

RATIONALE 4



bauhaus

*innen räume 1919-2019

19.5. - 22.11.2019

Im Krausfeld 10 | 53111 Bonn

www.frauenmuseum.de

frauenmuseum **f**
kunst, kultur **m**
forschung e.V.

Unterstützt durch:

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Hochschule Niederrhein
University of Applied Sciences



Textil- und
Bekleidungstechnik
Faculty of Textile
and Clothing Technology



Galerie
Gisela Clement

LVR
Qualität für Menschen

100 jahre
bauhaus **im westen**

gkg

Urban —
ThinkTank **ETH zürich**



hecker
architekten



rasch



t-studio
architecture | design

TH OWL
TECHNISCHE HOCHSCHULE
OSTWESTFALEN-LIPPE
UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES
AND ARTS

The Architectural Review



LAURA PERETTI
architects

**bauhaus
*innen
räume**

1919-2019

Impressum

Titel: bauhaus*innen räume 1919 – 2019
anl. der gleichnamigen Ausstellung vom 19. 5. bis 22. 11. 2019

Herausgeberin: Marianne Pitzen

Beiträge der Projekt-Werkmeisterinnen:
Marion Brünglinghaus, Silke Dombrowsky M.A.,
Petra Genster, Dorothea Lange M.A. u. Marianne Pitzen (verantw.)

Redaktion: Petra Peter-Friedrichs, Korrekturen: Britta Stratmann, Horst Pitzen

Ausstellungsaufbau: Wolf Wetzker und Ehrenamtliche

Besucher*innenbetreuung: Dr. Béatrice Roschanzamir, Angelika Berg

Fotos: Horst Pitzen, Christoph Jaschke
Im übrigen liegen die Bildrechte bei den Künstlerinnen
und beim Sandmann-Verlag München sowie dem Rasch-Archiv-Bramsche,
denen wir für die Überlassung der Fotos danken.
Trotz Recherche konnten nicht alle Bildrechte ermittelt werden.
Titeldesign: Marion Brünglinghaus

Verlag Frauenmuseum, Kunst, Kultur, Forschung e.V.
ISBN-Nr. 978-3-946430-25-4

Herstellung: Gebrüder Kopp GmbH CO. KG, Köln

Vorstand Frauenmuseum, Kunst, Kultur, Forschung e.V.:
Marianne Pitzen, 1. Vors., Erika Beyhl, Petra Peter-Friedrichs, Ellen Sinzig, Monika Stubig, Ulrike Tscherner-Bertoldi

Ehrenmitglieder:
Inge Broska, Julitta Franke, Annette Müller-Hüesker, Prof. Ulrike Rosenbach, Dr. Valentine Rothe, Tina Wedel

Ehrenamtliche:
Dagmar von Beschwitz-Both, Guntra Börner, Curt Delander, Irma Klingenburg, Ulla Lehmacher

Renate Wald Stiftung, Kuratorium:
Ulrike Mond, Vors., Marie-Luise Kreiß, Bernhard von Grünberg, Marianne Pitzen,
Dr. Valentine Rothe, Pfarrerin Susanne Zimmermann

Stiftung sichere Zukunft – Museum der Frauen gGmbH

Kooperation für Bauhaus-Projekt:
100 Jahre Bauhaus im Westen c/o Lenkungskreis/Augustinerstr. 10-12, Köln;
Detmolder Schule für Architektur u. Innenarchitektur, Prof. Verena Wriedt;
Hochschule Niederrhein, FB Textil- u. Bekleidungstechnik, Prof. Marion Ellwanger-Mohr;
Galerie Gisela Clement, Bonn;
gkg, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn

Leihgaben:
Gerlinde Bing
Angelika Berg
Curt Delander
Fritz Heerz
Horst Pitzen



Inhalt

Grußwort der Schirmherrin, Isabel Pfeiffer-Poensgen	5
Marianne Pitzen: Zum Projektaufbau	6
Dr. Marlies Obier: „Das gebrochene Versprechen der Gleichheit“	8
Ulrike Müller: Margarete Heymann-Loebenstein-Marks	13
Ulrike Müller: Friedl Dicker	18
Prof. Rolf Sachsse: Fotografinnen am Bauhaus	22
Eugen Schramm: Die Weberinnen auf der Bauhaustreppe	26
Michelle Adler, Alma Buscher und Marianne Brandt	28
Petra Genster, Else Mögelin und Brigitte Schirren (*1932) Zeitzeugin von Else Mögelin	30
Petra Genster, Lucia Moholy	33
Petra Genster, In den Raum denken, Paravent	34
Silke Dombrowsky, Zeitgenössische Weberei an der Hochschule Niederrhein Mönchengladbach	36
Milena Lang und Vlada Vagilanski, Studentinnen der Hochschule Niederrhein	37
Petra Genster, Gunta Stölzl und Anni Albers	38
Silke Dombrowsky, Maria Rasch (1897-1995)	40
Marion Brünglinghaus/Dorothea Lange/Wolf Wetzker: Das Haus am Horn	42
Dorothea Lange: MÖBELBAU	46
Dorothea Lange: Lilly Reich 1885-1947	47
Dorothea Lange: Ethische Möbel	48
Bettina Lange-Hecker: BAU HOLZ !	50
Dorothea Lange: Wohnungsbau	52
Laura Peretti: Il Corviale, Rom, „Auseinandersetzung mit UTOPIA“	53
Guendalina Salimei: Il CORVIALE 4. Stock „Il chilometro verde“ DER GRÜNE KILOMETER	55
Marion Brünglinghaus: Zeitgenössische Architektinnen	56
Marianne Pitzen: Zur Kunst im Kontext	66

Künstler/innen

Vera Röhm	70
Maria Maier	74
Kirstin Arndt	76
Lilah Fowler	80
Rita Rohlfing	82
Anneke Klein-Kranenberg	84
Rity Jansen-Heijtmajer	85
Sibylle Rosenboom	86

Corinna Heumann	88
Bertamaria Reetz	90
Judith Wanzer	92
Andrea Dietrich	94
Louise Rietvink	95
Carola Paschold	96
Valérie Marie-Madeleine Stohrer	98
Daniela Flörsheim	100
Jutta Schmitt	101
Ingrid Grießer	102
Annette von der Bey	104
Sidika Kordes	106
Lena Reifenhäuser	108
Maria Pukelko/Kari Stettler	109
Petra Strauch	110
Ulrike Reutlinger	112
Brunhilde Odenkirchen	114
Claudia Söchting	116

work in progress Workshopbereich

Carola Paschold: Klassen 9B und 9C Nelly Sachs Gymnasium Neuss	118
KinderAtelier im Frauenmuseum	120
Wolf Wetzker: Möbelwerkstatt	122
Brücken bauen	123
Kurzbiografien	124



Grußwort der Schirmherrin

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

beim Stichwort „Bauhaus“ denken viele an Dessau, Weimar und Berlin. Weniger bekannt ist, wie sehr die Bauhaus-Bewegung auch im Westen das Bauen und Gestalten beeinflusste und wie diese Einflüsse auf die Zentren der Bewegung zurückwirkten.

So leisteten im westfälischen Hagen der Architekt und Gestalter Henry van de Velde und der Sammler Karl Ernst Osthaus entscheidende Vorarbeit zum späteren Konzept des Bauhauses. Ludwig Mies van der Rohe entwarf die Wohnhäuser der beiden Seidenfabrikanten Lange und Esters sowie einen Produktions- und Verwaltungsbau.

Der Einfluss der Bauhaus-Bewegung reichte über Industriearchitektur und Kunstgewerbe hinaus, prägte Mode und Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens, befeuerte die Sehnsucht nach demokratischem Aufbruch und drückt sich sogar im Umgang mit Themen wie Flucht und Exil aus.

„Die Welt neu denken“ – unter diesem Motto begehen das Land Nordrhein-Westfalen und die für die Landschaftliche Kulturpflege zuständigen Landschaftsverbände Rheinland (LVR) und Westfalen-Lippe (LWL) das 100-jährige Bauhaus-Jubiläum. Mit dabei sind über 40 weitere lokale und regionale Partner wie Museen im Rheinland und in Westfalen sowie der Krefelder Verein MIK e.V. Die Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe zu den Reformideen, mit denen die Akteure der Bauhaus-Bewegung entscheidende Weichen gestellt haben, nimmt insbesondere das Zusammenwirken zwischen Gestaltung und Demokratie in den Fokus.

Ich danke allen Beteiligten für ihr großes Engagement, mit dem sie die Einflüsse des Bauhauses sichtbar und erlebbar machen. Den Besucherinnen und Besuchern wünsche ich viel Spaß beim Erkunden und Entdecken.

Isabel Pfeiffer-Poensgen

Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

bauhaus*innen räume 1919 – 2019 **Zum Projektaufbau**

Die Ausstellung im Frauenmuseum ist vielgeleisig und komplex angelegt, was dem Bauhaus von seiner Idee und Verwirklichung her entspricht und insbesondere der Arbeitsweise des Frauenmuseums.

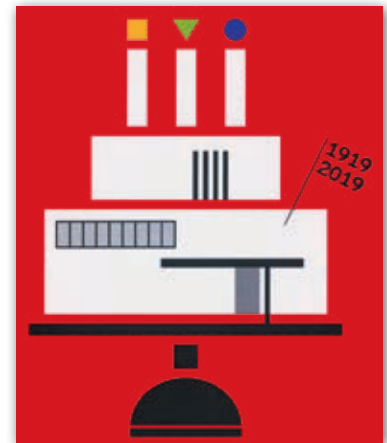
Das Projekt entstand im Rahmen von „100 Jahre Bauhaus im Westen, ist Teil von „frauenpolitischer Aufbruch – Vom Frauenwahlrecht zum Frauenmandat“ und ist zugleich die RATIONALE 4 der Reihe Konkrete Kunst im Frauenmuseum.

Trotz der enormen Bandbreite der Themen und Einzelpositionen wirkt die Ausstellung klar und strukturiert. Sie nimmt die gesamte „Belle Etage“ von rund 1500 qm ein. Das Grundelement Quadrat macht sich positiv ordnend bemerkbar. Die Raummitte zwischen vier Pfeilern hat der quadratische Grundriss vom Weimarer Haus am Horn okkupiert.

Links führt der Weg direkt zur Geschichte, zu exemplarischen Lebensläufen und Materialien von Frauen am Bauhaus. Der Welt der Möbel und modernen Architektur ist die zentrale Raumflucht gewidmet, die Werke der zeitgenössischen Künstlerinnen gruppieren sich größtenteils installativ im Raum auf der rechten Seite.

14 Videofilme sind auf Monitoren und in den Miniaturkinos zu sehen.

Wir danken dem LVR – Landschaftsverband Rheinland, der Ministerin für Kultur und Wissenschaft von NRW, Isabel Pfeiffer-Poensgen, der NRW-Stiftung und Marli Hoppe-Ritter für die Förderung des Gesamtprojektes, ebenfalls den Instituten, Architekturbüros und Hochschulen und Schulen für die Förderung ihrer Projekte im Projekt.



Prof. Schleper vom Lenkungskreis 100 Jahre Bauhaus im Westen überreicht MP den „Wanderpokal“

M.P. besucht das Haus am Horn, Weimar, 5. Juni 2019

Foto: Constantin Pitzen



Grundriss 1. Etage Frauenmuseum
Ausstellungskonzeption



„Das gebrochene Versprechen der Gleichheit“ Frauen im Bauhaus

1919 stand Weimar gleich zweimal im Licht:

Mit der verfassungsgebenden Nationalversammlung der ersten deutschen Republik und mit der Gründung des Staatlichen Bauhauses Weimar. Beides gehört zusammen. Das Bauhaus ist Teil des politischen und gesellschaftlichen Aufbruchs der jungen Republik und endet mit ihrem Scheitern 1933.

Mit welcher Wucht die neue Zeit der Demokratie begann, wird aus der Begegnung mit dem abgeschafften Kaiserreich deutlich. „Wir Wilhelm, von Gottes Gnaden Deutscher Kaiser ... verordnen“ wurde durch den Art. 1 der Weimarer Verfassung abgelöst: „Das Deutsche Reich ist eine Republik. Die Staatsgewalt geht vom Volke aus.“

Die neue Verfassung fuhr mit dem Recht auf Freiheit und Gleichheit fort: „Alle Deutschen sind vor dem Gesetze gleich ... Männer und Frauen haben grundsätzlich dieselben staatsbürgerlichen Rechte und Pflichten.“

Mit der Einführung des aktiven und passiven Wahlrechtes für Frauen sprach in Weimar am 19. Februar 1919 Marie Juchacz als erste Frau vor einem deutschen Parlament.

Mit der Bauhaus-Gründung am 1. April 1919 galt die Einladung, Frauen und Männer gleichermaßen als Studierende aufzunehmen:

„Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt.“¹

Die Aufnahmegebühr betrug 20 Mark, das zu zahlende Lehrgeld betrug jährlich 180 Mark. „es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden“² war im Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar festgehalten.

In diesem Bauhaus war alles neu gedacht: die Ziele, die Grundsätze, die Lehre.

„Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst“³ sprach Walter Gropius als Architekt der Zukunft.

„Die hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern“⁴ sollte fallen und der Zusammenarbeit aller Disziplinen die gemeinsame Arbeit von, wie im Handwerk genannt, „Meistern, Gesellen und Lehrlingen“ an realen beruflichen Aufträgen für Industrie und Gesellschaft folgen. Die Suche nach der neuen Form der Gestaltung war interdisziplinär und wurde im Diskurs geführt.⁵

Das Staatliche Bauhaus gehörte nicht nur in den neuen Staat, es präsentierte sich als lebendiger Motor der Bewegung darin. Für die jungen Menschen, ob Mann oder Frau, die dort studierten, sollte die Ausbildung ihre berufliche Zukunft gründen. Mit den Ideen, Plänen und Produkten aus dem Bauhaus

1 In: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Bauhaus-Archiv Berlin, Stuttgart 1994, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, S. 10-11.

2 a.a.O. S. 11.

3 a.a.O. S. 10.

4 a.a.O. S. 10

5 Vgl. Walter Gropius, Manifest 1919, in: Die Goldenen Zwanziger Jahre, Kultur und Gesellschaft der Weimarer Republik, Jürgen Kost, Christian Zuck, Frankfurt/M. 2018.



würden Wirtschaft und Industrie wieder aufblühen. Die Veranstaltungen von Festen, Lesungen, Aufführungen und Ausstellungen des Bauhauses sollten die Menschen und die Gesellschaft erreichen und in die neue Zeit mitnehmen. Schauspiel und Tanz experimentierten als Bewegung im Raum. Der Aufbruch des neuen Menschen in eine neue Zeit fand in allem statt: in der Kraft der geraden Linie und im freien Spiel des Wortes und der Musik.

So nahm das Bauhaus die gesellschaftlichen Ziele Frieden und Demokratie und die künstlerischen Reformideen der revolutionären Zeit auf.

Herrschaft und Krieg hatten das Leben der Menschen tief geprägt. Das Kaiserreich war nun Vergangenheit, Klassengesellschaft und Nationalismus waren abgestraft. Nie wieder Krieg! Nie wieder Herrschaft! Freiheit und Gleichheit! waren die Versprechen der jungen Republik; gleichberechtigte, gemeinsame Arbeit an einer Vision war das Versprechen des Bauhauses.

Viele junge Frauen folgten der offenen Einladung zur Bewerbung am Bauhaus. Schon im ersten Jahr 1919 waren es 84 angenommene und eingeschriebene Studentinnen. Gegenüber den 79 Studenten waren die Frauen sogar ein wenig in der Überzahl.⁶

Sie waren zumeist zwischen 20 und 23 Jahre alt, hatten bereits eine künstlerische Ausbildung hinter sich und wollten am Bauhaus studieren, um künstlerisches Gestalten zu ihrem Beruf zu machen. Sie kamen sogar aus den großen Städten Berlin, München und Wien und zogen in die Provinz der kleinen Stadt Weimar, die vor 1919 nur als stille Stadt der Klassik bekannt war. Die jungen Frauen waren von der Begeisterung erfasst, endlich gleichberechtigt zu studieren und zu arbeiten und als Frau so frei leben zu dürfen wie ein Mann. Die Euphorie überstrahlte die wirtschaftliche Nachkriegsnot mit schlechter Unterbringung in renovierungsbedürftigen Häusern, den Sorgen um eine wenigstens minimale Heizung und die tägliche Ernährung. Auch die Beschaffung von Mal- und Arbeitsutensilien war äußerst schwer. Das alles zählte nicht. Eine neue Zeit hatte begonnen, sie schritten mit ihr jeden Tag weit in die Zukunft aus. Die Gesellschaft war erstmals geöffnet, diese Chance wollten sie nicht verpassen.

Es war ein Freiheitstraum, den sie wach erlebten.

Die berufenen Meister des Bauhauses hatten bereits vor dem Krieg zur internationalen künstlerischen Avantgarde gehört, wie Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger und Paul Klee, sie waren große Persönlichkeiten wie Johannes Itten und Oskar Schlemmer. Aber war es nicht merkwürdig in einer neuen demokratischen Zeit: Alle Meister waren männlich. Es gab keine Meisterin!

Nur ein Jahr nach der gleichberechtigten Aufnahme von Männern und Frauen am Bauhaus endete für die Frauen der Freiheitstraum.

Der Leiter Walter Gropius schloss das Vorhaben einer geöffneten Schule, die ohne Ansehen von Geschlecht und Herkunft einzig nach der Begabung über die Aufnahme entschied, als Experiment sofort ab. Die Gleichstellung der Frauen war offensichtlich eine Gefahr für die traditionelle Dominanz der Männer. Das ganze Ansehen des Bauhauses war in der traditionellen Gesellschaftssicht durch den gleichen Anteil von studierenden Frauen bedroht. Die alten Strukturen der Diskriminierung überlebten vollkommen unangetastet den Sturz der alten Ordnung und prägten weiter herrschend auch die neue Zeit. Die Überwindung dieser Strukturen war kein Thema in der Vision einer neuen Welt.

⁶ Vgl. Ulrike Müller, Bauhaus-Frauen, Berlin 2014, S. 16.

Gropius legte 1920 dem Meisterrat nahe, deutlich weniger Frauen als Männer als Studierende anzunehmen. „Das Zahlenverhältnis der Studierenden männlichen und weiblichen Geschlechts ist ein derartiges, dass ohne Zweifel mit der Aufnahme von Damen zurückgehalten werden muß.“⁷ Mit der durchgeführten Dezimierung des Frauenanteils der Studierenden ging die Einteilung von traditionellen „männlichen“ und „weiblichen“ Disziplinen Hand in Hand. Da hörten Freiheit und Gleichheit ganz und gar auf.

Der Leuchtturm der revolutionären, fortschrittlichen Moderne griff tatsächlich das uralte Geschlechtermodell für die Frau, erfahren in Handarbeit, Nähen und im Weben auf. Die jungen Studentinnen wurden aus den meisten Werkstätten verdrängt und in die, auch so genannte, „Frauenklasse“ in die Weberei geschickt.⁸

Ein bittererer Schlag gegen die Gleichstellung der Frau war kaum möglich: Geschichtlich hatte das politische Aufbegehren der Frauen mit den Leiden der Weberinnen begonnen; sich fortgesetzt mit der verbotenen politischen Arbeit der nähenden Heimarbeiterinnen und Arbeiterinnen für eine Zukunft, in der eines Tages auch für Mädchen und Frauen Bildung und Weiterbildung und die freie Wahl ihres Berufes möglich war. Gegen die ganze Macht des Kaiserreichs waren sie für die kommenden Generationen mutig und selbstlos angetreten. Marie Juchacz war eine von ihnen. Und nun wurden die jungen Frauen in der Republik wieder in der Weberei installiert.

Was für eine Enttäuschung für die Studentinnen! Sie waren gekommen, um Holz- oder Stahlbildhauerin zu werden, Malerin oder Architektin, und durften es als Frau nicht werden. Sie wollten in den Töpfer-, Holz-, Metall- und Druckwerkstätten künstlerisch arbeiten, sie wollten Architektur studieren und wurden als Frau abgewiesen. Weil sie Frauen waren, wurden sie an der fortschrittlichsten Hochschule des ganzen Reiches, wie in der alten Zeit, unterdrückt und bevormundet. Das Bauhaus wollte mit seiner Vision die Welt verändern und veränderte im eigenen Haus gar nichts.

„Die hochmütige Mauer“ zwischen Männern und Frauen war nicht gefallen. Seine Meister waren die künstlerische Avantgarde der Moderne und blieben in den Vorurteilen des Kaiserreichs stecken: Genie war männlich, das Denken und Planen in den Dimensionen war männlich, professionelle ernsthafte künstlerische Arbeit war männlich. Das Versprechen der Gleichheit war nach nur einem Jahr bereits gebrochen.

