppich* das Studium vormoderner Artefakte

nicht-europäischer Herkunft durch moderne Künstler*innen und Architekt*innen in den Vordergrund. Hierzu gehören die Wiederbelebung lokalen Handwerkswissens an der *École des Beaux-Arts* in Casablanca, Marokko, nachdem das Land seine Unabhängigkeit erlangt hatte, aber auch der Einfluss, den mesoamerikanische Textilien auf Bauhaus-Emigranten in den Vereinigten Staaten sowie Persönlichkeiten wie die Architektin Lina Bo Bardi hatten, die sowohl das Bauhaus als auch die populären Künste untersuchte, um die brasilianische Moderne neu zu definieren. *Learning From* thematisiert damit auch das Machtungleichgewicht kultureller Aneignung und die blinden Flecken einer Geschichte des Sammelns und Erforschens nicht-europäischer Kunst. Für und Wider von Wiedergutmachungen und Rückgabe von Sammlungsobjekten stehen hier zur Debatte wie auch die Erschütterung aller Bedeutungen, wenn Gegenstände ihrem sozialen und kulturellen Kontext entrissen werden, während zugleich die Zerstörung von Kultur und Umwelt der lokalen Bevölkerung bis heute anhält.

Das dritte Kapitel, *Moving Away*, beschreibt ausgehend von Marcel Breuers Collage *ein bauhaus-film* die Veränderung von Gestaltungsideen infolge gesellschaftlicher und geopolitischer Veränderungen. Walter Gropius und Hannes Meyer waren als Bauhaus-Direktoren gezwungen, die eigenen Konzepte laufend zu aktualisieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt dies auch an der Hochschule für Gestaltung, Ulm und am National Institute of Design im indischen Ahmedabad, die Bauhaus-Ansätze in verwandelter Form weiterführten.

Moving Away stellt die Arbeit von Bauhaus-Migrant*innen an unterschiedlichen Orten vor und beschreibt die geopolitischen Verhältnisse, in die Gestaltung, Kunst und Architektur dieser Zeit verstrickt waren. Von der Modernisierung der UdSSR bis zum Indien nach der Unabhängigkeit unterlagen Designideen einem ständigen Anpassungsdruck. Die Ausstellung zeigt, dass moderne Generalplanungen, zwischen Architekt*innen und staatlichen Behörden erarbeitet, gleichzeitig fortschrittliche und repressive Aspekte aufwiesen. In Reaktion darauf verbreitete sich bis heute eine Skepsis gegenüber staatlichen Planungen, die – verbunden mit der Privatisierung und Deregulierung von öffentlichen Gütern – unsere politischen Handlungsmöglichkeiten im Umgang mit sozialer und ökonomischer Ungleichheit und den Auswirkungen des Anthropozäns erheblich einschränkt. Heute gilt es, wieder größere Spielräume für kollektives Gestalten im Interesse des Gemeinwohls zu gewinnen. Ein Beispiel für eine positive staatliche Einflussnahme war im Moment der Unabhängigkeitsbestrebungen die Planung einer postkolonialen, demokratischen Universität durch die westnigerianische Regierung, die vom Bauhaus-Architekten Arie Sharon umgesetzt wurde.

Das vierte Ausstellungskapitel, *Still Undead*, wurde gemeinsam mit dem Haus der Kulturen der Welt realisiert. *Still Undead* erzählt die Geschichte von Licht- und Klangexperimenten, die mit Kurt Schwerdtfegers *Reflektorischen Farblichtspielen* auf einem Bauhaus-Fest 1922 ihren Anfang nahmen. In den 1940er Jahren entwickelten László Moholy-Nagy am New Bauhaus (später Institute of Design am Illinois Institute of Technology, IIT) in Chicago und György Kepes am Massachusetts Institute of Technology (MIT) diese Experimente weiter, bis sie die Grenzen der Wissenschaft überschritten und nicht nur am Leeds College of Art in Großbritannien mit elektronischer Musik in die Welt der Populärkultur eingingen. *Still Undead* zeigt mit Arbeiten aus den USA, Großbritannien und dem Westdeutschland der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart, wie eine gegenkulturelle Produktion institutionelle Strukturen einerseits überschreiten konnte, um andererseits in sie integriert zu werden. Die Ausstellung diskutiert damit auch die Verschränkung von künstlerischem Überschuss, Hedonismus, Mikropolitik, Selbstinszenierung und Vermarktung und stellt die Frage, wie sich unter den Bedingungen einer neoliberalen Wirtschaftsordnung eine Re-Politisierung von Kunst, Technik und Populärkultur denken lässt. Ließe sich der für Kunstschulen charakteristische Mehrwert jenseits des Lehrbetriebs auch für politische Ziele wie Antifaschismus, Antirassismus und Queer Politics nutzen, statt von Konsumkultur und Unterhaltungsindustrie vereinnahmt zu werden?

Das internationale Forschungs- und Ausstellungsprojekt ist ein Ergebnis der mehrjährigen intensiven Zusammenarbeit mit Wissenschaftler*innen und Kulturschaffenden aus Brasilien, Chile, China, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Indien, Israel, Japan, Marokko, den Niederlanden, Nigeria, Russland, Schweden und den USA. Wir sind diesen Forscher*innen, Gestalter*innen und Künstler*innen dankbar für die Großzügigkeit, mit der sie ihre Arbeit und ihr Wissen in unser Projekt eingebracht haben. Danken wollen wir auch den engagierten Projektteams in Berlin und den internationalen Partnerinstitutionen für ihre großzügige Unterstützung sowie den Projektinitiatoren: der Bauhaus-Kooperation Berlin Dessau Weimar, dem Goethe-Institut und dem Haus der Kulturen der Welt. Als erstes groß angelegtes Projekt dieser Art – das eine nationale, westliche Geschichtsschreibung des Bauhauses verlässt – verstehen wir diese Ausstellung im Sinne eines Neuanfangs: als Versuch einer dialogischen, transdisziplinären und transhistorischen Erzählung, die auch ein Potenzial für zukünftige Forschungen, neue Theorien und Imaginationen beinhaltet.

Marion von Osten & Grant Watson

Corresponding With

Einführung

Das Kapitel *Corresponding With* nimmt das Bauhaus-Manifest, das Walter Gropius 1919 veröffentlichte, zum Anlass, um die Bauhaus-Lehre in den Kontext von Kunsthochschulen in Indien und Japan zu stellen, die ebenfalls in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf eine notwendige Modernisierung der Lebensverhältnisse und als Kritik an der bestehenden nationalen Kunst- und Gestaltungslehre gegründet wurden. In seinem Manifest forderte Gropius, dass es künftig „keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Künstlern und den Handwerkern“ mehr geben solle. Das Manifest war ein Kind seiner Zeit. Es ging aus einer radikalen Kulturbewegung hervor, die unter die überkommene akademische Kunsterziehung einen Schlussstrich ziehen wollte und im gesellschaftlichen und materiellen Wert der Handarbeit eine Möglichkeit sah, die Entfremdung und Zerrüttung durch den Industriekapitalismus des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Im Bauhaus vereinigten sich Ideen der internationalen Moderne mit einer radikalen Bildungsreform. Es schuf ein neues Verhältnis zwischen angewandter und freier Kunst, zwischen Hand- und Kopfarbeit. Als pädagogisches Experiment war es eine Ausnahmeerscheinung, da es verschiedenste Ideen und praktische Ansätze der Moderne in einem neuartigen Lehrplan vereinte. Im Wesentlichen ging es darum, den Stellenwert von Kunst und Gestaltung beim Aufbau einer sozialistischen, demokratischen Gesellschaft neu zu bestimmen.

Das Bauhaus nahm im April 1919 seine Arbeit auf. Im selben Jahr eröffnete der indische Dichter Rabindranath Tagore die Kunstschule Kala Bhavan in Santiniketan auf einem Stück Land etwa 150 Kilometer nördlich von Kalkutta (heute Kolkata) inmitten einer bestehenden Lebensgemeinschaft mit utopischen Zielen. Wie das Bauhaus in seinen Anfängen suchte und fand auch die Kala Bhavan eine Sprache der Moderne, bezog darin aber zugleich den Reichtum indischer Kunstproduktion wie auch die britische Arts-and-Crafts-Bewegung ein. 1922 wandte sich die österreichische Kunsthistorikerin Stella Kramrisch, die zu dieser Zeit an der Kala Bhavan unterrichtete, an Johannes Itten mit dem Vorschlag einer gemeinsamen Bauhaus-Ausstellung in

Kalkutta. Der Briefwechsel führte zur ersten Ausstellung des Bauhauses außerhalb Deutschlands in der Indian Society of Oriental Art in Kalkutta noch im Dezember desselben Jahres.

Ein anderes Bildungsexperiment, in dem das Bauhaus eine Rolle spielte, war das von Renshichirō Kawakita begründete Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Institut für Lebensgestaltung), später umbenannt in Shin Kenchiku Kōgei Gakuin (Schule für neue Architektur und Gestaltung) in Tokio. Wie das Bauhaus in Weimar kombinierte die Schule in Tokio modernes Handwerk und industrielle Produktionsweisen mit japanischer Ästhetik. Kawakita veröffentlichte (gemeinsam mit Katsuo Takei) im Jahr 1934 das *Kōsei Kyōiku Taikei* (Handbuch der Gestaltungslehre), das wie die Schule selbst die Leitgedanken des Bauhauses zu einer modernen pädagogischen Theorie nach japanischen Vorstellungen weiterentwickelte.

Anstatt die Beziehungen der Schulen von der Chronologie eines Bauhaus-Einflusses her zu denken, betrachtet *Corresponding With* diese eher als ein Geflecht von transnationalen Austauschbeziehungen, Referenzen und notwendigen Lehrkonzepten, die auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihren Parallelentwicklungen und Ähnlichkeiten wahrgenommen wurden. Zu sehen sind selten gezeigte offizielle und persönliche Dokumente zu Lehrmethoden und Werkstätten-Einrichtungen, Formsprachen und Materialkulturen, Inhalte und Ergebnisse der Arbeiten und Alltagsgegenstände, die an den jeweiligen Institutionen entstanden. Die drei Kunsthochschulen verband die internationale Bewegung kunstpädagogischer Erneuerung am Beginn des 20. Jahrhunderts und eine kritische Haltung zur Kunsterziehung der europäischen Kunstakademien wie auch der Wunsch nach einer Veränderung der Gesellschaft jenseits eines erstarkenden Nationalismus.

Prabhat Mohan Bandopadhyay; Otti Berger; Lena Bergner; Lisbeth Birman-Oestreicher; Nandalal Bose; Nivedita Bose; Center for Post-Colonial Knowledge and Culture (CPKC); Erich Consemüller; Theo van Doesburg; Magdalena Droste; Lyonel Feininger; Kitty Fischer; Luca Frei; Ordhendra Coomar Gangoly; Albert Gleizes; Walter Gropius; Asit Halder; Gertrud Hantschk; Sutemi Horiguchi; *I SEE ALL*; Wassily Kandinsky; Renchinchirō Kawakita; Surendranath Kar; *Kenchiku Kigen*; Paul Klee; Stella Kramrisch; Kasimir Malewitsch; Adolf Meyer; Sandhya Mitra; *Mizue*; Takehiko Mizutani; László Moholy-Nagy; Piet Mondrian; Benode Behari Mukherjee; Sadanosuke Nakada; Eugen Netzelt; *The New Art in Europe*; The Otolith Group; Jacobus Johannes Pieter Oud; Margaretha Reichardt; Oskar Schlemmer; Arie Sharon; Kiyoshi Seike; K. G. Subramanyan; Rabindranath Tagore; Rathindranath Tagore; Katsuo Takei; Iwao Yamawaki; Michiko Yamawaki

A
Gegenstand

Walter Gropius,
Bauhaus-Manifest,
1919

Walter Gropius veröffentlichte das Bauhaus-Manifest 1919, um für die neu gegründete Weimarer Lehrstätte Student*innen anzuwerben. Das vierseitige Flugblatt enthält neben allgemeinen Erläuterungen zum Bauhaus, seinen Zielen und seinem Programm auf der Hälfte einer Doppelseite einen Holzschnitt von Lyonel Feininger – die expressionistische Darstellung einer Kathedrale. Das eigentliche Manifest wirft einen Blick in Vergangenheit und Zukunft zugleich. Es plädiert für eine Zukunft, in der es „keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker“ mehr geben werde, und bestimmt das Ziel aller Kunst als „bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander“. Der Name „Bauhaus“ war eine Bezugnahme auf die Bauhütten mittelalterlicher Zünfte. Feiningers Wahl einer gotischen Kathedrale als Motiv für seinen Holzschnitt in einer Zeit, als Fotografie und Massendrucktechniken längst üblich waren, betonte das Ethos der Handarbeit. Die Forderung nach einer Rückkehr zum Handwerk ging auf die britische Arts-and-Crafts-Bewegung zurück, die Manufaktur- und handwerkliche Produktion als Mittel zur Überwindung der Entfremdung und Zerstörung durch den Industriekapitalismus des 19. Jahrhunderts verstanden hatte. Der Titel, unter dem der Holzschnitt auch bekannt ist, *Kathedrale des Sozialismus*, verweist auf den politischen Kontext: Bruno Taut und Walter Gropius hatten im revolutionären Nachkriegs-Berlin den Arbeitsrat für Kunst mitbegründet und dort Vorversionen des Manifests mitsamt Feiningers Holzschnitten in Umlauf gebracht. Ihre Vision, dass Kunst und Volk eine Einheit bilden sollten, schien ihnen mit einer neuen Kultur des Bauens erreichbar. Das Bauhaus-Manifest ist das erste politische Manifest eines Architekten des 20. Jahrhunderts. Das Doppelmotiv der Kathedrale und des leuchtenden Kristalls ist aber auch ein deutlicher Hinweis auf Heilslehren und religiöse Strömungen, die neben den sozialistischen Idealen in das frühe Weimarer Bauhaus eingingen.



Kathedrale
Lyonel Feininger, April 1919
Titelblatt zum Manifest und Programm
des Staatlichen Bauhauses

Bauhaus-Archiv Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019,
Foto: Atelier Schneider

Das Ende der alten bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Die zu überwinden war einst die unendliche Aufgabe des bildlichen Künstlers, sie waren unerschöpfliche Bauelemente der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder selbst werden können durch den stillen Mühe und Ironie der neuen alle Werkzeuge zusammenzufassen. Architekt, Maler und Bildhauer müssen die erste gleiche Größe der Bauart in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit unerschöpflichen Gütern bilden, die sie in der Zukunft überleben.

Die alten Kunstschulen vermittelten dem Einzelnen nicht zu erlangen, wie selbst sie auch, die Kunst nicht lebendig zu sein. Sie müssen wieder in die Werkstatt aufgehen. Diese von menschlich auf menschlich Welt zu Menschenwürde und Kunstgewerbe nicht selbst wieder eine Kunst werden. Wenn der junge Mensch die Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder was er mit seiner Arbeit tun kann, mit Handwerk zu arbeiten, so heißt der angehenden Künstler, kunstig nicht mehr zu sein, sondern die Kunst zu verstehen, dass seine Fertigkeit nicht aus dem Handwerk entstehen, wie es Vorkurschüler zu lernen können.

Architektur, Bildkunst, Malerei, was alle müssen vom Handwerk ~~entstehen~~. Denn es gibt keine „Kunst von Hand“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung der Handwerker, Gott der Himmels läßt in seinem Lichterstrahl, die gesamte unsere Welt stehen, außerhalb Kunst aus dem Werk seiner Hand entstehen. Die Grundlage der Werkmäßigkeit aber ist unerschöpflich für jeden Künstler. Dort ist der Ursprung des schöpferischen Gedankens.

Bilden wir also eine neue Kraft der Handwerker über die klassenmäßige Anweisung. In eine lebendige Mensch zwischen Handwerker und Künstler entstehen selbst! Was sie arbeiten, verstehen sie gemeinsam aus einem Bau der Zukunft, die alles in einem Geiste wie wird Architektur und Plastik und Malerei, die zur Millionen Hände der Handwerker einst zur Himmel steigen wird die höchsten Kunst der neuen kommenden Generation.

WALTER GROPIUS

Bauhaus-Manifest
Walter Gropius,
April 1919

Bauhaus-Archiv Berlin
Foto: Markus Hawlik

B

Shin Kenchiku
Kōgei Gakuin
(Schule für neue
Architektur
und Gestaltung),
Tokio, 1932–1939

Eine wenig bekannte, aber äußerst einflussreiche experimentelle Bildungseinrichtung rief 1931 der japanische Architekt und Journalist Renshichirō Kawakita ins Leben – das Seikatsu Kōsei Kenkyūsho (Institut für Lebensgestaltung) in Tokio. Kawakita war eng befreundet mit japanischen Architekten und Lehrenden, die das Bauhaus besucht hatten, und mit den ersten japanischen Studierenden am Dessauer Bauhaus, Takehiko Mizutani, Michiko und Iwao Yamawaki. Sowohl Mizutani als auch Kawakita verstanden das Bauhaus nicht als einen Designstil, sondern als kollektive Bemühung, die Kunstausbildung zu erneuern, und erarbeiteten 1931 eine experimentelle Bauhaus-Japan-Ausstellung für die Kunstakademie in Tokio. Ein Jahr später war das Institut für Lebensgestaltung bereits eine Privatschule mit dem Namen Shin Kenchiku Kōgei Gakuin (Schule für neue Architektur und Gestaltung). Der Lehrplan entstand in intensiver Auseinandersetzung mit der pädagogischen Ausrichtung des Bauhauses und der japanischen Moderne. Er beinhaltete einen Vorkurs und Klassen für Handwerk, Malerei, Papierarbeiten, Textilien und Mode sowie darstellende Künste. Die Schule veranstaltete in Tokio Workshops zu handwerklichen Disziplinen, in denen neue Methoden des Gestaltens und Lernens am Material im Sinne des Konstruktivismus vermittelt wurden. In der Hochphase der Schule waren ehemalige Bauhaus-Studierende als Lehrer*innen tätig, unter ihnen Iwao und Michiko Yamawaki, die von ihrem Aufenthalt am Bauhaus ein eigenes Verständnis des Dessauer Lehrplans sowie fotografische Dokumente und Arbeiten mitbrachten.

Kawakitas Schule musste schließen, als das japanische Bildungsministerium ihr die weitere Genehmigung vorenthielt und sie dem aufkommenden Klima von Nationalismus und Militarismus nicht länger standhalten konnte. Obwohl die Schule nur wenige Jahre existierte, prägte sie zahlreiche japanische Gestalter*innen wie den Grafikdesigner Yūsaku Kamekura und die Modedesignerin Yōko Kuwasawa, die nach dem Zweiten Weltkrieg ihre eigene Designschule gründete, die Walter Gropius in den 1950er Jahren besuchte.



**Renshichirō Kawakita unterrichtet
seinen Kurs „Bildungstheorie
für ein Denken durch Gestaltung“,
Wakayama, 1932**

aus Kenchiku Kōgei, I SEE ALL
(Architektur und Gestaltung, I SEE ALL),
März 1933, S. 36

B1

Der Architekt Renshichirō Kawakita hatte die Entwicklung des Bauhauses durch die rege Lektüre von Bauhaus-Zeitschrift und -büchern verfolgt. Er stand in engem Austausch mit Sadanosuke Nakada und Takehiko Mizutani, die das Bauhaus in seinen unterschiedlichen Phasen besucht oder dort studiert hatten. Kawakita veröffentlichte in *New Wave of Architecture* regelmäßig Artikel über das Bauhaus. Das wichtigste Organ, das Konzepte des Bauhauses publizierte, war aber die Zeitschrift *Kenchiku Kōgei*,

| I SEE ALL 1931–1936: Das Bauhaus in japanischen Magazinen

I SEE ALL (Architektur und Gestaltung, *I SEE ALL*), die von Kawakita herausgegeben und von 1931 bis 1936 in fünfzig Ausgaben veröffentlicht wurde. Hier übersetzte er nicht nur Originaltexte aus dem Deutschen, sondern auch die Schriften der russischen Konstruktivist*innen und tschechischen Funktionalist*innen. Dies zeigt, dass die japanische Moderne wie das Bauhaus offen für sehr unterschiedliche Ideen der internationalen Moderne war und diese neu miteinander verknüpfte.

B2

Renshichirō Kawakita war eng mit den japanischen Besucher*innen des Weimarer Bauhauses befreundet, darunter Architekten, Schriftsteller und Lehrer wie Wanjiro Won, Kikuji Ishimoto und Sadanosuke Nakada. Mit Japans erstem Bauhaus-Studenten, Takehiko Mizutani, entwickelte Kawakita nach dessen Rückkehr 1931 eine experimentelle Bauhaus-Ausstellung, *Seikatsu Kōsei Tenrankai* (Gestaltung des Lebens), an der Tokioter Akademie der Künste – eine hybride Installationsästhetik, die das Bauhaus mit der japanischen Moderne verband. Weitere Ausstellungen

| Die Kōsei- Ausstellungen

dieser Art wurden 1932 und 1933 von Kawakita gemeinsam mit Studierenden produziert. Mizutani und Kawakita stimmten darin überein, dass das Bauhaus nicht auf einen Stil zu reduzieren war, sondern den Versuch darstellte, in einer gemeinsamen Anstrengung Kunst- und Gestaltungslehre gleichermaßen zu erneuern. Im Prozess eines west-östlichen Kulturtransfers und durch die Entwicklung eigener schöpferischer Lehrmethoden wollte Kawakita die japanische Kultur und ihre Auffassung von Kunst und Leben erneuern. Er bezog sich dabei auf Johannes

Ittens Auseinandersetzung mit dem östlichen Denken und dessen Lehrensätze, die mit Franz Čížeks Ideen zur Freisetzung von spontanen künstlerischen Aktivitäten

bei Kindern korrespondierten und auch zur synästhetischen Lehre Gertrud Grunows Verbindungen suchten, wie Berichte von Schülern Kawakitas bezeugen.

B3

Luca Frei, *Model for a Pedagogical Vehicle*

Im Rückgriff auf die historische Ausstellung *Seikatsu Kōsei Tenrankai* (Gestaltung des Lebens), die Renshichirō Kawakita 1931 an der Kunstakademie in Tokio organisiert hatte, erarbeitete der Künstler Luca Frei eine mobile Installation. Die Ausstellung wollte dem damaligen japanischen Publikum die Ideen und die Lehre des Bauhauses näherbringen. Sie kombinierte zu diesem Zweck eine Veranschaulichung seiner Gestaltungsprinzipien und Vorkursmethoden mit Materialien zur japanischen Moderne und zum einheimischen Handwerk.

Luca Freis Installation *Model for a Pedagogical Vehicle* ist sinnlich und konzeptuell zugleich und lässt sich auf vielen Ebenen erkunden. Sie enthält Dokumentationsmaterial über die Ausstellung von 1931 sowie Rekonstruktionen

von Papierstudien, die Eric Gjerde nach Fotos von der damaligen Ausstellung angefertigt hat. Ergänzt wird die Arbeit durch textile Objekte, die auf dem Boden angeordnet sind. Sie sind inspiriert von Diagrammen, die in der historischen Ausstellung *Seikatsu Kōsei* an der Decke gezeigt wurden.

Der Aufbau der Installation nimmt in mancherlei Hinsicht Bezug auf Kulissen von Jikken Kōbō (1951–1957), einer Gruppe bildender Künstler, Komponisten, Fotografen und Ingenieure, die zum Inbegriff der Bauhaus-Rezeption im Nachkriegs-japan geworden ist. In diesem Sinne kann die Installation als ein Versuch verstanden werden, die unterschiedlichen Ansätze und Einflüsse der Bauhaus-Pädagogik und -philosophie vor und nach dem Zweiten Weltkrieg miteinander zu verknüpfen.

B4

Kōsei Kyōiku Taikei
(Handbuch für
Gestaltungslehre) und
andere Lehrmaterialien

Das *Kōsei Kyōiku Taikei*, ein Handbuch für den gestalterischen Unterricht, wurde von Renshichirō Kawakita

und Katsuo Takei 1934 veröffentlicht. Kawakitas Bestreben war es, die japanische Kultur sowie die

Ideen über Kunst und Leben neu zu gestalten; er verwies dabei auf Elemente der Bauhaus-Pädagogik wie den Vorkurs und moderne Collage-Techniken. Auf diese Weise band er zwei verschiedene Bauhaus-Lehrstile ein (Ittens expressionistischen und Moholy-Nagys rationalistischen Stil) und synthetisierte sie mit japanischen Gestaltungsideen. Der Begriff *kōsei* findet seine Entsprechung

im deutschen Begriff „Gestaltung“ und leitet sich nicht vom Design von Objekten, sondern vielmehr von der lebensgestalterischen Philosophie der japanischen Kultur ab. In dem umfassenden Handbuch werden dementsprechend neue Methoden und Unterrichtsmaterialien einem breiteren Publikum vorgestellt. Das Buch hat die Kunsterziehung Japans nachhaltig geprägt.

