

Das Bauhaus in Weimar 1919-1925

Nach dem Ersten Weltkrieg und den politischen Veränderungen der Jahre 1917/18 gab es in Deutschland in vielen Bereichen der Gesellschaft ein Bemühen um Reformen und Neuanfang. Die Notwendigkeit eines Aufbruchs zu neuen Zielen wurde auch in Künstlerkreisen diskutiert. Der in Berlin nach der Novemberrevolution gegründete "Arbeitsrat für Kunst", dem u.a. auch der Architekt Walter Gropius (1883-1969) angehörte, veröffentlichte im Mai 1919 einen Aufruf, in dem die Dringlichkeit einer Reform der Künstlerausbildung deutlich ausgesprochen wurde. Es wurde die zunehmende Entfremdung des Künstlers vom gesellschaftlichen Leben festgestellt, die fehlende Vermittlung seines Tuns mit den Bedürfnissen der modernen Industriegesellschaft. Aus der Sicht der um Reformen bemühten Künstler war es vor allem die traditionelle Ausbildung an den Akademien, die für diese Entfremdung verantwortlich zu machen war. Darüber hinaus wurde zunehmend bemängelt, daß die Produkte, die die moderne Industrie für eine im Entstehen begriffene Massengesellschaft herstellte, keineswegs den allgemeinen ästhetischen Anforderungen der Zeit entsprachen. Die Ursache dafür wiederum wurde in der unzureichenden Berücksichtigung ästhetischer Gestaltung von Seiten des Handwerks gesehen.



Oskar Schlemmer, Bauhaus-Signet, 1921/22

Gropius hatte schon während des Krieges Verhandlungen mit dem Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach geführt, um die Nachfolge Henry van de Veldes als Direktor der Großher-

zoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule anzutreten. Van de Velde war 1902 durch Vermittlung Harry Graf Kesslers nach Weimar gekommen und hatte dort ein "Kunstgewerbliches Seminar" eingerichtet. Dieses sollte als Beratungsstelle für die thüringischen Handwerksbetriebe dienen, um die ästhetische Qualität ihrer Produkte zu erhöhen und damit ihre Marktchancen zu verbessern. Insofern war Van de Veldes Tätigkeit in Weimar vergleichbar mit den späteren Ideen des Bauhauses. Als Ausländer hatte er seinen Posten bei Beginn des Krieges aufgeben müssen und u.a. Gropius als geeigneten Nachfolger vorgeschlagen. 1919 übertrug dann die neu gewählte thüringische Regierung dem Berliner Architekten die Leitung der 1860 gegründeten ehemals "Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für bildende Kunst" und der 1908 aus dem "Kunstgewerblichen Seminar" hervorgegangenen Kunstgewerbeschule, die nun unter dem neuen Namen "Staatliches Bauhaus in Weimar" zusammengefaßt wurden. Gropius hatte in Peter Behrens' Atelier gelernt und 1914 auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln mit seiner Musterfabrik einen großen Erfolg gefeiert. Mit der Zusammenfassung zweier traditioneller Schulen unter einem Dach wurde schon ein Teil der von Gropius geplanten Reformen deutlich. Die Ausbildung des Künstlers durfte in der modernen Gesellschaft nicht mehr aufgeteilt werden auf theoretisch orientierte Akademien, die "freie Kunst" lehrten, und rein handwerklich orientierte Kunstgewerbeschulen, die für den Bereich der "angewandten Kunst" zuständig waren. An einem Institut sollten sowohl die ästhetischen als auch die handwerklichen Prinzipien der neuen Zeit vermittelt werden. Um seine Ziele einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, veröffentlichte das Bauhaus kurz nach seiner offiziellen Eröffnung am 1. April 1919 ein Manifest und ein Programm.

Das Programm

Das Bauhaus-Manifest entspricht in seiner Sprache wie in seinem programmatischen Gehalt den expressionistischen Utopien, die in Deutschland nach Weltkrieg und Revolution zirkulierten. Daß diese Utopie eine in Teilen rückwärtsgewandte war, zeigt die romantische Heraufbeschwörung des Mittelalters. Nicht umsonst hatte der "Bau der Zukunft" in Feiningers das Manifest illustrierenden Holzschnitt die Gestalt einer Kathedrale, erinnerte der neue Name "Bauhaus" an die Bauhütten des Hochmittelalters. Doch blieb es nicht nur bei diesen vordergründigen Anspielungen. Der Gedanke des Einheits- oder Gesamtkunstwerks als solcher war durch das Mittelalter inspiriert. So wie in den Bauhütten der Gotik die Handwerkerschaft gemeinschaftlich an der Verwirklichung eines großen Bauwerkes mitwirkte, so sollte auch der moderne Künstler durch eine Rückbesinnung auf seinen ursprünglichen Tätigkeitsbereich an