Die in den Weberei angekommenen Frauen sahen keinen Anlass, sich in den alten, vorgegebenen Mustern zu üben. Wenn ihnen nur diese Werkstatt zur Verfügung stand, dann würden sie eben das Weben neu erfinden! Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger u.a. entwarfen so hervorragende neue künstlerische Muster, dass sie in der Zusammenarbeit mit der Industrie zum Riesenerfolg wurden. Sie revolutionierten das Design von Stoffen und glänzten auf Messen und Ausstellungen. Und dann forderten sie von der Bauhaus-Leitung, Gunta Stölzl als Meisterin der Werkstatt anzuerkennen. Dies geschah nach heftigem Ringen, aber ihre Stellung und ihr Gehalt waren weit geringer als das ihrer männlichen Kollegen. Gleichheit wurde wieder nicht wahr.

Einzelne Frauen behaupteten sich mit großem Widerstand in den männlichen Herrschaftsbereichen. Marianne Brandt ließ sich aus der Metallwerkstatt nicht verdrängen. Sie entwarf die Formen von späteren Ikonen des Bauhaus-Designs: das Tee-Extraktkännchen aus Neusilber mit Ebenholzgriff oder die berühmten Lampen.

Friedl Dicker eroberte geradezu die Architekturwerkstatt. 1922 plante sie als erste Studierende des Bauhauses ein Haus mit einem flachem Dach. Sie entwarf als Architektin Häuser und als Innenarchitektin und Designerin Möbel. Das Bauhaus bot ihr keine Möglichkeit der weiteren beruflichen Entwicklung und sie verließ es, um zusammen mit ihrem Kollegen Franz Singer ein eigenes, berühmtes Architekturatelier in Wien zu gründen.

⁷ Walter Gropius, in: Bauhaus 1919-1933, hrsg. Bauhaus-Archiv, Magdalena Droste, Köln 1998.

⁸ Ulrike Müller, a.a.O. S. 17.



Mit dem äußeren Anspruch an das Bauhaus, sich der Gesellschaft zu präsentieren, lud Walter Gropius 1923 zur Ausstellung eines Bauhaus-Musterhauses in Weimar ein. Das Haus am Horn sollte das Original des neuen Hauses seiner Zeit sein. Für die Leistungsschau des Bauhauses vor der Öffentlichkeit lud Walter Gropius Alma Buscher ein, die vorher noch aus der Holzwerkstatt vertrieben worden war. Alma Buscher übernahm die Planung des Kinderzimmers, seiner gesamten Möbel und des Inventars darin. Alma Buschers Ideen waren bahnbrechend: Es wurde ein freier Ort des Lebens und Spielens mit veränderbaren, multifunktionalen Möbeln. Ihr Design wurde bereits während der Ausstellung von privaten Personen und von der Industrie angefragt. In den folgenden Monaten wurde sie auf Messen eingeladen und ihre Produkte erhielten viele Aufträge.

Alma Buschers nachfolgende Bitte um ein eigenes Atelier im Bauhaus-Komplex wurde aber von der Leitung abgewiesen. Hier ein Blick in das Protokoll der Meisterratssitzung:

Weimar 24.4.1924

„Es liegen noch Bitten auf Berücksichtigung auf einen Atelierraum vor von: Dieckmann, Consemüller, Koch, Buscher, Paris ... Gropius wird ermächtigt, die 3, 4 freien Plätze in dem Sinn zu vergeben, daß Dieckmann, Consemüller und Koch in erster Linie, dann wenn möglich, noch Paris berücksichtigt werden sollen.“⁹

Bei den genannten Namen handelte es sich ausschließlich um Männer. Alma Buscher bekam kein Atelier.

Das Staatliche Bauhaus stand im fünften Jahr seiner Arbeit; die junge Republik auch. Ihr Überleben als Demokratie war jeden einzelnen Tag durch Staatsstreich, Putsch, die Ermordung von Politikern und die Weltwirtschaftskrise gefährdet. Mit der Abwahl der Bauhaus-freundlichen Sozialdemokraten in Weimar wurde das in der beschaulichen Provinzstadt eigentlich immer ungeliebte Bauhaus vertrieben.

Die aufstrebende Industriestadt Dessau lud das Bauhaus zu sich ein und 1926 zog das Bauhaus zu einem weiteren Aufbruch aus und baute sich in Dessau mächtig auf.

Nach der großen künstlerischen Idee der Transparenz und Lichtöffnung, mit der Wahrnehmung aller neuen technischen Möglichkeiten, entstand eine eigene, niemals vorher realisierte Architektur, die Funktion, Technik und Vision einmalig verband. Eine wahrhaft eigene Welt des Bauhauses mit Hochschulwerkstatt und den Meisterhäusern wurde hier eindrucksvoll realisiert.

Auch Alma Buscher wollte im Bauhaus Dessau ihre erfolgreiche Arbeit fortsetzen. In ihrem berühmten Kinderspiel formten farbige, unterschiedliche hölzerne Bauteile zusammen ein Schiff auf großer Fahrt. Im gleichen Jahr 1926 heiratete Alma Buscher den Schauspieler Werner Siedhoff, den sie durch die Bauhaus-Bühne kennengelernt hatte. Ihr erstes Kind kam im gleichen Jahr zur Welt. Alles war wundervoll. Nur das ungeschriebene Gesetz: Bauhaus-Frauen sind nicht verheiratet und sie haben auch kein Kind, trat nun mit allen Folgen der Ausgrenzung für sie in Kraft. Für eine Bauhüslerin bedeutete es das Ende ihrer beruflichen Karriere, denn ihre Ehe und Mutterschaft wurden als unvereinbar mit ihrer künstlerischen Tätigkeit gesehen.

Es war das nächste alte Vorurteil, das nun den arbeitenden, in ihrem Beruf erfolgreichen Frauen auf Schritt und Tritt folgte und sie in allen ihren Möglichkeiten mit ganzer Macht unterdrückte. Alma Siedhoff-Buscher verließ enttäuscht das Bauhaus.

Gunta Stölzl heiratete 1929 den jüdischen Architekten Sharon und bekam eine Tochter. Sie hatte den festen Willen, ihren Beruf nicht aufzugeben. Sie war Meisterin, sie erfüllte alle Anforderungen ihres Berufes, daran änderte doch die Mutterschaft nichts. Sie arbeitete weiterhin als Leiterin der Weberei – und fand 1930 an ihrer Tür die Zeichnung eines Hakenkreuzes. 1931 verließ sie das Bauhaus und mit ihrer Familie zusammen Deutschland. Sie emigrierte in die Schweiz und kehrte nie mehr zurück.

⁹ in: Die Meisterratssitzungen des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925, hrsg. von Volker Wahl, bearbeitet von Ute Ackermann, Weimar 2001. Veröffentlichungen aus dem thüringischen Staatsarchiv, S. 342.

Das Bauhaus stand Ende der Zwanzigerjahre mit seinen gewaltigen Schöpfungen voll im Licht und repräsentierte international deutsche Architektur und Design. Mit der Veränderung der politischen Verhältnisse hatte Gropius das Amt des Direktors an Hannes Meyer weitergeben, dann Ludwig Mies van der Rohe vorgeschlagen. Für die Weltausstellung in Barcelona 1930 schufen Mies van der Rohe und Lilly Reich als Innenarchitektin den international hoch beachteten deutschen Beitrag.

Den immer stärker aufkommenden, auf politischer kommunaler, Landes- und Reichsebene gewählten Nationalsozialisten waren die Institution Bauhaus und die Bauhauskunst verhasst. Sie machten kein Hehl daraus, wie nach ihrer Vorstellung ein deutsches Haus und deutsche Kunst auszusehen habe.

Das Jahr 1933 war das Ende der Republik und das Ende des Bauhauses zugleich.

Nach dem Brand des Reichstages fand die letzte, nur genannt „freie“ Sitzung des Reichstages in der von der SA umstellten Krolloper in Berlin statt. Die Flucht aus Deutschland, vor Verfolgung, Haft und Tod hatte bereits begonnen.

Die aus politischen, nationalen oder antisemitischen Gründen vertriebenen Bauhauskünstler und Bauhauskünstlerinnen nahmen die künstlerische Idee des Bauhauses mit. Sie verwirklichten sie in Architektur und Design in aller Welt.

Lucia Moholy, geborene Schulz, Ehefrau des ungarischen Künstlers und Bauhausmeisters, hatte als Fotografin seit 1923 „Bauhaus“ in Weimar, und 1926 in Dessau dokumentiert: die Gebäude, die Persönlichkeiten und die künstlerischen Arbeiten der Schule. Vor ihrer Flucht 1933 vertraute sie Walter und Ise Gropius das umfangreiche Fotoarchiv an. Es war ein sehr langer Weg, bis ihre Fotografien in Deutschland wieder zu sehen waren.

Nach dem Ende von Diktatur, Krieg und Holocaust, in der Nullstunde nach der geschehenen totalen Katastrophe, gründete sich die zweite deutsche Republik.

Das Versprechen der Gleichheit im neuen Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland wurde durch Elisabeth Selbert und der unvorhersehbaren Rebellion des großen außerparlamentarisch bekundeten Wunsches „Frauen und Männer sind gleichberechtigt“ 1949 wiederholt und erneuert.

Das Bauhaus-Design und die -Architektur eroberten schließlich die ganze Welt. Was noch heute als modern, funktional und ästhetisch gilt, hat das Bauhaus zum Vorbild.

Die Erfindungen und Leistungen der Bauhäuslerinnen kamen erst spät in den Fokus der historischen Dokumentation und Würdigung. Sie mussten erst wiederentdeckt werden. Auch nach den weiteren Lebenswegen der Bauhäuslerinnen wurde geforscht. Friedl Dicker und Otti Berger waren 1944 in Auschwitz getötet worden, Alma Buscher war im gleichen Jahr bei einem Bombenangriff in der Nähe von Frankfurt gestorben. In den umfangreichen Dokumentationen des Bauhauses in diesem Jahr ist von vielen Lebenswegen erschütternd zu lesen.

Die Ausstellung im Frauenmuseum Bonn stellt die Frauen des Bauhauses mit ihren Persönlichkeiten, ihren künstlerischen Arbeiten und ihrem Freiheitstraum ins Licht der Gegenwart.

Marie Juchacz erinnerte im politischen Aufbruch der Frauen stets daran „dass vor uns mutige Frauen freudig und ohne Furcht um ihr Menschen- und Frauenrecht gestritten haben und damit um das unsere“.¹⁰

Dies gilt auch im Aufbruch der Kunst. Die Bauhäuslerinnen gingen mutig neue künstlerische Wege und kämpften für die kommenden Generationen für das gleiche Recht von Frauen, Kunst in allen ihren Disziplinen als Beruf zu leben, und für die gleiche Anerkennung der künstlerischen Kraft von Frauen – weil „Genie wirklich nicht männlich ist“.

¹⁰ Marie Juchacz, Sie lebten für eine bessere Welt. Lebensbilder führender Frauen des 19. und 20. Jahrhunderts, Hannover 1971, S. 11-12.

Margarete Heymann-Loebenstein-Marks

1899 – 1990

»Einen [. . .] sehr glücklichen Vorstoß nach der Seite der Oberflächenbelebung des Steinguts machen die Haël-Werkstätten zu Marwitz [. . .] Sie umkleiden den Scherben mit einer matten Zinkglasur von hoher Materialschönheit. Diese Glasur lässt [. . .] pastellartige Färbungen zu, ein besonderes Blau, ein sonores, warmes Gelbbraun [. . .] Hier ist kein Dekor im üblichen Sinne, sondern eine aus der Form entwickelte und darum nachhaltig ansprechende moderne Zier von guter Haltung gefunden.«

»Kunst und Kunstgewerbe«, 1927

Margarete Heymann-Loebenstein-Marks setzte in der Keramikszene der zwanziger Jahre als selbstständige Designerin und selbstbewusste Unternehmerin neue Maßstäbe. Ihre »Haël'-Werkstätten« im brandenburgischen Velten überstanden sogar die Weltwirtschaftskrise 1929 [. . .] Durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurde aus der Erfolgsgeschichte der als Tochter jüdischer Eltern geborenen Grete Heymann in wenigen Jahren eine Verfolgungsgeschichte, in welcher die Künstlerin gerade noch rechtzeitig ins englische Exil entkam. Sie blieb bis zu ihrem Lebensende in London, wo sie hauptsächlich als Malerin arbeitete. An die Erfolgsgeschichte als Keramikerin konnte sie nie wieder anknüpfen.

Seit im Jahr 2006 im Ofen- und Keramikmuseum Velten eine Ausstellung über die Marwitzer »Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik« gezeigt wurde, sind an diesem traditionsreichen Ort nördlich von Berlin wieder dauerhaft zahlreiche Arbeiten der Künstlerin zu sehen. Ein Jahr später, mit der 2007 in Potsdam gezeigten Ausstellung über Werk und Wirken der schon zu ihren Lebzeiten zur Legende gewordenen Keramikerin Hedwig Bollhagen, kehrte ihr Name ein weiteres Mal ins öffentliche Gedächtnis zurück: Der Betrieb nämlich, der unter der künstlerischen Leitung von Hedwig Bollhagen Ende April 1934 in Marwitz bei Velten die Arbeit aufnahm, hatte nur wenige Tage zuvor noch der deutschen Jüdin Grete Heymann-Loebenstein gehört [. . .] Der Karrierestart der einen Künstlerin ist historisch mit der Vertreibung der anderen Künstlerin verbunden [. . .]

1899 kam Margarete in Köln zur Welt. Schon während ihrer Kindheit wurde ihre vielseitige künstlerische Begabung deutlich, und als junge Frau wusste sie lange nicht, welcher Muse sie den Vorzug geben sollte [. . .] 1916 ging sie zunächst an die Kunstgewerbeschule in Köln und anschließend an die Akademie für Bildende Künste in Düsseldorf, wo sie Malerei studierte. 1920 waren erste Arbeiten von ihr im Kunstverein Köln zu sehen. Im November 1920 wurde Grete Heymann am Bauhaus Weimar aufgenommen [. . .]

Keramische Arbeiten aus der Bauhauswerkstatt sind hingegen nicht mehr nachweisbar, nur noch ihr Zeichen ist überliefert. Ein Teil ihrer späteren Arbeiten zeigt in der spielerisch ausgereizten Reduktion auf Grundformen und in der leichten, abstrakten Bemalung durchaus Bauhauseinflüsse [. . .] Grete Heymanns Keramik zeigt zugleich Spuren der Auseinandersetzung mit japanischer und chinesischer Kunst, welche sie schon früh in der ostasiatischen Sammlung in Köln kennengelernt hatte.

Dass Grete Heymann-Loebenstein mit der von ihr in den zwanziger Jahren entwickelten »Haël«-Keramik so erfolgreich war, hatte sie in erster Linie ihrer großen Begabung, ihrem Selbstbewusstsein und ihrer Tatkraft zu verdanken. Vom Weimarer Bauhaus nahm sie zwar wichtige künstlerische Impulse mit, aber der dortige Umgang mit ihr steht auf keinem Ruhmesblatt. Sie gehörte zu den weiblichen Studierenden, denen der Zugang zu einer Werkstatt ihrer Wahl extrem schwer gemacht wurde [. . .] In den Sitzungsprotokollen des Meisterrates lässt sich nachlesen, wie Formmeister Marcks und Direktor Gropius einvernehmlich versuchten, Heymanns Aufnahme immer wieder hinauszuzögern und so letztlich zu verhindern. Protokoll [. . .] 12. Oktober 1921: „Aufnahme Grete Heymann. Marcks erklärt, daß er sowohl wie Krehan sie wohl als begabt, aber nicht für die Werkstatt geeignet halten. Entscheidung bis zur nächsten Sitzung vertagt.“ Nicht lange danach hat Grete Heymann das Bauhaus verlassen.



Loebenstein-Marks, Porträt: © Bauhaus-Archiv Berlin



Das Fotoporträt Grete Heymanns aus den zwanziger Jahren zeigt eine »Neue Frau« par excellence, die sich, ganz im Stil der Berliner Großstadtszene, jünglingshaft androgyn als „kesser Vater“ oder auch als selbstbewusste Jungunternehmerin inszeniert.

[. . .] doch gehörte sie zu der Minderheit von Bauhausfrauen, die sich mit den Meistern auch offensiv anlegten [. . .] In der Dornburger Keramikwerkstatt leistete sie sich 1921 einen lautstarken scherbenreichen Abgang. „Dieses Handwerk ist zu hart für Frauen“, konstatierte Gropius zwei Jahre später.

Nach ihrer Bauhauszeit leitete Grete Heymann einen Keramikkurs für Kinder an der Kölner Kunstgewerbeschule, in den sie Elemente der Bauhauspädagogik einbrachte, wie wir sie auch bei Alma Buscher und Friedl Dicker finden [. . .] Grete Heymann hatte im August des Jahres 1923 den promovierten Ökonomen Gustav Loebenstein geheiratet und gemeinsam mit ihm und seinem Bruder Daniel in einem stillgelegten Ofenbetrieb in Marwitz die »Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik« gegründet. (»Haël« aus Heymann und Loebenstein).

In wenigen Jahren entwickelten sich die Werkstätten zu einem im In- und Ausland bis nach Afrika und Australien gefragten Unternehmen. Im Jahr 1930 arbeiteten dort rund 120 Beschäftigte [. . .], Der Schwerpunkt des Programms lag auf avantgardistisch gestalteten Kreationen im Stil des Art déco aber auch eleganten, klassisch schlichten Vasen und Schalen und war auf die moderne anspruchsvolle Käuferin ausgerichtet. Zugleich gab es eine breit gefächerte Produktpalette, die sehr unterschiedlichen Ansprüchen gerecht wurde. Das gelungene wirtschaftliche Management der Brüder Loebenstein und die Fähigkeit Grete Heymanns, im bewegten Kaleidoskop der Zeit die Zeichen der Mode zu erkennen und ihrem eigenen avantgardistischen Stil anzuverwandeln, garantierten dem Unternehmen seinen Erfolg – und der Familie ein komfortables Leben in der Großstadt Berlin.

Als Gustav und Daniel Loebenstein 1928 auf dem Weg zur Leipziger Messe bei einem Verkehrsunfall ums Leben kamen, führte Grete Loebenstein den Betrieb als alleinige Inhaberin weiter, nicht minder erfolgreich als zuvor [. . .] Im Sommer 1933 wurde sie von zwei ihrer Angestellten wegen angeblicher »Verächtlichmachung und Herabminderung der deutschen Staatsautorität sowie wegen minderwertiger Behandlung ihrer bisherigen Arbeiter« bei der NSDAP angezeigt und [. . .] floh kurzzeitig nach Bornholm. Zur gleichen Zeit wurde ihr gesamter Warenbestand im Wert von rund 10.000 Reichsmark beschlagnahmt. Derartig unter Druck gesetzt, legte Grete Loebenstein ihren Betrieb knapp zwei Wochen später, am 1. Juli 1933, still und verkaufte ihn zehn Monate später zu einem Spottpreis von 45.000 Reichsmark [. . .] „aus dem Marwitzer Werk muss ein deutsches Unternehmen entstehen ohne Einfluss nichtarischer Personen“. Im April 1934 erhielt dann Dr. Heinrich Schild, NSDAP-Mitglied, Generalsekretär und Gleichschaltungsbeauftragter des Reichsstandes des deutschen Handwerks, den Zuschlag, und die von ihm als künstlerische Leiterin präferierte Hedwig Bollhagen kam an die Spitze des Unternehmens – beide waren eng miteinander befreundet [. . .]

Grete Loebenstein lebte nach dem Verlust der Fabrik noch zwei Jahre in Berlin, richtete in ihrer Wohnung ein Studio für Kinder ein, unterrichtete an einer jüdischen Schule, stellte aus. Vor allem aber suchte sie dringend ein geeignetes Land, in das sie ausreisen konnte, und entschied sich schließlich für England. Ihr Exil begann.

[. . .] 1938 heiratete sie den 15 Jahre jüngeren Harold Marks, mit dem sie einen kleinen eigenen Betrieb gründete, die »Greta Pottery« [. . .]

Während des Krieges lebte Grete Marks mit ihrem Sohn Michael in einem Dorf in Derbyshire. Nach der Geburt ihrer Tochter France eröffnete sie in London eine eigene Werkstatt und setzte dort ihre Arbeit mit keramischen Wandbildern fort, dazu kamen von der »Studio-Pottery« inspirierte Gefäßkeramiken. Außerdem wirkte sie als Dozentin an der »Camberwell School of Art«. In den fünfziger Jahren wandte sie sich verstärkt der Malerei zu. Hatte sie in Deutschland vor allem Aquarelle geschaffen, so stellte sie sich nun auf Öl um. Vor allem in London erhielt sie immer wieder Einzelausstellungen, darüber hinaus unterrichtete sie experimentelle Malerei und gab Kurse in einer Klinik. Auf ihren Reisen bis nach Indien, West- und Südafrika entstanden zahlreiche Gemälde; ihre liebsten Motive waren Hafenanlagen und Schiffe. Nach und nach wurde sie England als bedeutende Exilkünstlerin bekannt.