B5

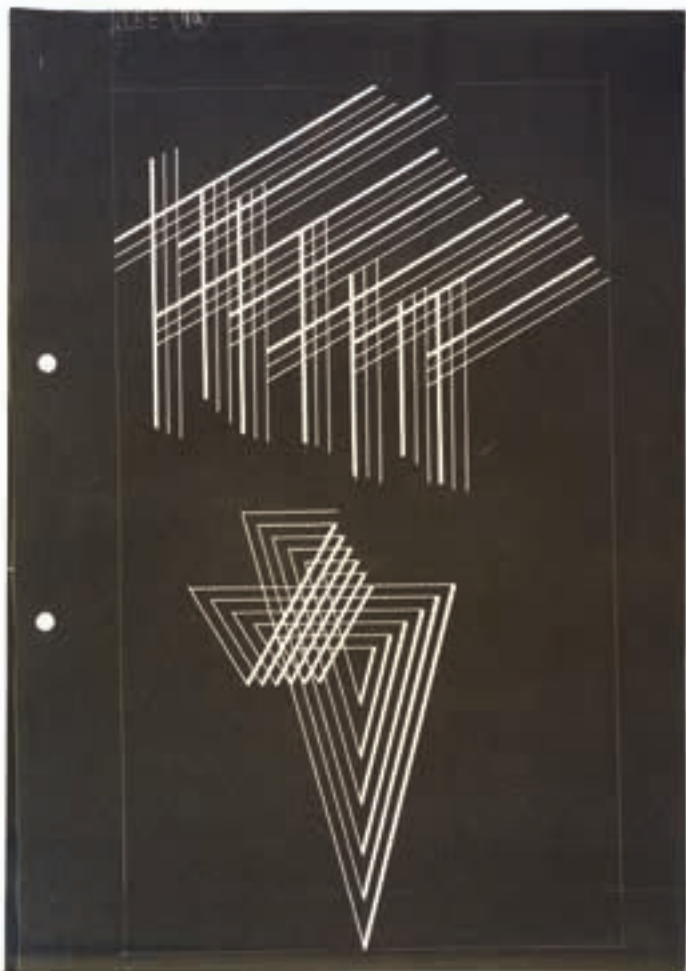
Iwao Yamawaki,
*Der Schlag
gegen das Bauhaus,*
1932

Der Standortwechsel des Bauhauses von Weimar nach Dessau und schließlich nach Berlin ist durch das Erstarken rechter politischer Kräfte im Deutschland der 1920er Jahre zu erklären. Als im Thüringer Landtag ein Bündnis bürgerlich-deutschnationaler Kräfte die Mehrheit erreichte, löste sich das Bauhaus 1925 als staatliche Schule erstmals auf und übersiedelte nach Dessau, da hier die sozialdemokratische Regierung Interesse an einer Gestaltungsschule hatte, die helfen konnte, neue Ideen zum sozialen Wohnungsbau zu entwickeln. 1928, nach dem Bau der Reihenhaussiedlung Dessau-Törten, löste der sozialistische Architekt Hannes Meyer Walter Gropius als Direktor ab, wurde aber

bereits 1930 wieder entlassen. Fritz Hesse, der Bürgermeister von Dessau, dem zuvor selbst daran gelegen war, das Bauhaus nach Dessau zu bringen, warf ihm vor, in kommunistischen Kreisen aktiv zu sein, und forderte seine Absetzung. Das Dessauer Bauhaus unter Ludwig Mies van der Rohe wurde 1932 geschlossen, als die Nationalsozialisten die Mehrheit im anhaltinischen Landtag erlangten. Der japanische Student Iwao Yamawaki reagierte auf die Schließung mit seiner Collage *Der Schlag gegen das Bauhaus*, die er in einer Architekturzeitschrift in Tokio veröffentlichte, zu einer Zeit, als in Japan ebenfalls eine nationalistische Regierung an der Macht war.

Das Bauhaus eröffnete im April 1919 in Weimar wenige Monate nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Novemberrevolution von 1918, an der etliche der hier lehrenden Künstler und Architekten mitgewirkt hatten. Die Kämpfe mündeten 1919 in der Verfassung der Weimarer Republik. Vor dem Hintergrund erstarkender demokratischer Bewegungen und angesichts des aufkommenden Widerstands gegen den Nationalismus erwies sich ein radikaler Wandel in Bildung und Erziehung in Deutschland wie in vielen Teilen der Welt als vordringlich.

Das Bauhaus zielte auf politische und gesellschaftliche Erneuerung. Es nahm Impulse unterschiedlicher Strömungen auf, wie Reformpädagogik, Anthroposophie, die Arts-and-Crafts-Bewegung, Zwölftonmusik, Yoga oder fernöstliche Philosophie. Sein pädagogischer Schwerpunkt lag nicht auf der Herstellung eines einzelnen Kunstwerks, sondern auf einer Neufassung des Verhältnisses zwischen Materialkultur und neuen Lebensweisen. Die Bauhausmeister Wassily Kandinsky und Paul Klee lehrten in ihren Kursen nicht akademische Malerei, sondern Grundlagen des Gestaltens im Sinne von Formkomposition und Farbgestaltung. Einen hohen Stellenwert hatte der experimentelle Umgang mit Material. Dies kam in den Vorkursen zur Geltung, ebenso wie die Bedeutung der handwerklichen Arbeit in den Werkstätten. Die internationale Ausrichtung der Lehre begünstigte Kontakte zwischen Künstler*innen, Lehrenden und Studierenden aus Europa und Asien. Ab 1926 repräsentierten der Bauhaus-Campus und die Meisterhäuser in Dessau den Anspruch, neue Lebensumfelder für die moderne Industriegesellschaft zu schaffen. Die drei Direktoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe gaben dem pädagogischen Ansatz der Bauhaus-Lehre zwar jeweils eine etwas andere Richtung, doch in jeder Phase war die Schule dem Druck rechtskonservativer Kräfte ausgesetzt und von Schließung bedroht. 1932 wurde das Bauhaus in Dessau aufgelöst, nachdem die NSDAP dort die Gemeindewahlen gewonnen hatte. Meister und Studierende führten ihre Arbeit für kurze Zeit in einer ehemaligen Telefonfabrik in Berlin-Steglitz fort. Der Druck von Seiten der NSDAP ließ jedoch nicht nach. Im April 1933 wurde das Bauhaus aufgelöst.



**Illustrationen aus
Paul Klees Unterricht
Lena Bergner, 1927/28**

Zentrum Paul Klee, Bern
© Erben von Lena Bergner

C1

In der Bauhaus-Lehre manifestierte sich eine radikale Neuorientierung der Kunst- und Gestaltungsausbildung nach dem Ersten Weltkrieg. 1922 präsentierte Gropius den Lehrplan in Form eines Schaubilds. In dessen Zentrum stand das Bauen als Vision einer Zusammenführung aller Künste, obwohl eine Architekturausbildung erst 1927 angeboten wurde. Zu Beginn ihres Studiums absolvierten die Studierenden einen einjährigen Vorkurs. Unter Anleitung eines Werkmeisters, eines ausgebildeten Handwerkers, arbeiteten sie anschließend in einer der Werkstätten als Lehrlinge. Künstler wie Klee oder Kandinsky machten sie als Formmeister mit Grundlagen der Farbe und Komposition, mit Begriffen wie Spannung und einem gestalterischen Ordnungsprinzip vertraut. In den 14 Jahren des Bestehens

Die Bauhaus- Lehre

des Bauhauses wurde sein Lehrplan fortwährend umgearbeitet und angepasst. In den Werkstätten wurden umfangreiche Technik- und Formexperimente unternommen, um auch Prototypen für die Industrie zu entwickeln. Unter Hannes Meyer kam theoretischer Unterricht in Maschinenbau, Psychologie, Soziologie und anderen Fächern hinzu. Das Bauhaus hatte damit die bestehenden Modelle von Kunstgewerbeschule und Kunstakademie hinter sich gelassen. In Dessau wurde das Bauhaus zur Hochschule für Gestaltung, aus Meister*innen wurden Professor*innen, und die Absolvent*innen erhielten ein Bauhaus-Diplom. Unter seinem dritten Direktor, Ludwig Mies van der Rohe, wurde aus dem Bauhaus schlussendlich eine Art Architekturschule.

C2

Der Vorkurs wurde im Oktober 1919 von Johannes Itten eingeführt und bildete gewissermaßen das Rückgrat der Bauhaus-Erziehung, da er es ermöglichte, akademische Beschränkungen abzulegen und sich stattdessen der ganzheitlichen Bildung der Studierenden zu widmen. Er war anfangs freiwillig, ab 1920 aber

Der Vorkurs

verpflichtend und Voraussetzung für die Aufnahme am Bauhaus. Neben Farb- und Formverständnis vermittelte der Vorkurs auch einzelne Fertigkeiten, die später in den Werkstätten eingesetzt wurden. Das geschah hauptsächlich in einer versuchsorientierten Erkundung von Materialien, die kein fertiges

Werkstück zum Ziel hatte. Itten legte Wert darauf, die schöpferische Kraft des Einzelnen freizusetzen. Dazu gehörten auch Leibesübungen für den wachen Körper, gefolgt von Harmonie- und Rhythmusübungen, außerdem freie Ausdruckszeichnung und Materialkomposition. Nach Ittens Abgang 1923 wurde der Vorkurs von anderen Lehrkräften erheblich verändert. So ging der Konstruktivist László Moholy-Nagy davon aus, dass die Wahrnehmung in der Industrie- und Mediengesellschaft zunehmend technisch vermittelt sei. Er begann deshalb mit der systematischen Erkundung des Seh- und Tastsinns durch Oberflächenanalysen und Raumstudien in den Medien Holz, Metall, Kunststoff und Glas. Josef Albers, der wie Itten ausgebildeter Lehrer und zunächst Student am Bauhaus in Weimar gewesen war, arbeitete anfangs gemeinsam mit Moholy-Nagy und

übernahm nach dessen Abgang 1928 den Vorkurs ganz. Von ihm heißt es, er habe den Studierenden beigebracht, mit sparsamen Mitteln zu arbeiten, da sie doch selbst arm seien. Zu diesem Zweck habe er sie auch mit preiswerten Materialien zur Bearbeitung und Erforschung versorgt. Paul Klee und Wassily Kandinsky kamen 1920 beziehungsweise 1922 ans Bauhaus. Beide legten größeren Wert auf die (durch Übungen begleitete) Vermittlung von Grundlagenkenntnissen der Farb- und Formtheorie, Kandinsky darüber hinaus auf deren Synthese und Klee auf eine genaue Beobachtung des Schaffensprozesses. Der Vorkurs und insbesondere der Ansatz einer vorbereitenden Grundausbildung in der Handhabung von Farben, Formen und Materialien zählen zu den langlebigsten und einflussreichsten Elementen der Bauhaus-Lehre.

C3

Die Publikationsreihe, die das Bauhaus zwischen 1925 und 1930 veröffentlichte, war ein wichtiges Medium der Verbreitung seiner pädagogischen und gestalterischen Konzepte und ermöglichte auch eine internationale Rezeption seiner Arbeit. 14 von 50 geplanten Bauhausbüchern wurden von Walter Gropius und László Moholy-Nagy herausgegeben, Schriften

Die Bauhausbücher

der Bauhaus-Künstler Paul Klee, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky zeichnen die Bände aus. Mit der Reihe sollten neue Ansätze einer Theorie und Methodik der Moderne entworfen werden, für die internationale Künstler, Architekten und Theoretiker der Bewegung wie Theo van Doesburg, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian und etliche andere gewonnen wurden. Die

Buchreihe stellte damit nicht nur unterschiedliche Gestaltungsbereiche von der Architektur über die Malerei, Musik und Literatur bis hin zu den Wissenschaften vor, sondern reihte das Bauhaus auch in die internationale Bewegung der Moderne ein.

László Moholy-Nagy und seine Frau Lucia Moholy, die aus ihrer Arbeit bei Kurt Wolff und Ernst Rowohlt in Leipzig mit der Verlagsarbeit vertraut war, zeichneten für Gestaltung und Produktion der meisten Publikationen verantwortlich.

C4

Japanische Studierende am Bauhaus

Der Architekt Iwao Yamawaki studierte von 1921 bis 1926 an der Kunsthochschule in Tokio und wirkte in der Avantgarde-Künstlergruppe Tan'i sanka mit. Dort lernte er den Maler Sadanosuke Nakada kennen, der 1922 das Bauhaus in Weimar besucht hatte, und freundete sich mit Takehiko Mizutani an, der ab 1927 in Dessau studierte. Das Ehepaar Michiko und Iwao Yamawaki folgte Mizutani 1930 nach Berlin, wo sie auch Koreya Senda wiedertrafen, einen in der Berliner Kellertheater- und Transgender-Szene engagierten japanischen Sozialisten. Mit ihm gründeten sie

das Gestaltungsbüro Tomoe. Wie Mizutani waren Michiko und Iwao Yamawaki an das Bauhaus gekommen, um unter Hannes Meyer zu studieren, der jedoch inzwischen aus politischen Gründen als Direktor abgesetzt worden war. In Dessau entschied sich Michiko für die Weberei – obgleich Frauen seit Meyers Direktorat gleichberechtigt an allen Abteilungen des Bauhauses studieren konnten. Iwao begann sich in seiner Zeit am Bauhaus mit dem neuen Medium der Fotografie zu beschäftigen und wurde später vor allem für sein fotografisches Werk bekannt.

Die Kunstschule Kala Bhavan wurde 1919 von Rabindranath Tagore etwa 150 Kilometer nördlich von Kalkutta (heute Kolkata) auf dem Gelände einer utopisch-reformerischen Gemeinschaft in Santiniketan gegründet, die der Vater des Dichters, Maharishi Debendranath Tagore, im 19. Jahrhundert ins Leben gerufen hatte. Kala Bhavan entstand aus dem Bedürfnis, die von der britischen Kolonialherrschaft zerrüttete indische Kultur wieder in ihr Recht zu setzen. Als Bildungsexperiment brach die Schule mit der akademischen Tradition und begründete in Indien eine ländliche, von der industriellen Modernisierung abgekoppelte Moderne. Ihre Lehrkräfte schufen auf der Suche nach einer eigenständigen Ästhetik eine eklektische Synthese aus verschiedenen traditionellen Komponenten – darunter altes indisches Handwerk, die buddhistischen Höhlenmalereien von Ajanta und Ellora, aber auch panasiatische Traditionen wie die javanesische Batiktechnik und die fernöstliche Tuschemalerei, letztere zumeist im Bildrollenformat. Die Studierenden befassten sich auch mit westlichen Kunstströmungen wie der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung und der kontinentaleuropäischen Avantgarde, zu der das Bauhaus zählte. Im Rahmen dieses Austauschs wurden Werke von Bauhaus-Meistern 1922 in Kalkutta gezeigt. Kala Bhavan pflegte eine kosmopolitische Kultur, dank Tagores internationaler Reisen und Netzwerke sowie durch Forschungsreisen von lehrenden Künstler*innen, insbesondere in Asien. Ein wesentliches Prinzip der Kala Bhavan bestand darin, Kunst und Handwerk als Teil einer lebendigen Gemeinschaft zu verstehen. In diesem Geist entstanden überall auf dem Gelände Wandmalereien und Skulpturen, außerdem fanden regelmäßig Theater-, Tanz-, Musik- und Puppenspielfestivals statt. Ebenso wichtig war die Fertigung von Kleinserien der Kala-Bhavan-Entwürfe in Werkstätten, die man eigens zu diesem Zweck und zur Belebung der ländlichen Wirtschaft rund um Sriniketan gegründet hatte. Auch wenn die Kala Bhavan unter Leitung des Künstlers Nandalal Bose nie einen offiziellen Lehrplan hatte, waren die ersten zwei Jahrzehnte von einem starken pädagogischen Ethos geprägt.



**Anleitung für Wandmalereien
Nandalal Bose, o. D. (1929/30)**

Kala Bhavan Campus,
Santiniketan, Indien
© Kala Bhavan, Visva Bharati,
Santiniketan

D1

Eine Besonderheit der 14. Jahresausstellung der Indian Society of Oriental Art 1922 in Kalkutta bestand darin, dass neben indischen Künstlern, die zumeist in der Tradition der Bengal School arbeiteten, auch Werke von Bauhaus-Künstlern gezeigt wurden. Diese Ausstellung war ein außergewöhnliches, kulturübergreifendes Ereignis der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts und zudem die erste Bauhaus-Schau außerhalb Deutschlands. Ihr Zustandekommen war im Wesentlichen das Verdienst der österreichischen Kunsthistorikerin Stella Kramrisch. Sie war einer Einladung von

Die Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta

Tagore gefolgt, in Kala Bhavan zu unterrichten, und hatte von Santiniketan aus Johannes Itten eine Präsentation von Werken des Bauhauses in Indien vorgeschlagen. Dokumentarisches Material zu diesem Ereignis ist kaum überliefert. Zu den wenigen Spuren, die es hinterlassen hat, gehört eine Kritik von O. C. Gangoly, die hier im Nachdruck gezeigt wird. Sie erörtert am Beispiel Wassily Kandinskys die Abstraktion in der Kunst als einen Bruch mit dem vorherrschenden westlichen Klassizismus und als Möglichkeit für die Kunstformen des Ostens, dem Westen auf Augenhöhe zu begegnen.

D2

1919 lud Rabindranath Tagore den Künstler Nandalal Bose ein, seine neue Kunstschule Kala Bhavan zu leiten. Bose wurde 1922 deren Direktor und blieb es bis 1951. Tagore war gegen einen formal gegliederten Lehrplan, wie Walter Gropius ihn ausgearbeitet hatte. So prägte Bose die Schule in ihrer ersten Phase durch ein Verfahren intensiven Übens und Wiederholens. Gemeinsam mit Tagore widmete er sich der Definition einer neuen Bildkultur als Gegenentwurf zur aufgezwungenen Kultur des Kolonialismus. Seine

Nandalal Bose: Zeichnungen und Postkarten

Gewohnheit, stets kleine Karten bei sich zu tragen, die er illustrierte und an Kolleg*innen verschickte, stellte Bose ebenfalls in den Dienst seiner Lehre. Er verschickte diese Karten aus allen Teilen Indiens, etwa aus Faizpur und Haripur, wo er im Auftrag Mahatma Gandhis Plakate für den Indischen Nationalkongress gestaltete, aber auch aus dem Ausland. In der Ausstellung ist seine Skizze einer niedrigen Sitzbank aus China zu sehen.

Die Postkarten ergeben ein Inventar von Bildern des Alltagslebens und seiner

Rhythmen. Sie umfassen Beobachtungen aus der Umgebung von Santiniketan, Naturformen, die für Entwürfe in stilisierte Motive verwandelt sind, Tier- und Vogelstudien, außerdem populäres Kunsthandwerk (wie die in der Ausstellung gezeigten Figuren) sowie Gewerke und Zierelemente der Architektur. Sie sind vielfach mit Anmerkungen versehen und tragen oft Briefmarke und Poststempel auf der Rückseite. Die Gewohnheit, Postkarten zu verschicken, wurde von anderen übernommen, wie man an den Beispielen des Künstlers Krishna Reddy, eines Studenten

von Nandalal Bose in den 1940er Jahren, sehen kann. Die Karten weisen eine Vielfalt der Stile, Techniken und Sujets auf und unterstreichen Boses Überzeugung, stilistische Einheitlichkeit sei zweitrangig gegenüber der geistreichen Verarbeitung der Sujets und Umstände. Eine ähnliche, von unmittelbarer Beobachtung geleitete Herangehensweise zeigt sich an Skizzen indischer Tempelskulpturen und sitzender Figuren des Künstlers Prabhatmohan Bandyopadhyay, der wie Nandalal Bose in der antikolonialen künstlerischen Freiheitsbewegung aktiv war.

D3

Pädagogische Schriften der Kala Bhavan

Anders als das Bauhaus gründete Kala Bhavan auf keinem schriftlich festgehaltenen Manifest oder Lehrplan. Dennoch entstand im Umfeld der Schule eine Sammlung von einschlägigen Texten, die hauptsächlich von deren Künstler*innen und Lehrer*innen stammten. Eine Auswahl daraus hat Partha Mitter im Zuge seiner Forschungen zum Wechselspiel zwischen Antikolonialismus, Moderne und kultureller Avantgarde in Indien für dieses Projekt zusammengestellt. Diese Texte werden dem Publikum im Format einer Zeitschrift zugänglich gemacht. Sie

umfassen Kindheitserinnerungen Tagores an die autoritären und strengen Unterrichtsmethoden in den Kolonialschulen, die er verabscheute und die in ihm den Wunsch weckten, die Bildung zu reformieren; Auszüge aus den gesammelten Schriften von Nandalal Bose, die seine Unterrichtsmethode beschreiben; praktische und theoretische Anleitungen von Benode Behari Mukherjee, einem Meister der Moderne; und einen Einblick in die umfangreichen Schriften von K. G. Subramanyan über Kunst, Ästhetik, Erziehung und kulturelle Übersetzung.

Nandalal Bose war der Auffassung, dass die Künste Bezug auf die Bedürfnisse der Gesellschaft nehmen sollten. Dies beinhaltete die Erneuerung des traditionellen Handwerks, das an der Kala Bhavan in Santiniketan den gleichen Stellenwert besaß wie die Kunst und einen wesentlichen Teil des Unterrichts ausmachte. Der fließende Übergang zwischen Kunst und Handwerk wandte sich gegen die von den Briten in Indien eingeführte und in ihren staatlichen Schulen praktizierte Unterscheidung zwischen bildender und angewandter Kunst. Schon in der „Swadeshi“-Kampagne, die im späten 19. Jahrhundert als Teil des Unabhängigkeitskampfes ihren Anfang nahm, hatte sich die politische Bedeutung von Kleidung und Textilien erwiesen: Britische Waren wurden boykottiert, um die indischen wieder zur Geltung zu bringen. Nandalal Bose glaubte daran, dass eine gute Gestaltung von Alltagsgegenständen das Geschmacksempfinden der Gesellschaft den europäischen Imitationen entfremden werde. Demzufolge setzte die handwerkliche Ästhetik Santiniketans bis in die 1950er Jahre Maßstäbe für die Produktgestaltung in Indien. Entscheidend beteiligt an dieser Entwicklung

waren Kunsthandwerkerinnen, darunter Boses Tochter Jamuna Sen und ihre Mitarbeiterin Sandhya Mitra, deren bestickte Kurta hier zu sehen ist. Der Förderung handwerklicher Produktion widmete sich auch das Institute for Rural Reconstruction, das 1922 im nahegelegenen Sriniketan gegründet wurde und die dörfliche Wirtschaft mit Santiniketan verbinden sollte, um den Lebensstandard vor Ort zu heben. Die Werkstätten für Weberei, Teppichknüpferei, Töpferei, Holzschnitzerei, Lederverarbeitung, Lackarbeiten und Buchbinderei in Sriniketan wurden von erfahrenen Handwerker*innen geleitet, mit denen Nandalal Bose und die Studierenden auch sonst häufig zusammenarbeiteten. In dieser Ausstellung sind ein Tongefäß und ein holztafelbedruckter Khadi-Sari aus den 1930er Jahren zu sehen, außerdem Rekonstruktionen von Möbeln aus Tagores Wohnung, die sein Sohn Rathindranath nach einem Aufenthalt in Japan gestaltet und ebenfalls in Sriniketan hergestellt hat. Die charakteristische Verschmelzung moderner indischer und japanischer Gestaltungselemente prägte von da an den Stil der Möbel aus Santiniketan.

The Otolith Group sind Anjalika Sagar und Kodwo Eshun, die seit 2002 als Künstler*innen, Kurator*innen und Filmemacher*innen zusammenarbeiten. Für *O Horizon* hat The Otolith Group an der Kunstschule Kala Bhavan recherchiert sowie Film- und Tonaufnahmen gemacht. Kala Bhavan war von einem neuen, mit der Bauhaus-Lehre vergleichbaren Ansatz in Bildung und Erziehung getragen, den die Philosophin Gayatri Spivak als „ästhetische Bildung“ der Universität bezeichnet hat. Die Schule griff dabei sowohl lokale Traditionen wie die indischen Waldschulen auf als auch Ansätze der kontinentaleuropäischen Avantgarde.

O Horizon stellt Szenen aus der weitreichenden Umweltpädagogik von Rabindranath Tagore nach und entwirft in Umrissen

das, was man eine Tagore'sche Kosmopolitik nennen könnte.

Ausgehend von den Theorien des bengalischen Dichters zu Tanz und Gesang sowie anhand der Wandmalereien, Plastiken, Gemälde und Zeichnungen an der Kala Bhavan, die das Selbstverständnis mehrerer Generationen von modernen indischen Künstler*innen geprägt haben, ist *O Horizon* als Serie von Porträts, Stimmungsbildern, Studien und Skizzen unter Verwendung von Tanz, Gesang, Musik und Liedvorträgen angelegt. Indem der Film Tagores utopisch gesinnte Lebensgemeinschaft und seine pädagogischen Experimente vor Ort aufsucht, entfaltet er zugleich einen Dialog mit zeitgenössischen Bildungsfragen.

Learning From

Einführung

Ausgehend von Paul Klees Zeichnung *Teppich* aus dem Jahr 1927 stellt das Ausstellungskapitel *Learning From* künstlerische Forschung zu außereuropäischen Handwerkstechniken und Alltagskulturen ins Zentrum. Das Studium vormoderner Handwerkskunst war Teil des Bauhaus-Programms, das dem manuell hergestellten Objekt und dem damit verbundenen Wissen große Bedeutung zuwies. Die Bauhaus-Lehre unterschied nicht zwischen höheren und niederen Künsten und positionierte sich damit gegen das in den europäischen Kunstakademien gepflegte Ideal der Klassik. Die Beschäftigung mit vormodernen, auch außereuropäischen Artefakten und Praktiken zieht sich kontinuierlich durch die Arbeit von Bauhaus-Lehrenden und -Studierenden, auch über ihr Wirken in Deutschland nach 1933 hinaus. Die künstlerische Erforschung lokaler Handwerkspraktiken in Nord-, Mittel- und Südamerika und die Wiederbelebung präkolonialer Kulturen trugen Mitte des 20. Jahrhunderts dazu bei, die Formensprache der Abstraktion sowie neue Verfahrensweisen in der Weberei zu entwickeln und die Kunstrichtung der Fiber Art zu etablieren. Allerdings berücksichtigte das Studium nicht-westlicher Kunst- und Kulturpraxis weder die koloniale, zu Teilen gewalttätige und illegitime Inbesitznahme von Kulturgütern noch die soziale, ökonomische und politische Zerrüttung, die der europäische Kolonialismus in Nord- und Südamerika, Afrika und Asien hinterlassen hat und die bis heute nachwirkt.