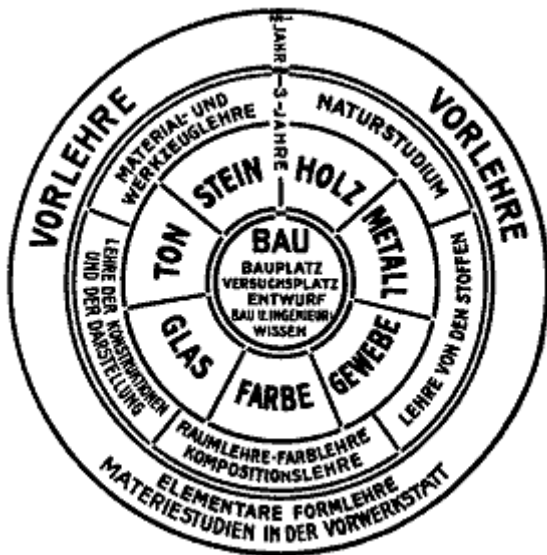
der Errichtung eines neuen - nunmehr ideellen - Baues mitarbeiten. Gropius ließ es nicht bei einem Aufruf bewenden, sondern veröffentlichte auch das geplante Lehrprogramm, aus dem ersichtlich werden sollte, wie man die im Manifest verkündeten Ziele erreichen wollte.

Hinter den Reformen stand ein pädagogisches Konzept, das sich keinesfalls nur auf eine neuartige Form der Künstlerausbildung beschränkte. Der Unterricht am Bauhaus zielte von Beginn an darauf ab, einen erzieherischen Beitrag für eine neue Gesellschaft zu leisten. Eine neue Pädagogik sollte der Entfremdung des modernen Menschen von seiner Umwelt entgegenwirken. Gropius und seine Mitarbeiter setzten den Bedingungen der modernen Industriegesellschaft und ihren Tendenzen zur Partikularisierung von Wahrnehmung und Lebenswelt eine Schulung der Sinne entgegen, auf deren Grundlage eine neue gemeinschaftliche Weltanschauung zur Wirkung kommen sollte.

Die Professoren der alten Kunsthochschule (u.a. Max Thedy, Richard Engelmann und Walther Klemm) wurden in die neue Schule übernommen. Die Künstler, die Gropius darüber hinaus an das Bauhaus berief, gehörten fast alle zur Avantgarde der europäischen Kunst. Die älteren unter ihnen, Lyonel Feininger (1871-1956), Wassily Kandinsky (1866-1944) und Paul Klee (1879-1940), hatten ihre ersten Erfolge teilweise schon vor dem ersten Weltkrieg gefeiert. Darin zeigt sich, daß es Gropius nicht darum ging, unbedingt geistesverwandte Mitstreiter für die Verwirklichung eines starren Programms zu gewinnen. Sein Kriterium war künstlerische Qualität und Innovationskraft. Darin lag später aber auch ein Problem. Die ausgeprägte Individualität der verschiedenen Persönlichkeiten, die am Bauhaus tätig waren, verbot es von selbst, ein unveränderliches, einheitliches Konzept in der Lehre zu erwarten. Das bis 1920 im "Meisterrat", dem Leitungsgremium des neuen Instituts, entwickelte Ausbildungsprogramm trug dem jedoch Rechnung. So konnten die Studenten von der Vielfalt des Angebots und der vertretenen künstlerischen Ansätze profitieren.

Am Beginn der Ausbildung stand der Vorkurs, der allerdings ursprünglich nicht als Pflichtbestandteil der Ausbildung geplant gewesen war. Er sollte vielmehr dazu dienen, die Fähigkeiten der Studierenden nach einem Semester überprüfen zu können, da eine Aufnahmeprüfung am Bauhaus entsprechend der neuen Prinzipien nicht vorgesehen war. Erst zum Wintersemester 1920/21 wurde er zum festen und obligatorischen Bestandteil des Lehrprogramms. Mit dem Vorkurs wurde ein Ausbildungsinstrument eingerichtet, das später als zentrales Beispiel für die Neuerungen der Bauhauslehre dienen sollte. Anfangs leitete Johannes Itten den Kurs