1961 erhielt sie die Anerkennung als »Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung« und wurde 1985 für den Zwangsverkauf ihres Betriebes entschädigt. Nach Marwitz ist sie nie wieder gekommen und auch Hedwig Bollhagen nicht begegnet. 1990 starb Margarete Heymann-Loebenstein-Marks in London. Ihr Mann Harold Marks bemühte sich bis zu seinem Tod 2005 vergeblich darum, das schiefe Bild von den ruhmreichen HB-Werkstätten durch die Ergänzung der Vorgeschichte gerade zu rücken. Dass dies inzwischen geschehen konnte, ist vor allem den umfangreichen und beharrlichen Recherchen und Publikationen von Ursula Hudson-Wiedenmann zu verdanken. Nach dem umfassenden Gutachten zu den Arisierungsvorwürfen in der Auseinandersetzung mit den Bollhagen-Rechtsnachfolgern, welches die Historikerin Simone Ladwig-Winters im Auftrag des Zentrums für zeitgenössische Forschung der Stadt Potsdam erstellte, trifft der Vorwurf, Hedwig Bollhagen sei Nazi-Anhängerin gewesen, nicht zu. Dennoch hätten die HB-Werkstätten „in Gründung und Aufbau Nutzen aus den Umständen der nationalsozialistischen Machtetablierung“ gezogen (zitiert nach markanto 2018). Das fällt unter den Tatbestand der widerrechtlichen Aneignung jüdischen Besitzes. In einem Gespräch mit Hudson-Wiedenmann im Jahr 2000 hatte Hedwig Bollhagen gemeint, Heymann habe „ja sozusagen Glück gehabt, überhaupt [. . .] einen Käufer für die Werkstätten gefunden zu haben“ (zitiert nach Hudson-Wiedenmann 2012).

Im September 2018 wurde für Margarete Heymann-Loebenstein und ihre Mutter Emma Heymann in Köln-Ehrenfeld je ein Stolperstein gesetzt. Im Bauhausjahr 2019 folgen in Köln und Erfurt zwei Ausstellungen.



Loebenstein-Marks, Porzellan: © Quittenbaum Kunstauktionen GmbH, München

(Beschreibung: Margarete Heymann-Loebenstein-Marks, Schalen, Form 85, Vase, Form 107 aus der Haël-Produktion)

bauhaus

frauen



Meisterinnen in
Kunst, Handwerk
und Design

Ulrike
Müller


ELISABETH
SANDMANN
VERLAG

Texte von Ulrike Müller und Fotografien aus:
Ulrike Müller, bauhausfrauen Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design
39,95 Euro, Elisabeth Sandmann Verlag 2019

Friedl Dicker

1898-1944

Mehrfachbegabung in Malerei, Grafik, Bildhauerei und Bühnenarbeit

Friedl Dicker war eine, mit vielseitigem künstlerischen Eigensinn, begabte Persönlichkeit und gehört zu den bedeutendsten Vertreterinnen des frühen Weimarer Bauhauses. Dort und in ihren eigenen freien Werkstätten in Berlin, Wien und Prag trat sie mit Grafik, Plastiken, Bucheinbänden, Teppichen, Lederarbeiten, aber auch mit Theaterkostümen, Entwürfen für Häuser, Wohn- und Arbeitsräume, mit modernen Verwandlungsmöbeln und mit Spielzeug in Erscheinung. Zu ihren bekanntesten Grafiken gehört das Einladungsplakat für den Bauhausabend mit Else Lasker-Schüler 1920. Unter den furchtbarsten existenziellen Bedingungen entfaltete sie dann ihre außergewöhnliche pädagogische und therapeutische Begabung: im Ghetto Theresienstadt, wo sie nach ihrer Internierung ab 1942 bis zu ihrer Ermordung in Auschwitz im Oktober 1944 den gleichfalls dort internierten Kindern illegal Mal- und Zeichenunterricht gab. Zirka 600 der heute rund 5.000 erhaltenen Kinderzeichnungen aus dem Ghetto zeigen einen deutlichen Bezug zur Bauhauspädagogik der Weimarer Zeit. Die Kinderbilder und ihre eigenen Arbeiten aus Theresienstadt, dazu weitere der weltweit verstreuten Werke Friedl Dickers sind seither an vielen Orten der Welt ausgestellt worden und lassen Namen, Werk und Bedeutung der Künstlerin bis heute weiterleben.

Friederike Dicker wurde 1898 in Wien geboren und wuchs als Einzelkind in einem bürgerlichen jüdischen Elternhaus auf [. . .] Elena Makarova beschreibt Friedl als ein äußerst kreatives Kind, das, oft sich selbst überlassen, in einer Fantasiewelt lebte, zeichnete und malte, Tonfiguren formte [. . .] Die Geschichte, Friedl habe viele ihrer Skizzen auch später noch auf Zeitungspapier gemacht, um das ‚gute Papier‘ zu sparen (weshalb sie für die Nachwelt verloren waren), verweist darauf, dass die finanziellen Verhältnisse der Familie äußerst bescheiden waren. Umso beeindruckender ist der sorgfältige Schul- und unkonventionelle Ausbildungsweg, den ihr Vater ihr ermöglichte.

Von 1909 bis 1912 besuchte Friedl die Wiener Bürgerschule für Mädchen, [. . .] mit der Herstellung von Marionetten und mit Puppenspiel verdiente sie sich ihr erstes eigenes Geld. Von 1912 bis 1914 machte Friedl Dicker eine Lehre für Fotografie und Reproduktionstechnik an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien – damals für ein junges Mädchen ein noch recht ungewöhnlicher Weg. Von Oktober 1915 bis Juni 1916 besuchte sie dann die Textilklassen der k.u.k. Kunstgewerbeschule [. . .] Nun schnitt sich Friedl ein für allemal das Haar kurz [. . .]

Von 1916 bis 1919 studierte sie an der privaten Kunstschule von Johannes Itten (1888-1967). Im eiskalten Klassenraum – es herrschte Krieg – und mit äußerst unorthodoxen Unterrichtsmethoden entfachte der junge charismatische Lehrer in den hungrigen Schüler*innen das Feuer für seine spirituellen Ideen und praktischen Übungen zur Verwirklichung des geistigen Fortschritts durch die Kunst [. . .] Seit zirka 1916 setzte er sich mit Ideen nah- und fernöstlicher Mystik-Tradition auseinander, 1917 schloss er sich der in Los Angeles neu gegründeten, religiösen Bewegung des »Mazdaznan« an, die sich auf den Propheten Zarathustra berief. Seine Arbeit gilt der Balance von Körper, Geist und Welt und der Entwicklung des Schöpferischen; zu seinem Unterricht gehörten auch Atem- und Bewegungsübungen.

Als Itten Anfang Oktober 1919 seine Stelle antritt, erwarten ihn rund zwanzig Schüler*innen aus seinem Wiener »Fan-Club«, unter ihnen Friedl Dicker, Franz Singer, Margit Téry und Anny Wottitz, die miteinander befreundet sind. Seine Alltagspraktiken wie Meditation und vegetarische Ernährung wirken ansteckend auf Schüler*innen und Kollegen. Der Meister mit dem kahl rasierten Schädel und in Maz-



Friedl Dicker, Porträt: © Bauhaus-Archiv Berlin

daznan-Kluft fasziniert viele, bei einigen erregt er aber auch Spott. Außerhalb des Bauhauses stößt er auf Ablehnung und trägt mit seinem sektiererischen Gebaren maßgeblich zum schlechten Ruf des Bauhauses in der Weimarer Bevölkerung und bei konservativen Politikern bei.

Als die Schüler*innen der Wiener Gruppe, darunter Friedl Dicker, im Juni 1919 mit dem Studium in Weimar beginnen, können sie sofort in den Werkstätten arbeiten. Ittens Vorkurs wird erst im Jahr darauf Pflichtfach, zunächst wird nach einem Probeseimester über die endgültige Aufnahme entschieden. 1920 offiziell aufgenommen, besucht Friedl Dicker vom Sommersemester 1920 bis zum Wintersemester 1923/24 neben den anderen Fächern auch die Weberei. Ihre Textilarbeiten wurden offenbar sehr geschätzt. Für einen ihrer Teppiche erzielt sie nach selbstbewussten Verhandlungen mit der Bauhausleitung einen höheren Preis (2.000 RM) als den ihr ursprünglich angebotenen [. .]

Friedl Dicker gehört ihre ganze Weimarer Zeit hindurch zum Kreis der Itten-Getreuen.

Sie wirkt unter anderem gestalterisch an der Zeitschrift »Utopia« mit [. .] Die Dicker-Forscherin Elena Makarova bemerkt, Friedl Dickers Leidenschaft für Musik und Theater habe in ihrem Werk große Bedeutung gehabt. Und sie spricht von Dickers großem „[. .] Talent, sich in eine Welt ›hinter dem Spiegel der Darstellung zu vertiefen“. Friedl Dickers langjährige Freundin Lily Hildebrandt schildert sie als einen frohen Menschen, „anregend, von Einfällen übersprudelnd“ und mit Leichtigkeit und Improvisationstalent ausgestattet. Neben Itten steht Paul Klee Friedl Dicker als Künstler und Mensch besonders nahe.

Die Fähigkeit, Dinge von innen und von allen Seiten sehen zu können und sich dabei dem Seelenkosmos von Kindern zu öffnen, wird sie bis nach Theresienstadt mitnehmen. Dabei spielt die Farbenlehre eine zentrale Rolle. Ihre temperamentvoll-darstellerische Seite hingegen lebt sie in der Bildhauerwerkstatt aus: Die noch unter der Leitung von Lothar Schreyer entworfenen Marionetten und Masken, dann anschließend unter Oskar Schlemmers Leitung durch dessen für die Bühne zusammengesetzten »triadischen« Ballettfiguren beflügeln Friedl Dickers Gestaltungs- und Inszenierungsideen für Theater und Bühnengestaltung.

Aus der Werkstatt für Wandmalerei unter Ittens und später Schlemmers Leitung erhält sie vermutlich auch Anregungen zur Farbgestaltung für ihre spätere Arbeit als Innenarchitektin.

Bei den Lehrkräften erfreut sich Friedl Dicker mit ihrer vielseitigen künstlerischen und pädagogischen Begabung und schöpferischen Eigenständigkeit größter Anerkennung. Ihre Arbeiten werden sowohl in die Bauhausalben als auch in den Band »Bauhaus 1919–1923« aufgenommen. Im Frühjahr 1921 erhält sie als einzige Studentin ein Stipendium, im Herbst ein eigenes Atelier.

In den Meisterratsprotokollen findet sich auch ein Hinweis darauf, dass ihr während des Studiums infolge ihrer außergewöhnlichen Leistungen zeitweilig bereits Lehraufgaben übertragen worden sind. Auf Beschluss des Meisterrates in der Sitzung vom 12. Oktober 1921 erhält Friedl Dicker als eine von zwölf

Studierenden von Ostern 1922 an eine Schulgeld-Freistelle [. . .] Zwischen 1920 und 1924 entwirft und gestaltet Friedl Dicker gemeinsam mit Franz Singer Bühnenbilder und Kostüme für Theater in Dresden und Berlin [. . .] Erwähnt werden muss, dass sich Friedl Dicker in Zusammenarbeit mit Franz Singer auch an Architekturprojekten des frühen Bauhauses beteiligt. Zwar gab es in Weimar noch keine offizielle Architekturabteilung, aber Gropius bezog Studierende in die Mitarbeit für Bauplanungen seines eigenen Büros ein [. . .]

Die Phase des frühen Bauhauses neigt sich 1924 ihrem Ende zu. Itten verlässt das Bauhaus Ostern 1923 [. . .]

Dickers Studienzeit am Weimarer Bauhaus endet laut Zeugnis im September 1923.

Der neue Weg in Richtung Industrie passt den meisten Angehörigen der Wiener Gruppe nicht

[. . .] Zwischen Friedl Dicker und Franz Singer besteht schon seit mehreren Jahren eine intensive Arbeits- und Liebesbeziehung. Als moderne Beziehungsform praktiziert, ist sie im privaten Bereich kompliziert, spätestens seit Singer 1921 die Schauspielerin Emmy Heim geheiratet und mit ihr einen Sohn bekommen hat. Auch Friedl Dicker wird mehrfach von Singer schwanger, entscheidet sich am Ende aber jedes Mal für eine Abtreibung. Beide geraten dadurch immer wieder in seelische Krisen, doch das stürmische Arbeits- und Liebesbündnis geht dennoch weiter. 1923 gründet sie mit Singer in Berlin-Friedenau die »Werkstätten Bildender Kunst«, 1926 eröffnen sie in Wien eine Atelieregemeinschaft, die bis in die Dreißigerjahre hinein äußerst erfolgreich ist. Die Arbeiten werden mehrfach ausgestellt [. . .] An den meisten Projekten sind beide beteiligt, Friedl Dicker primär im Bereich der Innenarchitektur [. . .]

Es ist bedauerlich, dass gerade ihre größeren Arbeiten später häufig unter Singers Namen subsumiert wurden und bis heute nicht eindeutig als ihr Werk zu identifizieren sind. Bei beiden ist die Bauhausher- kunft unübersehbar [. . .]

1931 trennt sich Friedl Dicker von Franz Singer und eröffnet ein eigenes Atelier ... Inzwischen hat sich nicht nur in Deutschland die gesellschaftliche Großwetterlage zu verändern begonnen.

Aus dem roten wird zunehmend das schwarzbraune Wien [. . .]

Friedl Dicker gehört zur Künstler*innengeneration des 20. Jahrhunderts, deren Existenz durch die totalitäre Ideologie und Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten auf dreifache Weise bedroht ist: als Jüdin, als Kommunistin und als avantgardistische Künstlerin einer bald als entartet abgestempelten Kunstrichtung [. . .] 1936 heiratet sie ihren Cousin Pavel

Brandeis und wird tschechoslowakische Staatsbürgerin [. . .] 1938 zieht sie mit Pavel nach Hronov, einem nicht weit von der polnischen Grenze in reizvoller Flusslandschaft gelegenen Ort, Sitz der Textilfabrik B. Singer, für die beide tätig sein können, 1939 verlieren sie ihre Arbeit. 1940 werden zwölf Werke von Friedl zusammen mit Arbeiten von Gerald Davis in der Royal Arcade Gallery in London gezeigt.

Im September 1942 wird das Ehepaar Brandeis nach Theresienstadt deportiert. Friedl Dickers Bilder, Entwürfe und Skizzen und die Kinderzeichnungen aus Theresienstadt werden nach der Befreiung in zwei Koffern aufgefunden. Daran, dass diese kaum etwas von den Schrecknissen des Lageralltags wiedergeben, lässt sich ablesen, dass es Friedl Dicker gelang, die Kinder immer wieder für einige Stunden am Tag in eine andere, heilende Welt jenseits aller Traumata und Todesängste zu entführen, obwohl sie selbst vom Tod bedroht war [. . .] Neben der praktischen Arbeit mit den Kindern fand Friedl Dicker in der aufreibenden Situation des Ghettos noch Kraft für kunstpädagogische theoretische Überlegungen, die sie 1943 in dem Aufsatz »Kinderzeichnen« schriftlich niederlegte. Friedl Dicker: „Also sollte dem Kind uneingeschränkt vertraut werden. Wenn wir das Beste für das Kind tun wollen, geben wir ihm Material und ermuntern es, mit der Arbeit zu beginnen. In diesem Stadium sind alle unsere »ästhetischen« Bewertungen sinnlos.“

Ulrike Müller in Zusammenarbeit mit Katharina Hövelmann, die in ihrer Dissertation (2018) u.a. auch erstmalig ein umfassendes Werkverzeichnis von Friedl Dicker und Franz Singer vorgelegt hat.



Friedl Dicker, Treppe: © Dissertation Katharina Hövelmann, 2018
(Beschreibung: Wohnhaus Auersperg-Hériot, um 1933/34, Dachterrasse 1 mit Treppe zu Dachterrasse 2 und Sitzbereich)

Fotografinnen am Bauhaus

Ein solch simpler Titel wirft einige Fragen auf: Sind damit die Frauen gemeint, die eine große Zahl von Bildern hergestellt haben? Oder auch die, deren gelegentliche Fotografien dort landeten, wo Roswitha Fricke als Redakteurin noch die Kapitelüberschrift „Bauhaus Album“ wählte?¹ Solche Fragen können überhaupt erst gestellt werden, nachdem Anja Baumhoff, Robin Schuldenfrei und andere Autorinnen das Gender-Thema am Bauhaus und seiner Geschichte entlang entwickelt haben – zuvor waren alle Frauen, die im und am Bauhaus fotografisch arbeiteten, nahezu unbekannt, eher marginale Teilmengen einer Geschichtsschreibung, die sich gern an großen Männern abgearbeitet hat.² Dieses Schicksal teilten die Frauen aber auch mit der Fotografie, die für die großen Männer des Bauhauses nichts als Mittel zum Zweck der Verbreitung ihres Ruhms war; erst als die Copyright-Gesetze sie dazu zwangen, nannten die Bücher und Kataloge des Bauhauses auch die Namen derer, die die Bilder von



den Entwürfen, Kunstwerken und Industrieprodukten gemacht hatten. Lucia Moholy musste mehrere Jahrzehnte lang mit Walter Gropius um Besitz und Rechte an ihren eigenen Bildern streiten³; und ihre eigene, sehr späte Bekanntheit – die etwa mit dem 85. Lebensjahr einsetzte – kommentierte sie gern mit der Bemerkung, dass sie wohl eher berühmt sei, weil sie alle überlebt habe, als wegen ihrer eigentlichen Leistung. Und selbst Ise Gropius kommentierte die weiblichen Ambitionen am Bauhaus spöttisch: „Alle Frauen des Bauhauses spielen jetzt das neue Spiel ‚Die Frau als Schöpferin.‘“⁴

Zurück auf Anfang: Die – nach bisherigem Kenntnisstand – früheste Fotografie einer Bauhauselerin ist eine der unbekanntesten und zugleich spannendsten.⁵ Vorn ein unscharfes Stilleben auf einem Tisch mit durchaus surrealistischem Material: Rotweinflasche, Teegeschirr und Maulkorb sind gerade noch erkennbar. Doch der Spiegel in der oberen Bildhälfte zeigt die Objekte exakt: zum Genannten kommen eine Zeitung, ein paar Zigaretten und ein weiß strahlende Mappe, der Holztisch ist mit seiner Maserung und Verbretterung präzise wiedergegeben. Zwischen Vorder- und Spiegelbild schieben sich kopfüber die beiden Protagonisten des Bildes herein: Ilse Fehling und Nicol Wassilieff, die beide zu dieser Zeit im Vorkurs von Georg Muche und in der Theaterklasse von Lothar Schreyer studieren. Für dieses Bild brauchte es gute Kenntnisse in der Fototechnik jener Jahre – etwa das Wissen, dass im Spiegelbild die Tiefenschärfe

1 Egidio Marzona (Hg.), Roswitha Fricke (Red.), Bauhaus Fotografie, Bielefeld Düsseldorf 1982.

2 Anja Baumhoff, The Gendered World at the Bauhaus, Frankfurt 2001. Robin Schuldenfrei, Luxury and Modernism, Architecture and the Object in Germany 1900-1933, Princeton NJ 2018. Ulrike Müller, Ingrid Radewaldt, Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2019.

3 Robin Schuldenfrei, Images in Exile: Lucia Moholy's Bauhaus Negatives and the Construction of the Bauhaus Legacy, in: History of Photography Vol.37 2013, No.2, S.182-203.

4 Ise Gropius, Tagebuch, masch.Manuskript, Eintrag vom 22.4.1925.

5 Peter Hahn (Hg.), Ausst.Kat. Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau, Berlin 1988, S.208-209. (Abb.: © Bauhaus-Archiv Berlin)

wesentlich höher ist –, aber eine Lehrer*in für Fotografie gab es nicht. Die Kamera, mit der später auch Lucia Moholy in den Weimarer Werkstätten die Objektfotografien für den Katalog der Bauhaus-Ausstellung von 1923 machte, war wohl aus dem Bestand der früheren Kunstgewerbeschule übrig geblieben, und die beiden Studierenden haben sie für dieses Bild gekapert. Ilse Fehling ist 1922 ohne Abschluss vom Bauhaus weggegangen, wahrscheinlich wegen der unsinnigen Entscheidung des Meisterrates, Frauen künftig nur noch in der Web-Klasse zuzulassen; sie wurde eine bekannte Bühnenbildnerin und Bildhauerin. Im Kontext des Bauhauses ist dies ihre einzige Fotografie, doch mehr als ein schnelles Selfie ist sie allemal.