Die Wertschätzung der lokalen Kulturproduktion in Brasilien ist so eher als ein Gegenentwurf zur europäischen Moderne zu lesen, in der die koloniale Gewalt gegen die indigene Bevölkerung fortwirkte. Im Prozess der kulturellen Dekolonisierung im postrevolutionären Mexiko und postkolonialen Marokko erhielt die Programmatik, präkoloniale Kulturproduktion in die Sprache der Moderne zu übersetzen, wiederum eine gesellschaftspolitische Dimension – was beispielsweise der Rückgriff auf lokale Kunstpraktiken durch die Werkstatt für populäre Grafik in Mexiko oder die *École des Beaux-Arts* in Casablanca belegt. *Learning From* zeigt, dass die Bauhaus-Moderne einerseits transkulturellen Begegnungen und asymmetrischen Machtverhältnissen

geschuldet war, dass aber andererseits die Synthese vor-moderner und moderner Künste im Kontext von Dekolonisierung und kultureller Selbstbestimmung auch Ansätze hervorbrachte, die koloniale und patriarchale Kulturpraktiken überwinden wollten.

Anni Albers; Josef Albers; Arthur Amora; Ruth Asawa; Mohamed Ataallah; Kader Attia; Lina Bo Bardi; Pietro Maria Bardi; Farid Belkahlia; Susie Benally; Lena Bergner; Mohamed Chabâa; Ahmed Cherkaoui; Lygia Clark; Center for Post-Colonial Knowledge and Culture (CPKC), Berlin; Popovi Da; Johannes Driesch; Rogério Duarte; Heinrich Ehli; Carl Einstein; Bert Flint; Ernst Fuhrmann; Gilberto Gil; Trude Guermonprez; Mustapha Hafid; Mohamed Hamidi; Raoul d'Harcourt; Abdellah Hariri; Sheila Hicks; Maud Houssais & Jawad Elajnad; *Integral*; Alexandra Jacopetti; Paul Klee; Max Krehan; Walter Lehmann; Otto Lindig; *Maghreb Art*; Toni Maraini; Maria Martinez; Mohamed Melehi; Ben Van Meter; Hannes Meyer; Hossein Miloudi; Sibyl Moholy-Nagy; Hélio Oiticica; Lygia Pape; Max Peiffer Watenphul; Geraldo Sarno; Ivan Serpa; Elisa Martins da Silveira; *Souffles*; *El Taller de Gráfica Popular (TGP)*, Mexiko; Paulo Tavares; Lenore Tawney; Otto Weber; Marguerite Wildenhain; Margarete Willers; Anne Wilson; Karl With; Cristobal Zañartu

A
Gegenstand

Paul Klee,
Teppich, 1927

Ende der 1920er Jahre arbeitete Paul Klee an einer Serie von Federzeichnungen, zu der – neben der Studie eines Teppichs – eine Reihe von Darstellungen der Fantasiestadt „Beride“ gehörten. Wie die Zeichnung *Teppich* aus dem Jahr 1927 greifen die Stadtansichten die Formensprache von Webmustern auf. Klee war als Leiter des Kurses „Freie plastische und malerische Gestaltung“ am Bauhaus beschäftigt, unterrichtete aber auch von 1927 bis 1930 „Gestaltungslehre in der Weberei“. Die zeichnerische Analyse von Webtechniken und Textilien zieht sich durch Klees gesamte pädagogische und künstlerische Arbeit. Die Tuschezeichnungen von 1927 erschienen bereits zwei Jahre später in einer Bauhaus-Broschüre mit Schwerpunkt zur Weberei, kurz nachdem Klee von einer Ägyptenreise zurück ans Bauhaus gekommen war. Das Motiv des Teppichs und der Fantasiestadt weisen aber auch auf die 1914 gemeinsam mit seinen Freunden August Macke und Louis Moilliet unternommene Tunisreise. Klee brachte von dieser Reise vier Aquarelle eines bislang unbekanntes tunesischen Malers mit. Diese zweidimensionalen, im Stil von Mosaiken gehaltenen Fantasiestädte wurden für Klee zur Vorlage, um mit den Mitteln der Zeichnung und der Malerei Stadtarchitektur und Bildarchitektur zu verbinden. Laut westlichem Kunstkanon hat die Tunisreise Klees Suche nach einer abstrakten Formensprache maßgeblich geprägt. Sie bestand, wie man heute weiß, aus einer touristischen Standardtour und dem Aufenthalt im kolonialen Villenquartier in Tunis.

Tunesien, Algerien und Marokko standen bis zur Unabhängigkeit in den 1950er Jahren und nach dem Algerienkrieg in den 1960er Jahren unter kolonialer Verwaltung Frankreichs. Die Bedingungen des Kolonialismus haben die künstlerische Rezeption von lokalem Handwerk und afrikanischer Kunst, die oftmals eigens für touristische Basare produziert worden waren, begünstigt.



Teppich
Paul Klee, 1927

Hans-Willem Snoeck, Brooklyn, NY
Foto: © Edward Watkins

B**Das Bauhaus und
die Vormoderne**

Am Bauhaus in Weimar und Dessau war das Interesse an modernen und vormodernen Alltagskulturen und Handwerkstechniken sowie an deren sozialer Funktion Bestandteil des künstlerischen und gestalterischen Studiums von Lehrenden und Studierenden. In der Bauhaus-Bibliothek in Weimar sind zahlreiche Bildbände der europäischen Volkskunst sowie angewandter Kunst aus Asien, Afrika, dem Nahen Osten, Nord- und Südamerika zu finden. Anhand dieser Bildquellen wurde in der Töpferei, Weberei und der Metallwerkstatt am Bauhaus Weimar bereits moderne Gestaltung entwickelt. Bildquellen – wie auch das Wissen über nicht-europäische Objekte und ihre künstlerische Aneignungen – entstammten ethnologischen Sammlungen deutscher Museen, die zu Zeiten des europäischen Kolonialismus gegründet worden waren.

B1**Ethnografische
Publikationen am
Bauhaus**

Die hier gezeigten Bücher befanden sich neben Bildbänden zur deutschen Volkskunst und zur Kunst des Mittelalters in der Bibliothek des Staatlichen Bauhauses Weimar. Sie sind in den frühen 1920er Jahren erschienen und belegen das damals weit verbreitete Interesse an außereuropäischer Kunst. Die Bücher wurden in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg von Ernst Fuhrmann im Folkwang-Verlag und von Paul Westheim im Ernst Wasmuth Verlag herausgegeben und enthalten

umfassende Bilddokumentationen ethnologischer Sammlungen. Die Buchreihen dokumentieren Exponate in den Völkerkundemuseen von Berlin-Dahlem, Dresden, Hagen, Hamburg, Frankfurt am Main und Wien sowie im Brüsseler Kolonialmuseum. Diese Museen wurden im Zuge des Kolonialismus gegründet und hatten unter anderem die Funktion der wissenschaftlichen Erforschung und Darstellung von als „anders“ klassifizierten Gesellschaften. Das fotografische Abbild der

völkerkundlichen Objekte folgte einer Logik der Isolation. Die Dinge erscheinen in den Büchern als isolierte Artefakte oder sind vor neutralem Hintergrund und außerhalb jedes Kontextes nach Gesichtspunkten der Ähnlichkeit gruppiert und fotografiert. Aus diesen Abbildungen erschlossen sich weder ihre sozialen, politischen oder kulturellen Bedeutungen in den

Gesellschaften, aus denen sie stammten, noch die zumeist rechtswidrigen Umstände ihrer Aneignung. Insofern spiegeln die Bände den Stand der kolonialen Wissensproduktion im Deutschland der frühen 1920er Jahre wider. Zugleich dokumentieren sie die Sehnsucht nach einer kulturellen Weltgemeinschaft als Lehre aus der Katastrophe des Ersten Weltkriegs.

B2

Eine Reihe von Schlitzgobelins des Weimarer Bauhauses verdeutlicht die Bedeutung der Webkunst der Anden in der Weberei. Der Wandbehang von Max Peiffer Watenphul von 1921 verbindet die Symmetrie einer De-Stijl-Malerei mit den kräftigen Farben und geometrischen Motiven präkolumbischer Textilien. Ein schmaler Wandteppich von Margarete Willers aus Leinen und Wolle von 1922 greift auf ein Verwandlungsmotiv aus Fisch und Baum zurück. Eine 1926 in Dessau entstandene Arbeit von Anni Albers, ein aus Seide gewebter Wandbehang, lässt dagegen Referenzen zu moderner Architektur und Gestaltung erkennen und verlässt das offensichtlich Ethnografische. Der Wandbehang und seine Farb- und Formvariationen erzeugen vielmehr eine nicht-gegenständliche Abstraktion durch ineinander

Die Weberei am Bauhaus

verschränkte, sich wiederholende Elemente. Die Anwesenheit von Paul Klee in der Webklasse und seine Erörterungen zur Komposition, in denen er das geometrische Schachbrettmuster als eine Wesensstruktur der Weberei bezeichnet hatte, könnten dazu die theoretische Grundlage gewesen sein. Der Wandbehang von Albers erinnert aber auch an die Schachbrettmuster der Textilien der Inka, die in den Völkerkundemuseen in Berlin und München und auf Reproduktionen in der Bauhaus-Bibliothek gezeigt wurden. Das Museum in Berlin-Dahlem besaß schon in den 1920er Jahren eine der größten Sammlungen peruanischer Textilien, die es von deutschen Händlern bezog, welche sie wiederum aus archäologischen Fundstätten entwendet hatten – ein Vorgang der heute als Grabplünderie in großem Stil zu bezeichnen ist.

C

Anni und Josef Albers
in Amerika

1933 empfahl Philip Johnson, der damalige Kurator des MoMA in New York, dem Black Mountain College in North Carolina Anni und Josef Albers als Dozent*innen. Von hier aus konnte das Paar Forschungsreisen nach Kuba, Mexiko, Peru und Chile unternehmen und nicht nur Zeugnisse der mesoamerikanischen, sondern auch der zeitgenössischen amerindischen Kunst und Kultur mit eigenen Augen sehen, dokumentieren und sammeln. Die Albers hatten im Exil Zugang zu einer Welt, die sie bis dahin nur aus Büchern und Museumssammlungen kannten. Im Sommer 1935 brachen sie zu ihrer ersten von insgesamt 14 Reisen nach Mexiko auf, wo Kunst ihrer Meinung nach allgegenwärtig war. Die Lateinamerika-Reisen des Paares prägten dessen Arbeit und Kunstlehre nachhaltig. Regelmäßig kehrten Josef und Anni Albers nach Black Mountain mit zahlreichen Exemplaren indigener Handwerkskunst zurück, die nicht zuletzt für eine Ausstellung der Kunst der Maya im Jahr 1937 und für die von Anni Albers als Lehrsammlung zusammengetragene Harriet Engelhardt Memorial Collection of Textiles gedacht waren. Beide bewunderten das hohe Maß an Abstraktion in der amerindischen und mesoamerikanischen Kunst, das seit Anfang des 20. Jahrhunderts die künstlerischen Avantgarden interessiert hatte. Im Wechselspiel von Figur und Grund und in den Rhythmen und Wiederholungsmustern der Stoffe aus den Anden, aber auch an den Fassaden altamerikanischer Baudenkmäler erkannten die Albers ein ästhetisches Empfinden, das für Kunst und Gestaltung der Moderne von größter Bedeutung war. Das bestätigen auch die Fotos und Collagen von Josef Albers. Indem er beispielsweise Terrakotta-Figuren aus ihren Schaukästen im Museum nahm und vor einem neutralen Hintergrund in dramatischer Ausleuchtung fotografierte, machte er die alten Objekte nach eigenem Verständnis zu einem Teil einer lebendigen Moderne.

C1

Nicht nur in ihrem künstlerischen Werk, sondern auch in ihren Texten und ihrer

I

Anni Albers

Lehre verarbeitete Anni Albers ihre Begegnung mit mesoamerikanischen und

amerindischen Kulturen. Verfahren wie das Weben mit losen Schussfäden, die strukturell an die Texturen ihrer bildhaften Webereien erinnern und den Einfluss ihres Lehrers Paul Klee erkennen lassen, beruhen auf alten peruianischen Techniken. Albers' Schmuck, hergestellt aus preiswerten Fundstücken, ist unübersehbar von Vorbildern aus altamerikanischen Gräbern wie im mexikanischen Monte Albán inspiriert. Eine bemerkenswerte Gegenüberstellung von formal ähnlichem, uraltem Kultgegenstand und zeitgenössischer Gestaltung bilden die losen Gewebe peruianischer Spitzenfragmente aus Albers' eigener Sammlung neben

ihren kommerziellen Stoffmustern für Innenausstattung, in denen sie neue Materialien wie synthetische Fasern, Metallfolien und Glasfaser neben Leinen und Jute verarbeitete. In späteren Jahren wandte sich Albers der Druckgrafik zu, hier zu sehen am Beispiel einer Arbeit, die ihren eigenen früheren Wandteppich *With Verticals* variiert, der wiederum eng an peruianische Schlitzgobelins angelehnt war. Zu sehen ist ebenfalls eine Studie für einen Läufer, dessen Motiv an die wuchtigen Steinmauern mesoamerikanischer Architektur erinnert, die von Josef Albers, aber auch Hannes Meyer fotografisch festgehalten wurden.

C2

Einige Arbeiten von Josef Albers zeigen die Terrakotta-Figuren, die er und Anni Albers sammelten und die hier auf Fotos aus einem Museum in Mexico City zu sehen sind. Er ließ Schaukästen öffnen, um Figuren für die Kamera choreografieren zu können. Zu sehen sind hier außerdem Schwarz-Weiß-Postkarten mit „indianischer Kunst“ aus dem Archiv der Albers', die unter anderem vom MoMA in New York aufgelegt wurden, mit dem Ziel, indigene Kulturen zu dokumentieren. Albers' analytischer Blick

I Josef Albers

auf abstrakte Formen kommt in den Fotos und Collagen zur Geltung, mit denen er die Geometrie von Navajo-Decken oder auch eine altamerikanischen Baudenkmalern nachempfundene Klinkerfassade untersuchte – letztere ist an einer Wand zu sehen. Ausgestellt sind hier auch Papierarbeiten wie *Shrine* neben Werken brasilianischer Neokonkretisten um Lygia Clark, die ihre Bewunderung für Josef Albers in einer handgeschriebenen Notiz auf den Seiten der Zeitschrift *Signals* äußerte.

D

Fiber Art

Die künstlerische Bewegung der Fiber Art entstand in den 1960er Jahren in den USA. Sie vereinte Künstlerinnen, die – webend, knüpfend, flechtend, wickelnd, häkelnd – Stoffe und Garne verarbeiteten und für ihre Textilien denselben Rang eines freien künstlerischen Ausdrucks jenseits von Nutzenerwägungen beanspruchten, den Malerei und Bildhauerei besaßen. Die amerikanischen Fiber Artists verdankten dem Bauhaus dabei viel. Im selben Maße, wie die Bauhaus-Weberei ihre Tätigkeit entfaltete – einhergehend mit der Abkehr von den „Gemälden aus Wolle“ der Weimarer Zeit –, wurden die Betonung von Material und Struktur, Lehrmethode und Werkanalyse sowie die Gleichstellung von Kunst und Handwerk richtungsweisend. Webarbeiten des Bauhauses hatten in den 1960er Jahren Eingang in die Sammlungen amerikanischer Museen gefunden. Bezeichnenderweise hatten viele Fiber Artists bei Webkünstlerinnen ihre Ausbildung erhalten, die ursprünglich vom Bauhaus kamen, darunter Lenore Tawney (bei Marli Ehrman am Institute of Design in Chicago), Sheila Hicks (bei Josef Albers an der Yale School of Art in Connecticut) sowie Anne Wilson und Kay Sekimachi (bei Trude Guermonprez am California College of Arts and Crafts in Oakland). Wie die Bauhaus-Weberinnen hatten auch die Fiber Artists eine nicht fest umrissene Vorstellung textiler Weltkulturen, wie sie auch Anni Albers in ihrem Buch *On Weaving* mit der Widmung an „meine großartigen Lehrerinnen, die Weberinnen von Peru“ zum Ausdruck brachte. Die Weberinnen und Fiber Artists interessierten sich für die Textiltraditionen der Inka – nicht nur wegen deren technischer Vollkommenheit, sondern auch wegen des hohen gesellschaftlichen Ansehens, das die Weberei bei den Inka genossen hatte und das in deutlichem Gegensatz zu deren Geringschätzung innerhalb der eigenen, westlichen Kultur stand.

D1

I

Lenore Tawney

Alle hier versammelten Exponate – einschließlich der Anmerkungen zur Kunst der amerikanischen Ureinwohner,

einer Postkarte aus Peru, Skizzen eines präkolumbischen Gefäßes und Fotos von der Arbeit an einem



Black Woven Form (Fountain)
(Schwarze gewebte Form [Quelle])
Lenore Tawney, 1966

Museum of Arts and Design, New York,
Schenkung der Künstlerin durch
den American Craft Council, 1968
Courtesy Lenore G. Tawney Foundation
Foto: Sheldon Comfort Collins

traditionellen Handwebstuhl – stammen aus der Privatsammlung der amerikanischen Weberin Lenore Tawney. Tawney bereiste Länder in Europa, Afrika, dem Nahen Osten, Indien und Japan, doch die hier ausgestellten Objekte veranschaulichen in erster Linie ihre Forschungsreisen nach Bolivien, Guatemala, Peru und in den Südwesten der USA. Tawney verarbeitete bisweilen Materialien wie Federn und Perlen, die sie von ihren Reisen mitgebracht hatte. Aber erst die Technik der peruanischen Gaze-Weberei, die sie 1961 von Lili Blumenau erlernte, ermöglichte Werke wie *Little River II* und *Black Woven Form*, die in dieser Ausstellung ebenfalls gezeigt werden. Die Teilung des

Kettfadens und Führung des Schussfadens bei diesem Verfahren ließen ihre hängenden, skulptural gewebten Formen entstehen, die dank linearer Strukturen und einfarbiger Garne dennoch minimalistisch wirken. Die Titel zu den Arbeiten stammen von der mit Tawney befreundeten Künstlerin Agnes Martin, die auch Tawneys Ateliernachbarin in einem Lagerhaus in Manhattan war. 1963 wurden 22 ihrer Arbeiten anlässlich der bahnbrechenden Ausstellung *Woven Forms* im Museum of Contemporary Crafts (heute Museum of Arts and Design) in New York gezeigt. Diese Ausstellung trug dazu bei, Fiber Arts in den Vereinigten Staaten als eigenständiger Kunst-richtung den Weg zu ebnen.

D2

Sheila Hicks studierte an der Yale School of Art bei Josef Albers Malerei und lernte dort Anni Albers kennen, die gemeinsam mit dem Ethnologen Junius B. Bird ihre Diplomarbeit über die Vorkinkakultur betreute. Bird war ein Spezialist der präkolumbischen Archäologie und Kurator am American Museum of Natural History. Hicks gewann ein Fulbright-Stipendium für eine Reise durch Lateinamerika nach Chile von 1957 bis 1959, auf der sie Tagebücher und Skizzenhefte führte, Ausgrabungsstätten fotografierte

I Sheila Hicks

und Stoffmuster sammelte. Zu diesen gehörten auch Webgürtel aus den Anden, denen sich ihre *Faja* aus dieser Zeit wesentlich verdanken. In dem Film *Opening the Archives* schildert Hicks ihre Erlebnisse und beschreibt die Bedeutung, die diese für ihre Arbeit hatten. Dank eines Empfehlungsschreibens von Albers konnte Hicks an der Architektur fakultät der Universidad Católica in Santiago de Chile den Yale-Grundkurs für Gestaltung und Farbe unterrichten.

D3

Ruth Asawa war zusammen mit ihrer japanischen Familie von 1942 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im Internierungslager Rohwer, Arkansas, inhaftiert. 1946 ging sie ans Black Mountain College im ländlichen North Carolina und studierte hier bei Josef Albers und Richard Buckminster Fuller. Albers übte einen nachhaltigen Einfluss auf ihre Arbeit aus, insbesondere mit seinen „Matière“-Übungen aus dem Vorkurs, bei denen er mit gezielten optischen Täuschungen dafür sorgte, dass die Studierenden die Dinge anders sahen, als sie eigentlich waren, aber auch mit der Manipulation und

I Ruth Asawa

Kombination von Materialien, die er ebenfalls im Unterricht behandelte. Aus diesen Erfahrungen, kombiniert mit einer speziellen Drahtschlingentechnik, die sie 1947 bei einer Reise nach Mexiko von einem Eierkörbe flechtenden Handwerker erlernt hatte, entwickelte Ruth Asawa ihre Drahtskulpturen, für die sie heute bekannt ist. 1968 gründete Asawa, die auch Aktivistin und Pädagogin war, den Alvarado School Arts Workshop, bei dem professionelle Künstler Kurse in öffentlichen Schulen gaben und mit preiswerten, gefundenen Materialien arbeiteten – auch dies ganz in der Tradition von Albers' Vorkurs.

D4

Durch ihre Studienzeit an der Kunsthochschule Halle-Saale bei der am Bauhaus ausgebildeten Benita Koch-Otte sowie durch ihre spätere Lehrtätigkeit am Black Mountain College als Kollegin von Anni Albers steht die Textilkünstlerin Trude Guermonprez in enger Verbindung zur Werkwerkstatt des Bauhauses. Nachdem sie gemeinsam mit Marguerite Wildenhain einige Zeit auf der Pond Farm verbracht hatte, zog sie nach San Francisco, wo sie als

I Trude Guermonprez

Dozentin an der California School of Fine Arts und später am California College of Arts and Crafts (heute California College of Art and Design) in Oakland einflussreich war. Die Arbeiten von Guermonprez umfassen neben kommerziellen Stücken auch Aufträge im Bereich der Architektur und Studio-Webarbeiten. Hier lässt sich eine Linie ziehen zu den Fiber Artists der West Coast, von denen viele ihre Schüler*innen waren.

D5

In den 1970er Jahren entwickelte sich in und rund um

I Anne Wilson

San Francisco eine lebendige Textilkultur, in der sich

Kunstweberei und alternative Lebenswelten miteinander verbanden. Anne Wilson war nach ihrem Studium bei Trude Guermonprez am California College of Arts and Crafts in Oakland in einer experimentellen Kunstszene aktiv, die auch Textilien und Videos als neue Medien erkundete. In dieser Ausstellung ist Wilson mit einer fotografischen

Dokumentation von „Netzen und Rastern“ vertreten, die zwischen 1975 und 1979 entstanden und an geknüpftete Fischernetze ebenso wie an minimalistische Skulpturen denken lassen. Die Fotos erinnern daran, dass auch am Bauhaus Stoffmuster ausführlich dokumentiert wurden, um Webstrukturen hervorzuheben.

D6

Macramé Park (1973) war ein großes, auf Initiative von Alexandra Jacopetti errichtetes Klettergerüst für Kinder in Bolinas, an der Bucht von San Francisco in Kalifornien. Es bestand aus einem Netz dicker, mehrlagiger Stränge handgeknüpfter Seile, die an einem Gestell aus angeschwemmten Baumstämmen befestigt waren. Als Textilkünstlerin kannte Jacopetti die Weberinnen aus dem Umfeld von Trude Guermonprez, wobei sie sich selbst eher zur Gegenkultur der Hippies zählte. Sie gehörte einer Handwerkerzunft an, die Lehrlinge ausbildete, ihre Produkte auf Handwerksmessen verkaufte und ein mittelalterliches Verständnis von Handwerk mit modernem Wirtschaften verband. Nach Auffassung von Julia Bryan Wilson war Macramé Park weder Kunst noch bloßes Handwerk, sondern ein „Beispiel alternativen gemeinschaftlichen Handelns“. In ihrem Buch *Native Funk and*

The Saga of Macramé Park

Flash, das ein breites Spektrum an Kunsthandwerk der San Francisco Bay Area dokumentiert, bekundete Jacopetti die große Sehnsucht unter ihresgleichen „nach einer kulturellen Identität, die so stark ist, dass sie unsere eigenen Versionen der afghanischen oder guatemaltekischen Trachten hervorbringt; nach einem gemeinschaftlichen Leben, das so reich ist, dass es eigene, den afrikanischen und uramerikanischen Masken und rituellen Gegenständen vergleichbare Totems verlangt“. Diese eklektische kulturelle Identifikation entstand in ihrer Gemeinschaft aus dem Bedürfnis nach einer Politik und Kultur jenseits des Mainstreams. Macramé Park existiert heute nur noch in Dokumentationen, unter anderem in diesem Film des Filmemachers und Chronisten der Hippie-Bewegung Ben Van Meter aus dem Jahr 1974.

E

Von Moskau
nach Mexico City:
Lena Bergner
und Hannes Meyer

1939 zogen die Bauhaus-Weberin Lena Bergner und der zweite Direktor des Bauhauses, Hannes Meyer, nach Mexiko. Als Leiter des Stadtplanungsbüros von Mexico City entwarf Meyer mehrere Projekte, die allerdings nie realisiert wurden. Lena Bergner, die sich als proletarische Künstlerin verstand, arbeitete als Weberin und Grafikerin und lernte verschiedene Handwebstuhltechniken. Das Paar engagierte sich in Mexiko in den radikalen Kunstbewegungen, in sozialrevolutionären intellektuellen Kreisen und antifaschistischen Gruppen und war Mitglied von El Taller de Gráfica Popular (Werkstatt für populäre Grafik) sowie Herausgeber der gleichnamigen Publikation. In Mexiko thematisierten Meyer und Bergner offen ihre sozialistischen Ideale. Sie schrieben und verlegten Bücher, besuchten für fotografische Zwecke mesoamerikanische Fundstätten und studierten lokale Architektur und Kunsthandwerk.

E1

Folklore
der Sowjetunion

Hannes Meyer und Lena Bergner lebten und arbeiteten von 1930 bis 1936 in der Sowjetunion. Als abzusehen war, wohin das stalinistische Regime sich entwickeln würde, kehrten sie in die Schweiz zurück. Zu Recherchezwecken sammelten Meyer und Bergner zahlreiche Fotos von der *Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft* (WDNCh), die von 1939 bis 1941 in Moskau gezeigt wurde. Die Fotos dokumentierten regionale Trachten, Webwerkstätten, Stile der Keramikmalerei und Teppichmuster aus

verschiedenen Sowjetrepubliken. Als Kurator der fotografischen Sammlung der sowjetischen Botschaft in Mexiko nutzte Meyer die Fotos dort für eine Ausstellung über die nationalen Tänze, Feste und Trachten in der Sowjetunion. Bergner präsentierte farbenfrohe folkloristische Musterstreifen auf der Buchmesse in Mexico City, die sie während ihrer Arbeit für eine Weberei in der Sowjetunion entwickelt hatte, um im Rahmen von Stalins Fünfjahresplan die Tradition der lokalen Volkstrachten für moderne Kleidung wiederzubeleben.