des ersten Semesters, seit 1921 unterstützt von Georg Muche. Nach Ittens Weggang 1923 übernahmen Lászlò Moholy-Nagy und Josef Albers den Unterricht, ihre Lehre blieb aber den von Itten geprägten Konzepten verpflichtet. Der Vorkurs hatte zum Ziel, die Studienanfänger mit den elementaren Prinzipien der Gestaltung vertraut zu machen. Er kann durchaus als eine Schule der Sinne bezeichnet werden. Es wurden Natur- und Materialstudien durchgeführt, Form- und Farbgesetze untersucht; in Ittens Unterricht analysierte man auch Beispiele aus der Geschichte der Kunst. Zweck war aber nicht nur eine Vermittlung objektiver Grundlagen handwerklicher und künstlerischer Produktion: Ittens pädagogisches Konzept zielte ebenso sehr darauf ab, die Schüler dazu anzuregen, ihre subjektiven Empfindungen im Umgang mit dem Material zu schulen und zu reflektieren. Erst nach erfolgreich absolvierten Vorkurs konnte der Lehrling in eine Werkstatt seiner Wahl eintreten.



Schematische Darstellung der Bauhaus-Lehre,
aus: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-
1923, Weimar 1923

Die Ausbildung

In der Ausbildung der Schüler in Werkstätten, in denen sie mit den grundlegenden Materialeigenschaften und wichtigen Prinzipien der Produktgestaltung vertraut gemacht wurden, bestand die wichtigste Neuerung des Bauhauses als Kunsthochschule. Die Erziehung zum Künstler sollte nicht mehr wie in den traditionellen Akademien in Klassen unter der Leitung von Professoren erfolgen, sondern im handwerklichen Umgang mit den Objekten. So wurden die den

Unterricht leitenden Lehrer in den Werkstätten auch nicht mehr Professoren genannt, sondern "Meister", die Schüler waren "Lehrlinge". Jeder Werkstatt stand ein sogenannter Formmeister vor. Dieser wurde durch einen Werkmeister unterstützt, der die Aufgabe hatte, die Grundlagen des jeweils erforderlichen Handwerks zu vermitteln. Das Spektrum der in Weimar eingerichteten Werkstätten vermag die handwerklich-praktische Ausrichtung des Bauhauses in seiner Frühzeit zu verdeutlichen: Druckerei (Formmeister: Lyonel Feininger, Werkmeister: Carl Zaubitzer), Glasmalerei (Formmeister: 1920-22 Johannes Itten, 1922-25 Paul Klee, Werkmeister: ab 1923 Josef Albers), Metallwerkstatt (Formmeister: 1920-22 Johannes Itten, ab 1923 László Moholy-Nagy, Werkmeister: Naum Slutzky, Alfred Kopka, ab 1922 Christian Dell), Tischlerei (Formmeister: Walter Gropius, Werkmeister: 1921/22 Josef Zachmann, 1922-25 Reinhold Waldensee), Weberei (Formmeister: Georg Muche, Werkmeister: Helene Börner), Wandmalerei (Formmeister: 1920-22 Oskar Schlemmer, 1922-25 Wassily Kandinsky, Werkmeister: 1921/22 Carl Schlemmer, 1922-25 Heinrich Bebernis), Bühne (1921-23 Lothar Schreyer, ab 1925 Oskar Schlemmer), Bildhauerei (Formmeister: 1919/20 Richard Engelmann, 1920-22 Johannes Itten, 1922-25 Oskar Schlemmer, Werkmeister: Karl Krull, ab 1921 Josef Hartwig). Hinzu kam die bis 1922 bestehende Werkstatt für Buchbinderei mit Paul Klee und Lothar Schreyer als Formmeistern und Otto Dorfner als Werkmeister sowie die Töpferei, die Gerhard Marcks als Formmeister leitete, unterstützt von den Werkmeistern Max Krehan, Theodor Bogler und Otto Lindig. Die Töpferei befand sich allerdings nicht wie die anderen Werkstätten in Weimar, sondern in Dornburg.

Am Ende der dreijährigen Lehrzeit in den Werkstätten stand die Gesellenprüfung, die vor der Handwerkskammer abgelegt werden konnte. Diese Anlehnung an das traditionelle Ausbildungssystem der Handwerksbetriebe sollte gewährleisten, daß die Auszubildenden des Bauhauses die Schule mit einem Abschluß verlassen konnten, der ihnen die Gelegenheit verschaffen sollte, bei fehlendem künstlerischen Erfolg zumindest einen Platz auf dem freien Arbeitsmarkt zu finden.