Wenn von Fotografinnen am Bauhaus gesprochen wird, fällt als erstes der Name von Lucia Moholy.⁶ Nur um in der gleichen Weise, wie sie es tat⁷, mit einigen Mythen aufzuräumen: Sie hat vor der Ehe mit László Moholy-Nagy und der Zeit am Bauhaus ein wenig fotografiert, aber keine Ausbildung erhalten; auch das Praktikum bei Otto Eckner in Weimar war kurz, und die Kurse an der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst waren abendliche Einführungen in das Druckgewerbe, aber kein Studium. Genauso wenig hat sie Fotografie unterrichtet, nicht einmal eine Werkstatt geleitet. Aber sie hat in den wenigen Jahren am Weimarer wie am Dessauer Bauhaus einen Corpus von rund 300 Fotografien geschaffen, der nicht nur alle wichtigen Objekte und Entwürfe der Schule – inklusive der Neubauten in Dessau – dokumentiert, sondern in vielen Fällen mit eigenständigen Bildern interpretiert. Die Fotografie der drei Kinder von Tut und Oskar Schlemmer auf der Terrasse eines der Dessauer Meisterhäuser vom Sommer oder Herbst 1927 ist beispielsweise weder ein Architekturbild noch ein Porträt, schon gar kein Werbefoto für den Stuhl mit dem „Eindruck eines leichten, lichten, befreiten Kindseins“⁸, sondern schlicht eines von zwei Bildern, die bereits auf ein kommendes Buchprojekt mit Bildern des Alltags verweisen.⁹ Selbstvergessen spielen hier drei Kinder, zeigen ihr Spielzeug her und bewegen sich für die schwere Kamera viel zu schnell; die Fotografin verbindet hier ihr, als Lektorin gut geschultes Denken zum Neuen Sehen und zum Neuen Film mit der strengen Bildauffassung eines dokumentarischen Auftrags. Ganz nebenbei ist das Bild auch eine Lektion im Umgang mit Licht; folgerichtig ist Lucia Moholy nach ihrem Weggang vom Bauhaus auch zur Lehrerin an der Berliner Itten-Schule geworden.¹⁰

Schon während ihrer Zeit am Bauhaus hat Lucia Moholy viele Frauen in ihren fotografischen Bemühungen unterstützt: Gertrude Arndt, Lou Berkenkamp (-Scheper), Katt Both, Lotte Beese (-Stam), Marianne Brandt, Etel Fodor (-Mittag), Lotte Gerson (-Collein), Florence Henri, Irene Hoffmann, Ruth Hollós (-Con-

6 Annemarie Jaeggi (Hg.), Ausst.Kat. Lucia Moholy: Material und Architektur, Fotos der Bauhauszeit, Berlin 2016.

7 Lucia Moholy, Marginalien zu Moholy-Nagy. Marginal Notes, Dokumentarische Ungereimtheiten ..., Documentary Absurdities ..., Krefeld 1972.

8 Ulrich Keller, Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933, in: ders., Herbert Molderings, Winfried Ranke, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Gießen 1977, S.37-66, hier S.44.

9 Elisabeth Moortgat, Sabine Hartmann (Hg.), Rolf Sachsse, Lucia Moholy Bauhaus Fotografin, Berlin 1995, S.120, Nos. 39 und 40 (Abb.: © Bauhaus-Archiv Berlin). Zum Buchprojekt vgl. Florian Ebner (Hg.), (Mis)Understanding Photography, Göttingen 2014, S.391.

10 Eva Streit, Die Itten-Schule Berlin : Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus, Berlin 2015 (Diss.phil. Regensburg 2013).



semüller), Hilde Hubbuch, Helene Nonné (-Schmidt), Elsa Thiemann und einige andere dürften stark von ihr beeinflusst gewesen sein, weniger im Sinn einer Lehre als in der Betrachtung der fotografischen Technik als Medium der Kommunikation. Wer die Zeugnisse des Bauhauses liest, kennt die Erinnerung an Lucia Moholy vor allem als Gesprächspartnerin mit nahezu universalem Wissen und kritischem Geist. Neben ihrem Lektorat von Büchern, Zeitschriften-Artikeln und den Manifesten des Bauhauses all-

gemein und von László Moholy-Nagy im besonderen hat sie zudem noch eine ganze Reihe von Rezensionen, Konferenzberichten und eigenen Texten verfasst, die am Ende während ihres Londoner Exils in einem großen Buchprojekt mündeten.¹¹

Eine Bauhüslerin scheint in ihren fotografischen Ambitionen nur indirekt von Lucia Moholy beeinflusst worden zu sein – zu oft wird sie im Tagebuch von Ise Gropius negativ beurteilt: „Man hat in ihrer Gegenwart fast nie mehr das Gefühl etwas Weiblichem gegenüber zu stehen. Auch Walters Eindruck. Ihre Ernsthaftigkeit und ihr Schweigen haben etwas bedrückendes, man wird nicht froh mit ihr.“¹² Umgekehrt lassen sich aus Lucia Moholys Bildern jener Räume im Meisterhaus Gropius – von dem sie immer nur als Villa sprach –, die sich mit den Einrichtungsgegenständen von Ise Gropius befassen, durchaus ironische Brechungen entnehmen: ein Spitzendeckchen auf dem modernen Wohnzimmertisch, ordentlich gefüllte Glasregale mit Parfüms und Salben im Gästezimmer, dafür ein leerer Nähschrank.¹³ Und doch scheint sich das Neue Sehen in Ise Gropius festgesetzt zu haben: Ihre Fotografie aus dem Maschinenraum des Ozeandampfers Columbus ist Avantgarde pur. Die Sicht geht schräg nach oben, Treppen überschneiden einander in vielen Lagen, der Durchblick in den Himmel geht nur durch gelochte und gestreifte Metallgitter, dazu fällt ein Streiflicht in den Raum, der in seiner Komplexität kaum entschlüsselt werden kann. Nur wenige Fotografien sind zweifelsfrei von Ise Gropius überliefert, aber diese sind allesamt gut durchkomponierte Kabinettstücke ihrer Zeit.¹⁴ Als Ise und Walter Gropius auf diesem Schiff ihre Reise in die USA unternommen hatten, waren sie bereits aus dem Bauhaus ausgeschieden; auch die beiden Moholys und Herbert Bayer samt seiner fotografierenden Ehefrau Irene Hecht hatten die Schule bereits verlassen.

1929 wird mit der Berufung von Walter Peterhans erstmalig eine Klasse für Fotografie eingerichtet.¹⁵ Ohne dass es ein festes Curriculum gibt, ist seine Arbeit einer fotografischen Grundlehre verpflichtet, die neben der technisch-praktischen Kompetenz auch gestalterische Feinheiten pflegt, allerdings immer im Kontext eines angewandten, medialen Arbeitens. Daher wundert nicht, dass viele der weiblichen Studierenden, die seinetwegen ans Bauhaus kommen, bereits fotografische Vorerfahrungen hatten und

11 Annemarie Jaeggi (Hg.), Lucia Moholy, A Hundred Years of Photography 1839-1939 / Hundert Jahre Fotografie 1839-1939, Bauhüsler. Dokumente aus dem Bauhaus-Archiv Bd.4, Berlin 2016.

12 Ise Gropius, Tagebuch, masch.Manuskript, Eintrag vom 17.6.1925.

13 Moortgat Hartmann a.a.O. (Anm.9), S.133-135, Nos. 176, 184, 191.

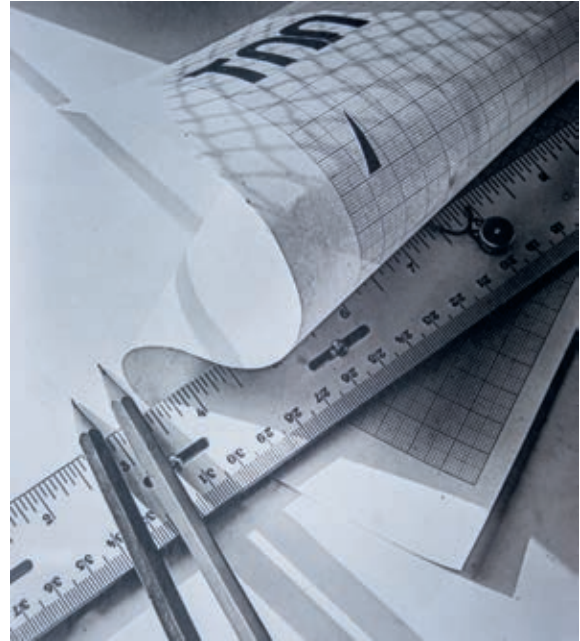
14 Jeannine Fiedler (Hg.), Ausst.Kat. Fotografie am Bauhaus, Berlin 1990, S.175, No.240. (© Bauhaus-Archiv Berlin)

15 Ute Eskildsen (Hg.), Ausst.Kat. Walter Peterhans Fotografien 1927 – 38, Essen 1993.



bei ihm ihre Arbeitsweisen zu perfektionieren lernten: Charlotte Grunert, Benita Koch-Otte, Toni Schrammen, Ricarda Schwerin, Grete Stern und Elsa Thiemann gehören dazu, aber auch die angehenden Bildjournalistinnen Irena Blühova, Judit Kávász und Ivana Tamljanovic (-Meller). Diese waren oft während ihres Studiums politisch aktiv und später an Neugründungen von Kunstschulen nach dem Muster des Bauhauses beteiligt.

Eine Studentin, die ihr offizielles Studium noch vor dem Eintreten von Walter Peterhans in die Lehre begonnen hatte, aber in ihrer Arbeit zahlreiche Einflüsse von ihm aufnahm, ist Grit Kallin (-Fischer). Ihre Studie für ein Titelblatt der Zeitschrift *Gebrauchsgrafik* aus dem Jahr 1930 lehnt sich einerseits deutlich an Herbert Bayers Entwürfe für die Zeitschrift *bauhaus* aus dem Jahr 1928 an, bleibt aber andererseits in der Raffinesse von Formen, Licht und Oberflächen doch exakt jenen Motiven verpflichtet, die heute als charakteristisch für die Lehre bei Walter Peterhans gesehen werden.¹⁶ Das Millimeterpapier ist bis zur letzten Krümmung deutlich erkennbar, die Bleistifte sind gespitzt, das Lineal klinisch rein, und selbst der S-Schwung des quasi hochfliegenden Papiers erscheint noch als elegante Form eines modischen Kleidungsstücks. Grit Kallin hat auch nach ihrer Heirat mit Edward Fischer und der gemeinsamen Emigration in die USA sehr erfolgreich als Grafikerin gearbeitet.



Unter den Bauhaus-Studierenden gibt es immer wieder Sternschnuppen, deren Bezug zur Kunstschule auch historisch nur als cursorisch anzusehen ist und dennoch als Mythos erhalten bleibt. Was für die Männer mit dem Namen Umbo verbunden ist¹⁷, kann für die Frauen mit dem doppelten Namen Meta Erna Niemeyer / Ré Soupault gefasst werden.¹⁸ Kurz war sie am Bauhaus, hat anschließend die wichtigsten Filmemacher der Weimarer Republik gekannt und ihnen zugearbeitet, hat in Paris eine Modelinie aufgebaut, in New York als Schriftstellerin und schließlich wieder in Paris als Übersetzerin gewirkt sowie ihre alten Bilder wiederentdeckt. Ihr fotografisches Werk ist wie ihr Beitrag zum Avantgarde-Film ohne jeden Bezug zum Bauhaus entstanden, und doch darf sie in keiner Auflistung der Fotografinnen am Bauhaus fehlen. Ein Widerspruch? Eher nicht. Denn diese Kunstschule – wie im übrigen auch fast alle anderen guten Kunst- und Design-Schulen der Weimarer Zeit – hat junge Menschen magisch oder magnetisch angezogen und wieder abgestossen, und für junge Frauen waren zu jener Zeit gerade diese Schulen einige der wenigen Orte ihrer eigenen Entfaltung, ganz gleich in welchem Medium.

¹⁶ Fiedler a.a.O. (Anm.14), S.204, No.369. (© Bauhaus-Archiv Berlin)

¹⁷ Inka Schube (Hg.), Ausst.Kat. Umbo. Fotograf, Köln 2019.

¹⁸ Inge Herold, Peter Bär (Hg.), Ausst.Kat. Ré Soupault. Künstlerin im Zentrum der Avantgarde. Bauhaus, Film, Mode, Fotografie, Literatur, Heidelberg 2011.

Eugen Schramm

Ohne Titel, 2019, Acryl auf Leinwand
Nach einem Entwurf für einen Wandbehang von Gunta Stözl
und einer Fotografie von T. Lux Feininger





Treppe vorn, von oben nach unten:
Gunta Stölzl, Grete Reichardt, Ljuba Monastirskaja,
Otti Berger, Elisabeth Müller (gemusterter Pullover),
Lis Beyer (weißer Kragen), Rosa Berger (dunkler Pullover),
Lene Bergner (links, helle Bluse),
Ruth Hollos oder Lore Leudesdorff (rechts außen),
Elisabeth Oestreicher (vorn rechts)

Alma Buscher (1899-1944)



Schiffbauspiel von Alma Siedhoff-Buscher (1923)

© Foto: Frauenmuseum

Alma Siedhoff-Buscher studierte und arbeitete von 1922-1927 am Bauhaus in Weimar und Dessau. Sie entwarf mit großem Erfolg multifunktionale Kindermöbel und robustes Spielzeug. Aus ihren schlichten, heiteren Arbeiten spricht ihr Verständnis der kindlichen Seele.

Alma Buscher wurde 1899 in Kreuztal geboren. Schon bevor sie sich am Weimarer Bauhaus einschrieb, verfügte sie über umfassende künstlerische und reformpädagogische Kenntnisse. Nach dem Abitur absolvierte sie eine einjährige Ausbildung an der Elisabeth-Frauenschule, von 1917-1920 folgte das Studium an der Reimann-Kunsthochschule in Berlin. Bis 1922 studierte sie an der Ausbildungsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, das zu dieser Zeit zu den Zentren der avantgardistischen Moderne zählte.

1922 wurde Buscher, nach bestandenem Vorkurs, der Weberei des Weimarer Bauhauses zugeteilt. Das aufgezwungene Medium lag Buscher nicht. Auf Antrag gelang es ihr 1923 in die Holzbildhauerei zu wechseln.

Für die Bauhaus-Ausstellung 1923, die der Öffentlichkeit das Programm der Kunstschule in großer Manier verkünden sollte, entwarf Buscher das berühmte Kinderzimmer im Haus am Horn. Durch das funktionale Design können die Möbel auf vielfältige Weise zusammengesetzt werden und sich so an das Alter des Kindes anpassen. Die Möbel waren ein Erfolg und wurden 1924 zum Beispiel vom Zeiss-Kindergarten in Jena angekauft.

Neben ihren Wurf puppen ist das Schiffbauspiel ein weiterer am Bauhaus entworfener Klassiker Buschers. Wieder setzte Buscher auf ein Zusammenspiel von Einfachheit und Vielseitigkeit, das sowohl zur Nachahmung wie freien kreativen Entfaltung anregen soll.

Buscher heiratete 1926 den Bauhaus-Schauspieler Werner Siedhoff, mit dem sie den Sohn Joost und die Tochter Lore bekam. 1928 verließ sie das Bauhaus und wechselte fortan, bedingt durch den Beruf ihres Mannes, mehrfach den Wohnort.

Alma Siedhoff-Buscher zog 1942 nach Frankfurt am Main, wo sie 1944 bei einem Bombenangriff ums Leben kam.



Ein Schiff und vieles sonst kann es sein – so die Idee von Alma Siedhoff-Buscher (1923)

© Foto: Frauenmuseum

Marianne Brandt (1893-1983)



Die innovativen Entwürfe der Metallgestalterin Marianne Brandt zeichnen sich besonders durch funktionale Schlichtheit aus. Sie sind noch heute für zahlreiche Industrieprodukte modellhaft. Marianne Brandt wurde 1893 in Chemnitz in gutbürgerlichen Verhältnissen geboren: Die Eltern ermöglichten 1911 das Studium an der Kunsthochschule in Weimar. 1919 heiratete sie den norwegischen Maler Erik Brandt mit dem sie Norwegen und Frankreich erkundete.

Das Paar hatte sich bereits getrennt, als Brandt 1924 die Lehre in der Metallklasse László Moholy-Nagys am Weimarer Bauhaus begann. Mit Ausdauer und Talent überwand sie den Widerstand derer, die dachten eine Frau gehöre in die Weberei.

Zu ihren ersten Arbeiten zählen die Aschenbehälter, sowie das zur Ikone gewordene Extrakt-Teekännchen. Brandt folgte dem Bauhausideal der Reduktion auf die Grundformen Kreis, Quadrat und Dreieck. Der uneingeschränkten Funktionalität räumte sie höchsten Stellenwert ein.

Nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau reiste Brandt 1926 nach Paris, schuf zahlreiche scharfsinnige Fotomontagen.

Zurück am Bauhaus war sie von 1928 bis 1929 stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt und verkaufte mit Erfolg Lizenzen zur industriellen Herstellung von Beleuchtungskörpern.

Für sich selbst konnte sie keinen festen Vertrag am Bauhaus erwirken. Für sechs Monate entwarf sie Möbel und Inneneinrichtungen im Berliner Baubüro von Walter Gropius und leitete dann bis 1932 die Entwurfsabteilung der Metallwarenfabrik Ruppelwerk GmbH in Gotha.

Von 1933 – 1946 blieb Brandt ohne feste Beschäftigung und lebte in innerer Emigration im Chemnitzer Elternhaus.

Ab 1949 war Brandt Dozentin an der Hochschule der Bildenden Künste in Dresden, danach bis 1954 Mitarbeiterin am Institut für industrielle Gestaltung der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Zudem betreute sie 1953/54 die Ausstellung Deutsche Angewandte Kunst der DDR in Peking.

Sie starb 1983 in Kirchberg bei Zwickau.

Else Mögelin (1887 - 1982)



Brigitte Schirren und Else Mögelin
1933 in Gildenhall, Foto privat

Else Mögelin, 1887 in Berlin geboren, kam 1919 an das Bauhaus Weimar.

Mit 32 Jahren hatte sie schon ein eigenverantwortliches Leben als Kunsterzieherin gelebt. Durch den Verkauf von 2 Monotypien in der Berliner Sezession hatte sie das Geld, um am Bauhaus zu studieren. Sie wollte Malerin werden.

Dann kam Gropius - schreibt sie - und er beeindruckte sie so, dass sie seinem Ruf folgte, Dinge des täglichen Gebrauchs zu gestalten und nur das Notwendige zu sehen.

Sie wurde Weberin und trat ebenfalls in die Frauenklasse ein. Als das Bauhaus nach Dessau übersiedelte und sich der industriellen Produktion verschrieb, ging sie in die Handwerkergemeinschaft nach Gildenhall bei Berlin und baute ihre eigene Weberei auf. Bis 1927 betrieb sie ihre Werkstatt. Harte finanzielle Engpässe und die Inflation brachten das Ende. 1927 geht sie als Leiterin der Textilklasse an die Werkschule in Stettin.

Sie entwickelte auf dem Flachwebstuhl eine eigene Technik der Bildweberei und entfernte sich von der abstrakt geometrischen Formsprache des Bauhauses. Sie wird als entartet eingestuft. Die Liebesbeziehung zu ihrer lebenslangen Partnerin Jane Ganzert trug zur weiteren Bedrohung ihres Alltags bei.

Nach 1945 arbeitete als Leiterin der Webklasse an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Kirchen, Museen, öffentliche Träger und Privatkunden erwarben ihre Arbeiten.

Sie starb 1982 in Kiel.



Wandteppich „Mutter“ 1932
Foto: Privat



Else Mögelin, Trauer und Tröstung, 1946, Bildteppich, Wolle, Baumwolle, 185 x 105 cm

Brigitte Schirren (*1932)

Die Kieler Weberin Brigitte Schirren ist eine Zeitzeugin von Else Mögelin.

1932 wurde Brigitte Schirren in der Kunsthandwerkergemeinschaft Gildenhall bei Neuruppin geboren. Ihr Vater, der Weber Otto Patkul Schirren, betrieb von 1928 bis 1934 in Gildenhall gemeinsam mit Else Mögelin eine Werkstatt. Die beiden verband eine lebenslange Freundschaft.

Else Mögelin begleitete die Geburt von Brigitte Schirren. Dieses Geburtserlebnis zeigt sich in dem Bildteppich „Mutter“.

Brigitte Schirren wurde Weberin, eine lange Familientradition, legte auch die Meisterprüfung ab.

1959 heiratete sie und zog nach Kiel. Hier betrieb die Mutter von 5 Kindern eine eigene Werkstatt und setzte auch Auftragsarbeiten für Else Mögelin um, so etwa den Bugenhagen-Teppich in der Nikolai-kirche Kiel.

Else Mögelin war für Brigitte Schirren eine künstlerisch-geistige Mutter, die sie von der ersten Minute ihres Lebens an kannte und mit der sie sich besonders über ihre Arbeit als Bildweberin tief verbunden fühlte.

1999 wurde sie eingeladen, die Reproduktion des Seidenteppichs von Else Mögelin für das historische Direktorenzimmer von Walter Gropius in Weimar zu begleiten.

Aus ihrem Besitz stellt sie der Ausstellung den Bildteppich „Trauer und Tröstung“ zur Verfügung.

Seit 1979 stickt Brigitte Schirren Sandkissen. Sehr feine, etwa 20 x 10 cm große, mit Sand gefüllte textile Objekte, sie nennt sie Textilminiaturen. Auf Leinengrund stickt sie mit intensiv farbigen Seidengarnen Muster, die von den traditionellen Mustern verschiedener Kulturen inspiriert sind.