*TGP Mexico: El Taller de Gráfica Popular,
Doce Años de Obra Artística Colectiva*
(TGP Mexiko – Werkstatt für populäre Grafik.
Zwölf Jahre kollektiver Arbeit),
La Estampa Mexicana: Mexico City, 1949, S.93
Hannes Meyer (Hrsg.),
Illustrationen von Leopoldo Méndez

Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne
© VG Bild-Kunst, Bonn 2019

E2

Schon am Bauhaus hatte Bergner in Paul Klees Klasse außereuropäische Stoffmuster studiert und Webtechniken orientalischer Teppiche ebenso wie verschiedene Verfahren aus dem indigenen Amerika erforscht. In Mexiko wurde sie vom Departamento de Asuntos Indígenas (Abteilung für Belange der Ureinwohner) gebeten, ein

I Webstudien

Konzept und einen Lehrplan für eine Handweberei für das Otomí-Volk in der Region Ixmiquilpan im Nordosten Mexikos zu entwickeln, wo regionale Ressourcen genutzt und einheimische Bauern ausgebildet werden sollten, damit sie später zu Hause arbeiten konnten – ein Projekt, das allerdings nie realisiert wurde.

E3

El Taller de Gráfica Popular war ein Kollektiv, das sich 1937 nach den langen Jahren der mexikanischen Revolution gegründet hatte und bis 1977 bestand. Mit der Herstellung einfacher, eingängiger Linol- und Holzschnittgrafiken, die auf die visuellen Kulturen der Arbeiter*innen sowie auf Zeichen und Symbole marginalisierter indigener Gruppen Bezug nahmen, versuchte das Kollektiv den Klassenkampf und sozialrevolutionäre Anliegen zu unterstützen. Die Plakate, Illustrationen, Handzettel und Kalenderblätter des TGP nutzten stilistische und ikonografische Elemente der städtischen und ländlichen Kulturen Mittelamerikas, nahmen aber bewusst auch präkolumbische Motive auf. Jede TGP-Grafik entstand in kollektiver Arbeit. Sie setzte sich schon dadurch implizit vom Individualismus vieler

TGP Mexiko: Werkstatt für populäre Grafik

Kunstbewegungen der westlichen Moderne ab. Die Grafiken wurden preiswert abgegeben, die Einnahmen aus dem Verkauf gingen an Arbeiterorganisationen oder Alphabetisierungsinitiativen in Mexiko, aber auch an Befreiungsbewegungen in anderen Ländern Mittel- und Südamerikas. Im Zuge dessen entstand 1942 der Verlag La Estampa Mexicana, den der ehemalige Bauhaus-Direktor Hannes Meyer von 1947 bis 1949 von Mexico City aus leitete. Zum zehnjährigen Gründungsjubiläum des Verlags gaben Hannes Meyer und die Grafiker*innen des TGP gemeinsam mit Lena Bergner als Buchgestalterin eine Festschrift über die Arbeit des Kollektivs heraus. Diese gilt bis heute als eines der wichtigsten Beispiele der politischen Druckgrafik im 20. Jahrhundert.

In den 1960er Jahren entwickelte sich das Interesse an regionalen und traditionellen Bauweisen zu einem gegenkulturellen Aufbegehren gegen die damals in den Vereinigten Staaten vorherrschende rationalistische Moderne des International Style. Sibyl Moholy-Nagys Buch *Native Genius in Anonymous Architecture* (1957) war ein frühes Beispiel dieser Bewegung und zählt heute zu den Klassikern der Architekturgeschichte. Bemerkenswert ist Moholy-Nagys weit vorausschauendes Interesse an Gebäudetypologien und Bautechniken als Ausdrucksformen verschiedener gesellschaftlicher Praktiken, deren Baumeister anonym blieben. Es umfasste amerindische Siedlungskulturen, mexikanische Pueblos und Kirchen, aber auch die Scheunen und Wohnhäuser der ersten europäischen Siedler in Nordamerika. Das Buch betont die Bedeutung des Bauens für die Erfüllung kultureller und gesellschaftlicher Bedürfnisse und berücksichtigt den Einfluss politischer und klimatischer Bedingungen auf verschiedene Bauweisen. Moholy-Nagys Buch war das Ergebnis mehrerer Forschungsreisen, die die Autorin von 1948 bis 1952 unternahm. Sie dokumentierte dabei Gebäudetypen, die an amerikanischen Universitäten konsequent ignoriert wurden, weil man sie für zu banal hielt. In ihrer Untersuchung konzentrierte sich Moholy auf Bauten in Nord- und Mittelamerika, bezog aber auch anonyme Bauwerke und Architekturdetails aus dem europäischen Mittelalter und dem deutschen Barock mit ein. Nach ihrer Ansicht wies das regionale amerikanische Bauen eine ihm eigene Unmittelbarkeit und stilistische Einheitlichkeit auf. Sie kritisierte aus dieser Perspektive den Kanon der europäisch-amerikanischen Architekturgeschichte, der bis dahin nur Bauten herrschender Eliten und berühmter Architekten berücksichtigt hatte. Allerdings entwickelte das Buch noch keine kritische Haltung zum Siedlerkolonialismus, es bezog sich eher auf aktuelle anthropologische Methoden des Strukturalismus.

G

Marguerite Wildenhain und die Pond Farm

Marguerite Wildenhain, geb. Friedländer, erhielt ihre Ausbildung in der Töpferei des Bauhauses bei Gerhard Marcks und Max Krehan. 1925 wurde sie dort als erste Frau Werkstattmeisterin. Auf der Flucht vor der nationalsozialistischen Verfolgung migrierte sie zu Beginn des Zweiten Weltkriegs in die Vereinigten Staaten, ging an die Westküste und zog schließlich auf die Pond Farm, eine von dem Architekten Gordon Herr und seiner Frau Jane, einer Schriftstellerin, in den 1940er Jahren gegründeten Künstlerkolonie im Norden Kaliforniens. Auf der Pond Farm strebte man ein utopisches, gemeinschaftliches Lebensmodell der Einheit von künstlerischer Arbeit, Lehre und landwirtschaftlicher Selbstversorgung an. In dieser Hinsicht ähnelte es dem Konzept des 1933 auf den ganzheitlichen Prinzipien des Philosophen John Dewey begründeten Black Mountain College, das ebenfalls Bauhaus-Emigranten anzog. Neben anderen in den USA lebenden Europäern, etwa der Weberin Trude Guermonprez, die bei Benita Koch-Otte studiert hatte, und dem Collage-Künstler Jean Varda unterrichtete Wildenhain in der Sommerakademie der Pond Farm das Töpfern. Sie tat das noch lange, nachdem sich die Gemeinschaft der Pond Farm infolge anhaltender Streitigkeiten aufgelöst hatte. In ihrer Pond Farm Pottery verwirklichte Wildenhain den hohen Anspruch ihrer eigenen Lehrzeit am Bauhaus. Sie bestand auf einem methodisch streng geregelten Curriculum, in dessen Verlauf die Studierenden beispielsweise tausende Grundformen töpften, um ein Gefühl für den Ton zu bekommen, aber keines ihrer Werkstücke behalten durften. Marguerite Wildenhain blieb allen als ebenso inspirierende wie autoritäre Lehrerin in Erinnerung. Die Pond Farm war zudem nicht nur als kunsthandwerkliche Ausbildungsstätte, sondern auch als Schule des Lebens angelegt. So waren Wildenhains Student*innen gehalten, zusätzlich zu ihrem hohen Arbeitspensum in der Werkstatt, in der Freizeit über diverse Themen – von der Wertschätzung der Natur bis zu philosophischen Fragestellungen der Vergangenheit und der Gegenwart – zu diskutieren.

Marguerite Wildenhains Töpferarbeiten verraten den Einfluss ihrer Bauhaus-Lehrer Max Krehan, Gerhard Marcks und Theodor Bogler, die ebenfalls mit einigen Arbeitsbeispielen in dieser Ausstellung vertreten sind. Sie weisen populäre Merkmale wie Ornamente, Figuren und Gesichter auf, außerdem Motive aus Alltagsbeobachtungen von Menschen und Landschaften, die Wildenhain zumeist während ihrer Winterreisen nach Mexiko, Peru, Ecuador, Kolumbien und Guatemala

in Zeichnungen festhielt. Zu sehen sind Abbildungen aus Wildenhains Buch ... *that We Look and See: An Admirer Looks at the Indians*, in dem die Künstlerin ihr Thema, die indigenen Kulturen Nordamerikas, in idealisierter Form verarbeitete. Die Präsentation vereint bedeutende Töpferarbeiten von Wildenhain mit ihren Zeichnungen und einigen präkolumbischen Sammlerstücken, die sie von ihren Reisen nach Mittel- und Südamerika mitbrachte.



Double Face Pot
Marguerite Wildenhain,
1960–1970

Luther College Fine Arts Collection,
Decorah, Iowa

H

Maria Martinez:
Keramik

Die Töpferin Maria Martinez (1887–1980) stammte aus San Ildefonso Pueblo, einer Gemeinde 20 Meilen nordwestlich von Santa Fe, New Mexico. Ihre Kunst lernte sie durch das Betrachten der Arbeit ihrer Tante, ihrer Großmutter und des Cousins ihres Vaters. Martinez selbst gab ihr Wissen und Können weiter, indem sie ihrerseits dazu einlud, ihr beim Töpfern zuzuschauen. Um 1918 begann sie, die schwarze Ildefonso-Keramik zu entwickeln. Diese Kunst hatte sie von Sara Fina Tafoya gelernt, der Keramik-Matriarchin aus dem benachbarten Santa Clara Pueblo. Tafoya praktizierte prä-koloniale Töpfertechniken aus der Zeit der mexikanischen Hochkulturen. Die von Martinez weiterentwickelte Keramik erhält durch einen spezifischen Brennprozess ihren Glanz und ihre unterschiedlichen Schwarztöne. Die klaren Formen und glänzenden, Licht reflektierenden Oberflächen wurden abschließend mit einem Band aus helleren Ornamenten oder einer gehörnten Schlange verziert, eine Arbeit, die ihr Mann Julian ausführte. Martinez' Keramik wurde seit den 1920er Jahren in zahlreichen Ausstellungen präsentiert. Sie zeugt von der Wiederbelebung vergessener Praktiken und handwerklichen Wissens, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von amerindischen Künstlerinnen initiiert wurde – und nicht erst durch die Aufmerksamkeit der westlichen Avantgarden.

I

*Navajo Film
Themselves*

Die Untersuchungen von Künstler*innen und Gestalter*innen des Bauhauses, die sich für amerindisches Kunsthandwerk interessierten, problematisierten weder Urhebererschaft noch politische Selbstrepräsentation. Anders war das in der Ethnologie, in der das Problem der unrechtmäßigen Aneignung und paternalistischen Beschreibung indigener Gruppen diskutiert wurde. Dieser Prozess kommt in dem Filmprojekt *Navajo Film Themselves* von Sol Worth und John Adair aus dem Jahr 1966 zum Ausdruck: Die beiden Filmemacher brachten Bewohnern des Navajo-Reservats Pine Springs in Arizona (USA) das Filmhandwerk bei, damit diese sich selbst in ihrer eigenen Kultur darstellen konnten. Alle Filme wurden zuerst im Reservat gezeigt und diskutiert. Zum Abschluss des Projekts veröffentlichten Worth und Adair das Buch *Through Navajo Eyes*. Sie begründeten damit einen neuen Ansatz in der Dokumentation und schriftlichen Analyse indigener Kulturen. Es entstanden Kurzfilme, die verschiedene religiöse Bräuche und Handwerkspraktiken dokumentieren, mit Titeln wie *Furchtlose Schatten* von Al Clah, *Silberschmied der Navajo* und *Das Flachbrunnenprojekt* von Johnny Nelson, *Alter Antilopensee* von Mike Anderson, *Der Geist der Navajo* von Maxine und Mary Tsosie und *Eine Weberin der Navajo* von Susie Benally. In dem hier gezeigten Film *Die zweite Weberin* sieht man Susie Benally, die ihrer Mutter den Umgang mit der Kamera beibringt, damit sie die Tochter beim Weben eines Gürtels filmen kann.

J

Paulo Tavares,
Des-Habitat /
Revista Habitat
(1950–1954)

Wie andere „militant moderne“ Publikationen, die in dieser Zeit aufkamen, verbreitete die von der Architektin und Designerin Lina Bo Bardi 1950 herausgegebene Kunst- und Designzeitschrift *Habitat* nicht nur Bilder der modernen Kunst und Architektur, sondern auch der populären und indigenen Kulturen. Dadurch machte sie ihre Leserschaft mit der Formensprache der Moderne und zugleich mit den einheimischen, indigenen kulturellen Ausdrucksformen vertraut. Das Projekt *Des-Habitat* geht der Frage nach, inwieweit die Ästhetik von *Habitat* dieses Handwerk und Kunstschaffen dabei in einen bestimmten Zusammenhang stellte. Es nutzt dafür eine Palette gestalterischer Strategien wie Aneignung, Collage oder Substitution, die für die Bildsprache von *Habitat* bestimmend waren, um den Kontext zu erschließen, aus dem diese Bilder hervorgingen und auf den Seiten der Zeitschrift als Signifikanten der Moderne landeten. Daneben untersucht das Projekt, inwieweit Maßnahmen der Regierung zur Befriedung indigener Gruppen wie Umsiedlung und Beschlagnahmung von Land dazu führten, dass indigene Artefakte in die Hände der Eliten gelangten. Die Arbeit offenbart, dass auch *Habitat* aufgrund der pädagogischen Sprache und besonderen Aufmachung gesellschaftliche Zusammenhänge mitsamt deren kolonialen Strukturen ausblendete.

Lina Bo Bardi war eine aus Italien stammende, brasilianische Architektin, Ausstellungsdesignerin und Herausgeberin der Zeitschrift *Habitat*. Nachdem sie 1946 mit ihrem Mann nach Brasilien gezogen war, wo Pietro Maria Bardi der erste Direktor des Museu de Arte do São Paulo (MASP) wurde, gründete das Paar 1947 gemeinsam mit dem Architekten Jacob Ruchti im MASP das Instituto de Arte Contemporânea (IAC). Diese erste Schule für Gestaltung in Brasilien war von 1951 bis 1953 aktiv. Sie erweiterte die Tätigkeit des Museums, indem sie eine systematische Ausbildung in industrieller Gestaltung anbot und das Publikum mit der europäischen Moderne vertraut machte. So wurden im Museum Thonet-Stühle, Arbeiten von Max Bill, Le Corbusier und Alexander Calder sowie die „Vitrine das Formas“ gezeigt, als eine Art Geschmackserziehung für Brasilianer*innen. Das IAC entstand in der Absicht, gestalterische Kenntnisse zu vermitteln und Industriedesigner*innen in einem von der Moderne geprägten Grundverständnis auszubilden. Der konzeptionelle Ansatz des IAC und seiner Lehre war ausdrücklich vom Bauhaus und nachfolgenden Kunsthochschulen wie dem Black Mountain College (1933) und dem Institute of Design in Chicago (1937) geprägt. Es berief sich offiziell auf das Bauhaus und implementierte einen Vorkurs sowie Kurse in allen Disziplinen der Gestaltung und Kunst. Das IAC suchte die Anbindung an die Industrie Brasiliens und Beziehungen zur internationalen Avantgarde. Zur Gründung des IAC wurde am MASP eine Einzelausstellung mit Arbeiten des Bauhaus-Studenten und späteren ersten Direktors der HfG Ulm, Max Bill, gezeigt. Die Ausstellung wurde von der brasilianischen Kunstszene gefeiert. Dieses Ereignis bereitete in Brasilien den Weg für die Bewegung konkreter Kunst wie auch den der industriellen Gestaltung. Es gab allerdings auch kritische Reaktionen auf Max Bills unverblümete Kritik an der modernen Architektur in Brasilien, die als arrogant und dogmatisch empfunden wurde.



Cadeira de beira de estrada
(Stuhl am Straßenrand)
Lina Bo Bardi, 1967

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi,
São Paulo

K1

1959 zog Lina Bo Bardi in die Stadt Salvador in der Region Bahia im Nordwesten Brasiliens, wo sie das Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) entwickelte. Es sollte nicht nur ein Museum werden, sondern zugleich ein Dokumentationszentrum und eine Lernstätte für populäre Kunst. Hier konzipierte Bo Bardi auch die Escola de Desenho Industrial e Artesanato unter dem Leitgedanken, Gestalter*innen und einheimische Kunsthandwerker*innen zusammenzubringen. Mit der Schule wollte Bo Bardi der brasilianischen Bevölkerung modernes, industrielles

Museu de Arte Moderna da Bahia

Gestalten mithilfe einer neuen Art Volkshochschule nahebringen. Für Bo Bardi führten die Abkehr von europäischen Vorbildern und die Wertschätzung von Subsistenzökonomien und Alltagstechniken, die der kulturellen Präsenz der ärmeren Bevölkerungsgruppen in Brasilien Rechnung trug, zu einer neuen wirkmächtigen Ästhetik. Bo Bardi's Schule in Bahia nahm die fortschrittlichen Gedanken des Pädagogen Anísio Teixeira auf, der die Escola Parque (in dieser Ausstellung ebenfalls zu sehen) aufgebaut hatte.

K2

Lina Bo Bardi war überzeugt, dass jede Form von Handwerk nicht als Folklore, sondern als technologische Innovation und daher als Grundlage industrieller Gestaltung in Brasilien verstanden werden sollte. In diesem Sinn begann sie, zahlreiche Beispiele sogenannter Volkskultur zu sammeln. Diese Stücke stammten von Straßenmärkten, aus ländlichen Siedlungszentren oder aus den afro-brasilianischen und indigenen Vierteln verschiedener Städte

Objekte des Alltags

im Nordosten Brasiliens, wo die 1959 gegründete staatliche Entwicklungsbehörde Superintendência do desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) Wirtschaft und Handwerk förderte. Nach dem sozial- und kulturkonservativen Staatsstreich von 1964 ging ein Großteil der Sammlung von Bo Bardi verloren, und sie selbst wurde von der neuen Militärregierung ihrer Funktion als Direktorin des Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) enthoben.

K3

Als Lina Bo Bardi nach Salvador übersiedelte, um das MAM-BA zu gründen, war das dortige Centro Educacional Carneiro Ribeiro bereits eine angesehene Institution im brasilianischen Bildungswesen. Die 1950 von Anísio Teixeira im Arbeiterviertel Caixa D'Água gegründete Schule war auch unter dem Namen Escola Parque (Parkschule) bekannt und beruhte auf einem inklusiven Erziehungsmodell für junge Menschen. Teixeira war von den Grundsätzen fortschrittlicher Pädagogik und dem Gemeindeschulmodell des

Escola Parque

Philosophen und Pädagogen John Dewey beeinflusst, dessen Denken auch für die Gründer des Black Mountain College in North Carolina von zentraler Bedeutung war. An der Escola Parque wurden Sport, Kunst, Kunsthandwerk, Gesellschaftskunde sowie Lese- und Schreibfertigkeiten unterrichtet. Ziel war es, die *escolas classes* zu einer ganzheitlichen Bildung zu erweitern, in der wissenschaftliche Arbeit und handwerkliche Praxis als gleichwertig erachtet wurden.

K4

In den späten 1950ern bis in die frühen 1960er Jahre wurde die Stadt Salvador im ärmeren Nordwesten Brasiliens zu einem wichtigen Kulturort der brasilianischen Kunstszene. Der Schriftsteller Antonio Riséro hat diesen Aufbruch später die „Avantgarde in Bahia“ genannt. Die Szene verdankte sich nicht zuletzt dem Engagement einer Reihe von wichtigen Akteur*innen: Edgar dos Santos, dem ersten Rektor der Universität Bahia, der Architektin Lina Bo Bardi, dem Komponisten Hans-Joachim Koellreutter, dem Theaterregisseur Martin Gonçalves und dem Autor Agostinho da Silva. Sie alle prägten die folgende

Die Avantgarde in Bahia

Künstlergeneration, zu der unter anderem der Filmmacher Glauber Rocha und die Musiker Gilberto Gil und Caetano Veloso als führende Vertreter der aufkommenden Gegenkultur in Brasilien gehörten. Die unterschiedlichsten Kunstformen standen hier mit lokalen und populären Alltagskulturen im Dialog. Dies spielte eine erhebliche Rolle für den Gestalter und Komponisten Rogerio Duarte, der gemeinsam mit anderen Künstler*innen die Bewegung Tropicália gründete, die traditionelle und zeitgenössische Elemente der brasilianischen Kultur mit einer kompromisslosen Ästhetik verband.

Auf der Suche nach Alternativen zur vorherrschenden Ästhetik des Hollywood-Genrefilms wandte sich die Bewegung Cinema Novo in ihrer Produktionsweise vom industrialisierten Studiosystem ab. Ihre Filme handeln von Armut, Analphabetentum und Ausbeutung im Nordosten Brasiliens – eine Haltung, die sie mit der argentinischen Bewegung des Tercer Cine teilte.

In *Vitalino / Lampião* porträtiert Geraldo Sarno den Töpfer Manuel Vitalino dos Santos aus dem Nordosten Brasiliens und befragt ihn vor der Kamera zu seinen Vorstellungen von Kunst und populärer Kultur. Lina Bo Bardi war mit etlichen Regisseuren des Cinema Novo befreundet. In Salvador (Bahia) begann sie zudem Straßenmärkte und populäre Kultur zu erforschen, die 1969 in der

Ausstellung *A Mão do Povo Brasileiro* (Die Hand des brasilianischen Volkes) im Museu de Arte de São Paulo (MASP) zu sehen war.

Bereits 1963, nach der Auflösung der neokonkretistischen Bewegung, wandte sich auch die Künstlerin Lygia Pape dem Film zu und stand in engem Kontakt zum Cinema Novo. Sie gestaltete Plakate und verfasste Texte für Filme von Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Gil Soares und anderen. Pape nimmt in *A mão do povo brasileiro* von 1975 Bezug auf Bo Bardis Arbeiten und untersucht mit filmischen Mitteln, inwieweit die brasilianische Populärkultur aus einer Kritik an den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Verhältnissen im Land hervorging.

L

Ivan Serpa
und Grupo Frente

Die Kunstschule des Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) wurde 1952 von Ivan Serpa gegründet, der hier Kinder und Erwachsene unterrichtete, aus denen einige Künstler*innen, die in der Folge als Grupo Frente (1954–1957) bekannt wurden, hervorgingen. Die Grupo Frente rief Ende der 1950er Jahre die Bewegung des Neokonkretismus ins Leben. Der Kritiker Mário Pedrosa beschrieb die Lehre in Serpas Klassen als „versuchsorientiert“. Ihr Curriculum enthielt experimentelle Methoden, Studien zu Farbe, Material, Techniken und Komposition, eine Tatsache, die die Kunsthistorikerin Adele Nelson zu dem Schluss bringt, dass Serpas Kunstlehre wesentlich auf dem Bauhaus-Vorkurs beruhte. Ähnlich äußerte sich Alfred Barr, der Direktor des Museum of Modern Art (MoMA) in New York, 1957 über Werke der Grupo Frente auf der 4. Biennale von São Paulo, die er als bloße „Bauhaus-Experimente“ abtat. Bemerkenswert waren zeitgleich die Bemühungen am MAM-RJ, eine Hochschule nach dem Vorbild der HfG Ulm (1953–1968) zu gründen: Das Projekt der Escola Técnica de Criação (ETC) floss später in die Gründung der Escola Superior de Desenho Industrial 1963 in Rio de Janeiro ein.

L1

Eine Auswahl von Arbeiten brasilianischer Künstler*innen aus dem Umfeld der Grupo Frente: Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ivan Serpa und anderen. Bemerkenswert war ihre Auseinandersetzung mit der Kunst von Kindern, Autodidakten und Psychriepatient*innen. Serpas Kunstklassen arbeiteten mit dem 1952 von dem Psychiater Nise da Silveira gegründeten

I

Grupo Frente

Museu de Imagens do Inconsciente zusammen. Da Silveira hatte eine Mal- und Bildhauereiwerkstatt für seine Patient*innen eingerichtet, deren Arbeiten, wie etwa die Artur Amoras', auch die Moderne reflektierten. Auch Arbeiten der Malerin Elisa Martins da Silveira, die weder eine konkrete noch abstrakte Künstlerin war, wurden in Ausstellungen der Gruppe gezeigt.

1962 wurde der Künstler Farid Belkahia Leiter der École des Beaux-Arts in Casablanca. Marokko war bereits seit sechs Jahren von Frankreich unabhängig, doch die Kunstakademie in Casablanca war noch von der kolonialfranzösischen Ideologie orientalistischer Gegenständlichkeit geprägt und marokkanische Studierende waren weiterhin die Ausnahme. Belkahia drängte auf einen radikalen Umbau der Lehre. Wie Belkahia bekräftigten auch andere Intellektuelle, die nun an der École des Beaux-Arts unterrichteten – darunter die Künstler und Grafiker Mohamed Chabâa, Mohamed Melehi, der Ethnologe Bert Flint und die Kunsthistorikerin Toni Maraini –, die Notwendigkeit, Kunstproduktion und Kunstlehre Marokkos zu dekolonisieren. Sie arbeiteten gemeinsam an einem neuen Lehrplan. In Einzel- und Gemeinschaftsprojekten erforschten sie nordafrikanische Handwerks- und Baukunst, führten u. a. Kurse in Fotografie, Siebdruck, Wandmalerei und Kunst im öffentlichen Raum ein und veröffentlichten Aufsätze und Artikel über Handwerk, Innenarchitektur und einheimische Bauformen. Ihr Ziel war es, die produktive Reibung zwischen den verschiedenen Wissens- und Praxisformen zu nutzen, um eine postkoloniale Kunst zu schaffen, die die normative Trennung von Hand- und Kopfarbeit, von Alltagskultur und Hochkultur überwinden konnte. Den sozialen Stellenwert der Künste im Maghreb erkannten sie ebenso an wie lokales Kunsthandwerk und Massenkultur. Diese Haltung stand in Opposition zur westlichen Kunsterziehung und der klassischen Ausbildung an Kunstakademien, die freie und angewandte Kunst kategorisch trennte. Die Anerkennung der Errungenschaften der frühen Moderne als kulturübergreifende Bewegung, die ebenfalls die klassisch akademische Kunstausbildung abgelehnt hatte, war Teil dieses Konzepts. Belkahia und seine Kolleg*innen bezogen sich auch auf die Bauhaus-Lehre, die ebenfalls eine Synthese aller Künste angestrebt hatte.