Parallel zur Ausbildung in den Werkstätten boten die Formmeister Kandinsky, Klee und Schlemmer Kurse an, die in gewisser Weise das im Vorkurs Gelernte vertiefen sollten. Eher an der klassischen Ausbildung orientiert war Oskar Schlemmers (1888-1943) seit 1921 angebotener Kurs "Akt- und Figurenzeichnen". Paul Klee unterrichtete "Bildnerische Formlehre", die er im Laufe der Zeit um eine Farblehre erweiterte. Der Kurs ebenso wie seine in Jena und andernorts gehaltenen Vorträge dienten ihm auch dazu, seine Kunstphilosophie systematisch

zu entwickeln ("Wege des Naturstudiums", 1923; "Pädagogisches Skizzenbuch", 1925). Der Unterricht von Wassily Kandinsky umfaßte eine Form- und Farbenlehre. Ausgehend von seinen eigenen theoretischen Schriften ("Über das Geistige in der Kunst", 1912) analysierte er die Elemente der Malerei und bemühte sich um eine Objektivierung ihrer Gestaltungsprinzipien.

Trotz der allmählichen Konsolidierung des Bauhauses als Lehranstalt und einer zunehmend positiven Resonanz in der kunstinteressierten Öffentlichkeit blieb das Bauhaus in diesen Jahren nicht von internen Konflikten verschont. Schon 1921 führten Auseinandersetzungen mit den konservativen Kunsthochschulprofessoren zu deren Austritt aus dem Bauhaus und zur Wiedergründung der "Staatlichen Hochschule für bildende Kunst" als akademisches Institut im traditionellen Sinn. Von besonderer Bedeutung war später der als Gropius-Itten-Konflikt in die Geschichte eingegangene Streit zwischen dem Direktor und seinem wichtigsten Lehrer der ersten Jahre, der eine grundsätzliche Richtungsentscheidung für den weiteren Weg der jungen Kunstschule widerspiegelte. Johannes Itten (1888-1967) hatte im Gegensatz zu den meisten Lehrern am Bauhaus eine Ausbildung als Pädagoge und war deshalb in der Gründungsphase eine wichtige Autorität bei der Ausarbeitung des Lehrprogramms gewesen. Schließlich verdankte man seiner Initiative die Einrichtung des obligatorischen Vorkurses. Andererseits hing er, beeinflusst durch den Wiener Kunstpädagogen Adolf Hölzel, einer mystisch-orientalischen Philosophie an, der 'Mazdaznan'-Lehre, die seine ästhetischen Ansichten entschieden beeinflusste. Neben Vorschriften für eine gesunde Lebensführung, die quasi-rituellen Charakter hatten und in der Frühzeit des Bauhauses maßgeblichen Einfluß auf das Gemeinschaftsleben der Schule ausübten, vertrat Itten eine Ästhetik, die die individuelle Kreativität und das subjektive Empfinden des Einzelnen in den Vordergrund stellten. Dieser von Itten und seinen Anhängern radikal vertretene Standpunkt mußte zwangsläufig mit den kollektivistischen und praxisorientierten Idealen Gropius' in Konflikt geraten. Da Itten erkannte, daß seine Auffassung im Meisterrat nicht länger mehrheitsfähig war, verließ er das Bauhaus zu Ostern 1923. László Moholy-Nagy (1895-1946) übernahm seine Stelle.

Die Arbeit

Einen wichtigen Wendepunkt in der Entwicklung des Bauhauses bedeutete der Aufenthalt des niederländischen Künstlers und Kunstschriftstellers Theo van Doesburg (1883-1931). Als

Initiator und Herausgeber der Zeitschrift "De Stijl" war er ein herausragender Vertreter der Debatte um die Reform der Kunst unter den Bedingungen einer zunehmend technisierten Umwelt in den zwanziger Jahren. Deshalb mußte ihn das Experiment "Bauhaus" interessieren. Im Frühjahr 1921 siedelte er nach Weimar über und bemühte sich um die Aufnahme in den Lehrkörper. Doch zu diesem Zeitpunkt war der Einfluß des mystisch-expressionistischen Kreises um Itten und seine Mazdaznan-Lehre auf das Lehrangebot noch so groß, daß van Doesburg sich genötigt sah, eine kritische Haltung gegenüber der neuen Schule einzunehmen und privat einen Kurs anzubieten, in dem er interessierten Mitgliedern des Bauhauses die Vorstellungen seiner konstruktivistischen Kunstauffassung vermittelte. So inspirierte und beeinflusste er das Gedankengut der Bauhäusler, auch ohne direkt an der Schule tätig zu sein. Gropius stand diesen Aktivitäten wohlwollend gegenüber, da auch er erkannt hatte, daß seine Vorstellungen einer modernen Künftlerausbildung mit den ursprünglichen expressionistischen Ideen nicht zu verwirklichen war.