Noch heute im Alter von 87 Jahren geht sie beständig dieser künstlerischen Arbeit nach.

Film: „Brigitte – Portrait einer kreativen Frau“, 2014, 34 min, von Elsabe Gläbel



Sandkissen

Kaaba/Alhambra/Für alle Opfer der Gewalt/Schwarze Sonne, weiße Sonne

1991-93, Stickobjekte, ca 20 x 10 cm, Leinen, Seidengarn, mit Sand gefüllt

Lucia Moholy (1894 - 1989)



Selbstportrait Lucia Moholy © BHA

Die Dokumentation des Bauhauses in neusachlichen Schwarz-Weißaufnahmen wäre undenkbar ohne die Fotografin Lucia Moholy. Lucia Schulz wurde 1894 in Prag geboren. „... ich wollte doch so furchtbar gerne fort.“ (Tagebuch 3.2.1915) Ihr Berufswunsch: Fotografin. Als Redaktionssekretärin ging sie 1920 nach Berlin zum Rowohlt Verlag. Sie wollte unabhängig von ihren Eltern sein. Dort lernte sie den ungarischen

Künstler László Moholy-Nagy kennen. 1921 heirateten sie. Lucia bestritt für beide den Lebensunterhalt.

“Ihr Geist war wie ein Leuchtfeuer, das mein emotionales Chaos erhellte. Sie lehrte mich das Denken.“
(Zitat Moholy-Nagy)

1923 wurde Moholy-Nagy an das Bauhaus Weimar berufen. Lucia Moholy ging mit. Nicht als Redakteurin, Publizistin oder Fotografin, sie war Meistergattin. Sie machte eine Lehre bei dem Fotografen Otto Eckner in Weimar und wurde Fotografin. Das Bauhaus profitierte von Anfang an von ihrer Professionalität. Sie war die Sachfotografin und Dokumentaristin des Bauhauses, führte alle Laborarbeiten aus, ohne Gehalt oder offizielle Stelle. 1929 gingen Lucia und László nach Berlin und trennten sich. Lucia Moholy eröffnete ihr eigenes Atelier für Fotografie, Porträt und Architektur.

Nach der Verhaftung ihres neuen Partners, dem Reichstagsabgeordneten Theodor Neubauer, flüchtete Lucia Moholy 1933 nach London.

Ihre fast 600 Glasnegative musste sie zurücklassen. 1937 nahm Walter Gropius die Negative mit nach Amerika und präsentierte so eindrücklich das Format Bauhaus ohne Lucia Moholy als Urheberin zu nennen. Lange stritt sie um ihre Bildrechte und um Entschädigung als Verfolgte des Naziregimes.

Sie arbeitete als Portraitfotografin, Autorin und Spezialistin für Mikrofilmdokumentation. 1959 ging sie als freie Publizistin nach Zürich und schrieb auch über den Mythos Bauhaus. Mit 90 Jahren erlebte sie gerade noch ihre Anerkennung als eigenständige Künstlerin.

Lucia Moholy starb 1989 in der Schweiz.

Petra Genster

In den Raum denken

2019 Paravent, 3-teilig

Der dreiteilige Paravent von Petra Genster ist ein lichtdurchflutetes Raumobjekt. Das leichte, filigrane Chinapapier ist in Sticktechnik gestaltet und bezieht sowohl die feinen Sticklöcher als auch den Schatten der Alpakafäden in die Wirkung mit ein.

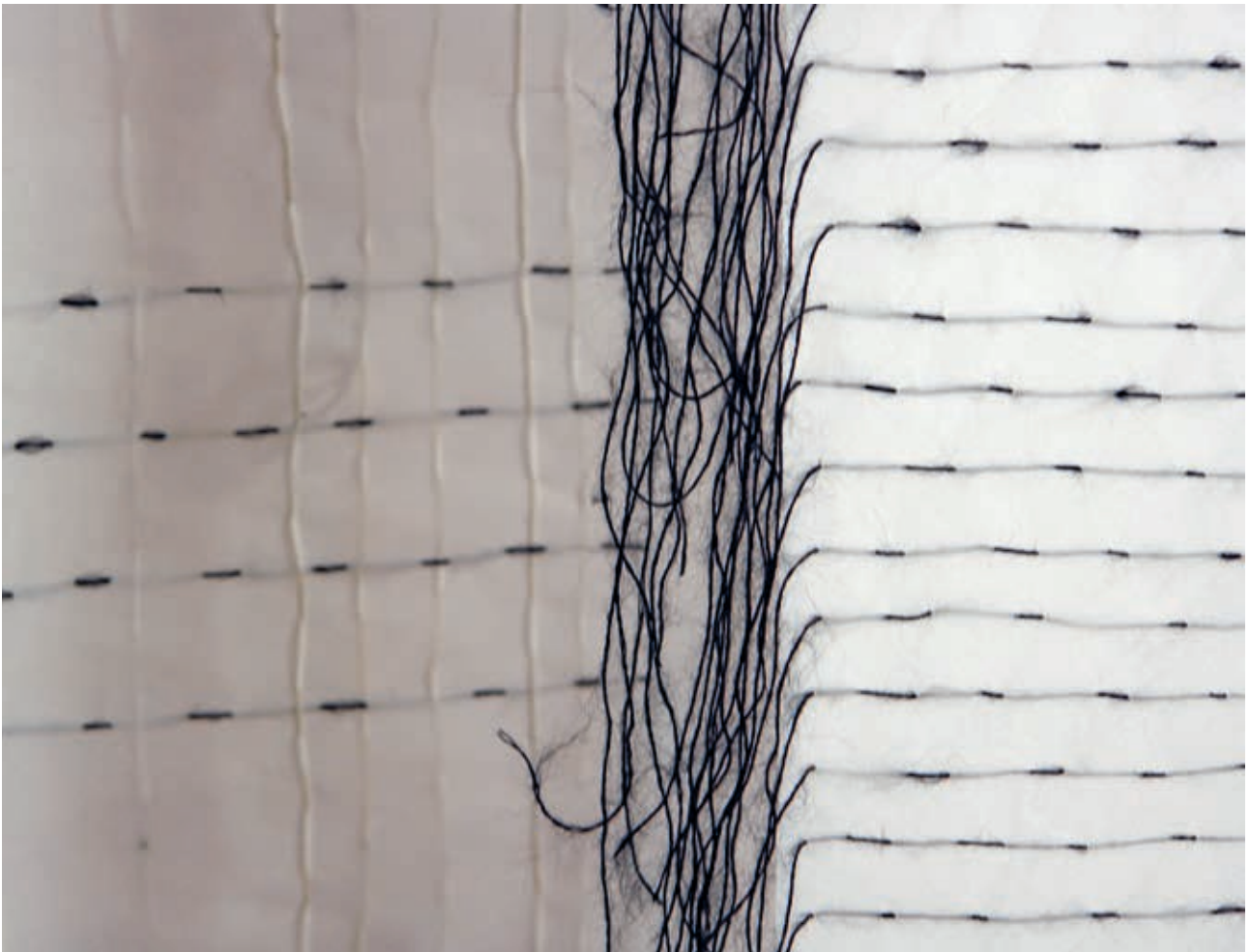
Der Paravent ist frei beweglich im Raum und bietet verschiedene Perspektiven, Gestaltungsmöglichkeiten und somit Raumansichten.

In den Raum denken bezieht sich auf verschiedene Aussagen der Bauhausmeister auf das sogenannte weibliche Element an der Hochschule.

So waren sie überzeugt, dass Frauen zweidimensionales Sehen angeboren ist, sie drei Dimensionen daher nicht erfassen können.

Das Studium der Architektur und der Möbelkunst sollte den weiblichen Studenten nicht zugänglich sein.

Sowohl Anni Albers als auch Gunta Stölzl haben ihre Meisterschaft in der Textilkunst und in ihrem späteren Wirken vielfältig unter Beweis gestellt.





Anni Albers entwarf am Black Mountain College zahlreiche Raumteiler für moderne Architektur, in der Glas ein entscheidendes Element war.

Im Ausstellungsraum des Frauenmuseums kann es ein Nachempfinden geben, wie lichtet textiles Design den Raum öffnet, weitet und gleichzeitig Beheimatung bietet.



In den Raum denken, 2019, Paravent 3-teilig, Chinapapier, Alpakagarn, 180 x 240 cm

Zeitgenössische Weberei und Materialentwicklung an der Hochschule Niederrhein in Mönchengladbach

Über den Rand der historischen Webstühle von Anni Albers, Gunta Stölzl und deren Kolleginnen wie Studentinnen hinaus werfen die bauhaus*innen räume einen Blick auf die akademischen Entwürfe im Bereich der Weberei und Materialentwicklung von heute.

Marion Ellwanger – Mohr, Professorin für Gestaltungslehre, Textilentwurf und Kollektionsentwicklung mit den Schwerpunkten Textildruck und Weberei der Hochschule Niederrhein in Mönchengladbach, ist ausgewiesene Kennerin der historischen Bauhaus-Weberei und deren Protagonistinnen. In enger Zusammenarbeit mit lebenden Bauhüslerinnen, Archiven und Firmen hat sie bis 2004 praxisnah an der Entwicklung und Gestaltung von „Bauhaus-Kollektionen“ gearbeitet. Seither setzt sie als Lehrende die Arbeiten der Bauhüslerinnen in den zeitgenössischen Kontext heutiger Produktentwicklung.

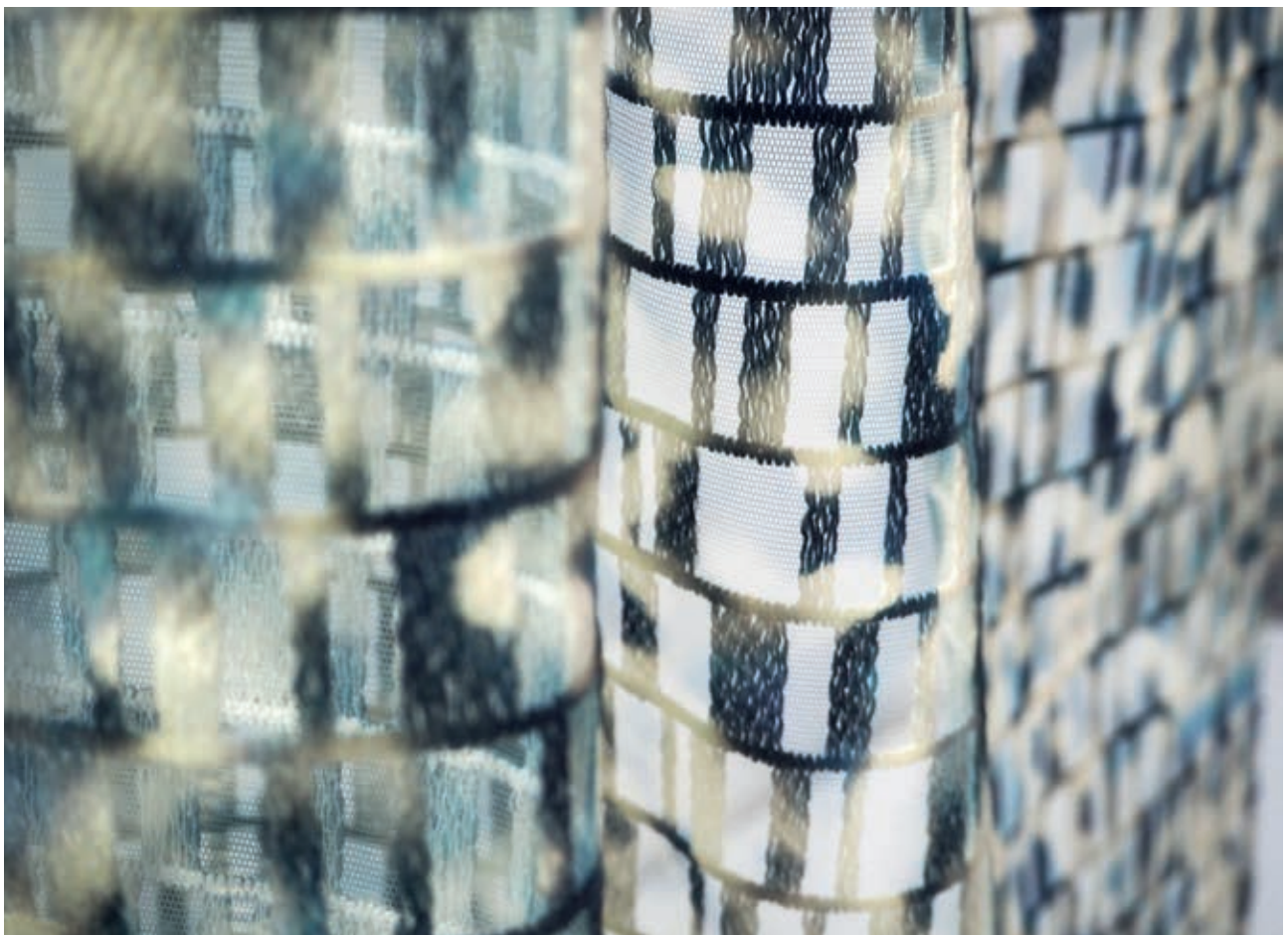
Ihr Fachbereich Textil- und Bekleidungstechnik gehört zu den größten Studienstätten für den textilen Nachwuchs der angewandten Wissenschaften in Europa. Die enge Verknüpfung von wissenschaftlicher wie künstlerischer Herangehensweise in Forschung und Lehre zeichnet sich durch vielfältige und praxisorientierte Kooperationen mit in- und ausländischen Partner*innen an Hochschulen, Forschungsinstituten und der Industrie aus.

In enger Anlehnung an Anni Albers' Entwürfe webte **Milena Lang** in 18 Stunden Hand- und Fußarbeit den Wand-Boden-Teppich **RECURRENTLY** (2019) auf einem alten industriellen Jacquard-Webstuhl der Hochschule. Inspiriert durch Albers' Vorliebe zum Einsatz von ungewöhnlichen, gewebe-untypischen Materialien verwendet Lang u.a. handgedrehte Schnüre aus alten ummantelten Plakaten und Zeitungen. Ihr Gewebe **DEFORM RED-BLUE-YELLOW** (2019) nimmt gleichfalls die Idee recycelter Materialien auf und zitiert hinsichtlich der Farb- und Formgebung historische Bauhaus-Entwürfe.

Im Rahmen ihrer Bachelorarbeit entwarf **Vlada Vegilanski** eine Heimtextilkollektion in Form von Dekorationsstoffen. Unter dem Leitgedanken „Gegensätze schaffen Synergien“ entwickelte sie das experimentelle Zusammenwirken von klassischen Webverfahren mit digitalen Drucktechniken. Die klare, kubische Formensprache der Textilien **IOLA, AVA, und ARETA** (2018) spiegeln die Formen des Urbanen wider und erinnern an den funktionalen Stil des Bauhauses. Diese und weitere Entwürfe ihrer Kollektion konnten in Kooperation mit dem Studio Felix Diener bereits realisiert werden.



Milena Lang, *Recurrently (Detail)*, 2019, Wand-Boden-Teppich, Wolle, recycelte Papierschnüre, Leinwandbindung mit zusätzlichem Schuss, 150 x 35 cm



Vlada Vagilanski, *Areta (Detail)*, 2018, Thermosublimationsdruck auf Polyester-Stickerei, 197 x 143 cm

Gunta Stölzl (1897 - 1983)



© Bauhaus - Archiv

Gunta Stölzl 1897 in München geboren stammte aus einem fortschrittlichen Elternhaus. Im ersten Weltkrieg ging sie als Rotkreuzschwester an die Front und kehrte deprimiert und desillusioniert im November 1918 aus dem Kriegseinsatz zurück.

1919 begann ihr Studium am Bauhaus. Aufbruch in eine neue Zeit und endlich auch die Gleichberechtigung von Mann und Frau!

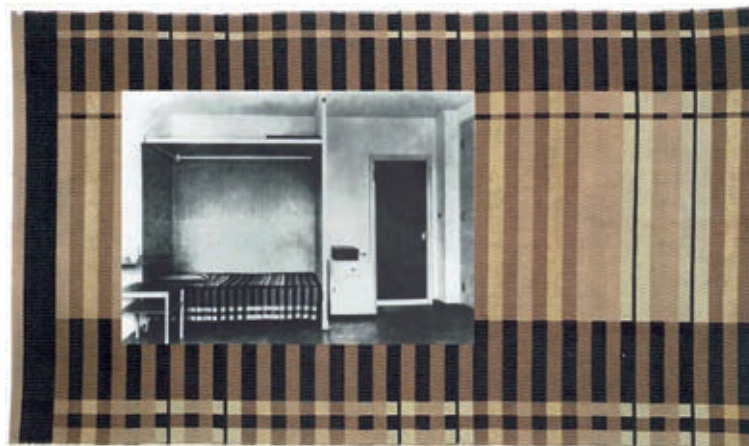
1924 wurde sie als Gesellin der Weberei angestellt. Im Wintersemester 1925/26 bestimmten die Studentinnen ihrer Klasse Gunta Stölzl zu ihrer Jungmeisterin und setzten das gegenüber Gropius durch.

Gunta Stölzl prägte nachhaltig die Weberei des Bauhauses. Sie arbeitete eng mit Marcel Breuer zusammen, entwarf und produzierte Bezugsstoffe für die von ihm entworfenen Sitzmöbel.

In Dessau entwickelte sie Lehrpläne und sorgte für eine effiziente Arbeit der Werkstatt. Wirtschaftlich war die Weberei die erfolgreichste Abteilung. 1928 heiratete sie Arieh Sharon, den jüdischen Studenten der Architekturklasse. Die Beziehung scheiterte.

Das Bauhaus war kein politikfreier Raum. Webmeister Wanke war Nationalsozialist. Von einigen Studierenden schlug Gunta Stölzl Antisemitismus entgegen. 1931 emigrierte Gunta Stölzl mit ihrer Tochter in die Schweiz.

Als alleinerziehende Mutter baute sie erfolgreich eine eigene Handweberei auf. Gunta Stölzl starb 1983 im Alter von sechsundachtzig Jahren in der Schweiz.



Collage, Atelier für Studierende im Prellerhaus, Bettdecke Gunta Stölzl
Foto: Lucia Moholy © BHA

Anni Albers (1899 - 1994)



Anni Albers 1937 in der Webwerkstatt am Black Mountain College © Anni und Josef Albers Foundation

Anni Fleischmann wurde am 12. Juni 1899 in Berlin geboren.

Sie entstammt der deutsch-jüdischen Verlegerfamilie Ullstein, beehrte früh gegen den wohlhabenden familiären Hintergrund auf.

1922 trat sie am Bauhaus in die sogenannte Frauenklasse, die Weberei, ein. Der Zugang zu anderen Werkstätten wurde den Frauen erschwert oder verweigert. Die Weberei erschien ihr zunächst wenig inspirierend, erwies sich bald als ihr Feld.

Albers erlebte, dass der Webstuhl mit seinem komplexen Spiel der Vertikalen und Horizontalen ein ganz eigenes Raumerleben erzeugte und ihr ein experimentelles Höchstmaß bot. Sie lernte den Kommilitonen Josef Albers kennen und heiratete ihn 1925. Im gleichen Jahr gingen Anni und Josef Albers mit nach Dessau. Anni Albers durchdrang weiter die spezifischen Möglichkeiten des Webstuhls und nutzte unterschiedlichste Garne und Oberflächenqualitäten und webte ihre differenzierte Formsprache der geometrischen Abstraktion.

Von 1931 bis 33 leitete sie die Weberei am Bauhaus Dessau, das 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen wurde. Anni und Josef Albers reisten noch im gleichen Jahr nach North Carolina an das Black Mountain College aus. An diesem experimentellen Ort baute sie die Weberei aus. Ihr Werk verbindet eine der ältesten Techniken des Menschen, das Weben, mit modernem Wohnraumdesign. Ein großer Teil ihrer weiteren Arbeit war das Lehren, Forschen und Publizieren.