**Toni Maraini unterrichtet
afrikanische Kunstgeschichte
an der École des
Beaux-Arts de Casablanca,
ca. 1962–1965**

Courtesy Toni Maraini;
Foto: Mohammed Melehi

M1

Ein neues Vokabular in der Malerei

Der marokkanische Maler Ahmed Cherkaoui war ausgebildeter Kalligraf und studierte nach der Unabhängigkeit Marokkos in Paris und Warschau Kunst. Anfang der 1960er Jahre wandte er sich von der gegenständlichen Malerei ab, um Formelemente aus der Kalligrafie, Töpferei, Tätowier- und Goldschmiedekunst der marokkanischen Amazigh in seine Arbeit aufzunehmen. Gleichzeitig reflektierte er die Malerei Roger Bissières und Paul Klees. Cherkaouis Malerei verband Farbe, Linie und Form mit unterschiedlichen Arten der Oberflächenbehandlung und den Zeichensystemen marokkanischen Kunsthandwerks sowie Elementen der europäischen Moderne. Nach seinem frühen Tod wurde Cherkaoui

zum Vorbild für eine ganze Generation marokkanischer Künstler*innen, unter ihnen Farid Belkahia, der seine Arbeiten auf den wegweisenden panafrikanischen Kunstausstellungen in Dakar (1966) und Algerien (1969) zeigte. 1962 wurde Belkahia zum Leiter der *École des Beaux-Arts* in Casablanca berufen. Gemeinsam mit seinen Kolleg*innen – unter ihnen der Grafiker und Maler Mohamed Melehi – entwarf er einen neuen Lehrplan, der eine Auseinandersetzung mit nordafrikanischer Handwerks- und Baukunst sowie Ansätzen des Bauhauses beinhaltete. Hossein Miloudi und Abdellah Hariri, deren Arbeiten hier ebenfalls zu sehen sind, waren Studenten der *École des Beaux-Arts* in Casablanca.

M2

Eine neue Epistemologie

Die *École des Beaux-Arts* gab 1965 in Zusammenarbeit mit dem Ethnologen Bert Flint drei Ausgaben der Zeitschrift *Maghreb Art* heraus. Flint war auch Herausgeber der Publikation *Forme et Symbole*, die ebenfalls in die Ästhetik und den Alltagsgebrauch von Teppichen, Schmuck sowie Decken- und Türgestaltungen der Amazigh einführte. Studierende waren aufgefordert, die Arbeiten zum marokkanischen Handwerk

in eine neue Sprache einer postkolonialen Moderne zu übersetzen. Auch in der Lehre suchte man nach einer neuen Epistemologie, die die Kunst aus dem Maghreb, den subsaharischen Ländern sowie Westafrika berücksichtigte und von der existierenden Wissensproduktion des französischen Kolonialismus befreite. Die linke Kulturzeitschrift *Souffles*, die von 1966 bis 1972 von Abdellatif Laâbi, Mostafa Nissaboury und

Mohamed Khair-Eddine herausgegeben wurde, diskutierte diese Fragen mit den Künstler*innen der École des Beaux-Arts und einem transnationalen Netzwerk von Intellektuellen aus dem Maghreb. Mohamed Melehi übernahm bis 1968 die Gestaltung von *Souffles*, deren Cover an die frühe Moderne erinnern. Mit dem Jahr 1968 politisierte sich *Souffles* und Mohamed Chabâa übernahm die Gestaltung der Hefte, die vermehrt Motive und Texte der Trikontinentalen Bewegung und internationaler Arbeitskämpfe berücksichtigte. Mohamed

Melehi, die Kunsthistorikerin Toni Maraini und der Schriftsteller Mostafa Nissaboury gaben parallel die Kunstzeitschrift *Integral* heraus. Eine Nummer von *Integral* aus dem Jahr 1978 enthält ein Gespräch mit dem österreichisch-amerikanischen Bauhaus-Künstler Herbert Bayer, der zwischenzeitlich in Tanger lebte und seit einem von Mathias Goeritz in Mexico City ins Leben gerufenen Skulpturenprojekt namens *Ruta de la Amistad* (Pfad der Freundschaft) mit Mohamed Melehi und Toni Maraini befreundet war.

M3

An der École des Beaux-Arts experimentierten Studierende und Lehrende mit neuen Präsentationsformen im öffentlichen Raum, um ein kunstfernes Publikum zu erreichen. Die Jahresausstellung der École des Beaux-Arts fand 1968 im Parc de la Ligue Arabe statt, die Skulpturenschau *Présence Plastique* mit Arbeiten von Lehrenden der Schule im Jahr darauf an einer Bushaltestelle unmittelbar neben dem berühmten Marktplatz Jemaa el-Fna in Marrakesch. Laut Toni Maraini folgten diese Künstler*innen damit „den Ansätzen und Methoden der ersten echten Hochschule moderner Kunst: dem Bauhaus“.

Der Gedanke, Kunst ins Leben zu integrieren, wurde auch vom Architekturbüro

Im öffentlichen Raum

Abdeslem Faraoui und Patrice de Mazières aus Rabat verfolgt. In den Jahren 1968 bis 1978 kooperierten sie mit unterschiedlichen Künstler*innen, um Fabriken, Krankenhäuser, Universitäten, Ferienanlagen, Banken und Hotels zu gestalten. Diese Kollaboration war vom Konzept der „Integration“ geprägt – ein Begriff, der den künstlerischen Arbeiten später ihren Namen gab. Die Künstler*innen arbeiteten an der Schnittstelle von Kunst, Kunsthandwerk und Architektur und griffen auch maghrebische Konzepte der Innenraumgestaltung wieder auf. Dieser kollektive Ansatz bereitete den Weg für eine neue populäre Kunst in der postkolonialen Moderne, die im Alltag wirksam werden wollte.

Zum Ausgangspunkt seiner neuen Arbeit nimmt der französisch-algerische Künstler Kader Attia die Tunisreise Paul Klees von 1914 und dessen Aneignung des lokalen Kunsthandwerks. Beide hier gezeigte Arbeiten behandeln das Thema des Kulturtransfers unter den Bedingungen des Kolonialismus sowie Fragen der Restitution von Kulturgütern. Attia geht zwei Aspekten dieser Frage nach: dem unablässigen Prozess von kultureller Aneignung und Wiederaneignung einerseits und dem komplexen Feld der Restitution andererseits.

Herstellung und Nutzung von Kulturgütern sind Attia zufolge das Ergebnis transkultureller Begegnungen, die ein unvorhersehbares Zirkulieren von Bedeutungen in verschiedene Richtungen in Gang setzen. Indem beispielsweise kolonisierte Völker Symbole der Unterdrücker (europäische Münzen) in ihre eigenen kulturellen Erzeugnisse wie etwa handgefertigten Schmuck einarbeiten, eignen sie sich ihre Identität als Subjekt wieder an und erschaffen auf diese Weise eine ihnen eigene Moderne.

Der Film *The Body's Legacies: The Objects* ist eine kritische Auseinandersetzung mit Objekten, die Kolonialherren oder Missionare den kolonisierten Gesellschaften entwendeten und in ihre Heimatländer mitnahmen. Diese Objekte sind in private und öffentliche Sammlungen eingegangen und werden dort bis heute unter einer rein westlichen wissenschaftlichen Perspektive ausgestellt.

In seinen filmischen und skulpturalen Beiträgen beschäftigt sich Attia mit Schmuckstücken der Amazigh, die Münzen verschiedener Kolonialmächte in ihre Schmiedearbeiten einsetzen, um der Frage nachzugehen, wie traditionelle Gesellschaften sich die westliche Moderne angeeignet und in ihre eigene Kultur aufgenommen haben – etwa durch die Integration von Readymade-Objekten aus der Kultur der Kolonialmächte.

Moving Away

Einführung

Ausgangspunkt dieses Kapitels ist Marcel Breuers Collage ein *bauhaus-film. fünf jahre lang*, die in der ersten Nummer der Zeitschrift *bauhaus* 1926 erschien. Breuers konzeptueller „Filmstreifen“ zeigt die gestalterische Entwicklung des Stuhldesigns – vom handwerklichen Objekt zum industriellen Prototyp bis in eine Zukunft hinein, in der das Objekt design verschwindet. *Moving Away* untersucht, wie sich Designdebatten am Bauhaus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt und im Kontext unterschiedlicher sozialer Bedingungen und Geografien verändert haben. Im Fokus stehen Fallbeispiele aus der Sowjetunion, Indien, China, Taiwan, Nordkorea und Nigeria: Anhand von Archivalien, filmischer Recherche sowie künstlerischen Arbeiten erkundet *Moving Away*, wie das Bauhaus sich im jeweiligen sozialen, kulturellen und politischen Kontext entwickelte.

Angesichts des Aufstiegs der NSDAP verließen in den 1930er Jahren etliche Lehrende und Studierende des Bauhauses Deutschland. Wie wurden die Designvorstellungen und die darin enthaltenen Anforderungen und Ansprüche des Bauhauses in anderen Gesellschaften aufgenommen und wie realisierten und veränderten sie sich in der Diaspora? Bereits 1930 beantragte Hannes Meyer, der zweite Direktor des Bauhauses, nachdem er aufgrund seiner Solidarität mit dem kommunistischen Studentenwerk von den erstarkenden rechtskonservativen politischen Kräften Dessaus als Bauhausdirektor entlassen worden war, bei der sowjetischen Botschaft seinen Einsatz in Moskau. 1931 folgten ihm sieben ehemalige Studierende – von denen viele Stalins „Kriegskommunismus“ zum Opfer fallen sollten. Die Chance und Hoffnung, in dem noch jungen, sich industrialisierenden Staat avantgardistische Städte in einer bisher unvorstellbaren Größenordnung zu realisieren, geriet bald mit der offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus und der Mangelwirtschaft in Konflikt. Die neue geopolitische Konfliktlage – bedingt durch die Diktaturen Hitlers, Stalins und Mussolinis – wurde auch auf der 4. Ausgabe der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) 1933 deutlich, wo unter der Leitung von Walter Gropius und Le Corbusier Ideen zum internationalen Urbanismus diskutiert wurden.

In den Vereinigten Staaten, wohin Walter Gropius 1937 auswanderte, wurde das Bauhaus zu einem Inbegriff für Freiheit und Demokratie. Gropius unterrichtete in Harvard eine Reihe internationaler Studierender, so auch angehende Architekten aus China wie Henry Huang und Ieoh Ming Pei. Gropius begann durch diese Kontakte universelle Gestaltungsprinzipien der Moderne und des Bauhauses zu hinterfragen. Als er für einen Campus-Entwurf in Schanghai unter Mitarbeit von I. M. Pei mit asiatischen Ideen der Landschaftsgestaltung konfrontiert wurde, lehnte er diese zunächst ab, verstand aber bald, dass asiatische Raumkonzepte helfen konnten, die Architektur der Moderne weiterzuentwickeln.

Lehransätze des Bauhauses können bis in den Lehrplan der 1961 gegründeten Indian National School of Design (NID) verfolgt werden, wo sie im engen Austausch mit Lehrenden der HfG Ulm im Rahmen einer Initiative der Regierung zur Verbesserung des Lebensstandards des Landes integriert wurden. An der NID sollte Produktdesign als ein Katalysator für wirtschaftliches Wachstum helfen, die Bedürfnisse der überwiegend armen, ländlichen Bevölkerung zu berücksichtigen. Designer*innen versuchten, sich das technische Wissen, das auf dem Subkontinent über Jahrtausende entwickelt worden war, zunutze zu machen.

Das Ende des Zweiten Weltkriegs und das des europäischen Kolonialismus, die globalen Unabhängigkeitsbewegungen und die neue Weltordnung der Blockfreien Staaten im Kalten Krieg wirkten sich international auch auf Architektur und Designprojekte aus. Dies wird unter anderem sichtbar an der vom israelischen Architekten und Bauhaus-Absolventen Arie Sharon zwischen 1960 und 1980 im Auftrag der westnigerianischen Unabhängigkeitsregierung entworfenen Universität in Ile-Ife. Auch heute dient die Obafemi Awolowo University ganz im Sinne ihrer ursprünglichen Entwurfsidee als emanzipatorisches Lernumfeld.

ABC. Beiträge Zum Bauen; David Abraham; Otl Aicher; Abhikalpa; L'Architecture d'Aujourd'hui; Arquitectura y Decoración; S. Balam; bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung; Devashis Bhattacharya; Marcel Breuer; Chang Chao-Kang; Chen Chi-kwan; Jochen Claussen-Finks & Phani Tetali; Alice Creischer; Design: Review of Architecture, Applied and Free Arts; Charles and Ray Eames; Wils Ebert; Zvi Efrat; Moissej Ginzburg; Walter Gropius; Hans Gugelot; Ernst Hahn; Wilhelm Jacob Hess; Hubert Hoffmann; Alfred Kantorowicz; Cornelis van der Linden; Marg: A Magazine of Architecture and Craft; Doreen Mende; René Mensch; Hannes Meyer; Nikolay Milyutin; László Moholy-Nagy; Sudhakar Nadkarni; Wendelien van Oldenborgh; Output; Mahendra C. Patel; I. M. Pei; Jawaja Project; Konrad Püschel; M. P. Ranjan; RED; Alexander Rodchenko; Benoy Sarkar; Arie Sharon; Sovremennaja Arhitektura; Varvara Stepanova; TASK; Philipp Tolziner; Ulm; Antonin Urban; H. Kumar Vyas; Tibor Weiner; Klaus Wille

A
Gegenstand

Marcel Breuer,
ein bauhaus-film.
fünf jahre lang,
1926

Gegenstand von *Moving Away* ist Marcel Breuers Collage *ein bauhaus-film. fünf jahre lang*. Sie erschien 1926, im Jahr der Neueröffnung der Schule in Dessau, in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *bauhaus*. Breuers „Filmstreifen“ veranschaulicht die gestalterische Entwicklung des Stuhls über den Verlauf von fünf Jahren am Bauhaus – vom thronartigen Schreinermöbel zum Prototyp für die industrielle Fertigung – und weist in eine Zukunft, in der Designobjekte als Gestaltungsaufgabe obsolet werden. Die Gestaltung des Alltags hatte bereits ihren Charakter verändert, als 1926 in Dessau die von Walter Gropius entworfenen Neubauten auf dem Bauhaus-Campus und die Meisterhäuser bezogen wurden. Breuer vertrat auch in seinen Schriften die Überzeugung, Gestaltung müsse auf die jeweiligen Gegebenheiten des Ortes und der Zeit reagieren und nicht universellen Formen und Methoden folgen. Seine Collage warb in der Zeitschrift für die von Studierenden und Meistern entworfenen Produkte. Sie war unmittelbar neben einem Artikel von Walter Gropius platziert, der das neue Bauhaus, die Meisterhäuser und die Siedlung Dessau-Törten als Beispiele für preiswerten Wohnraum nach neuen städtebaulichen Ideen beschrieb. Insofern war die Collage zugleich eine Stellungnahme zu den Gestaltungsdebatten am Bauhaus, die vom Modell über die Ware und die soziale Funktion der Gestaltung im Wohn- und Städtebau zu der Frage führten, wie sich Design in einer noch nicht vorhersagbaren Zukunft an veränderte Ansprüche der Gesellschaft anpassen werde.

ein bauhaus-film

fünf jahre lang

autor:

das leben, das seine rechte fordert

opérateur:

marcel breuer, der diese rechte
anerkennt



der stuhl, der seinen stuhl fordert und anerkennt
der stuhl, der seinen stuhl fordert und anerkennt



ein bauhaus-film.
fünf jahre lang, in: *bauhaus,*
Nr. 1, 1926, S. 3
Marcel Breuer, 1926

Die Zeitschrift *bauhaus* war als Vierteljahresschrift geplant und kostete pro Heft 60 Pfennige. Insgesamt erschienen 14 Ausgaben: elf unter Walter Gropius und Hannes Meyer, drei unter der Leitung Ludwig Mies van der Rohes. *bauhaus* verstand sich als Sprachrohr eines neuen gestalterischen Vokabulars und stritt für eine Synthese wirtschaftlicher, politischer und

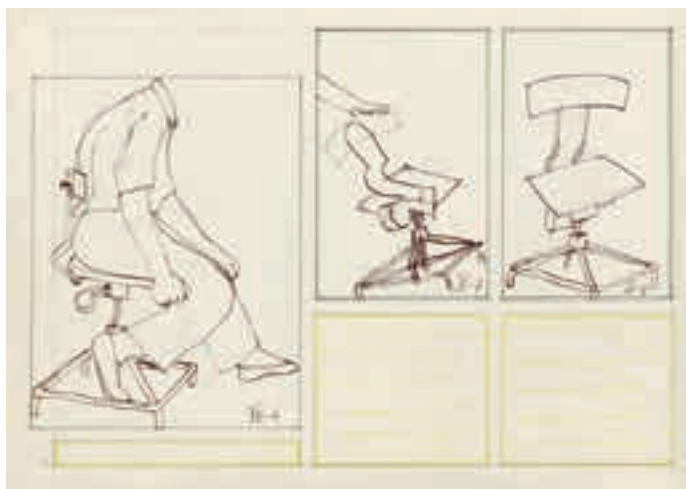
kultureller Lösungsansätze. In ihren Texten vertraten Lehrende, Studierende und Gastautor*innen eine neue wissenschaftliche Auffassung von Gestaltung, zu der auch der Schritt von der Werkstatt zum Labor gehörte und die mit Blick auf die alltäglichen Bedürfnisse der modernen Gesellschaft zu einem höheren Lebensstandard beitragen wollte.

B

Entwurf
für ein
Bauhaus-Buch

Von 1939 bis 1949 lebte Hannes Meyer, der zweite Direktor des Bauhauses, gemeinsam mit der am Bauhaus ausgebildeten Weberin Lena Bergner in Mexico City. In Mexiko begann er mit der Arbeit an einem Buch über das Bauhaus Dessau in seiner Zeit als Direktor – seine Lehre, Ausstellungen und Bauprojekte. Aus seinem handgefertigten Layout-Entwurf wurde jedoch nie eine gedruckte Publikation. Das Fehlen dieses Buches ist ein Hinweis auf die Rezeptionsgeschichte des Bauhauses, basierend auf Ausstellungen und Publikationen aus den USA und Westdeutschland, die vor allem durch die Perspektive von Walter Gropius geprägt waren.

Diese einseitige Rezeption des Bauhauses nach dem Zweiten Weltkrieg – und somit die Rolle der ideologischen Auseinandersetzungen im Kalten Krieg für die Architektur- und Designgeschichte – fand bislang kaum Berücksichtigung. Die aktuelle Erforschung der Nachlässe von Hannes Meyer und einigen Bauhäusler*innen, die bei ihm in Dessau studiert hatten oder später mit ihm in die Sowjetunion gegangen waren – unter ihnen Konrad Püschel, Philipp Tolziner und Lotte Stam-Beese – boten eine neue Sicht auf die Netzwerke kommunistischer Internationalist*innen, an denen das Bauhaus partizipierte. Diese eröffneten auch Fluchtwege und Arbeitsgelegenheiten im Ausland, beispielsweise die Möglichkeit, im Rahmen des ersten Fünfjahresplans am Baugeschehen in der Sowjetunion teilzunehmen oder sich der jüdisch-kommunistischen Diaspora im nachrevolutionären Mexiko anzuschließen. Heute, mehrere Jahrzehnte nach dem Ende des Kalten Krieges, haben Wissenschaftler*innen und Künstler*innen damit begonnen, sich mit diesem Teil des Bauhaus-Erbes und seiner Verbindung zum sozialistischen Internationalismus auseinanderzusetzen.



**Entwurf für ein Bauhaus-Buch
Hannes Meyer, ca. 1947–1951**

gta Archiv / ETH Zürich, Hannes Meyer
© Erben von Hannes Meyer

leoh Ming Pei studierte Anfang der 1940er Jahre bei Walter Gropius an der Harvard University. Er gilt allgemein als derjenige, der die Sicht seines Lehrers auf lokale Bautraditionen und ihre mögliche Aufnahme in die moderne Architektur entscheidend verändert hat. In seinem von Walter Gropius und Marcel Breuer betreuten Abschlussprojekt entwarf Pei ein Museum moderner Kunst für Schanghai. Er wollte zeigen, dass westliche Architekturauffassungen einer Anpassung an derartige Bauaufgaben bedurften. Dementsprechend ging er bei der Planung nach Kriterien vor, die in der chinesischen Architektur einen hohen Stellenwert haben. So achtete er auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Innen- und Außenräumen und passte die Raumgrößen an die meist kleinformatigeren Ausstellungsstücke asiatischer Museen an. Gropius war zunächst skeptisch, dann aber zunehmend begeistert von Peis feinsinnigem Umgang mit traditionellen Bauauffassungen. 1945 gründete Gropius das Büro The Architects Collaborative (TAC), das als eines seiner ersten Projekte im Auftrag des United Board of Christian Colleges einen Campus für die Hua-Tung-Universität am Stadtrand von Schanghai entwarf. Gropius gewann dafür neben Norman Fletcher als Projektleiter auch I. M. Pei als Mitarbeiter. Der Campus Hua Tung war als Ensemble zumeist zwei- bis dreistöckiger, an chinesische Traditionen anknüpfender Häuser mit Ziegeldächern, Innenhöfen und überdachten Wandelgängen rund um einen künstlichen See geplant. Gropius erkannte im Wechselspiel von Natur und Kultur nach asiatischer Tradition das harmonische Verhältnis von „Volumen und Raum, Land und Wasser, Bauten und Bäumen“. Zudem entsprach der Entwurf des Hua-Tung-Geländes der Anforderung, traditionelle Vorstellungen mit modernen – Arbeitskraft, Zeit und Ressourcen sparenden – Methoden zu verwirklichen. Als 1949 in China die Kommunisten an die Macht kamen, wurden die christlichen Missionare des Landes verwiesen und der Hua-Tung-Campus nicht gebaut. Pei spielte seine prägende Rolle beim Entwurf von Hua Tung zunächst herunter, doch in seine spätere Planung der Universität Tunghai in Taiwan gemeinsam mit Chen Chi-Kwan und Chao-kang Chang ließ er viele Ideen und Vorschläge aus diesem Vorläuferprojekt einfließen.

D

The National Institute
of Design (NID),
Ahmedabad,
The Industrial Design
Centre (IDC), Mumbai
und die Hochschule für
Gestaltung (HfG), Ulm

In den ersten Jahrzehnten der indischen Unabhängigkeit knüpfte die gestalterische Ausbildung im Land direkt an moderne Vorbilder und somit wesentlich an das Bauhaus an – eine Kontinuität, die sich in hohem Maß der Hochschule für Gestaltung (HfG) Ulm verdankt, wo etliche Bauhäusler*innen ab 1953 nach einem schon in den ersten Nachkriegsjahren erarbeiteten Lehrplan unterrichteten und auch in Indien aktiv wurden. In Indien spielte der Staat nach der Unabhängigkeit 1947 eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben. Baukultur und Produktgestaltung wurden als wichtige Elemente bei der Formierung des Nationalstaates betrachtet. Diese Präsentation der National School of Design beinhaltet eine hexagonale Ausstellungsstruktur mit Bildern von NID und HfG Ulm (mit Materialien des Blogs *Design for India*, betrieben von M. P. Rajan, der in enger Verbindung zum NID steht), Tafeln mit Designprojekten des NID, einen Lesebereich und Filme.

D1

Einführung des modernen
Designs in Indien

Die öffentliche Debatte über moderne Gestaltung und Architektur kam in Indien mit den beiden englischsprachigen Zeitschriften *Marg* (seit 1946) und *Design* (1957 bis 1988) in Gang. Schwerpunkt waren und sind bei *Marg* Architektur und Städtebau, während *Design* sich auf industrielle Gestaltung, Werbung, Grafik, Keramik und Textilien konzentrierte. Andere Quellen waren Ausstellungen wie *Design Today*

Design
für Indien

in Europe and America im
Museum of Modern Art
in New York. Einige Objekte
der Ausstellung gingen in
die Sammlung des NID über.

Gründung des National
Institute of Design

Der India Report – verfasst
von den amerikanischen
Designern Charles und Ray
Eames auf Einladung der
Regierung – beschrieb ein
mögliches Vorgehen und
institutionelle Voraussetzungen
für moderne Gestaltung
in Indien. Eine Konsequenz



**Bamboo Cube Stool
(Würfelhocker aus Bambus)
M. P. Ranjan, o. D.**

National Institute of Design-Archive,
Ahmedabad

aus diesem Bericht war die Gründung des National Institute of Design (NID) in Ahmedabad 1961 und des Industrial Design Centre (IDC) am Indian Institute of Technology in Mumbai.

Design for India

Projekte und Prototypen des NID wurden speziell für indische Konsument*innen und die indische Gesellschaft gestaltet. Die Entwürfe umfassten Produktdesign, visuelle Identität und Ausstellungen – alles Fächer, die am NID unterrichtet und praktiziert wurden.