Nach ersten Jahren des Experimentierens und der allmählichen Konsolidierung war das Bauhaus im Sommer 1923 soweit, mit einer großen Ausstellung an die Öffentlichkeit zu treten. Sie stand unter dem von Gropius ausgegebenen Motto "Kunst und Technik - eine neue Einheit". Technik, bzw. Industrie, trat nun an die Stelle des Handwerks im Programm von 1919. Oder in Gropius' Worten: "Eine bewußte Rückkehr zum alten Handwerk wäre <...> ein atavischer Irrtum. Handwerk und Industrie von heute sind in ständiger Annäherung begriffen und müssen allmählich ineinander aufgehen zu einer neuen Werkeinheit, die jedem Individuum den Sinn der Mitarbeit am Ganzen und damit den spontanen Willen zu ihr wiedergibt." Man orientierte sich in den Werkstätten mehr und mehr an den Bedürfnissen der Industrie. Auf handwerklicher Grundlage sollten nun Typen entwickelt werden, die für die maschinelle Vielfältigkeit geeignet waren. Es war Gropius' Überzeugung, daß nur ein an künstlerischen Prinzipien orientierter handwerklicher Entwurf aus einer Hand die Qualität des notwendig arbeitsteilig und maschinell hergestellten Industrieproduktes verbürgen konnte. Hinzu kam die konsequente Berücksichtigung der Funktionalität der zu produzierenden Gegenstände. Schön konnte ein Gegenstand nur dann sein, wenn er im täglichen Gebrauch die an ihn gestellten Anforderungen optimal erfüllte. Damit sollte das Ideal einer objektiven Grundlage aller gestalterischen Vorgänge erfüllt werden. Die Ausstellung war als eine Bilanz der ersten Jahre angelegt und sollte die in den Werkstätten durchgeführten Experimente in dieser Richtung vorstellen.

Neben einer Präsentation der am Bauhaus erarbeiteten gestalterischen Lösungen war ein Herzstück der Ausstellungen das Musterhaus in der Weimarer Siedlung "Am Horn". Mit diesem sollten die architektonischen Konzepte, die in den Jahren zuvor entwickelt worden waren, erstmals Gestalt gewinnen. Kern und Ziel der Ausbildung am Bauhaus sollte schließlich die Baulehre sein, wie im Bauhaus-Manifest von 1919 gefordert und im 1923 veröffentlichten Lehrprogramm erneut bestätigt. Eine eigene Architekturklasse wurde dennoch erst 1927 in Dessau eingerichtet. Man war ja der Überzeugung, daß sich der "Bau der Zukunft" aus einer gemeinschaftlichen Anstrengung aller Bereiche des Handwerks natürlich entwickeln würde. Dafür sollte eigens ein Versuchsplatz eingerichtet werden. Bis dahin beschränkte sich der architektonische Einfluß des Bauhauses auf die Bauten, die das private Baubüro, das Walter Gropius gemeinsam mit Adolf Meyer führte, errichtete. Dabei handelte es sich um das Haus für den Industriellen Sommerfeld in Berlin (1921) und den Umbau des Stadttheaters in Jena (1921/22). Bei beiden Projekten hatten Meister und Studenten des Bauhauses an der Architektur oder Innenausstattung mitgewirkt. Im Haus "Am Horn" verwirklichten die Bauhäusler aber zum ersten Mal die Idee des gemeinschaftlich errichteten Baus. Gleichzeitig war es als Musterhaus insofern geplant, als hier beispielhaft Probleme des modernen Hausbaus vorgeführt wurden. Das Musterhaus sollte Kernstück einer Bauhaus-Siedlung sein, für die Entwürfe in der Ausstellung präsentiert wurden. Der Entwurf stammte nach einer Abstimmung im Meisterrat nicht etwa von Gropius sondern von dem Maler Georg Muche. Größtmögliche Ökonomie des Grundrisses und Rationalität der Bauweise waren die angestrebten Ziele. Die Einrichtung übernahmen die Werkstätten des Bauhauses. Möbel, Lampen, Teppiche etc. wurden dort konzipiert und hergestellt. Die Selbstdarstellung der Ergebnisse von vier Jahren Arbeit am Bauhaus fand ihren Niederschlag auch in einem Katalog "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923", in dem Produkte vorgestellt und theoretische Konzepte durch die Meister erläutert wurden. Mit der Ausstellung von 1923 und den programmatischen Aufsätzen in dem begleitenden Katalog trat das Bauhaus in die zweite Phase seiner Entwicklung ein. Die mystisch-expressionistische Richtung mit ihrer romantischen Betonung des Handwerklichen und des individuellen schöpferischen Ausdrucks war nun endgültig überwunden. In der Folgezeit orientierte sich das Bauhaus konsequent an den Bedürfnissen der modernen Industriegesellschaft.