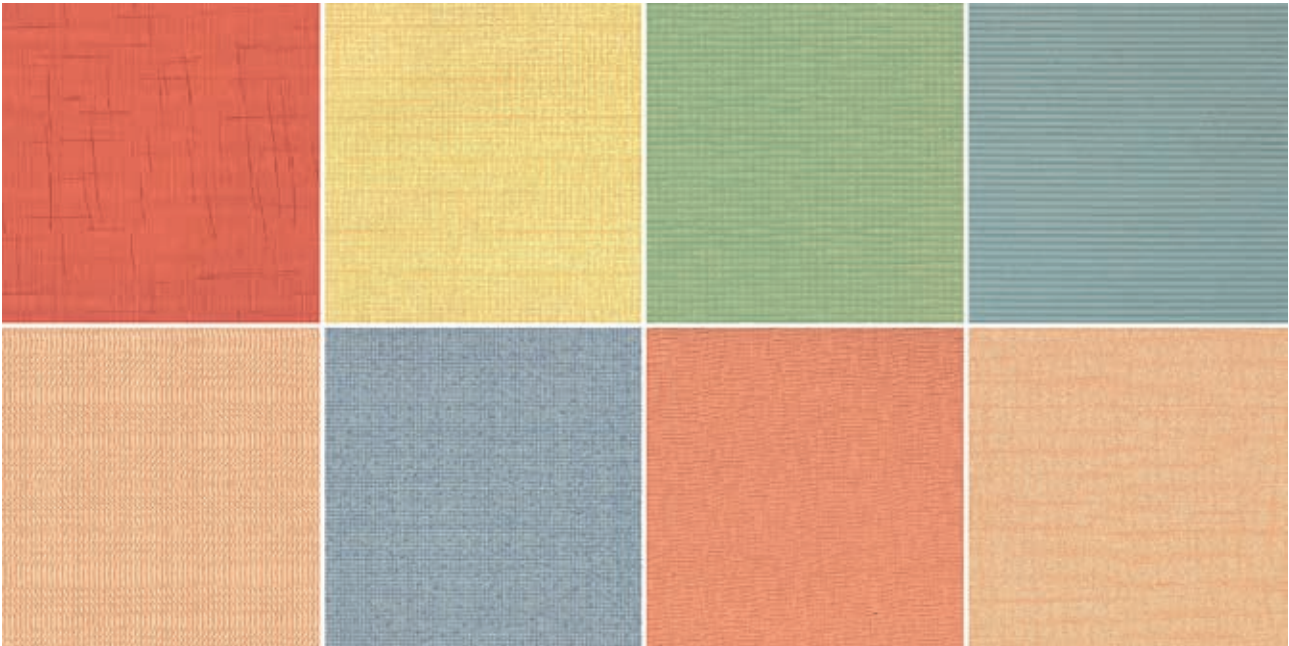
1949 widmete das MOMA ihr als erster Weberin eine Einzelausstellung.

Am 9. Mai 1994 starb Anni Albers im Alter von 94 Jahren in Orange, New Haven.



Wandbehang 1927 © Josef und Anni Albers Foundation

Maria Rasch (1897-1995)



Musterbuch bauhaus-Kollektion von 1930 (Auswahl) © Rasch-Archiv

Emilie Minna Marie Rasch war eine von 84 Bauhaus-Studentinnen der ersten Stunde und blieb der Hochschule noch viele Jahre nach ihrem Studium in besonderer Weise verbunden.

Die Erstgeborene des Tapetenfabrikanten Wilhelm Julius Emil Rasch und seiner Frau Amalie, geb. Wiecking, gehörte zu jenen bürgerlichen Töchtern des beginnenden 20. Jahrhunderts, deren berufliches Potenzial gefördert wurde.

Ausbildung und Studium

Ihre Schulausbildung schloss Maria Rasch am Osnabrücker Lyceum ab, ihre künstlerische Ausbildung begann sie 1916 – vier Jahre nach dem Tod des Vaters – zunächst an der Königlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau unter der Leitung des Architekten und Malers Hans Poelzig, der mit der Familie Rasch persönlich bekannt war. Von 1918-1919 studierte sie als Schülerin des Malers und Grafikers Walter Klemm an der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst in Weimar, die zu jenen vereinzelt, staatlichen Kunstakademien Deutschlands gehörte, an denen Frauen schon vor Beginn der Weimarer Republik studieren konnten. Hier verfolgte sie aufmerksam die Umstrukturierung der Hochschule unter Direktor Henry van de Velde und dessen Nachfolger Walter Gropius, die schließlich im April 1919 zur Gründung des Staatlichen Bauhaus Weimar führte.

An der neuen Kunsthochschule mit innovativem und visionärem Charakter ließ sich Maria Rasch zur Schriftführerin im Arbeitskreis der Studierenden wählen. Vier Jahre studierte sie anschließend vor allem bei Wassily Kandinsky sowie Lyonel Feininger und behauptete sich besonders in der Werkstatt für Wandmalerei – eine der Abteilungen, in der die Aufnahme von Frauen grundsätzlich abgelehnt wurde. Im Frühjahr 1923 arbeitete Rasch aus Anlass der 1. Bauhaus-Ausstellung an der Innenausstattung des Musterhauses Am Horn mit, Ende 1923 schließlich absolvierte sie erfolgreich ihre Prüfung zum »Gesellen für Dekorationsmalerei«.



„Der Bauhaus-Tapete gehört die Zukunft.“ (Werbeslogan 1931)

Die Bauhaus-Absolventin arbeitete später für das Baubüro von Walter Gropius in Berlin und war an der Innengestaltung der Meisterhäuser in Dessau beteiligt. 1928 war sie es, die als eine der Gesellschafterinnen wesentlichen Anteil der erfolgreichen Geschäftsbeziehung zwischen der Tapetenfabrik Gebrüder Rasch & Co. GmbH und dem Bauhaus Dessau hatte. Ihr Bruder Emil war im selben Jahr geschäftsführend in das elterliche Unternehmen eingetreten, seine Schwester bemängelte das Fehlen „guter Flächenmuster“ und schlug vor, sich am Bauhaus entsprechende Entwürfe anfertigen zu lassen.

Zusammen mit Hinnerk Scheper, dem damaligen Leiter der Wandmalerei und Ehemann der einstigen Studienkollegin Lou Scheper-Berkenkamp, vermittelte sie den Kontakt zum amtierenden Direktor des Bauhauses, Hannes Meyer. Im Ergebnis entstand die »Blaue Bauhaus-Karte 1930«, die von der Firma Rasch gewinnbringend als »bauhaus-tapeten« produziert und – nach anfänglichen Absatzschwierigkeiten – aufwendig vermarktet wurden. Innerhalb weniger Jahre verkauften sich in der Blütezeit des Siedlungsbaus über sechs Millionen Rollen. Mit den bauhaus-tapeten war eine Produktpalette geschaffen worden, die den Ansprüchen der modernen Architektur entsprach und durch Preisgünstigkeit breite Bevölkerungsschichten erreichte.

Künstlerische Erfolge und »entartete Kunst«

Die Jahre bis 1932 waren für Maria Rasch, die – gemeinsam mit ihrer Schwester Auguste (Gusti) – wieder in Osnabrück lebte, vor allem ein Zeitraum künstlerischer Produktivität und Entfaltung. Hier beteiligte sie sich mit Zeichnungen und Aquarellen an der Eröffnungsausstellung des »Kunstsalon Adolf Meyer« und gründete die »Vereinigung bildender Künstler Osnabrück e.V.« mit. 1929 konnte sie 14 ihrer Arbeiten gemeinsam mit Werken Emil Noldes in Meyers Kunstsalon zeigen. Weiterhin beteiligte sie sich an Gruppenausstellungen u.a. in der Kunstschau der Bremer Kunsthalle, der Berliner Galerie von der Heyde sowie in der Kunsthalle Oldenburg.

Die nationalsozialistische Machtergreifung bedeutete für Maria Rasch eine einschneidende Zäsur ihres Wirkens: Die Malerin zog sich zunehmend ins Private zurück, nachdem ihre Arbeiten als »entartet« auf den Index gesetzt und aus der Sammlung des Städtischen Museums im Schloss Osnabrück entfernt wurden.

Malerin und Fabrikantin

Nach 1945 knüpfte Maria Rasch an ihr künstlerisches Engagement der Vorkriegszeit an: Sie initiierte die Neugründung der Vereinigung bildender Künstler Osnabrück mit und wurde Vorsitzende des Bundes bildender Künstler.

Gleichfalls nahm sie wieder an Ausstellungen teil, so etwa nach 1948 an Gruppenausstellungen der Osnabrücker Künstlerinnen und Künstler und 1957 an der Juryfreien Kunstausstellung Hannover, 1965 zeigte das Städtische Museum Osnabrück ihre erste Einzelausstellung.

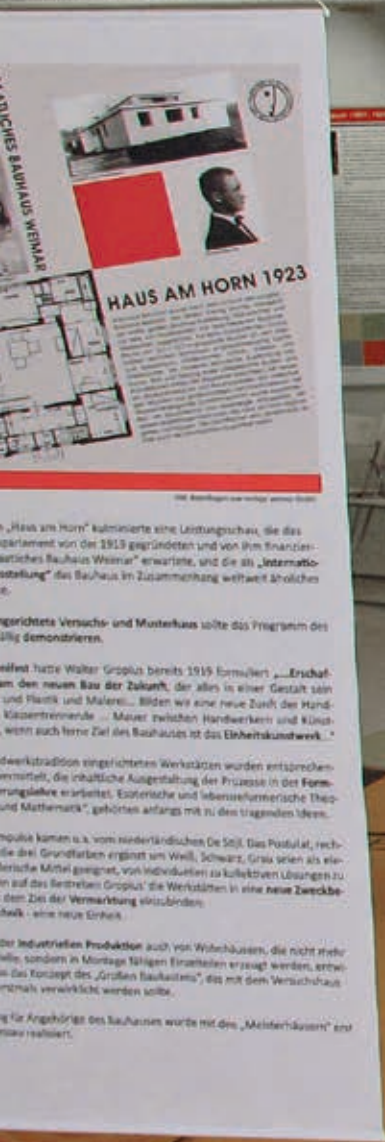
Zugleich verantwortete Rasch weiterhin als Gesellschafterin die Geschicke des Familienunternehmens und trat dem neu entstandenen Verband deutscher Unternehmerinnen bei, der sich 1954 als eigenständiger Wirtschaftsverband gegründet hatte.

Am 17. Mai 1959 verstarb Maria Rasch in Osnabrück.

Zu ihrem 100. Geburtstag widmete das Kulturgeschichtliche Museum Osnabrück 1997 ihrem Gesamtwerk eine Sonderschau.

Marion Brünglinghaus/Dorothea Lange/Wolf Wetzker:

Das Haus am Horn



HAUS AM HORN 1923

„Das Haus am Horn“ kulminierte eine Leitungsphase, die das Parlament von der 1919 gegründeten und von ihm finanzierten Bauhaus Weimar erwartete, und die als „Internatio- nalisierung“ des Bauhaus im Zusammenhang weltweit ähnliches

„Das Haus am Horn“ sollte das Programm des

„Das Haus am Horn“ kulminierte eine Leitungsphase, die das Parlament von der 1919 gegründeten und von ihm finanzierten Bauhaus Weimar erwartete, und die als „Internatio- nalisierung“ des Bauhaus im Zusammenhang weltweit ähnliches

„Das Haus am Horn“ sollte das Programm des

„Das Haus am Horn“ kulminierte eine Leitungsphase, die das Parlament von der 1919 gegründeten und von ihm finanzierten Bauhaus Weimar erwartete, und die als „Internatio- nalisierung“ des Bauhaus im Zusammenhang weltweit ähnliches

„Das Haus am Horn“ sollte das Programm des



Hausführung

Walter Gropius

Das Haus am Horn ist ein Beispiel für die industrielle Produktion auch von Wohnhäusern, die nicht mehr als Einzelteile gefertigt werden, sondern in Montagefertigen Einzeileiten erzeugt werden, erweitert das Konzept des „Großen Baukastens“, die mit dem Versuchshaus



HAUS AM HORN

BRUNNENBAUWERKSTÄTTE

HAUS AM HORN I

Adresse: Am Horn 61, 99425 Weimar

Die Raumorganisation folgt dem Prinzip des „Wabenbaus“ und ist auf die Nutzung durch eine Familie ohne Hauspersonal ausgelegt wie für Rückzug.

Auf einer quadratischen Grundfläche von 12,7 x 12,7 m sind überhöhter zentraler Wohnraum, der die Vorküche, Küche und Esszimmer (Abb. 10), Kinderzimmer (Abb. 11), Schlafkammer (Abb. 12), dazwischen das Bad, Arbeitszimmer (Abb. 13) und ein kleinerer Wohnraum (Abb. 14) untergebracht.

Als Gemeinschaftswerkstätte der Bauhauswerkstätten wurde die technische Ausstattung von Einbaoküche, Zentralheizung, pflegeleichten Boden- und Wandflächen, Arbeitsflächen...

Mit neuesten Baukonstruktionen und Baumaterialien wie dröckeligen Wänden aus großen vorgefertigten Leichtbetonsteinen und dazwischen liegender Torfkämmschicht wird Bauaufwand und Heizenergie eingespart.

Die Decken bestehen aus Kanalkonstruktionen mit Stahlträgern, das Dach ist mit preisgünstigen Bitumenbahnen gedeckt, die Außenwände sind verputzt mit wetterbeständigem Putz. Die schraubenschnellen Fensterrahmen der Oberlichter nehmen das Deckengewicht auf. In den Wohnräumen sind Holz-Drehfenster verbaut, in Bad und Küche Kipfenster. Die Wandverkleidung...

In Küche und Esszimmer liegt der Bodenbelag aus Linoleum, in den anderen Räumen Kellertapete. Keller befindet sich mit Gashelung...

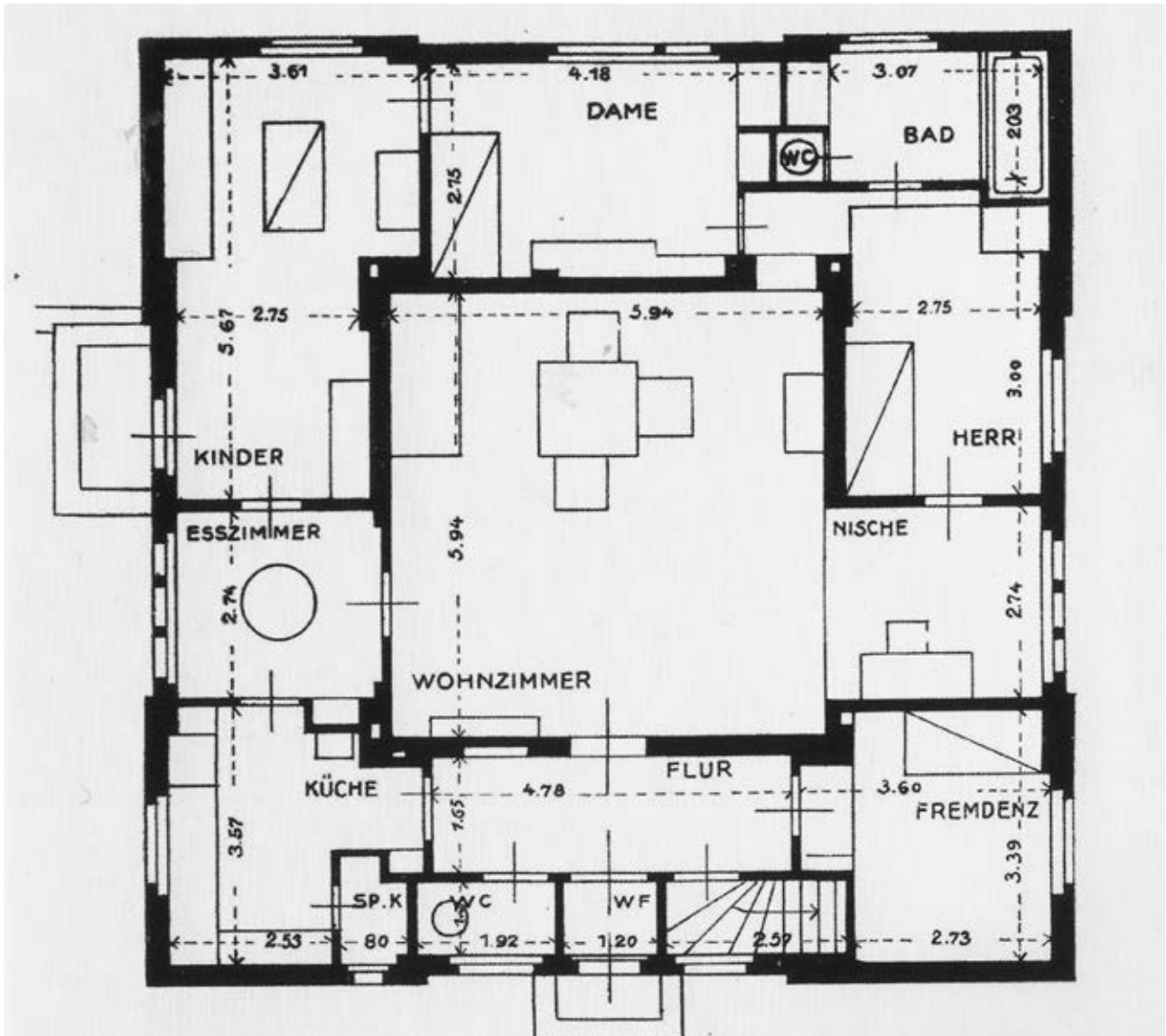
Programm

- 10.00 Uhr
- 11.00 Uhr
- 12.00 Uhr
- 13.00 Uhr
- 14.00 Uhr
- 15.00 Uhr
- 16.00 Uhr
- 17.00 Uhr
- 18.00 Uhr
- 19.00 Uhr
- 20.00 Uhr
- 21.00 Uhr
- 22.00 Uhr
- 23.00 Uhr
- 00.00 Uhr
- 01.00 Uhr
- 02.00 Uhr
- 03.00 Uhr
- 04.00 Uhr
- 05.00 Uhr
- 06.00 Uhr
- 07.00 Uhr
- 08.00 Uhr
- 09.00 Uhr

Foto: Horst Pitzen

Haus am Horn

Muster-Wohnhaus, Am Horn 61, Weimar



Im 1923 errichteten „Haus am Horn“ kulminierte eine Leistungsschau, die das thüringische Landesparlament von der 1919 gegründeten und von ihm finanzierten Hochschule „Staatliches Bauhaus Weimar“ erwartete. Sie zeigte als „**internationale Architekturausstellung**“ das Bauhaus im Zusammenhang weltweit ähnlicher Bestrebungen.

Das vollständig eingerichtete Versuchs- und Musterhaus sollte das Programm des Bauhauses demonstrieren. Als Gemeinschaftsaufgabe beteiligten sich alle Werkstätten.

Im **Gründungsmanifest** hatte Walter Gropius bereits 1919 formuliert „... **Erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft**, der alles in einer Gestalt sein wird; Architektur und Plastik und Malerei ... Bilden wir eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende ... Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern ... Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das **Einheitskunstwerk** ...“

In den nach Handwerkstradition eingerichteten Werkstätten wurden entsprechende Fertigkeiten vermittelt. Für die inhaltliche Erarbeitung der Prozesse waren Form- und Harmonisierungslehre Pflicht. Esoterische und lebensreformerische Theorien, „Intuition und Mathematik“, gehörten anfangs mit zu den tragenden Ideen.

Pragmatische Impulse kamen u.a. vom niederländischen De Stijl. Das Postulat, rechte Winkel und die drei Grundfarben plus Weiß, Schwarz, Grau seien als elementare künstlerische Mittel geeignet, von individuellen zu kollektiven Lösungen zu gelangen, trafen auf das Bestreben Gropius', die Werkstätten in eine **neue Zweckbestimmung** mit dem Ziel der **Vermarktung** einzubinden: **Kunst und Technik** – eine neue Einheit.

Mit der **Idee der industriellen Produktion** auch von Wohnhäusern, die in montagefähigen Einzelteilen erzeugt werden, entwickelte Gropius das **Konzept des „Großen Baukastens“**, das man mit dem Versuchshaus „Am Horn“ erstmals vorstellen wollte. Eine geplante Siedlung für Angehörige des Bauhauses wurde mit den „Meisterhäusern“ erst später in Dessau realisiert.

Die Raumorganisation folgt dem Prinzip des „Wabenbaus“ (Gropius) und ist ausgelegt auf die Nutzung durch eine Familie ohne Hauspersonal.

Auf einer quadratischen Grundfläche von 12,7 x 12,7 m gruppieren sich um den überhöhten, zentralen Wohnraum mit Oberlicht, der ein Viertel der Nutzfläche ausmacht, Küche und Esszimmer, Kinderzimmer, Schlafzimmer Dame, Schlafzimmer Herr, dazwischen das Bad, Arbeitsnische und Gästezimmer.

Die **modernste Ausstattung** von Einbauküche, Zentralheizung, Gasdurchlauferhitzer und pflegeleichten Boden- und Wandflächen demonstriert Arbeitserleichterung dank Technisierung.

Mit **neuesten Baukonstruktionen und Baumaterialien** wie **dreischaligen Wänden** aus großformatigen, vorgefertigten **Leichtbetonsteinen** und dazwischen liegender **Torfdämmschicht** wird experimentiert, um **Bauaufwand und Heizenergie einzusparen**. Die Decken bestehen aus Keramikhohlsteinen mit Stahleinlagen, das Dach ist mit preisgünstigen Bitumenbahnen gedeckt, die Außenwände sind wetterbeständig verputzt. Die **schmiedeeisernen Fensterrahmen** der Oberlichter nehmen das Deckengewicht auf. In den Wohnräumen sind Holz-Drehfenster verbaut, in Bad und Küche Kippfenster. Die Wandverkleidung in Küche und Bad besteht aus Spiegelglasmosaik, der Fußbodenbelag aus Gummi und Triolin (als Linoleumersatz). Im Keller befindet sich die Wäscherei mit Gasheizung und elektrischem Antrieb.