Die HfG Ulm und Designschulen in Indien

Die 1953 gegründete Hochschule für Gestaltung Ulm prägte das Berufsbild der Designer*innen in den Nachkriegsjahrzehnten entscheidend. An der HfG konnten die Fächer Bauen, Visuelle Kommunikation, Produktgestaltung, Information und Film studiert werden. Anfang der 1960er Jahre knüpften das indische National Institute of Design (NID) und das Industrial Design Centre (IDC) enge Kontakte zur HfG Ulm. Otl Aicher unternahm eine Studienreise durch Indien. Die HfG-Lehrer Hans Gugelot und Herbert Lindinger beteiligten sich an der Ausarbeitung des Lehrplans für das National Institute of Design. Und nicht zuletzt übernahmen die beiden Ulmer Absolventen Sudhakar Nadkarni und H. Kumar Vyas Schlüsselpositionen am IDC beziehungsweise

NID. Dass Indien auch umgekehrt Spuren hinterließ, zeigt sich etwa an den Skizzen von Otl Aicher, die er während seiner Indienreise 1960 anfertigte, aber auch an Nadkarnis Ulmer Diplomarbeit, einem Milk-kiosk für den Einsatz in Innenstädten.

Grundstudium am National Institute of Design

Der Austausch zwischen den Hochschulen äußerte sich in Ähnlichkeiten der Ästhetik und der Grundprinzipien der Systemplanung, aber auch in der Konzeption der Werkstätten und Unterrichtsmethoden. Besonders traf das auf die Grundlehrgänge zu, die eng an den Vorkurs des Bauhauses angelehnt waren. Jedoch beinhaltete das Programm am NID auch ethnografische Studien über Handwerk, traditionelle Architektur sowie über das Leben in der Stadt und auf dem Land.

D2

Die von den Lehrkräften in den Bereichen Industriedesign und Visuelle Kommunikation durchgeführten Projekte lassen erkennen, welchen Wert man auf die Sicherung eines guten „Lebensstandards“ und die Selbstdarstellung als Nation legte, die sich modernisiert und den Blick nach vorne richtet. Sowohl NID als auch IDC verstanden industrielle Gestaltung als Katalysator wirtschaftlichen Wachstums und als Entwicklungsinstrument, das auch der armen

Design am National Institute of Design

Landbevölkerung zugute kommen sollte. In Feldforschungen versuchten angehende Designer*innen, althergebrachte Verfahren und Fertigkeiten des indischen Kunsthandwerks ebenso wie dessen Produkte in modernes Design einzu beziehen und ihnen so zeitgenössische Märkte zu erschließen. Dies war auch Inhalt der UNESCO-UNIDO-Tagung „Design for Development“ von 1979, aus der die Ahmedabad Declaration on Industrial Design for Development hervorging.

D3

Diese beiden Filme machen deutlich, in welchem Maße moderne Gestaltung in Indien auf traditionellem Handwerk beruht und zugleich stets versucht, handwerkliche Arbeitsweisen für ein heutiges Publikum wieder nutzbar zu machen. *Lota* beruht auf dem *India Report* von Charles und Ray Eames von 1958. Der Film entwirft eine Vision von Gestaltung im nachkolonialen Indien, ausgehend von einem Ethos,

Zwei Filme: *Lota* und *Jawaja Project*

das sich in Form und Funktion eines banalen Tongefäßes konkretisiert. *Jawaja Project* beschreibt die Umsetzung der in *Lota* formulierten Hoffnungen am Beispiel der Umgestaltung einer im Schwinden begriffenen, handwerklich geprägten Lederindustrie durch gemeinsame Anstrengungen von Gestaltern des NID und Managern des Indian Institute of Management in Ahmedabad.

D4

Bücher, Zeitschriften, Lesematerialien von NID, IDC und HfG Ulm

Referenzen

E

Zvi Efrat,
*Scenes from the
Most Beautiful
Campus in Africa*

In seinem Film *Scenes from the Most Beautiful Campus in Africa* dokumentiert der Architekt und Architekturhistoriker Zvi Efrat Planung und Gestaltung der University of Ife (heute Obafemi Awolowo University) in Nigeria durch den israelischen Architekten Arie Sharon. Die 1960 in einem Akt des Widerstands gegen die koloniale britische Bildungspolitik gegründete University of Ife war die erste Hochschule nach Nigerias Unabhängigkeit, die über eine Architekturfakultät verfügte. Der am Bauhaus Dessau ausgebildete Architekt Sharon hatte im Berliner Büro von Hannes Meyer an der Planung der ADGB-Bundesschule in Bernau mitgearbeitet und war 1931 nach Palästina zurückgekehrt. Er wurde dort leitender Architekt des israelischen Gewerkschaftsdachverbands und 1948 Chef der staatlichen israelischen Planungsbehörde. Seine Beteiligung am Campus Ife erstreckte sich über zwei-einhalb Jahrzehnte, von 1960 bis Mitte der 1980er Jahre, und war Teil des israelischen Entwicklungshilfeprogramms.

Sharons Anpassung der Formensprache von europäischer Moderne und Brutalismus an die nigerianische Yoruba-Kultur und seine kompromisslose Neudeutung der britischen Tropical Architecture ließen ein einzigartiges Ensemble offener, dem Klima angepasster Strukturen und fließender Räume entstehen – ein „Bauen ohne Türen“, das sich bis heute als lebendiges gesellschaftliches und akademisches Umfeld bewährt.

In den Begriffen heutiger Architekturauffassungen und Bauweisen kann man den Campus Ife als anspruchsvolles Beispiel einer „Passivbauweise“ und „modulierbarer Räume“ betrachten. Die Anlage ist nur in geringem Maße abhängig von externer Energiezufuhr und mechanischen Systemen und löst die gewohnten Grenzen zwischen Innen- und Außenraum, formellen und informellen Räumen auf.



**University of Ife
(Obafemi Awolowo University),
Ile-Ife, Osun, Nigeria
Architekten: Arie Sharon und Eldar Sharon,
späte 1960er Jahre**

Arie Sharon Digital Archive,
the Yael Aloni Collection

F

Alice Creischer,
Für Tolziner

Die Künstlerin Alice Creischer befasst sich in ihrer Installation mit dem Arbeitsleben des Bauhaus-Architekten Philipp Tolziner. Creischers Installation geht dabei zwei unterschiedlichen Strängen nach, wobei die Weidenruten für Tolziners ursprüngliche Ausbildung zum Korbflechter stehen und das Betonhaus für seinen zweiten Berufsweg als Architekt. Creischer interessiert sich nicht zuletzt für Tolziners tragisches Verhältnis zum Kommunismus. Als Student am Bauhaus war Tolziner an Planung und Bau der Laubengang-Häuser in der Siedlung Dessau-Törten sowie der ADGB-Bundesschule in Bernau beteiligt. 1931 verließ er Deutschland, um Hannes Meyer in die Sowjetunion zu folgen. Dort arbeitete er mit den ehemaligen Kommilitonen Konrad Püschel und Tibor Weiner sowie mit Lotte Beese, Mart Stam, Hans Schmidt und anderen Angehörigen der ehemaligen Arbeitsbrigade von Ernst May am Bau der Stadt Orsk. Im Zuge der stalinistischen „Säuberungen“ wurde Tolziner 1938 festgenommen und zu zehnjähriger Lagerhaft verurteilt. Nach seiner Entlassung aus dem Arbeitslager Usol'lag in Solikamsk bei Perm im Ural versuchte er vergeblich, in die neugegründete DDR zu übersiedeln. Er blieb in der Sowjetunion und arbeitete im Ural und später in Moskau an Wohnungsbauvorhaben.

Begleitet wird die Arbeit Creischers von einer Broschüre, die teilweise Originalzitate Tolziners und aktuelle Diskussionen zum Kommunismus enthält.

Sieben ehemalige Studenten folgten Hannes Meyer nach Moskau: Tibor Weiner, Konrad Püschel, Philipp Tolziner, René Mensch, Bela Scheffler, Antonin Urban und Klaus Meumann. Scheffler und Urban starben im sowjetischen Gulag, Klaus Meumann vermutlich ebenso. Tibor Weiner ging 1933 in die Schweiz, dann nach Frankreich und von dort nach Chile, wo er als Architekt und Lehrer arbeitete. Anschließend ließ sich der gebürtige Budapester in Ungarn nieder und leitete dort 1950 die Planung der Stadt Sztálinváros (später

umbenannt in Dunaúváros). Konrad Püschel reiste 1937 nach Deutschland aus, blieb nach der Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft in der DDR und wurde in Weimar Professor für Dorfplanung. René Mensch arbeitete später als Architekt im Iran, in Chile und in der Schweiz. Philipp Tolziner hat die Sowjetunion nie verlassen. Die Dokumente in dieser Diaschau stammen aus Tolziners privatem Bauhaus-Archiv, das der Architekt in seiner Moskauer Wohnung angelegt hatte und 1996 dem Bauhaus-Archiv Berlin schenkte.

Meyer war im sowjetischen Baugeschehen schon als radikaler Vertreter der Moderne bekannt, seit die konstruktivistische Moskauer Vereinigung der Gegenwartsarchitekten (OSA) seine Arbeit gemeinsam mit Projekten von Walter Gropius 1927 bei der *Ersten Ausstellung moderner Architektur* in Moskau vorgestellt hatte. Er erhielt eine Einladung der sowjetischen Behörden und übersiedelte im Herbst 1930 nach Moskau, wo er bis 1936 blieb und für verschiedene Institutionen tätig war. 1934 wurde Meyer von der Sowjetischen Architekturakademie in Moskau im Kabinett für Wohnungswesen, Gesellschaftsbauten und Inneneinrichtung angestellt. Hier widmete er sich gemeinsam mit einheimischen Architektenbrigaden, aber auch mit deutschen und österreichischen Architekt*innen wie Antonin Urban, Hans Schmidt und Margarete Schütte-Lihotzky dem sowjetischen Wohnungsbau. Meyers Entwurf zu einem neuen Masterplan für Moskau entstand 1931/32 in Zusammenarbeit mit Peer Bücking und dem sowjetischen Stadtplaner Israel Geimanson. Die Hauptidee bestand darin, Moskau in eine moderne Metropole zu verwandeln, indem die bestehende Stadt durch die Anlage von riesigen Magistralen und Trabantenstädten gewissermaßen verstreut wurde. In der Sowjetunion vertiefte Meyer seine Kenntnisse des Marxismus-Leninismus und spielte in der Moskauer Architekturszene wie auch im Ausland eine prominente Rolle. Später, in Mexiko, äußerte er sich freimütig über seine sozialistischen Ideale im Städtebau und seinen Architekturansatz, der von der eingehenden Analyse des Lebens und der Umwelt ausging. In diesem Zusammenhang schrieb, redigierte und veröffentlichte er Texte über den sozialen Wohnungs- und Städtebau. Auch an antifaschistischen Aktionen beteiligte er sich. 1943 war er Herausgeber des Buchs *El libro negro del terror nazi en Europa* (Schwarzbuch über den Naziterror in Europa), das beim österreichisch-deutschen Verlag El libro libre in Mexico City erschien.

Die Congrès Internationaux d'Architecture Moderne wurden 1928 in La Sarraz, Schweiz, ins Leben gerufen, um die städtebauliche Debatte und die Entwicklung der modernen Architektur voranzubringen, und setzten sich bis in die Nachkriegszeit fort. Bedeutende Teilnehmer waren der Schweizer Kunsthistoriker Sigfried Giedion, die Architekten Le Corbusier, Cornelis van Eesteren, José Luis Sert und Ernst May sowie der Bauhausdirektor Walter Gropius. Der Themenschwerpunkt der Kongresse verschob sich mit den Jahren vom sozialen Wohnungsbau und der Standardisierung der Wohneinheiten (CIAM 2: „Die Wohnung für das Existenzminimum“, Frankfurt am Main, 1929) über die effiziente Planung großer Siedlungen (CIAM 3: „Rationelle Bebauungsweisen“, Brüssel, 1930) folgerichtig zur gesamtstädtischen Problembetrachtung (CIAM 4: „Die funktionelle Stadt“, Athen 1933). Im Ergebnis führte der 4. CIAM-Kongress zur Kodifizierung der Grundlagen modernen Städtebaus in der vor allem von Le Corbusier verfassten *Charte d'Athènes* (Charta von Athen, 1943) mit ihrer Trennung der vier Hauptfunktionen Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Transport, die großen Einfluss auf die Stadtplanung der folgenden Jahrzehnte ausübte. Ursprünglich sollte der 4. Kongress in Moskau stattfinden, doch nach Vergabe der Preise im Wettbewerb für den Bau des Palasts der Sowjets 1931/32 sandte das Führungskomitee der CIAM zwei Protestschreiben an Stalin. Dieser Konflikt endete mit der Absage des Kongresses. Als sei die Avantgarde der Moderne heimatlos geworden, diskutierte sie ihre Prinzipien stattdessen an Bord des Linienschiffes *Patris II* auf dem Weg von Marseille nach Athen. Auf dieser Reise, die László Moholy-Nagy filmisch festhielt, präsentierten mehrere Arbeitsgruppen ihre Analysen von Städten, darunter eine Untersuchung der Stadt Dessau, die von Bauhaus-Studierenden unter Leitung von Ludwig Hilberseimer und Ludwig Mies van der Rohe durchgeführt wurde.

I

Doreen Mende,
*Hamhung's
Two Orphans
(To Konrad Püschel)*

Das Forschungsdisplay *Hamhung's Two Orphans (To Konrad Püschel)* der Kuratorin, Theoretikerin und Autorin Doreen Mende entfaltet eine chronopolitisch geschichtete Erzählung von den geopolitischen Bedingungen des Wiederaufbaus der im Korea-Krieg (1950–1953) zerstörten Stadt Hamhung in der Demokratischen Volksrepublik Korea. Der Wiederaufbau folgte einem Masterplan von Konrad Püschel aus der DDR, der ab 1927 Architektur und Stadtplanung am Bauhaus Dessau studiert hatte, bevor er Hannes Meyer bis 1937 nach Moskau und Orsk folgte. *Hamhung's Two Orphans* involviert verschiedene Quellen, die von der Indochinakonferenz in Genf von 1954 über die paradigmatische Rede von Nikita Chruschtschow zur Industrialisierung des Bauwesens in der Sowjetunion und zu Fotoalben von Konrad Püschel während seines Aufenthalts in Nordkorea 1955 bis 1959 bis zu aktuellen Annäherungen an die Entspannungspolitik in dem geteilten Land reichen. Einige der Bilder konnten aus archivrechtlichen Gründen nicht veröffentlicht werden und wurden deshalb von der Künstlerin Aarti Sunder nachgezeichnet. Die Materialien erzeugen eine Bild-Text-Konstellation mit Versatzstücken aus Texten von Samia Henni, Young-Sun Hong, Kurt Liebknecht, Brigitte Reimann, Dong-Sam Sin, Ines Weizman und anderen über die Bautätigkeiten in Hamhung, die Rolle der Architektur und des Bauhauses in der DDR, den Kalten Krieg und die Figur des Imperialismus nach 1945. *Hamhung's Two Orphans*, das nach einem Kapitel aus *Coréennes* (1959) von Chris Marker benannt ist, untersucht die Transformation des Bauhauses von seiner Bedeutung als internationalistische Moderne hin zu Elementen eines sozialistischen Internationalismus der DDR in einer Zeit, als Architektur eine staatsgründende Funktion im Kontext des globalen Kalten Krieges hatte.

J

Wendelien
van Oldenborgh,
Two Stones

Für ihre neue Videoarbeit hat die Künstlerin und Filmemacherin Wendelien van Oldenborgh eine ortsspezifische Installation konzipiert. Darin befasst sie sich mit der Bedeutung der am Bauhaus ausgebildeten Architektin Lotte Stam-Beese sowie der Autorin, Herausgeberin und Kämpferin für soziale Gerechtigkeit, Hermina Huiswoud. Stam-Beeses Haltung zur Wohnungsfrage war ebenso wie Huiswouds Engagement für eine Gesellschaft ohne „Rassen“- und Klassenschranken von den Idealen und Praktiken des Kommunismus geprägt. Obschon beide Frauen die Lebensrealität der Sowjetunion der 1930er Jahre aus eigener Erfahrung kannten und in den Niederlanden zu wichtigen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wurden, sind sie einander nie begegnet.

Van Oldenborgh legt den Fokus auf zwei signifikante Schauplätze: den an die Traktorenfabrik ChTZ angrenzenden konstruktivistischen Stadtteil im ukrainischen Charkiw, an dessen Planung Stam-Beese in den 1930er Jahren beteiligt war, und das vielbeachtete Rotterdamer Pendrecht-Viertel, mit dem Stam-Beese ihre Visionen zur Wohnungsfrage erstmalig umsetzen konnte. Der Film verschränkt die beiden Orte mit dem Vermächtnis der beiden Frauen – er zeigt die Resonanzen und Dissonanzen zwischen ihren Idealen und Lebenserfahrungen auf und lässt heutige Anwohner*innen und weitere Protagonist*innen zu Wort kommen. Daraus entsteht eine Collage aus zunächst radikal getrennten und anschließend neu zusammengefügt Tönen, Texten und Bildern.

Still Undead

Einführung

Ausgangspunkt für das Ausstellungskapitel *Still Undead* sind Kurt Schwerdtfegers *Reflektorische Farblichtspiele* aus dem Jahr 1922. Die *Farblichtspiele* wurden auf einem Bauhaus-Fest in Kandinskys Wohnung uraufgeführt. Mit einer Kombination von bewegten abstrakten Schattenfiguren, Lichtformen und Sounds entstanden sie als innovativer Überschuss außerhalb des Bauhaus-Lehrplans. Die *Farblichtspiele* erschließen mehrere Diskussionsstränge, darunter die Experimente auf dem Gebiet der Gestaltung mit Licht, der Klangkunst, der Performance und der Feste am Bauhaus.

Still Undead verfolgt die Spuren künstlerischer Experimente mit Licht, Sound und neuen Technologien an Kunstschulen und Universitäten wie dem New Bauhaus in Chicago, dem Centre for Advanced Visual Studies (CVAS), dem Media Lab am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, Massachusetts, und an der Leeds School of Art. Experimente mit neuen Medien und Technologien entstanden im Spannungsfeld einer Institutionalisierung und Verwissenschaftlichung von künstlerischen und populären Gegenkulturen in West-Europa und den USA. Schwerdtfegers *Reflektorische Farblichtspiele* gelten heute als wichtige Referenz für das Expanded Cinema; sie weisen in eine Zukunft, in der Sound, experimenteller Film und Digitalkultur zum zentralen Bestandteil der Gegenwartskunst werden. Stan VanDerBeeks filmische Arbeiten, die Performances von Velvet Underground mit ihren Stroboskop-Lichtshows finden in den 1960er Jahren ihren Gegenpart in der Konsumkultur und der Entwicklung von Informationstechnologien. *Still Undead* diskutiert, wie eine gegenkulturelle Produktion institutionelle Strukturen einerseits überschreitet, um andererseits in sie integriert zu werden. Die bereits für das Bauhaus charakteristische Verwischung der Grenzen zwischen Experiment, Institutionalisierung und Kommerzialisierung ist heute zur Norm geworden. Diese allgemeine Tendenz – die Verschmelzung von widerständigen und experimentellen Praktiken mit dem *common sense* – unterstreicht die heute notwendige Re-Politisierung von Kunst, Technologie und Populärkultur.

Josef Albers; Gertrud Arndt; Bauhaus (Band); Robyn Beeche; *New Sounds*
New Styles; Muriel Cooper; Brian Eno; T. Lux Feininger; Mort & Millie
Goldsholl; Kasper de Graaf & Malcolm Garrett; Brion Gysin & Ian
Sommerville; George Hinchliffe & Ian Wood; Kenneth Josephson; György
Kepes; Kurt Kranz; Al MacDonald; László Moholy-Nagy; Nam June Paik;
Oskar Schlemmer; Kurt Schwertfeger; Soft Cell; Frank Tovey; Edith
Tudor-Hart; Stan VanDerBeek; Andy Warhol

A
Gegenstand

Kurt Schwerdtfeger,
*Reflektorische
Farblichtspiele*, 1922

Die Farblichtspiele bestanden aus einem großen kubischen Apparat, in dessen Innerem mittels einer Lichtanlage und ausgeschnittener Formen aus Pappe, die rhythmisch vor und zurück bewegt werden konnten, ein komplexes, abstraktes Schattenspiel als veränderliche Lichtmalerei auf eine Leinwand projiziert wurde. 1922 führte Kurt Schwerdtfeger seine *Reflektorischen Farblichtspiele* erstmals in der Wohnung von Wassily Kandinsky auf. Ursprünglich waren sie für das Laternenfest am Bauhaus vorgesehen. Ludwig Hirschfeld-Mack, der Schwerdtfeger assistierte, warf beim Wechseln einer Glühbirne zufällig einen doppelten Schatten. Beide waren fasziniert von dieser Entdeckung und Hirschfeld-Mack experimentierte anschließend mit mehreren Lichtquellen und Buntglasplatten, um diese Wirkung noch zu steigern. Schwerdtfegers *Farblichtspiele*, die im Kontext von frühen abstrakten Filmexperimenten, kinetischen Skulpturen und Bühnenexperimenten am Bauhaus entstanden, gelten als Vorreiter des Expanded Cinema. 1966 wurden sie unter persönlicher Anleitung Schwerdtfegers in Darmstadt erneut aufgeführt. Basierend auf der Darmstädter Performance und überlieferten Dokumentationen des Originals wurde eine neue Version der *Reflektorischen Farblichtspiele* Bestandteil einer Reihe von Expanded-Cinema-Vorführungen, die von der New Yorker Microscope Gallery 2016 im Rahmen der Ausstellung *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905–2016* am Whitney Museum of American Art in New York veranstaltet wurden. Dieser hier ausgestellte Nachbau der *Reflektorischen Farblichtspiele* wird zur Eröffnung der Ausstellung von Performer*innen der Microscope Gallery vorgeführt.



Reflektorische Farblichtspiele
Kurt Schwertfeger, 1922
Lichtshow, Rekonstruktion
des Apparates 2016

Courtesy of Microscope Gallery
and Kurt Schwertfeger Estate © 2016

Gestalterische Arbeiten mit Licht und dessen Brechung, Fixierung und Reflexion prägten bereits die Lehre am Bauhaus. Die neuen technischen Medien Fotografie und Film wurden von László Moholy-Nagy ausdrücklich gefördert. Ab 1937 wurden die Experimente mit Farblicht und visueller Kommunikation am New Bauhaus in Chicago unter seiner Leitung fortgesetzt. In seiner theoretischen und praktischen Ausrichtung war das New Bauhaus eng an die Bauhaus-Lehre angelehnt. Zu seinen größten Leistungen gehörte die Erforschung der Fotografie im Color and Light Workshop, den der Fotokünstler György Kepes leitete. Der technische und experimentelle Ansatz wurde unter Verwendung abstrakter Formen erweitert: Mit Lichtprojektionen und reflektorischen Konstruktionen, Fotografien und Fotogrammen, Zeichnungen, Layouts und Fotocollagen wurden neue bildgebende Verfahren und künstlerische Medien ausgetestet. Moholy und Kepes verfolgten in ihrer forschenden, künstlerischen und pädagogischen Arbeit die Wechselbeziehung von Kunst und Technologie. Mit ihren umfangreichen Schriften prägten sie maßgeblich die Entwicklung einer Theorie des Visuellen, die die Massenkultur nicht ausklammerte, sondern als ein neues Handlungsfeld verstand und die ersten theoretischen Grundlagen zur visuellen Kommunikation lieferte. Lichtexperimente wurden in der US-amerikanischen Gegenkultur aber auch als Medium für psychedelische und bewusstseinsweiternde Erfahrungen verwendet und gingen in die Experimental-film-Bewegung des Expanded Cinema ein.



*Radio Shack, Washington Street,
zwischen Court Street und Cornhill Street
György Kepes, Kevin Lynch
und Nishan Bichajian (Fotograf),
ca. 1954–1959*

Massachusetts Institute of Technology,
Online: <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/34369> [08-12-2018] / CC BY-NC 3.0

B1

László Moholy-Nagy,
Ein Lichtspiel
schwarz weiss grau,
1930

Schon am Bauhaus verfolgte László Moholy-Nagy praktische und theoretische Forschungen zu den Möglichkeiten optischer Medien sowie zur Verwendung von Licht als zeitgenössischem Gestaltungsmittel. Das zentrale Objekt seiner künstlerischen Experimente war der *Licht Raum Modulator*, eine rotierende kinetische Lichtskulptur, die im Mittelpunkt des geplanten, aber nicht realisierten *Raums der Gegenwart* stehen sollte – ein räumliches

Environment, das die technischen, medialen und künstlerischen Errungenschaften der Moderne repräsentieren sollte, vom Informationsdisplay bis hin zur Kommunikation mit neuen Medien. Die Lichtskulptur fand Verwendung im Film *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, der die mechanische Apparatur in Bewegung zeigt und ein dynamisches Beziehungsspiel zwischen Projektion und Schatten, Transparenz und Materialität herstellt.

B2

Kurt Kranz,
schwarz : weiß /
weiß : schwarz,
1928/29

Nach einer Begegnung mit Moholy-Nagy bewarb sich der Lithograf Kurt Kranz mit der Serie *schwarz : weiß / weiß : schwarz* am Bauhaus, um abstrakte Filmexperimente zu entwickeln. Allerdings verließ Moholy-Nagy das Bauhaus, bevor die von ihm geplante Versuchsanstalt für Filmexperimente zustande kam. Da Filmmaterial während der Weltwirtschaftskrise schlichtweg zu teuer war, begann Kranz seine abstrakten Formsequenzen in Papier

umzusetzen. Serialität, Algorithmik und Variation dieser Arbeiten in Papier wurden nunmehr zu Prinzipien seiner künstlerischen Bemühungen. In *schwarz : weiß / weiß : schwarz* ist das Spiel der Formen auf den Gestaltungsfaktor hell/dunkel reduziert. In dem 1972 an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) Hamburg umgesetzten Film wird dies zu einer grafischen Animation aus Licht und Schatten in Bewegung.