Die Vertreibung

Seit seiner Gründung war das Bauhaus dem kritischen Druck konservativer und reaktionärer Kreise sowohl in der Stadt Weimar als auch im Land Thüringen ausgesetzt gewesen. Gropius gelang es jedoch immer wieder, die Unterstützung der sozialdemokratisch geführten Landesregierung in den verschiedenen Streitigkeiten zu gewinnen. Das änderte sich mit dem Ausgang der Landtagswahlen zu Beginn des Jahres 1924, in denen die bürgerlichen und rechten Parteien die Mehrheit errangen. Das Bauhaus wurde nun zu einem Spielball in den politischen Konflikten, aus denen es Gropius immer heraushalten wollte. Die neue Regierung kürzte die Haushaltsmittel des Bauhauses so sehr, daß es nur eine Frage der Zeit sein konnte, wann der Lehrbetrieb aufgegeben werden mußte. In dieser Situation wandte Gropius sich an zahlreiche befreundete Intellektuelle und Künstler, um ideelle und finanzielle Unterstützung für die Weimarer Schule zu gewinnen. Zwar war dieser Aufruf insofern ein großer Erfolg, als zahlreiche Prominente sich öffentlich für den Erhalt des Bauhauses aussprachen, die angestrebte Privatisierung des Instituts scheiterte aber am Widerstand der Landesregierung. Um einer Kündigung und damit verbundenen Neuverhandlungen der Verträge unter verschlechterten Bedingungen zuvorzukommen, kündigten die Meister des Bauhauses am 26. Dezember 1924 ihrerseits ihre Verträge zum 1. April 1925. Das bedeutete das Ende des Bauhauses in Weimar und hätte das Ende der Institution überhaupt sein können, wenn sich nicht verschiedene deutsche Städte angeboten hätten, dem Bauhaus eine neue Heimat zu bieten. Der Beschluß des Meisterrates fiel schließlich auf das anhaltinische Dessau, in dem das nunmehr städtische Institut am 1. April 1925 seine Arbeit aufnahm. Dort begann auf der Basis der in Weimar entwickelten Konzepte die erfolgreichste Phase des Bauhauses, die im Bauhausgebäude, in den Meisterhäusern und in der Siedlung Dessau-Törten auch sichtbare architektonische Gestalt annahm.

In Weimar wurde als Nachfolgeinstitut am 1. April 1926 die "Staatliche Hochschule für Baukunst und Handwerk" gegründet. Als Direktor konnte man mit Otto Bartning einen Architekten gewinnen, der mit den Ideen des Bauhauses sympathisierte. So übernahm er für das Lehrprogramm Vorkurs und Werkstättensystem und stellte mit Richard Winkelmayr, Wilhelm Wagenfeld und anderen ehemalige Bauhäusler als Professoren ein. Darüber hinaus konnte er mit einem "aktiven Bauatelier" eine vom Bauhaus in seiner Weimarer Zeit nicht ausgeführte Idee verwirklichen. Dieses "aktive Bauatelier", in dem die Studierenden direkten Kontakt mit der architektonischen Praxis erhalten sollten, war maßgeblich an der Ausführung des Studen-

tenhauses und des "Abbeanums" in Jena beteiligt, zwei der eindrucksvollsten Bauten der Moderne in Thüringen.

Literaturhinweise:

Magdalena Droste, Bauhaus 1919 - 1933, Köln 1990

Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Ausstellungskatalog Berlin, Weimar, Bern 1994

Ekkehard Neumann (Hrsg.), Bauhaus und Bauhäusler, Köln 1985

Hans M. Wingler, Das Bauhaus. 1919 - 1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Köln ³ 1975

Copyright: Dr. Stefan Grohé, Jena