ALLE WERKSTÄTTEN HABEN BEI DER EINRICHTUNG DES VERSUCHSHAUSES MITGEWIRKT:

STEINBILDHAUEREI	
JOS. HARTWIG	HAUSMODELL
TISCHLEREI	
MARCEL BREUER	WOHN- UND DAMENZIMMER
ALMA BUSCHER U. ERICH BRENDEL	KINDERZIMMER
ERICH DIECKMANN	SPEISE- UND HERRENZIMMER
BENITA OTTE U. ERNST GERHARDT	KÜCHE
METALLWERKSTATT	
ALMA BUSCHER	BELEUCHTUNG IM KINDERZIMMER
C. J. JUCKER	SCHREIBTISCHLAMPEN
JULIUS PAP	STEHLAMPE IM WOHNRAUM
WANDMALEREI	
ALFRED ARNDT U. JOSEPH MALTAN	AUSMALUNG DER INNENRÄUME
WEBEREI	
LIS DEINHARDT	TEPPICH IM HERRENZIMMER
MARITHA ERPS	TEPPICH IM WOHNZIMMER
BENITA OTTE	TEPPICH IM KINDERZIMMER
AGNES KOGHÉ	TEPPICH IM DAMENZIMMER
GÜNTE STÖLZEL	TEPPICH WOHNZIMMERNISCHE
KERAMISCHE WERKSTATT	
THEO BOGLER UND OTTO LINDIG	KERAMISCHE GEFÄSSE

Aus: Anke Blümm, Martina Ullrich (Hg.), *Haus am Horn*, Weimar 2019



MÖBELBAU

Das aufsehenerregend Neue der Bauhausmöbel war unter anderem Ergebnis einer **Funktionsanalyse**.

An die Konstruktion eines Stuhles wurden folgende Forderungen gestellt (1924):

- Elastischer Sitz und Rückenlehne, aber kein Polster, das schwer, teuer und staubfangend ist.
- Schrägstellung der Sitzfläche, weil so der Oberschenkel in seiner ganzen Länge unterstützt ist, ohne gedrückt zu werden.
- Schräge Stellung des Oberkörpers und
- Freilassung des Rückgrates, weil jeder Druck auf das Rückgrat unbequem und auch ungesund ist.

Die Entwicklung der Möbelwerkstatt zeigt symptomatisch die schrittweise **Auflösung der handwerklichen Kategorien** durch sich ändernde Bedürfnisse und Produktionsprozesse. Einen Großteil der patentierten Möbel-Modelle kaufte die Industrie zur **Serienproduktion** an. 1928 wurden die Tischlerei und Metallwerkstatt zusammengelegt.

Marcel Breuer (1925-28) strebte eine Reduktion des Möbelvolumens an, die er mit der Einführung des federnden **Stahlrohrs** ideal verwirklichen konnte „es geht mit jedem Jahr besser und besser. Am Ende sitzt man auf einer elastischen Luftsäule“ (ein Bauhaus-Film 5 Jahre lang 1926), „... mein Stahlclubsessel ist in seiner äußeren Erscheinung sowie im Materialausdruck am extremsten; er ist am wenigsten künstlerisch, am meisten logisch, am wenigsten „wohnlich“, am meisten maschinenmäßig“ 1927.

Hannes Meyer (1928-30) und der Werkstattleiter Alfred Arndt vertraten einen extremen Funktionalismus und verstärkten die wissenschaftliche Entwurfsvorbereitung mit Hilfe von soziologischen Analysen. Die Möbel, häufig klapp- oder faltbar, ließen sich zerlegen und neu zusammensetzen. Das für den **„Volksbedarf“** erschwingliche Standardprodukt wurde zum Leitbegriff.

Ludwig Mies van der Rohe (1930-33), der das Bauhaus auf akademische Formen zurückführte und entpolitisierte, gestaltete Gebäude wie auch Mobiliar als **räumliches Kunstwerk** mit edlen Materialien. 1930 erfolgte die Zusammenlegung der ehemaligen Holz- und Metallwerkstatt mit der Wandmalerei und Weberei zu einer „Ausbauwerkstatt“ für Innenarchitektur; 1932-33 übernahm als erste Frau **Lilly Reich die Gesamtleitung**

Literatur:

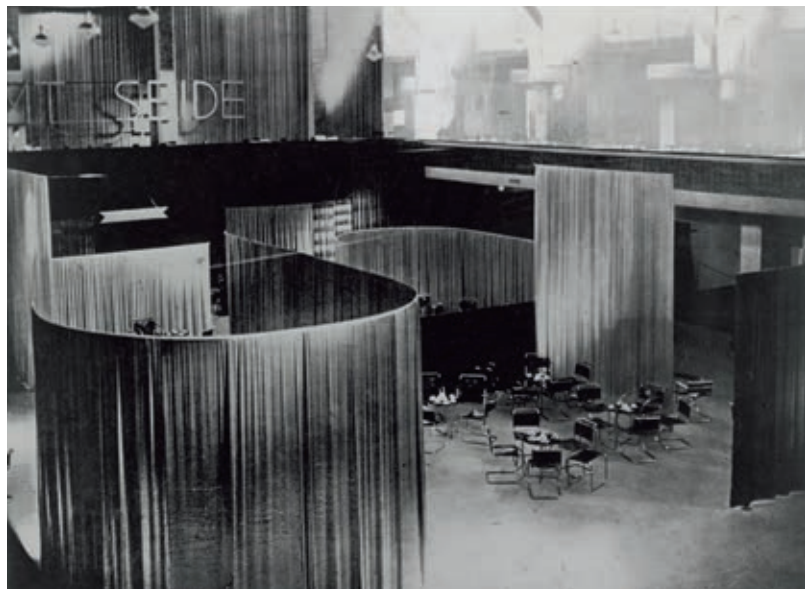
Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Sammlungskatalog Berlin 1981

Magdalena Droste/bauhaus-archiv berlin, bauhaus 1919-1933, Köln (Taschen) 2019

Lilly Reich: Das Samt und Seide Café in Berlin (1927) schwarz-weiß Fotografie anlässlich der Ausstellung Die Mode der Dame.

Silbergelatine-Print, 20,3 x 25,4 cm.

AD 531. © 2019, Digital image, The Museum of Modern Art (MoMA), New York / SCALA, Florence



Lilly Reich 1885-1947

Der Barcelona-Sessel MR90, Sitzgelegenheit für das spanische Königspaar im deutschen Pavillon der Weltausstellung 1929 in Barcelona, ist einer der erfolgreichsten Möbelentwürfe, eine Ikone.

In jüngster Zeit brachte die Forschung zutage, dass er und viele andere, bisher dem Direktor des Bauhauses Ludwig Mies van der Rohe zugeordnete Entwürfe definitiv unter gemeinsamer Urheberschaft mit Lilly Reich entstanden – wie etwa auch die Innenausstattung der Häuser Lange und Esters in Krefeld oder der Villa Tugendhat in Brünn.

Reich und Mies van der Rohe waren von 1927 bis zu seiner Übersiedlung 1939 in die USA privat und beruflich verbunden.

In vier Wohnungen der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927 wurde ihre Kooperation erstmals sichtbar.

Schiebewände, raumhohe Türen und Vorhänge, große Fenster, leichte, niedrige Stahl- und Holzmöbel, Regale schufen offenen Raum und wandelbare Wohnflächen. Es entstanden neue Gesamtkunstwerke als Inszenierung des Wohnens.

Lilly Reich, ausgebildet in textilen Techniken, hatte bei Josef Hoffmann in Wien die Verbindung von Interieur und Mode kennengelernt. Hinzu kam Einflüsse der „Reformkleidung“ durch Else Oppler-Legband. In den 1920ern veranstaltete sie Modenschauen in Berliner Konfektionshäusern und betrieb eine exklusive Modefirma. Die Mitgliedschaft im Deutschen Werkbund (als erste Frau im Vorstand 1920) brachte Großaufträge für Messebau, Industrie- und Gewerbeschauen.

Ausstellungen waren als temporäre Ereignisse oft innovativ und experimentell gestaltet. Lilly Reichs Berliner Ausstellungs-Café „Samt und Seide“ 1926/27 demonstrierte die Wirkung textiler Räume durch raffinierte Vorhangkonstruktionen. In ihren Arbeiten verschwammen die Grenzen zwischen tatsächlich bewohnten Interieurs, Musterwohnungen und Ausstellungsarchitektur.

1929 leitete Lilly Reich die deutsche Abteilung in der Weltausstellung 1929 in Barcelona; die Architektur des „Barcelona-Pavillons“ blieb bahnbrechend und weltberühmt.

1932 bis zur Schließung 1933 führte sie die Ausbauwerkstatt am Bauhaus, in der Weberei unterstützt von Otti Berger.

1996 organisierte das MoMa New York eine erste Einzelausstellung aus dem Nachlass.

Literatur:

- Christiane Lange, Mies van der Rohe und Lilly Reich: Möbel und Räume, Berlin 2007
- Ulrike Müller, Bauhaus-Frauen, Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2016
- FRAU ARCHITEKT. Von (Hg.) Mary Pepchinski, Christina Budde, Wolfgang Voigt und Peter Cachola Schmal. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a.M. & Tübingen 2017
- Christiane Lange und Anke Blümm (Hg.), Bauhaus und Textilindustrie. Architektur – Design – Lehre, München 2019



Lilly Reich (vorn) und Annemarie Wilke, Berlin 1933

bauhaus-archiv © Irmela Schreiber, Karlsruhe



Barcelona®Chair Bauhaus Edition ©_KNOLL

Detmolder Schule für Architektur und Innenarchitektur

Technische Hochschule Ostwestfalen-Lippe

Institut für Möbeldesign

www.th-owl/gestaltung

Professorin Verena Wriedt

ETHISCHE MÖBEL – MEHR ALS NUR FUNKTIONAL

Sommersemester 2018

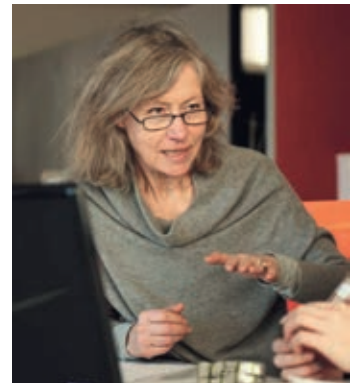


Foto © Dirk Schelpmeier

Die **Ethik** schafft Orientierung für menschliches Handeln.

Möbel dienen dem Menschen bei der Verrichtung seiner Tätigkeiten.

Das Projekt untersucht die Frage, ob Möbel über einen praktischen Zweck hinaus auch ethisches Handeln bewirken können. In der gemeinsamen Reflexion dessen, was „Ethisches Handeln“ bedeutet, welche Rolle Moral- und Wertvorstellungen spielen, haben die Studierenden ihre Werte bestimmt.

Das Verständnis menschlichen Handelns wurde vertieft durch die Spiegelung des persönlichen Werts in der Natur, durch die Betrachtung von Arbeiten freischaffender Künstler*innen sowie Erfahrungen im Raum.

Innerhalb der Analyse von Möbelementen fanden sich Segmente, mit deren Bearbeitung die unterschiedlichen Themen der Studierenden sichtbar werden.

Obwohl die Vielfalt innerhalb der entstandenen Entwürfe groß war, sind es die Werte Wahrhaftigkeit und Achtsamkeit, die in allen Arbeiten zu finden sind.

Katharina Bieker

WERTSCHÄTZUNG

„Stehpult“

Wie kann ethisch gehandelt werden, wenn die eigenen Werte – die Ethik gegenüber sich selbst – unklar sind? Mittels der Funktionen und Materialien meines Möbels können Nutzer*innen sich von außen nach innen betrachten und sich ihrer selbst wegen wertschätzen.

Maßstab ca. 1:4 Material Eiche, Messing, Filz



WERTSCHÄTZUNG

Pascal Finke

RESPEKT

„Schubladenmöbel“

Respekt bzw. Respektlosigkeit zeigt sich in der Anerkennung bzw. Verweigerung von Achtung.

Die 3 Schubladen, die in Gebrauch und Form Bewährtem entsprechen, respektieren Funktionen,

3 Schubladen negieren diese: zu lang, öffnen nach hinten, Zugriff über eine Klappe.

Maßstab ca. 1:4 Material Birken-Sperrholz



RESPEKT

Margarita Gentemann

GLEICHGEWICHT

„Kommode“

Das Möbel ist als Wippe gebaut. Auf einem Brett sind Behälter geschichtet, die sich – je nach Neigung – öffnen oder schließen. Im Leben eine Balance zu finden, ist ein bewegter Prozess des Gewichtens, in dem sich dem Menschen gegenüber Dinge offenbaren, aber auch versperren.

Maßstab 1:1 Material Multiplex



GLEICHGEWICHT

Julian Hartstang. Tobias Haselmayr

HOMMAGE AN RIETVELD

„Hocker“

Eine Hommage, die mittels Mikadostäben Rietvelds Gestaltungsgrundsätze der strengen Geometrie und flächig gesetzten Farben aufhebt. Der feine Bezug bildet sich durch die Primärfarben und die Elementarhaftigkeit aller Bauteile, deren Gefüge Raum bildet.

Maßstab ca. 1:4 Material Holzstäbe



HOMMAGE an Rietveld m. Detail

Theresa Hellings

WAHRHAFTIGKEIT

„Kratzspuren auf dem Boden“

Die Stühle haben Farben unter den Beinen. Der Stuhl einer Person zeichnet andere Linien als der Stuhl einer anderen Person. Wir sehen daran unsere Eigenart und möglicherweise können wir daraus mitnehmen, dass Anderssein etwas Alltägliches ist – das Normalste der Welt.

Maßstab 1:3 Material Balsa



WAHRHAFTIGKEIT

Charlotte Krause

ALTRUISMUS

„Tisch“ zum Anlehnen, Arbeiten, Essen, Reden, Versteckspielen und Glühbirnenwechseln

Altruistisches Handeln bedeutet: Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Interesse an den Bedürfnissen anderer, Hilfsbereitschaft, Geben. Durch die erweiterten Nutzungen wird auf leicht ironische Weise vermittelt, dass man auf seine Mitmenschen achten und zu deren Vorteil handeln kann.

Maßstab ca. 1:4 Material Karton lackiert



ALTRUISMUS



Bettina Lange-Hecker
hecker architekten Düsseldorf
www.hecker-architekten.de

BAU HOLZ !

Wir erleben die rasend zunehmende Industrialisierung und komplette Urbanisierung der Welt als gefährdend und versuchen angesichts der ungelösten ökologischen Fragestellung, nicht zu verzweifeln.

Wenn wir bauen, bedeutet das immer einen erheblichen Eingriff in die Natur. Erde wird versiegelt, Straßen zu den Bauwerken gebaut, natürliche Biotope verdrängt und CO₂ wird bei der Produktion der Baustoffe in die Atmosphäre freigesetzt. So zerstören wir natürliche Lebensgrundlagen und sehnen uns nach Alternativen.

Das Bauhaus hoffte, durch serielle Massenproduktion aller Güter und auch von Gebäuden, **Wohlstand für alle** zu erreichen. Heute sehen wir, dass das Versprechen eine Fehlentwicklung einleitete: Der globale, ungezügelt expandierende Konsum zerstört unsere Welt und **wir fürchten, dass diese in der Moderne entwickelte sozialökonomische Utopie sich zu einer ökologischen Dystopie verwandelt.**

Auch Gropius kritisierte Ende der 30er-Jahre in Harvard schon die zerstörerische Zersiedelung der Landschaft und Moholy-Nagy wandelte sich in Chicago zum Umweltaktivisten und ersann grüne Großstädte. **Die Dessauer Bauhäusler, Taut und andere Architekten der Moderne, waren sehr naturverbunden, ahnten aber die Dimension der ökologischen Frage noch nicht.**

Nun ist der Holzbau, insbesondere der Holztafelbau, prädestiniert für eine serielle und präfabrizierte Bauweise. Ganzheitlich verstanden – eine Denkweise, die nicht zuletzt vom Bauhaus entwickelt wurde – müssen wir uns heute umfassend mit dem Produktionsprozess selbst über die Nutzung bis hin zur Entsorgung befassen. Hierzu wurde das sogenannte „Cradle to Cradle“ („von Wiege zu Wiege“) -Modell entwickelt, eine durchgängige und konsequente Kreislaufwirtschaft. Cradle-to-Cradle-Produkte und-Gebäude können als biologische Nährstoffe in biologische Kreisläufe zurückgeführt werden.

Als Architekt*innen wollen wir das Wohl der Menschen, für die wir bauen, mit den Zielen der Ökologie vereinen. Wie sinnvoll das nicht nur für unsere Umwelt, sondern angenehm und angemessen das auch für uns persönlich ist, spüren wir bei der Berührung von biologischen Materialien.

Schatzkiste !

KITA UND GEMEINDEZENTRUM **MEERBUSCH**, Bauherrin Ev. Kirchengemeinde Büberich

2009 1. Preis Realisierungswettbewerb

Der U-förmige Gebäudekomplex formt mit einem älteren Kirchengebäude eine Piazza, die wie ein Marktplatz zum Zentrum der Gemeinde wird, jedoch weniger öffentlich als der äußere Stadtraum. Die Fassaden geben den Blick frei auf das vielfältige Geschehen im Inneren, auf die Verwaltung der Diakonie und der Gemeinde, die Gruppenräume, das Gemeindecafé und die vierzügige Kindertagesstätte.

Atmosphärische Wärme und Geborgenheit werden durch ökologische Baustoffe, insbesondere Holzstützen und -balkendecken vermittelt, unterstützt durch akustisch dämpfende Holzverkleidungen.

Gemeinde und Kinder verstehen die Offenheit der Konzeption als Angebot und Rahmen eigener Kreativität.

Campus !

GEMEINDEZENTRUM **OBERHAUSEN**, Bauherrin Ev. Emmaus-Kirchengemeinde
2016-2018 1. Preis Eingeladener Realisierungswettbewerb

Get Together !

JOHANNITER KINDERGARTEN **ERKELENZ** Bauherrin Johanniter Unfallhilfe e.V.
1999 1. Preis Offener Realisierungswettbewerb

Unser Entwurf reagiert auf die vorgegebene Situation mit einem prägnanten Baukörper, der einen Vorplatz abschirmt, welcher – mit einem Baum im Zentrum – als Treffpunkt dienen kann.

Die einprägsame Ausbildung einzelner, additiv gefügter Bauteile um dieses Forum ergibt das Bild eines Weilers.



Wohnungsbau

Im Laufe der Jahre 1919 bis 1933 stellten die Mitwirkenden des Bauhauses unterschiedliche Schwerpunkte in den Vordergrund. Am Stil prägendsten war die Phase 1924 bis 1927 in Dessau, wo es im weitesten Sinne um neue Formen des Zusammenlebens in der Industriegesellschaft ging. Insofern war das Bauhaus ideologisch und praktisch Teil der länderübergreifenden Bewegung **Neues Bauen**.

Deren bekanntester Exponent, Le Corbusier, tat sich 1928 mit Walter Gropius und anderen zusammen, um in der Folge bis 1959 die Reihe **Congrès Internationaux d'Architecture Moderne** (dt.: Internationale Kongresse Moderner Architektur) zu veranstalten (CIAM). Die 1933 verabschiedete Charta von Athen fasste die Maximen zusammen: Eine gute, bezahlbare Behausung für den Durchschnittsmenschen erfordere, die erdrückende Enge der wuchernden Großstadt zu verlassen und neue Siedlungsformen für den Stadtrand zu entwickeln - die Trennung von Arbeit und Wohnen, rationalisierte Grundrisse, genormte Bauteile, neue Materialien wie armerter Beton und zwar in großen Baukomplexen, um den Flächenverbrauch zu begrenzen.

Diese Leitsätze galten bis ins letzte Viertel des 20. Jhds., wobei das Thema der "autogerechten" Stadt beim Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg hinzu kam.

Die Thematik verschärft sich global stetig weiter, da die Weltbevölkerung nicht nur wächst, sondern auch vom Land in die **Megacities** strebt.

Seit einigen Jahren hat sich moderne Stadtplanung auch mit Formen spontanen und temporären Bauens in Elendsquartieren, Slums, Flüchtlingslagern zu befassen (siehe z.B. Urban Think Tank, Zürich, im Torre del David Caracas).

Neues Bauen Heute sollte daher für eine weltweit wachsende Bevölkerung den sorgsamen Umgang mit Ressourcen jeglicher Art im Blick haben. In Europa kommt hierbei der Anpassung vorhandener Bauten an moderne Erfordernisse besondere Bedeutung zu, anstelle von Abriss und Sondermüll (Beton).