B3

Edith Tudor-Hart studierte am Bauhaus Dessau bei Walter Peterhans Fotografie und ging anschließend zurück in ihre Heimatstadt Wien, um als Fotografin zu arbeiten. Als überzeugte Kommunistin betätigte sie sich dort als Agentin für den sowjetischen Geheimdienst. 1934 floh sie mit ihrem britischen Ehemann nach London und schloss sich dort dem Workers Camera Club an, der unter anderem die Ausstellung *Artists against Fascism and War* organisierte. Sie wandte sich der Dokumentarfotografie zu und verstand die

Edith Tudor-Hart,
Ultraviolet Light Treatment, South London Hospital for Women and Children, ca. 1935

Kamera als politische Waffe. Tudor-Hart nutzte die Fotografie, um auf die Lebensumstände der armen Bevölkerung aufmerksam zu machen, und richtete den Blick hauptsächlich auf das Leben im Londoner East End und in den Kohlerevieren des walisischen Südens. Auch László Moholy-Nagy fotografierte während seines Englandaufenthaltes Straßenmärkte in Arbeitervierteln, aber ebenso Studierende des Eton College. Tudor-Harts Foto zeigt Kinder, die in einem Londoner Krankenhaus mit UV-Licht behandelt werden.

B4

György Kepes lehrte zwar nie am historischen Bauhaus, arbeitete aber in Berlin und London eng mit László Moholy-Nagy zusammen. Dieser holte Kepes 1937 ans New Bauhaus in Chicago, wo er die Leitung der Licht- und Farbwerkstatt übernahm. 1945 ging Kepes ans MIT in Cambridge, Massachusetts, und unterrichtete dort zunächst Visual Design am Department of Architecture. Mit Büchern wie *The Language of Vision*, *The New Landscape in Art and Science* und der

György Kepes,
Light Murals und
The Language of Vision

Publikationsreihe *Vision + Value* entwickelte er bahnbrechende Ansätze für das interdisziplinäre Zusammenspiel von Kunst, Wissenschaft, Ingenieurwesen und Gesellschaft. Sein zentrales Anliegen war es dabei, den pädagogischen Nutzen visueller Gestaltung, Kommunikation und Kultur einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im Zentrum seiner künstlerischen Experimente stand Licht als demokratisches Medium. In Boston installierte er *Kinetic Outdoor Light Mural*

for Radio Shack, eine programmierbare Lichtinstallation, die wissenschaftliche Formensprache in den öffentlichen, städtischen Raum trug. Mit dem Begriff

der „Civic Art“ entwickelte er ein Konzept, in dem Kunst bei der Bildung und Emanzipation der Gesellschaft eine zentrale Rolle zugewiesen wurde.

B5

Andy Warhol,
*The Velvet Underground
in Boston, 1967*

Die lichtkaleidoskopischen und synästhetischen Arbeiten der Avantgarde der 1920er Jahre wurden in den 1960er Jahren von einer Generation von Experimentalfilmer*innen und -theoretiker*innen in den Vereinigten Staaten wiederentdeckt, zu einer Zeit, da neurowissenschaftliche und kybernetische Erkenntnisse über Hirnwellen und Sinnesempfindungen von einem breiteren

Publikum wahrgenommen wurden. Andy Warhols Film *The Velvet Underground in Boston* von 1967 dokumentiert eine Multimedia-Performance seines Projekts *Exploding Plastic Inevitable* mit einem Live-Auftritt von The Velvet Underground inklusive einer aufwendigen Lichtshow mit manipulierbaren Overhead-Projektoren, Discokugel, Spiegelkacheln und Stroboskoplicht.

B6

Brion Gysin
und Ian Sommerville,
Dreamachine, 1961

Die Beat-Poeten Brion Gysin und Ian Sommerville hatten bereits 1961 ihre *Dreamachine* entwickelt, einen von Schlitzfenstern durchbrochenen Zylinder mit einer Glühlampe im Inneren, der auf einem Plattenspieler bei 45 oder 75 Umdrehungen in der Minute rotierte. Der Stroboskopeffekt der *Dreamachine* erzeugte ein erweitertes Sehen hinter dem geschlossenen Augenlid, das eine Art Trance hervorrufen konnte und von dem Filmmacher Jonas Mekas als

superimpositions bezeichnet wurde. Die Entgrenzung des Filmischen durch die New Yorker Underground-Szene auf Bühnen, in Musikclubs und Diskotheken traf sich mit der popkulturellen Suche nach Selbstentgrenzung, ausgelöst durch Lichtreize und bewusstseins-erweiternde Drogen. Mit Flackerlicht und Stroboskop radikalisierte die Beat- und Pop-Generation das Lichtdesign und verwandelte es in eine neue Technologie zur Erweiterung des Subjekts.

In den Vereinigten Staaten standen die neuen Kunstschulen unter dem Einfluss privatwirtschaftlicher Interessen, industriell-militärischer Prioritäten und neuer städtebaulicher Maßgaben. Dennoch nutzten Gestalter*innen auch bei Aufträgen aus öffentlicher und privater Hand ihre Chance, in den Leerstellen zwischen Kunst und Kommerz neue Bildsprachen zu erfinden. Moholy-Nagy hatte sich bereits in seiner Londoner Zeit 1935 bis 1937 mit kommerziellen Projekten beschäftigt, unter anderem mit Plakaten für die U-Bahn und Schaufensterdekorationen für das Kaufhaus Simpsons of Picadilly. 1937 gründete er das New Bauhaus in Chicago, das 1939 als Chicago School of Design neu eröffnete und 1944 in Institute of Design umbenannt wurde. Heute ist es Teil des Illinois Institute of Technology (IIT). Die künstlerisch-gestalterische Arbeit am New Bauhaus – Institute of Design beschäftigte sich in den Kriegsjahren auch mit der militärischen Tarnung US-amerikanischer Städte. Nach dem Krieg arbeitete die Fotografieabteilung mit Unternehmen zusammen, wie etwa der Firma Kodak. Jährliche Konferenzen am Institute of Design widmeten sich der Frage, wie Hochschulen in Kooperation mit der freien Wirtschaft Marktchancen nutzen konnten. Die Fotografie-Abteilung des IIT entwickelte aber auch kritische Ansätze in der Filmsprache, die sich direkt an die Öffentlichkeit wandten. Am Massachusetts Institute of Technology (MIT) prägte das Denken des Bauhauses und das Engagement von György Kepes verschiedene Projekte im öffentlichen und privaten Auftrag. Dies umfasste in der Folge auch Entwicklungen im Bereich der Visualisierung von Daten. In den 1970er Jahren hielt das Center for Advanced Studies am MIT seine Student*innen dazu an, sich mit dem neuen Gebiet der Computergrafik auseinanderzusetzen. Im Visual Language Workshop des Media Lab am MIT erforschten sie die digitale Gestaltung, und in den 1980er Jahren bereitete die Gestalterin Muriel Cooper mit ihren Kollegen hier den Weg für die heutige Informationslandschaft und ihre inzwischen allgegenwärtige Verschmelzung von digitalen Texten und Bildern. Als Muriel Cooper 1969 das Buch *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* entwarf, gestaltete sie im Zuge dessen auch die visuelle Identität der MIT Press.



Still aus *Information Landscapes*
Muriel Cooper
mit Suguru Ishizaki, David Small
und Studierenden des
Visible Language Workshop,
MIT, Cambridge, Massachusetts
1994

Courtesy Visible Language Workshop Archive,
MIT Program in Art,
Culture and Technology (ACT),
© Massachusetts Institute of Technology

C1

Kommerzialisierung und Kritik

Die Lehre am New Bauhaus und seinen Nachfolgeinstitutionen in Chicago, ab 1944 dem Institute of Design (heute IIT), amalgamierte Kunst, Architektur, Stadtplanung und Design mit Wissenschaft, Maschinenbau, Psychologie, Werbekommunikation und politisch-militärischen Anwendungen. László Moholy-Nagys Film *Work of the Camouflage Class* zeigt die Ergebnisse eines seiner Seminare mit György Kepes, in dem während des Zweiten Weltkriegs grafische und architektonische Konzepte für die Tarnung der US-Streitkräfte entwickelt wurden. Millie und Morton Goldsholl, die an der Schnittstelle von Experimentalfilm und Werbung arbeiteten, verwendeten in dem für Eastman Kodak

produzierten Film *Worth How Many Words* ein komplexes filmisches Instrumentarium. Die optisch-technologischen Möglichkeiten faszinieren und verwirren zugleich, verweisen sie doch auf das Manipulations- und Propagandapotenzial moderner Medien. Kenneth Josephsons Experimentalfilm *33. und LaSalle*, den er während eines Studiums am IIT produzierte, betrachtet die Allgegenwart von Werbung im urbanen Raum aus einer kritischen Perspektive. Vor dem Kameraobjektiv spielt sich der Abriss eines Gebäudes mit Werbeplakaten ab. Dies erzeugt den Effekt einer *mise en abyme* als Kritik an der Kapitalisierung des öffentlichen Raums.

C2

Muriel Cooper, Vom Bauhaus zu den Information Landscapes

1969, 50 Jahre nach der Gründung des Bauhauses und nahezu zeitgleich mit der Gründung des Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am MIT, erschien bei MIT Press die englischsprachige, von Hans Maria Wingler herausgegebene Fassung des Buches *The Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Sie wurde zu einer Standardlektüre an US-amerikanischen Kunst-, Design- und

Architekturfakultäten. Die Grafikgestaltung der Publikation übernahm Muriel Cooper, die ebenfalls das Design des MIT-Press-Logos übernommen hatte. An dem Bauhaus-Buch arbeitete sie mehr als zwei Jahre; sie führte hier moderne Schrifttypen wie Helvetica ein und entwickelte grafische Prinzipien, die unter anderem auf Standardisierung und Rasterung, Systematisierung und

Kybernetik basierten. Nach der Veröffentlichung experimentierte sie mit der Übersetzung der Daten der Publikation in andere Medien. So entstanden unter anderem eine Posterserie und ein Experimentalfilm, der das Layout in eine schnelle Abfolge brachte.

Inspiziert von den Bauhaus-Werkstätten gründete Muriel Cooper den Visible Language Workshop (VLW) am MIT. Im engen Austausch mit den Studierenden experimentierte sie als eine der Ersten mit

computergenerierter Grafik, digitalen Druckverfahren und algorithmischen Gestaltungssystemen. Anfang der 1990er Jahre entwickelte sie mit ihren Student*innen ein dynamisches dreidimensionales Datenenvironment: *Information Landscapes* ist eine computertypografische Pionierarbeit zur digitalen Wissensorganisation, die eine intuitive Navigation durch die immensen Datenmengen der zukünftigen Netzwerkgesellschaft vorausdenkt.

D

Der Künstler-
Ingenieur

„The reality of our century is technology: the invention, construction and maintenance of machines“, schrieb Moholy-Nagy 1922. Er war überzeugt davon, dass durch die Synthese von Kunst und Leben, Wissenschaft und Technik neue Wissensformen, Erkenntnisse und ein neues gestalterisches Subjekt hervorgehen würden, die die Opposition technischer und künstlerischer Praxis überwinden könnten. Seine dem Konstruktivismus nahestehende, experimentelle Programmatik und sein Standpunkt, dass im Prinzip jeder Mensch schöpferisch tätig sein könne, wirkten in den 1940er Jahren im New Bauhaus und dem Institute of Design am Illinois Institute of Technology (IIT) in Chicago nach. Moholys Ansätze trafen in den Vereinigten Staaten auf die pragmatische Tradition eines John Dewey. Das Konzept eines Künstler-Ingenieurs passte sich hervorragend in den Fordismus und die Konsumgesellschaft der USA der 1950er und 1960er Jahre ein. Durch György Kepes' Arbeit am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und die Gründung des Center für Advanced Visual Studies (CAVS) konkretisierte sich diese Vision eines Künstler-Ingenieurs. Kepes brachte erstmals Filmemacher*innen und bildende Künstler*innen ans MIT und förderte den Austausch zwischen Kunst, Technologie und Wissenschaft, der bis heute im MIT Media Lab fortwirkt. Eine andere popkulturelle Lesart betonte in Westdeutschland die Band Kraftwerk, die sich die Ambivalenz des Künstler-Ingenieur-Konzepts von Moholy-Nagy und Kepes für neue Musiktechnologien, Sounds und Performanceformen zu eigen machte. Mit analogem Vocoder, der Manipulation von Musiktapes, selbstgebauten Instrumenten und Synthesizern wurden in den 1970er Jahren neue Klangkunst, Soundexperimente und Ambient entwickelt, die die elektronische Musik von heute vorbereiteten. Die Gründung der interdisziplinären polytechnischen Hochschulen in Großbritannien ab Mitte der 1960er Jahre, die Kunst und Industrie zusammenführen wollten – und zu denen Kunsthochschulen wie die Leeds School of Art mit ihren Soundstudios zählten –, öffnete (zumindest theoretisch) Künstler*innen die Türen zu Experimenten mit technologischer Klangkunst und elektronischer Musik.



Nam June Paik
ca. 1982

© Massachusetts Institute of Technology,
Foto: Roger N. Goldstein

D1

Bereits 1947 leitete György Kepes am Massachusetts Institute of Technology (MIT) als Gastdozent Kurse zur visuellen Gestaltung. 1967 gründete er hier das Center for Advanced Visual Studies (CAVS), mit dem Ziel, die Zusammenarbeit mit angrenzenden Wissensgebieten zu fördern. Künstler*innen wie Nam June Paik, Stan VanDerBeek, Carolee Schneemann, Otto Piene, aber auch Gastkünstler*innen wie Yvonne Rainer experimentierten am CAVS an neuen Bildmaschinen und Formen interaktiver,

Center For Advanced Visual Studies

performativer Kunst im öffentlichen Raum sowie mit den Möglichkeiten erster digitaler bildgebender Verfahren. Elektronische Apparaturen, Frequenzen, Wellen und Signale wurden mithilfe von Fernsehgeräten, Videokameras und Computergrafik in künstlerische Werke übersetzt. Mit dem Begriff der „Civic Art“ entwickelte Kepes ein Konzept, bei dem eine techno-experimentelle Kunstproduktion für die Bildung und Emanzipation der amerikanischen Gesellschaft eine zentrale Rolle spielen sollte.

D2

Schon für die Aufführung der *Reflektorischen Farblightspiele* von Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack wurden Klänge und Musik produziert. Gemeinsam mit der Weimarer Bauhaus-Dozentin Gertrud Grunow, einer Spezialistin für Zwölftonmusik und synästhetische Lehrmethoden, nahm Hirschfeld-Mack 1930 am II. Kongress für Farbe-Ton-Forschung in Hamburg teil, der wegweisend war für die Theorie und Aufführungspraxis moderner experimenteller Musik. Im Umfeld des Bauhauses war die Avantgarde der Neuen Musik bereits in den 1920er Jahren vertreten.

Die westdeutsche Band Kraftwerk überarbeitete nach

Vom Bauhaus zu Kraftwerk

eigenen Aussagen die Avantgarde-Ideen der 1920er Jahre – die Verknüpfung von Kunst und Technologie und die Figur des Künstler-Ingenieurs – zu einer neuen Form des Musikarbeiters, der innerhalb der Massenkultur agiert und neue Instrumente erfindet. Nach ersten analogen und elektronischen Klangexperimenten mit den Alben *Kraftwerk I* und *Kraftwerk II* ging die Band mit ihrer berühmten LP *Autobahn* von 1974 den entscheidenden Schritt Richtung elektronisch erzeugter Musik. Das *Autobahn*-Cover thematisierte auch die Ambivalenzen moderner Technikutopien von der Bauhaus-Moderne über das Dritte Reich bis zum

Fordismus nach amerikanischem Vorbild im Westdeutschland der Nachkriegsjahre. Mit ihrer experimentellen, zweckentfremdenden Nutzung von Technologie

und Elektronik und ihrer seriellen Kompositionsweise wurde Kraftwerk zum Wegbereiter der elektronischen Musik der Gegenwart.

D3

In den frühen 1970er Jahren beschrieb der Maler Patrick Heron die Leeds School of Art als „einflussreichste europäische Kunstschule seit dem Bauhaus“. Ohne dass es eines persönlichen Bezuges zum Bauhaus bedurfte, rezipierten britische Kunstschulen die Bauhaus-Lehre in Bezug auf künstlerische und politische Handlungsfelder. In den 1950er Jahren wurde Basic Design, eine britische Version des Bauhaus-Vorkurses, von Künstler-Professoren wie Richard Hamilton in Newcastle und Harry Thubron in Leeds unterrichtet. Auch die von der Regierung betriebene Zusammenlegung verschiedener Ausbildungsstätten zu größeren, fächerübergreifenden polytechnischen Lehranstalten mit dem Ziel, Kunst und Gestaltung enger an Wirtschaft und Technologie zu binden, berief sich auf das Bauhaus als Vorläufer. Wie Patrick Nuttgens, Direktor am Leeds Polytechnic, schrieb, könne man nun

Die Leeds School of Art

Walter Gropius' Forderung nach einer Einheit aller Teilbereiche der Gestaltung verwirklichen, und das „in einer Größenordnung, die er sich nicht vorstellen konnte“. Doch die wirtschaftlichen und kulturellen Bedingungen im Großbritannien der späten 1970er und frühen 1980er Jahre lieferten den Studierenden eher Anlässe, im Umfeld von Post-Punk dieses Ziel zu unterlaufen. Tontechnik- und Theaterwerkstätten wurden genutzt, um elektronische Musik aufzunehmen oder subversive Performances zu veranstalten. Marxismus, Feminismus, Antirasismus und Antifaschismus boten Anregungen für Hochschulbands wie Scritti Politti, The Mekons und Delta 5. Zugleich wurde das Erbe des Bauhauses – gebrochen und verwandelt – eher in David Bowies *Berlin Trilogy* oder im Künstler-Ingenieur-Ansatz von Kraftwerk weitergetragen als durch eine genaue Lektüre von Paul Klees *Pädagogischem Skizzenbuch*.

D3.1

Der Sänger Mark Almond und der Instrumentalist Dave Ball lernten sich als

I Soft Cells „Bedsit Tapes“

Kunststudenten in Leeds kennen und gründeten die Band Soft Cell. Sie

organisierten Gigs an der Hochschule und nahmen „Bedsit Tapes“ in der dortigen Soundwerkstatt auf. Ihren ersten Auftritt hatten sie bei einer Jahresabschlussparty der Kunstklasse. Soft Cell schuf einen elektronischen Synthiepop-Sound mit Bildern und Texten zu Themen wie Androgynie, sexuellen Spielarten und Pseudoglamour. Bekannt wurden sie mit ihrer Hit-Single „Tainted Love“ und dem Album *Non-Stop*

Erotic Cabaret. Das Umfeld einer experimentellen Kunsthochschule ohne einengenden Lehrplan gewährte ihrer subjektiven Standorterkundung und ihren neuen musikalischen Formen den nötigen Freiraum. Der Unterschied zwischen Freizeit und Lehrplan war nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Bands forderten daher, ihre Musik als ihre Kunst auch für die Abschlussarbeiten anzuerkennen.

D3.2

Frank Lovey /
Fad Gadget

Ebenfalls in Leeds erzeugte Frank Tovey mit einem alten Grundig-Tonbandgerät durch Manipulation der Aufnahme- und Löschfunktionen erste Toncollagen als Musik zu Performances. Toveys Abschlussprojekt in Leeds war die Performance *Berg*, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Ann Quin. Sie umfasste eine Partitur, einen eigens eingespielten Soundtrack und Toveys Auftritt als Marionette und zugleich

Dialogpartner eines Bauchredners. Im Zuge seiner Recherchen für das Studium stellte Tovey Überlegungen zu Klang, Performance und Puppenspiel an. Berühmt wurde er später als Avantgardist elektronischer Musik und als Sänger unter dem Namen Fad Gadget. Bei seinen Auftritten mischte er dramatische Beleuchtung, Körperbemalung und Synthesizer mit den Klängen von Geräten wie Bohrmaschinen oder Elektrorasierern.

D3.3

George Hinchliffe und
Ian Wood, *Dehbye*, 1978

George Hinchliffe und Ian Wood, die sich von der Leeds School of Art her kannten, experimentierten mit Klängen und Geräuschen, mit Material vom Band und Installationen. Wie Brian Eno oder Robert Fripp kreierten sie minimalistische

elektronische und Ambient-Musik und erforschten die Möglichkeiten von Sound Loops, Sequenzierungen und Überlagerungen. Ihre Arbeit *Dehbye*, die in Leeds entstand, wurde speziell für diese Ausstellung neu zusammengefügt.

Das Bauhaus war nicht nur eine Schule für Kunst, Gestaltung und Architektur, sondern auch eine Versuchsstätte zur Erforschung neuer Formen der Existenz. Student*innen erkundeten Geschlechterrollen neu und erprobten sich in verschiedenen Formen der Repräsentation. Beispielsweise war die Fotografie nach der Weberei der Bereich mit den meisten Studentinnen am Bauhaus und ein Gebiet, auf dem es möglich wurde, das traditionelle Bild der Frau kritisch zu hinterfragen. Auch eine Dekonstruktion männlicher Selbstbilder und Kritik militaristischer Männlichkeit war möglich, etwa in einer wenig bekannten Fotomontage Marcel Breuers aus dem Jahr 1924, in der sich der Künstler als kleines Mädchen mit knospender Magnolie in der Hand darstellt. Kleider- und Rollentausch fanden später auch am Black Mountain College statt, wo Josef Albers die für den Valentinsball von 1940 kostümierte Professorenschaft fotografisch als Parade vermeintlicher Drag Kings und Queens dokumentierte. Zu den Bauhaus-Festen gehörte eine Selbstinszenierung, die eng im Zusammenhang mit der Bauhausbühne und ihrer bildlichen Darstellung des Menschen als Maskenpuppe mit mechanischen Bewegungen stand. Dies stieß in der experimentellen Gegenkultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf große Resonanz und erfuhr hier eine queer-performative Umdeutung, etwa durch Leigh Bowery in London. Auch die Provokation des britischen Punk verhalf einer neuen Generation im Grenzbereich von Jugendkultur, Musik, Clubszene, Mode und Werbegrafik zur Selbstbehauptung einer eklektischen Identität, die sich großzügig bei der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bediente. Die theoretische und historische Auseinandersetzung mit Kunst und Gestaltung, die infolge des britischen *Coldstream Report* von 1960 Eingang in die englischen Lehrpläne von Kunst- und Designschulen fand, ermöglichte dieser Generation gegen Ende der 1970er Jahre, sich historische Quellen für ihre eigene DIY-Kultur anzueignen, die schon bald die Straßen und die Öffentlichkeit Großbritanniens und anderer Länder prägte.



Firebird – eine Haarfärbung
basierend auf
Johannes Ittens Farblehre
Vidal Sassoon, 1981

Image courtesy of Vidal Sassoon Archives,
Foto: Robyn Beeche

E1

Walter Gropius kündigte schon 1919 in seinem Bauhaus-Manifest und seinen ersten Lehrplanentwürfen die „Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit“ und den „Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften“ an. Die Bauhaus-Feste wurden dementsprechend gemeinsam von Meistern und Studierenden nahezu aller Werkstätten über Wochen vorbereitet: Es entstanden Kostüme und Requisiten für Laternenfeste, Drachenfeste und Themenfeste wie das „Metallische Fest“ (auch „Glocken-, Schellen- und Klingelfest“) oder das „Bart-, Nasen- und Herzensfest“. Oskar Schlemmer erkannte in der ungezwungenen Atmosphäre und im zweckfreien Spiel der kreativen Kräfte das Potenzial für experimentelle Aufführungen seiner Bauhausbühne. Der Bauhaus-Student Lux

Bauhaus-Feste, Performance und Bühne

Feininger interpretierte in seinen Fotos die Bauhaus-Feste als Mischung aus Theater und Cabaret. Die maskierten Selbstporträts von Gertrud Arndt stellten etablierte Geschlechterrollen infrage und setzten sich elegant über die Begrenzungen weiblicher (Selbst)Darstellungen hinweg. Der Ruf und die Anziehungskraft des Bauhauses auf Studierende aus aller Welt hatte nicht zuletzt mit dieser fortschrittlichen und spielerischen Experimentierfreude zu tun. Zudem wurden die Beziehungen zwischen dem Bauhaus und der Öffentlichkeit der jeweiligen Städte durch diese Feste gefördert. Nach der 1933 von den Nazis erzwungenen Schließung des Bauhauses trugen Bauhaus-Migranten diese Errungenschaften weiter. So brachte Josef Albers die Kostümfeste an das Black Mountain College in den Vereinigten Staaten.

E2

Die Verbindung zwischen Vidal Sassoon und dem Bauhaus scheint ungewöhnlich. Doch Sassoon selbst sprach von seiner Begegnung mit Ludwig Mies van der Rohe im Jahr 1961 und einem Besuch in dessen New Yorker Seagram Building als Schlüsselerlebnissen für

Vidal Sassoon: Farbtheorie

den eigenen Weg zum Haarkünstler. Er führte darauf seine Erfindung moderner Frisuren zurück, wie des schnittig-minimalistischen, an die reduzierte Geometrie der Bauhaus-Bauten erinnernden „5-point bob“ von 1963 im Auftrag der Modedesignerin Mary Quant.

Die Ausbildung seiner Friseur*innen berief sich ebenfalls auf die Bauhaus-Lehre. So war Vidal Sassoon überzeugt, dass Auszubildende in diesem Handwerk nicht anders als Architektur- oder Designstudent*innen technische, soziale, wirtschaftliche und auch spirituelle Fähigkeiten benötigten, um in der Gesellschaft wirken zu können. Die Friseurlehre bei Sassoon

schloss Versuche mit Haarfarben ebenso wie die Lektüre von Johannes Ittens Farbtheorie und anderen Bauhaus-Texten ein. Die Fotografien von Robyn Beeche und Alan MacDonald zeigen Mode- und Designstile aus den frühen 1980er Jahren in den charakteristischen Farben und Formen der britischen Jugendkultur.

E3

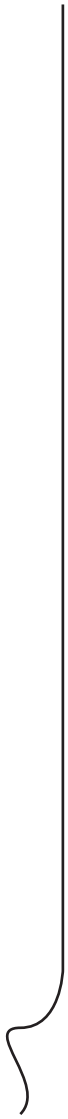
Robyn Beeche: Die Szene fotografieren

Die australische Fotografin Robyn Beeche gründete 1977 in London ihr eigenes Atelier und arbeitete im Bereich von Underground-Clubkultur, DIY-Mode, experimentierfreudigen Kunsthochschulen sowie kommerziell erfolgreicher Musik und Mode. Zu ihren Kunden gehörten Musiker wie David Bowie und Steve Strange, aber auch avantgardistische Modedesigner*innen wie Body Map, Zandra Rhodes und Vivienne Westwood. Unter ihren Fotos finden sich Schnappschüsse von Boy George im Club Blitz von 1979 ebenso wie theatralisch inszenierte Bilder aus den 1980er Jahren unter Verwendung aufwendiger Körperbemalungen der Visagisten Richard Sarah und Phyllis Cohen. Ein Echo der

selbstgeschneiderten Bauhaus-Kostüme und die Selbstinszenierung der New Romantics gehen einher mit der postmodernen und eklektischen Aneignung der künstlerischen Avantgarde aus dem frühen 20. Jahrhundert in Beeches Aufnahme des Modells Scarlet aus dem Jahr 1987: Sie löst sich gleichsam in einer De-Stijl-Geometrie auf. Unter den Arbeiten mit Bauhaus-Bezügen ist eine von Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* inspirierte Auftragsarbeit für Vidal Sassoon, deren Nachhall man auch noch in den Fotos des Alternative Miss World Contest und Leigh Bowerys aufwendigen Kostümen erkennt, die von derselben Schlemmer'schen Faszination für Masken und Puppen geprägt sind.

Die einflussreiche Post-Punk-Band Bauhaus war maßgeblich am Entstehen des musikalischen Genres und Kleidungsstils „Goth-Rock“ beteiligt. Die Band gründete sich 1979, und auf ihrer neunminütigen Debüt-Single „Bela Lugosi’s Dead“ findet sich ein Refrain, dem sich auch der Titel dieser Ausstellung verdankt. Ursprünglich nach dem Gründungsjahr des Bauhauses „Bauhaus 19“ genannt, verstand die Band diese Bezugnahme, wie Bassist David Jay erklärte, als Ausdruck des Versuchs, „alles herunterzubrechen“ auf das Geradlinige, Funktionale und Schrofne, und außerdem als Hinweis auf die starke Verbindung zur Bild- und

Bühnenwelt des Bauhauses. Ein Interview mit der Band in der „Bauhaus-Nummer“ von *New Sound, New Styles* vom Oktober 1981 ist durchgehend mit Grafiken aus „Dreieck, Quadrat, Kreis“ illustriert. In diesem Heft äußert sich der englische Autor Robert Elms begeistert über die Bauhaus-Feste sowie über „die exzentrische Aufmachung und das anarchische Auftreten“ der Bauhäusler*innen als Inspiration für eine neue Welle der Musik- und Straßenmode. Jay spürte später den in England lebenden Bauhaus-Emigranten René Halkett auf und spielte mit ihm einen Track ein, der die Geräusche eines Taschenrechners mit Halketts Gedichten mischte.



Projektvermittlung

bauhaus-imaginista.org *Online-Journal*

bauhaus-imaginista.org publiziert neue Forschungen und Artikel, künstlerische Projekte und Rechercheergebnisse rund um das Projekt *bauhaus imaginista* aus den Bereichen postkolonialer Kunst, Architektur und Stadtplanung sowie den Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften. Das Journal ist

unterteilt in vier Editionen (*Learning From, Moving Away, Corresponding With, Still Undead*), die die Themen der Ausstellungen und Veranstaltungen 2018/19 vertiefen. Die Website dokumentiert zudem laufend alle internationalen Veranstaltungen und macht Pressematerialien und Basistexte zugänglich.

bauhaus imaginista. Die globale Rezeption bis heute *Katalog*

Herausgegeben von Marion von Osten und Grant Watson
Textredaktion: Jill Winder
Bildredaktion: Iris Ströbel
Gestaltung: Daly & Lyon
Verlag: Scheidegger und Spiess
März 2019

Der Katalog zum hundertjährigen Bauhausjubiläum reflektiert erstmals in diesem Umfang die globale Rezeptionsgeschichte des Bauhauses. Der reich illustrierte Band mit internationalen Forschungsbeiträgen dokumentiert das Spektrum der Disziplinen und die unterschiedlichen Wissensarten, die

diesem dreijährigen Projekt zugrunde liegen. Mit Beiträgen von Künstler*innen, Historiker*innen, Kulturtheoretiker*innen und anderen Autor*innen, u. a. Kader Attia, Elissa Auther, Suchitra Balasubrahmanyam, Regina Bittner, Gavin Butt, Helena Čapková, Beatriz Colomina, Anshuman Dasgupta, Magdalena Droste, Zvi Efrat, Fabienne Eggelhöfer, Elvira Espejo, Thomas Flierl, Bené Fonteles, Erin Alexa Freedman, Luca Frei, Anja

Guttenberger, Hilde Heynen, Christian Hiller, Tom Holert, Maud Houssais, Yoshimasa Kaneko, Eduard Kögel, Ailton Krenak, Susanne Leeb, Mohamed Melehi, Partha Mitter, László Moholy-Nagy, Wendelien van Oldenborgh, Marion von Osten, Adrian Rifkin, Daniel Talesnik, Paulo Tavares, The Otolith Group, Virginia Gardner Troy, Hiromitsu Umemiya, Melissa Venator, Grant Watson, Mark Wigley, Zoe Zhang.

political imaginista Symposium, 16.3.2019

Das Bauhaus wurde 1919 nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Novemberrevolution gegründet. Die radikale Prämisse des Bauhauses: Kunst und Gestaltung als soziales Projekt neu zu begreifen. Im Eröffnungssymposium verorteten Forscher*innen und Künstler*innen die politische Dimension des Bauhauses und seine internationalen Resonanzen im Kontext globaler Verwerfungen und politischer Ideologien des 20. Jahrhunderts und setzen sie in Bezug zu aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten. Kulturelle Aneignung, Dekolonisierung und sozialistischer

Internationalismus spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Frage nach künstlerischer Selbstbehauptung und gesellschaftlicher Verantwortung.

Mit: Kader Attia, Suchitra Balasubrahmanyam, Rustom Bharucha, John Blakinger, Beatriz Colomina, Alice Creischer, Sebastian De Line, Iris Dressler, Kodwo Eshun, Thomas Flierl, Christian Hiller, Nataša Ilić, Susanne Leeb, Doreen Mende, Gloria Sutton, Paulo Tavares und Wendelien van Oldenborgh

A New School Konferenz und Workshops, 11.–12.5.2019

Ausgehend von den reformpädagogischen Ansätzen des Bauhauses und internationaler Kunst- und Gestaltungsschulen im 20. Jahrhundert, die das Projekt *bauhaus imaginista* in den letzten Jahren untersucht hat, stellt die Konferenz pädagogische Konzepte und Lernumgebungen vor und fragt, inwieweit die historischen Schulneugründungen für aktuelle Entwicklungen in der Kunst- und Gestaltungsausbildung relevant sind. Auf welchem Verständnis von Kunst und Gestaltung, Gesellschaft und Kritik fußten die Neugründungen? Können wir auch heute manuelle und kognitive Lernprozesse als ein gesellschaftliches Projekt verstehen

– jenseits der Ökonomisierung der Bildung und der Elitenförderung? Welche Formen des kollektiven Lernens und Selbstorganisierens können im Zeitalter globaler Vernetzung gesellschaftlich relevant sein? Wie lässt sich eine Kunstschule des 21. Jahrhunderts denken, die von gestalterischen, kollektiven, forschenden und aktivistischen Praktiken und Wissensformen bestimmt ist?

Mit: Bayo Amole, Regine Bittner, Gavin Butt, Demas Nwoko, Toni Maraini, Partha Mitter, Robert Wiesenberger, Mark Wigley und anderen

**Kulturelle Bildung
Führungen,
DIY-Audioguide,
Workshops,
Schulprojekt**

Kurator*innen, Expert*innen und geschulte Guides bieten an den Wochenenden und auf Anfrage Gespräche über die Ausstellung sowie Führungen für Erwachsene, Schulklassen und Familien an. Ein Audioguide lässt sich über das eigene Smartphone abrufen und gibt einen Einblick in die vier Kapitel der Ausstellung. Jugendliche erfahren im Rahmen eines Osterferienworkshops von Expert*innen aus den Bereichen Design und (Kunst-) Handwerk, wie mit dem Wissen verschiedener Kulturen erfolgreiche Berliner Produkte (und Geschäftsideen) entstehen. Beim Students' Day gestalten Studierende der Uni Potsdam einen Tag für

Kommiliton*innen anderer Hochschulen; im Rahmen der „Langen Nacht der Ideen“ des Auswärtigen Amtes wird es Angebote geben, die die Ausstellung für gehörlose, sehbeeinträchtigte und blinde Besucher*innen zugänglich machen. In dem ausstellungsbegleitenden Schulprojekt „Bauhaus reloaded – Schüler*innen gestalten Zukunft“ erforschen Schüler*innen aus vier Berliner Schulen gemeinsam mit Künstler*innen, Architekt*innen, Medienpädagog*innen und Bildungsaktivist*innen, inwieweit Konzepte und Praktiken des Bauhauses die eigene Gegenwart prägen und zu einer aktiven Gestaltung der Zukunft beitragen können.



**Audioguide
bauhaus imaginista:
Einführung**
[soundcloud.com/hkw/
de_imaginista1](https://soundcloud.com/hkw/de_imaginista1)

Kooperationspartner

Das Ausstellungskapitel *Corresponding With* wurde realisiert mit dem National Museum of Modern Art (Kyoto) und dem Haus der Kulturen der Welt (Berlin) in Zusammenarbeit mit Helena Čapková (Tokio/Prag), Anshuman Dasgupta (Santíniketán), Fabienne Eggelhöfer (Bern), Luca Frei (Malmö), Anja Guttenberger (Berlin), Yuko Ikeda (Tokio), Partha Mitter (Oxford), Jin Motohashi (Kyoto), The Otolith Group (London) und Hiromitsu Umemiya (Köbe). Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem Künstler Luca Frei (Malmö) gestaltet. Wandmalerei und Displays wurden ausgehend von seiner künstlerischen Arbeit *Pedagogical Vehicle* entwickelt, die ebenfalls in der Ausstellung zu sehen ist.

Das Ausstellungskapitel *Moving Away* wurde realisiert mit dem China Design Museum (Hangzhou), der Garage / Museum of Contemporary Art (Moskau) und dem Haus der Kulturen der Welt (Berlin) in Zusammenarbeit mit Suchitra Balasubrahmanyam (Neu-Delhi), Tatiana Efrussi (Moskau), Thomas Flierl, Anja Guttenberger, Eduard Kögel (Berlin), Daniel Talesnik (Santiago de Chile/München), Gao Yuan und Zoe Zhang (Hangzhou). Die Ausstellungsgestaltung wurde von der Kooperative für Darstellungspolitik (Berlin) entwickelt.

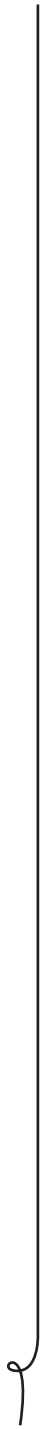
Das Ausstellungskapitel *Learning From* wurde realisiert mit dem SESC Pompeia (São Paulo) und dem Haus der Kulturen der Welt (Berlin) in Zusammenarbeit mit Elissa Auther, Erin Alexa Freedman (New York), Anja Guttenberger (Berlin), Maud Houssais (Rabat), Luiza Proença (São Paulo). Die Ausstellungsgestaltung wurde von der Kooperative für Darstellungspolitik (Berlin) entwickelt.

Das Ausstellungskapitel *Still Undead* wurde mit dem Haus der Kulturen der Welt (Berlin) realisiert in Zusammenarbeit mit Christian Hiller (Berlin), Nottingham Contemporary, Gavin Butt und Mariana Meneses Romero (London). Die Ausstellungsgestaltung wurde von der Kooperative für Darstellungspolitik (Berlin) entwickelt.

Kurator*innen

Marion von Osten lebt und arbeitet als Kuratorin, Forscherin und Autorin in Berlin. Ihre Ausstellungen, Filme und Publikationen verhandeln radikale Kunst- und Architekturbewegungen mit einem Schwerpunkt auf Pädagogik, Dekolonisierung, Migration und neoliberaler Ökonomie. Zu ihren Projekten zählen: *Viet Nam Discourse* (2016–2018, mit dem Center for Postcolonial Knowledge and Culture (CPKC) Berlin, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart und Tensta Konsthall, Stockholm); *Aesthetics of Decolonization* (2014–2016, mit CPKC Berlin am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste); *In der Wüste der Moderne: Koloniale Planung und danach* (mit Tom Avermaete und Serhat Karakayali, Haus der Kulturen der Welt, Berlin und Centre Culturel Abattoirs, Casablanca, 2009); *Projekt Migration* (mit Kathrin Rhomberg, Kölnischer Kunstverein, Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes, 2002–2006). Von Osten hat bei Sarat Maharaj an der Malmöer Kunstakademie promoviert und ist Honorarprofessorin an der Akademie der Künste in Wien. Sie ist Gründungsmitglied des Center for Postcolonial Knowledge and Culture (CPKC) sowie der Kollektive Labor k3000 und kpD – kleines postfordistisches Drama, Berlin. Zu ihren Publikationen zählen: *Transcultural Modernism* (hrsg. mit der Model House Research Group), Sternberg Press, Berlin 2013; *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, hrsg. mit Tom Holert, Schlebrügge Editor, Wien 2010; *The Colonial Modern: Aesthetics of the Past – Rebellions for the Future*, hrsg. mit Tom Avermaete und Serhat Karakayali, Black Dog Publishing, London 2010.

Grant Watson lebt und arbeitet als Kurator, Autor und Wissenschaftler in London. In seinen Arbeiten stellt er, ausgehend von künstlerischen und Archivmaterialien, Bezüge zu aktuellen politischen Fragestellungen her. Zu seinen jüngsten Projekten zählt *How We Behave* (gemeinsam mit „If I Can’t Dance“, Amsterdam), das anhand von Videointerviews in London, São Paulo, Mumbai, Los Angeles und anderen Städten Fragen der Lebenspraxis und queeren Politik thematisiert und bei The Showroom (London), Nottingham Contemporary, MIMA (Middlesbrough, England), State of Concept (Athen), Whitechapel Gallery (London) und Extra City (Antwerpen) zu sehen war. Weitere Projekte in letzter Zeit waren *Keywords* an der Tate Liverpool, außerdem die Forschungs Kooperationen *Practice International* am Iniva (Institute of International Visual Arts, London), Iaspis (Stockholm) und Casco (Amsterdam) sowie *Tagore. Pedagogy and Contemporary Visual Cultures* (Iniva, London) über das Transnationale am Beispiel der Kunst. Watson hat verschiedene anspruchsvolle Projekte zu Textilien und ihrer Geschichte erarbeitet: *Social Fabric* (2012), zu sehen bei Iniva (London), in der Lunds Konsthall (Schweden) und am Dr Bhau Daji Lad Museum (Mumbai) sowie am Zhejiang Art Museum (Hangzhou), und *Textiles Art and the Social Fabric* am Museum für zeitgenössische Kunst Antwerpen (M HKA), 2009. Watson war Leitender Kurator am Iniva in London (2010–2014), Kurator am M HKA (2006–2010) und Kurator für Bildende Kunst am Project Arts Centre in Dublin (2001–2006). Watson hat am Goldsmiths, University of London, über visuelle Kulturen promoviert.



Projektteam

bauhaus imaginista

Team

Künstlerische Leitung
und Kuratation:

Marion von Osten, Grant Watson

Projektleitung: Julia Jung

Projektadministration:
Philipp Krüger

Kuratorische Assistenz:
Franziska Zahl

Registrarin: Annette Schryen

Medienproduktion:
Jonas von Lenthe

Bildredaktion: Iris Ströbel

Redaktion, *bauhaus imaginista*
Online Journal:

Anja Guttenberger, Michael Baers

Lektorat: Martin Hager, Karl
Hoffmann, Clemens Krümmel,
Robert Schlicht, Rebecca Williams

Recherche

Elissa Auther
Suchitra Balasubrahmanyam

Regina Bittner

Gavin Butt

Helena Čapková

Anshuman Dasgupta

Tatiana Efrussi

Thomas Flierl

Erin Alexa Freedman

Anja Guttenberger

Christian Hiller

Maud Houssais

Eduard Kögel

Mariana Meneses

Partha Mitter

Luíza Proença

Daniel Talesnik

Hiromitsu Umemiya

bauhaus100

Leitung Geschäftsstelle:
Christian Bodach

Programmkoordination:
Stephan Jäger

Kommunikation: Andrea Brandis,
Katinka Sauer

Administration: Andreas Oelsner

Projektverwaltung: Tanja Flach

Finanzen: Nicole Dunkel

Büromanagement:
Linda Schmidt

Assistenz/
Veranstaltungsdatenbank:
Maximilian Netter,
Dominique Wollniok

Geschäftsführung

*Bauhaus Kooperation Berlin
Dessau Weimar GmbH*

Verwaltungsleitung, Bauhaus-
Archiv e.V. / Museum für
Gestaltung, Berlin:

Dagmar Seydell, Konrad Fickelscher

Verwaltungsleitung,
Klassik Stiftung Weimar:
Thomas Leßmann

Leitung Stiftung Bauhaus Dessau:
Claudia Perren

Goethe-Institut

Generalsekretär: Johannes Ebert

Leiter des Bereichs Bildende Kunst:
Rainer Hauswirth

Projektkoordination *bauhaus
imaginista*: Mathilde Weh

Pressesprecherin und
Bereichsleiterin Kommunikation:
Jessica Kraatz Magri

Pressesprecherin,
Goethe-Institut Berlin:
Viola Noll, Hannah Cuvalo

Haus der Kulturen der Welt

Intendant: Bernd M. Scherer
Projektleitung: Annette Bhagwati
Projektkoordination: Jessica Páez
Ausstellungskoordination:
Laura Mattes
Projektassistenz: Milena Gehrt,
Karima Kotb, Olga Sievers,
Trang Tran Thi Thu
Praktikum: Johanna Weiß
Veranstaltungskoordination:
Claudia Peters, Alexandra Engel

Ausstellungstexte

Texte: Marion von Osten,
Grant Watson
Redaktionsleitung: Martin Hager
Redaktionsteam: Martin Hager,
Annette Bhagwati, Emma Graeven
Textbeiträge: Anna-Lena Wenzel
(Künstlerische Auftragsproduktionen),
Christian Hiller (*Still Undead*),
Anja Guttenberger (*Learning From*
und *Moving Away*)
Übersetzungen ins Deutsche:
Herwig Engelmann,
Emma Graeven, Anja Schulte,
Helga Dressel
Lektorat: Kirsten Thietz,
Anja Guttenberger, Franziska Zahl
Grafik: Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Ausstellungsarchitektur und -bau

Ausstellungsdesign
und -architektur: Kooperative für
Darstellungspolitik, Berlin
Luca Frei (*Corresponding With*)
Gesamtkoordination:
Gernot Ernst, Justus Berger
Ausstellungsaufbau:
Oliver Büchi, Krum Chorbadziew,
Paul Eisemann, Martin Gehrman,
Achim Haigis, Matthias Henkel,
Matthias Kujawa, Simon Lupfer,
Sladjan Nedeljkovic, Leila Okano-
vic, Jan Proest, Andrew Schmidt,
Stefan Seitz, Elisabeth Sinn, Marie
Luise Stein, Christian Vontobel,
Christophe Zangerle
Art Handling: Christian Dertinger,
EMArt/Ruben Erber, Gabriel
Kujawa, Nghia Nuyen, Dunja Sallan,
Norio Takasugi, Oliver Dehn, Stefan
Geiger

Restauration:
Evelyn Alvarez Dossmann, Stephan
Böhmer, Helena Fuertes y Koreska,
Susanne Grzimek

Technik

Technische Leitung:
Mathias Helfer
Leitung Veranstaltungstechnik:
Benjamin Pohl
Leitung Ton- und Videotechnik:
André Schulz
Beleuchtungsmeister:
Adrian Pilling
Management
Veranstaltungstechnik:
Benjamin Brandt
Ton und Videotechnik:
Simon Franzkowiak,
Matthias Hartenberger
Ton: Andreas Durchgraf,
Klaus Tabert
Film und Video: René Christoph
Veranstaltungstechnik
(Bühne, Licht): Stephan Barthel,
Leonardo Rende, Patrik Vogt,
Jason Dorn, Adrian Balladore,
Bastian Heide, Lucas Kämmerer

Kommunikation und Kulturelle Bildung

Leitung: Daniel Neugebauer
Redaktion:
Franziska Wegener,
Anna Etteldorf, Tarik Kemper
Pressebüro:
Anne Maier, Laura Mühlbauer
Internetredaktion:
Karen Khurana, Jan Koehler,
Kristin Drechsler, Céline Pilch
Public Relations:
Christiane Sonntag,
Sabine Westemeier
Dokumentationsbüro:
Svetlana Bierl, Pakorn Duriyaprasit,
Josephine Schlegel
Kulturelle Bildung:
Eva Stein, Dorett Mumme,
Anna Bartels, Hamid Ehrari
100 Jahre Gegenwart
Online Journal:
Kirsten Einfeldt, Ralf Rebmann
Audioguide: Douglas Boatwright

Das Haus der Kulturen der Welt
ist ein Geschäftsbereich der
Kulturveranstaltungen des Bundes
in Berlin GmbH (KBB).

Kaufmännische Geschäftsführerin:
Charlotte Sieben

bauhaus imaginista ist eine Zusammenarbeit zwischen der Bauhaus Kooperation Berlin Dessau Weimar, dem Goethe-Institut und dem Haus der Kulturen der Welt (HKW). Das Forschungsprojekt mit verschiedenen Ausstellungsstationen findet anlässlich des 100. Gründungsjubiläums des Bauhauses statt. Die Goethe-Institute erweitern es durch internationale Perspektiven, im Rahmen des HKW-Projekts *100 Jahre Gegenwart* wird es in Berlin zusammengeführt. *bauhaus imaginista* wird ermöglicht durch Mittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM). Die Kulturstiftung des Bundes (KSB) unterstützt die Ausstellung in Berlin, das Auswärtige Amt die Auslandsstationen. Partner im Ausland sind die Goethe-Institute China, Neu-Delhi, Lagos, Moskau, New York, Rabat, São Paulo und Tokio sowie Le Cube – independent art room (Rabat) und weitere Institutionen. *bauhaus imaginista* wird realisiert mit dem China Design Museum (Hangzhou), dem National Museum of Modern Art (Kyoto) / Independent Administrative Institution of National Museum of Art, der Garage / Museum for Contemporary Art (Moskau), dem SESC São Paulo.

Das Zentrum Paul Klee in Bern zeigt *bauhaus imaginista* vom 20. September 2019 bis 12. Januar 2020.

Nottingham Contemporary zeigt *bauhaus imaginista: still undead* vom 21. September bis 5. Januar 2020.

Redaktionsschluss:
20.2.2019

Projektpartner



b a u h a u s
kooperation
berlin
dessau
weimar

Gefördert von



Auswärtiges Amt



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Im Rahmen von



Medienpartner



Deutschlandfunk Kultur

ARCH+

tipBerlin

Berlin in English since 2002

EXBERLINER



Arbeit von Wendelien van
Oldenborgh gefördert von



mondriaan
fund

Schulprojekt ermöglicht durch



Sammlungen und Archive

Angermuseum Erfurt
Anne Wilson and
Rhona Hoffmann Gallery
Bauhaus-Universität Weimar,
Archiv der Moderne
Bauhaus-Archiv
Bauhaus Kooperation Berlin
Dessau Weimar GmbH
China Design Museum, Hangzhou
Coleção Rose e Alfredo Setúbal,
Rio de Janeiro
Collection of Pauline de Mazières
Daros Latinamerica Collection
David Small
Davis Museum at Wellesley
College, Wellesley, Massachusetts
Frank Tovey
George Hinchliffe and Ian Wood
gta Archiv / ETH Zürich
Hans-Willem Snoeck, Brooklyn, NY
Hattula Moholy-Nagy
Industrial Design Center, Indian
Institute of Technology, Bombay
Istituto Lina Bo e P. M. Bardi
Instituto Municipal Nise da Silveira/
Museu de Imagens do Inconsciente
Ingrid Kranz
Kasper de Graaf
and Malcolm Garrett
Krishna Reddy
Kunsthalle Bremen –
Der Kunstverein in Bremen
Lenore G. Tawney Foundation,
New York, NY
Lloyd Kristian, Chris Neate,
Dino Wiand, and Tom O’Lear
Luther College Fine Arts Collection,
Decorah Iowa
Luiza Proença
Museu de Arte Moderna do
Rio de Janeiro (MAM RJ)
MassArt Massachusetts College
of Art and Design
Microscope Gallery
MoMAK The National Museum
of Modern Art, Kyoto
Museum Kala Bhavan, Santiniketan
Museum of Arts and Design,
New York
Museum Ulm – HfG Archiv
National Institute of Design,
Ahmedabad
NONAM, Nordamerika Native
Museum, Zürich
Courtesy PRISKA PASQUER,
Cologne

Prof. Dr. Hiromitsu Umemiya
(Private collection)
Robyn Beeche Foundation
Sheila Hicks
Stedelijk Museum Amsterdam
Stiftung Bauhaus Dessau /
Bauhaus Dessau Foundation,
Germany
Subir Banarjee, Prabhat Mohan
Bandyopadhyay, West Bengal
Supratik Bose
The Josef and Anni Albers
Foundation
The Metropolitan Museum of Art
The Museum of the Indian/FUNAI
Toni Maraini, Rome
Visva Bharati University
Zentrum Paul Klee, Bern

Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10
10557 Berlin

hkw.de/imaginista
bauhaus-imaginista.org
bauhaus100.de
#bauhausimaginista
#bauhaus100