Architektin LAURA PERETTI, Rom
www.lauraperettiarchitects.com



Il Corviale, Rom, „Auseinandersetzung mit UTOPIA“

DER INTERNATIONALE WETTBEWERB „RIGENERARE CORVIALE“ 2015 / laufendes Projekt

Il Corviale war das letzte große italienische Sozialprojekt in einer Zeit voller Veränderungen, die darauf abzielten, eine gerechtere Gesellschaft zu erfinden. Erbaut unter Leitung von Mario Fiorentino (Bauzeit 1975 - 1982) wurde Il Corviale jedoch auch zum Negativsymbol der italienischen Vororte, ein Ort, der eher für seinen Niedergang als für seine utopischen Ideen bekannt war, ein Mikrokosmos von über 1300 Wohnungen (rd. 100 davon illegal) mit offiziell 5000 Einwohnern. Mit seinen Dimensionen von 11 Stockwerken auf 959 m Länge, 200 m Breite, 30 m Höhe gilt es als das größte Wohnhaus Europas.

Im Jahr 2015 hat ein von ATER (Baubehörde der Stadt Rom) ausgelobter internationaler Wettbewerb „RIGENERARE CORVIALE“, der von der REGION Latium finanziert und von Laura Peretti und ihrem Team gewonnen wurde, eine Umgestaltung der problematischen Aspekte in Angriff genommen. Ein zweiter Wettbewerb galt dem 4. Stockwerk (s.u.).

Die Idee war, Corviale aus der Isolation zu befreien, die die Gestalt des unüberwindlichen Gebäuderiegels bewirkt: vor allem der Graben mit der Autostrasse ohne Bürgersteige und der fensterlose Sockel (für Garagen) mit nur 5 Eingängen.



Die Basis des Gebäudes musste den Charakter eines öffentlichen Raums bekommen, um dem **Bedürfnis der Bewohner nach humanen Maßstäben** gerecht zu werden.

Das Siegerprojekt schafft mit einer neuen Straßenführung den Raum für eine Platzanlage. Diese fällt mit der Achse zusammen, die von öffentlichen Gebäuden gebildet werden wird (Bibliothek, Post, Feuerwehr, Theater, Schule, Gotteshaus, Supermarkt, Sportanlagen). Der Höhenunterschied verteilt sich auf große Plattformen und ist schließlich eine Piazza für alle Bewohner.

Vor dem langen Betonmonolithen führt ein lebendiges Parterre ein heute völlig fehlendes Zwischengeschoss ein. Der Weg zur Haustür wird als einladendes Eingangsmotiv umgestaltet. Eine offene Rampe und 27 Eingänge statt 5 ermöglichen die Verbindung in die Landschaft und aus einem langen Brunnen erheben sich bunte Pferdeskulpturen von Mimmo Paladino.

Corviale wird von einer Barriere zum Filter, eine große poröse städtische Megastruktur wie ein Aquädukt.

Literatur:

- Tendenzen der 20er Jahre, Ausstellung des Europarates, Berlin 1977, Katalog
- Hans-Christian Wilhelm, Neue Füße für den Corviale, Bauwelt 18/2016



GUENDALINA SALIMEI

Architektin, TStudio Rom

www.tstudio.net



II CORVIALE 4. Stock „Il chilometro verde“ DER GRÜNE KILOMETER

Das Projekt „chilometro verde“ wird das 4./5. Stockwerk des Gebäudes „Il Corviale“ (Piano Libero) sanieren, nachdem Guendalina Salimei 2009 den von der römischen Baubehörde ATER ausgelobten Wettbewerb gewonnen hat.

In der ursprünglichen Planung war diese Etage als „fliegende Straße“ vorgesehen, ein öffentlicher Treffpunkt mit Geschäften, Cafés, Dienstleistungsbetrieben. Noch während der Bauphase wurden die Räume **illegal besetzt** und in Eigenregie zu Wohnungen umgebaut – u.a. von einem Franziskanerkonvent, der sich um wirtschaftlich schwache und vereinsamte Menschen kümmert.

In über 35 Jahren haben die Bewohner*innen von Il Corviale seither ein starkes Gemeinschaftsgefühl entwickelt, einen sozialen Mikrokosmos, eigenverantwortliche Strukturen und kulturelles Selbstverständnis (Vereine, ein Lientheater, Kulturzentrum Il Mitreo, Radiosender, Kirchengemeinde). www.corviale.it

Die Anlage ist Forschungsobjekt für Architektur, Soziologie, Stadtplanung. 2006 wurde die Dokumentation „Der Palast (il Palazzo)“ von Katharina Copony als bester deutscher Dokumentarfilm bei der Duisburger Filmwoche ausgezeichnet (45 Min). Im April 2018 besuchte Papst Franziskus den Corviale.

Die Neugestaltung wurde unter Einbeziehung der Bewohner entwickelt und sieht vor, dass die Wohnbebauung durchsetzt wird mit gemeinsam zu nutzenden und zu pflegenden Aufenthaltsräumen, zum Beispiel Sportanlagen. Hier ähnelt das Modell den vom Schweizer Institut Urban Think Tank in lateinamerikanischen Slums eingerichteten „Vertical Gyms“, mehrstöckigen Sportanlagen auf platzsparendem Grundriss. 103 Appartements in Wohnungsgrößen von 38 bis 80 m² werden zum Teil als Sozialwohnungen den bisherigen illegalen Bewohnern überlassen.

Die verschattende Gestaltung der Fassaden mit „Klimaschleusen“ zielt darauf ab, das Wohlbefinden in den Wohnungen zu erhöhen – Balkone waren in dem Gebäude bisher nicht vorgesehen. TStudio Rom ist um innovative Lösungen hinsichtlich Umweltverträglichkeit bemüht.

Mit Farbkonzept und viel Bepflanzung wird ein „grünes“ Zeichen gesetzt, das ein Element des „positiven Einschnittes“ im Leben der Bewohner bilden soll, eine Fortsetzung der grünen Umgebung.

Die Architektin versteht ihr Projekt als zeitgemäße Neuinterpretation des von Mario Fiorentino gemeinten Systems einer eigenständigen, linearen Stadt als Alternative zur Zersiedelung der Landschaft.

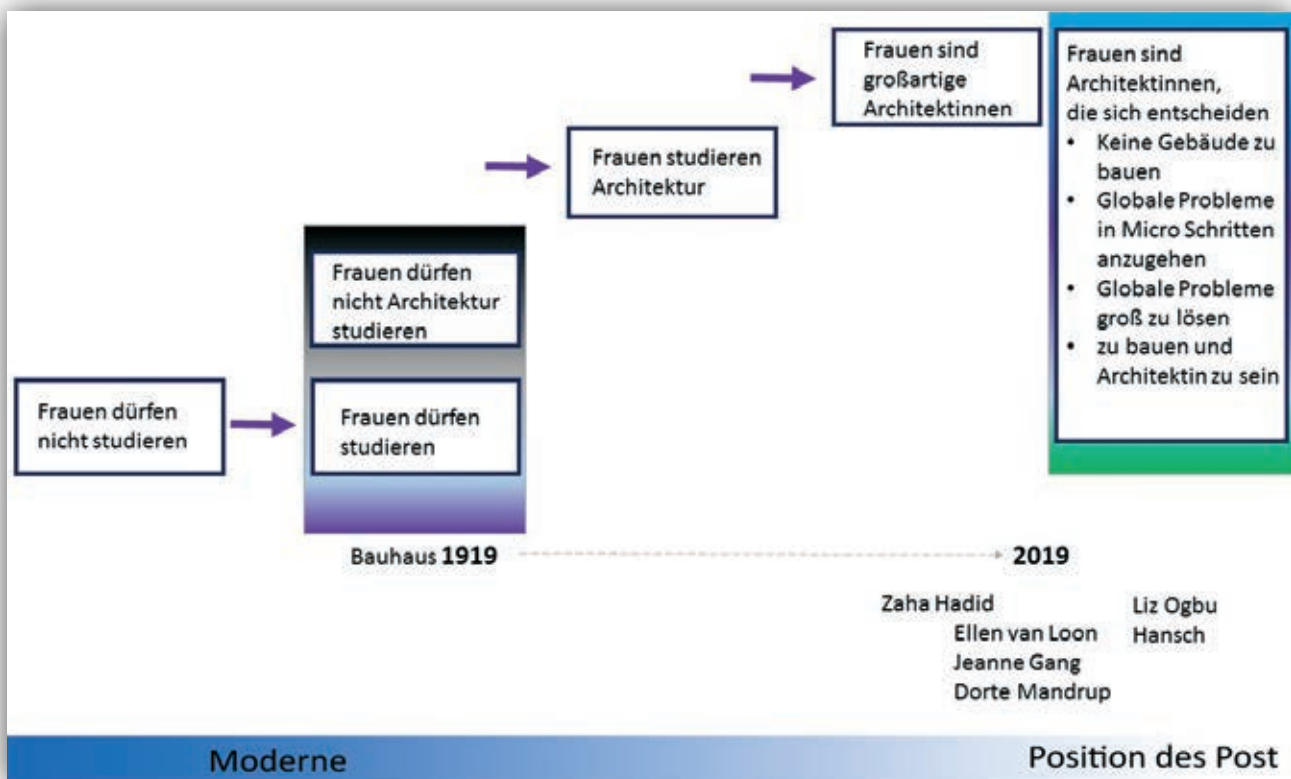
Literatur:

- Deutschlandfunk Kultur – Zeitfragen 10.12.2018
- Irene Ranaldi, La Voce di New York, Corviale a Roma: l'utopia della città in un palazzo 17.12.2018

Zeitgenössische Architektinnen

Das Frauenmuseum Bonn will mit seiner Ausstellung zeigen, welchen Beitrag Frauen bei der Ausformulierung der Moderne gespielt haben. Bauhaus 1919-2019 ist daher nicht nur Anlass zu einem Rückblick auf etwas, was vor 100 Jahren gewesen ist, sondern ein Zeitraum bis heute. In diesem Zeitraum haben Frauen, das was damals begonnen wurde aufgenommen, weiterentwickelt, verändert. Frauen gestalten Lebensräume entscheidend mit. In Design und sozialräumlich.

Architekt*Innen konnten Frauen am Bauhaus nicht werden. Frauen wurden Innenarchitektinnen. 2019 sind viele der aufregendsten Architekturen der Welt von Frauen.



Um diesen Zeitraum zu veranschaulichen geht die Ausstellung ***Innen räume** von einer **Bodeninstallation** aus, die den **Grundriß des Bauhaus-Musterhaus „Am Horn“** von 1923, Weimar zeigt

Der Grundriß zeigt Räume („Kinderzimmer“, „Wohnzimmer“) mit von **Wolf Wetzker rekonstruierten bzw. nachempfundenen Möbel**.

Das Haus am Horn

war 1923 in wenigen Monaten errichtet worden als Leistungsnachweis der 1919 gegründeten Hochschule „Staatliches Bauhaus Weimar“. Das Musterhaus wurde durch die Werkstätten am Bauhaus eingerichtet und war technisch auf dem neusten Stand: zeitsparende Bauweise, Zentralheizung, pflegeleichte Böden.

Der Grundriß soll aber gleichzeitig Spielbrett sein für unterschiedliche Positionen seitdem, die sich in der gesamten Ausstellung spiegeln.



Architektinnen von Weltgeltung und Positionen junger Architektinnen sind zu sehen in Video-Beiträgen von:

Jeanne Gang, Architektin, Projekt, Film: Arcus Center for Social Justice Leadership, 2018

Zaha Hadid, Architektin, Film: Zaha Hadid Architects, 2014

Marcella Hansch, Architektin, Projekt „pacific-garbage-screening“

Dorte Mandrup, Architektin, Projekt, Film: CONDITIONS of the Arctic, 2018

Liz Ogbu, Architektin, Film: Why I'm architect that designs for social impact not buildings

Ellen van Loon, Architektin, Film: Women in Architecture lecture 2018: Ellen van Loon

Urban Think Tank/ETH Zürich präsentiert ein mögliches Wohnmodell der Zukunft in den Metropolen der Trikont. Dabei werden aufgegebene Orte kreativ besetzt und in Eigeninitiative und Selbstverwaltung einer neuen Nutzung zugeführt.

Wie in dem Film zu sehen, spielen Frauen in dieser kreativen Aneignung eine wichtige Rolle. Liegt dem ein tradiertes Rollenbild zugrunde („Es wohnlich zu machen“)? Oder geht **informelles Wohnen nur dank Frauen?**

Aber: ist dieses informelle Wohnen überhaupt die Lösung für ein selbstbestimmtes Leben oder nur ein Akt der Notwehr gegen die Zumutungen einer neoliberalen Wirtschaftsordnung? Auch hierzulande wirft uns ja der Mangel an bezahlbarem Wohnraum um Jahre zurück.

Und wäre nicht sozialer Wohnungsbau die bessere Alternative? Ein „neues Bauen“ wie 1919 gefordert?

***Innen räume kann diese Fragen nicht abschließend klären und auch nicht ob Frauen es gelingen wird „die Welt zu retten“.**

Aber: *innen räume kann den Anteil von Frauen bei dem Versuch aufzeigen.

WOMEN IN ARCHITECTURE
London, United Kingdom

Women in Architecture will in Zusammenarbeit mit The Architectural Review und dem Architects' Journal die Bedingungen für Architektinnen verbessern.

Women in Architecture umfasst oder beinhaltet eine jährliche Umfrage, ein Partnerprogramm sowie eine Reihe von Veranstaltungen und Preisen, die das beste Design von Architektinnen aus der ganzen Welt würdigen und Vorbilder für junge Frauen in der Praxis fördern.

Neben ihren Partnerinnen und Partnern - die sich öffentlich für die Gleichstellung einsetzen - arbeitet WiA daran, das Profil von Frauen in der Architektur weltweit zu schärfen und gemeinsam die Forderung nach Respekt, Vielfalt und Chancengleichheit zu unterstützen.

Die jährliche Umfrage stellt eine wichtige Momentaufnahme, um die Erfahrungen britischer Architektinnen zu sammeln, auszuwerten und bei Benachteiligungen Gegenmaßnahmen zu entwickeln.

Die **Women in Architecture Awards** sind ein wichtiger Meilenstein der Kampagne, die nicht nur von den Gewinnerinnen und JurorInnenen geschätzt, sondern auch in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

Die Preise wurden 2012 mit dem Ziel ins Leben gerufen, einen Wandel im Architekturberuf zu initiieren. Ihre Reichweite ist beträchtlich, und während es die Gewinnerinnen und Teilnehmerinnen sind, die für Schlagzeilen sorgen, gibt gerade die große Vielfalt aller Nominierten einen neuen Blick auf das Berufsfeld Architektin.



The Architectural Review

Preis der Architektin des Jahres 2018

2018 erhielt **Ellen van Loon**, OMA, Rotterdam, Niederlande den Preis „Architect of the Year“.

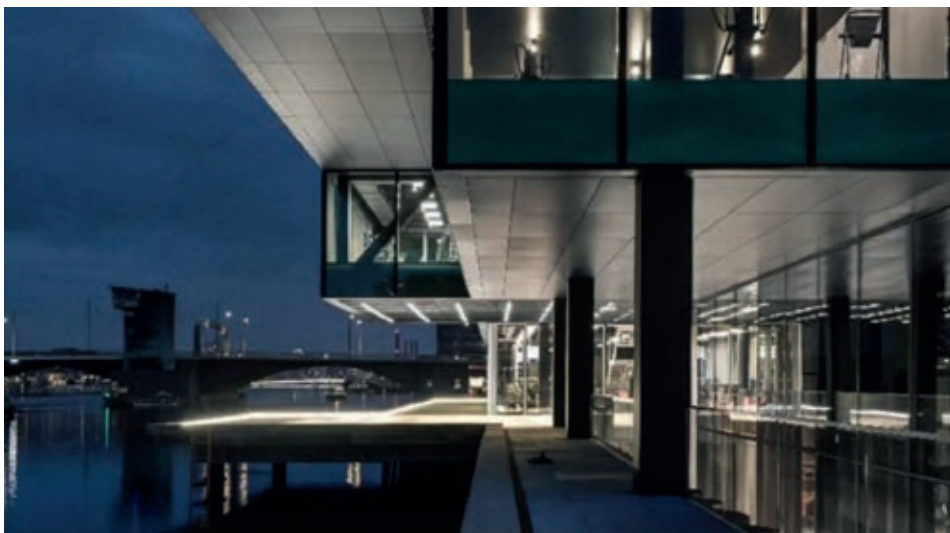




Photo: Kristian Ridder Nielsen

ELLEN VAN LOON Architektin, OMA, Rotterdam, Niederlande

Film: **Women in Architecture lecture 2018: Ellen van Loon**

Ellen van Loon (1963) ist eine niederländische Architektin. Sie arbeitet seit 1998 beim Office for Metropolitan Architecture (OMA) in Rotterdam, wo sie seit 2005 eine von sieben Partnern ist. Sie hat mehrere Projekte geleitet, die durch die Kombination von fortschrittlichen Designs und präziser Ausführung Preise gewonnen haben.



Im Jahr 2016 arbeitete sie an der Factory Manchester, einem Ort für darstellende Kunst, und dem Neubau des Brighton College in England. Weitere Projekte sind die Multimedia-Bibliothek in Caen in Frankreich und das Gebäude für das Danish Architecture Center in Kopenhagen.

Zu ihren wichtigsten Beiträgen zählt BLOX, die neue Heimat des Danish Architecture Centre in Kopenhagen (2018); Rijnstraat 8 (2017); Lab City (2017); das G-Star-Hauptquartier in Amsterdam (2014); De Rotterdam, das größte Gebäude in den Niederlanden (2013); New Court, der Hauptsitz der Rothschild Bank in London (2011); Außen- und Innenarchitektur für das Maggie-Center in der Nähe von Glasgow (2011); der Prada Transformer Pavillon in Seoul (2009); Casa da Musica in Porto (2005), Gewinner des RIBA-Preises 2007; und der niederländischen Botschaft in Berlin (2003), die 2005 mit dem Mies van der Rohe-Preis der Europäischen Union ausgezeichnet wurde.



Women in Architecture lecture 2018: Ellen van Loon

2018 erhielt Ellen van Loon den Preis „Architektin des Jahres“, der von der Organisation „Woman in Architecture“ London jährlich verliehen wird. Der Filmbeitrag zeigt einen Vortrag von Ellen zur Preisverleihung.



Photo: Espen Grønli

DORTE MANDRUP
Architektin, Kopenhagen, Dänemark

Film: CONDITIONS of the Arctic, 2018

Dorte Mandrup ist eine dänische Architektin mit mehr als 25 Jahren Erfahrung. Als Gründerin und Creative Director ihres in Kopenhagen ansässigen Studios hat sie ein internationales Team von 70 engagierten Mitarbeitern um sich versammelt. Sie werden angetrieben von den Möglichkeiten der modernen Architektur und einer experimentellen Neugierde, die auf herausragende Handwerkskunst zurückgreift.

Vor ihrem Architekturstudium in Aarhus, Dänemark, studierte Dorte Mandrup Skulptur und Keramik in den USA.

Dorte Mandrup ist spezialisiert auf bahnbrechende Projekte, die Geographie, Funktion und Größe miteinander verbinden. Mehrere UNESCO-bezogene Landmarkprojekte unterstreichen die Kompetenz. Ihre Arbeit erhält nationale und internationale Anerkennung, wie den The Green Good Design Award des Chicago Athenaeum, den Danish Wood Award, den Swedish Wood Award, den Bauwelt Award, die Eckersberg Medaille, die Dreyer Foundation und vieles mehr.



Photo: Adam Mork

Die kuratierte, internationale Ausstellung auf der Biennale di Venezia wurde mit einer künstlerischen Interpretation ihres Kulturprojekts in Grönland, dem Icefjord Centre, von einer eigenständigen Licht- und Klanginstallation begleitet.

Als eine der ersten Dänen überhaupt stellte die dänische Architektin Dorte Mandrup auf der Hauptausstellung der Biennale Architettura 2018 aus.

Der Eisfjord in Ilulissat liegt an einem der aktivsten Gletscher der Welt. In den letzten Jahren ist der Eisfjord mehrere Kilometer zurückgegangen und 2004 wurde der Eisfjord in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen.



JEANNE GANG
Architektin, Studio Gang, Chicago, USA

Arcus Center for Social Justice Leadership in Kalamazoo, Michigan
Film by Dave Burk © Hedrich Blessing, edited by Winter Beach Productions, 2014. Additional editing by Spirit of Space, 2018.

Das von Jeanne Gang gegründete und geleitete Studio Gang ist ein Architektur- und Städtebaubüro mit Hauptsitz in Chicago und Büros in New York, San Francisco und Paris. Als Mitglied der American Academy of Arts and Sciences und Chevalier de l'Ordre national de la Légion d'honneur ist Jeanne international bekannt für einen Designprozess, der die Beziehungen zwischen Individuen, Gemeinschaften und Umgebungen in den Vordergrund stellt. Ihr vielfältiges Werk umfasst Skalen und Typologien, die über die konventionellen Grenzen der Architektur hinausgehen und von der Entwicklung nachhaltiger Materialien bis hin zur Förderung des sozialen Zusammenhalts reichen. Ihr Ansatz hat zu einigen der überzeugendsten Architekturen der Gegenwart geführt, darunter **Aqua Tower**, das **Arcus Center for Social Justice Leadership** und **Writers Theatre**. Derzeit entwirft sie Großprojekte in ganz Amerika und Europa, darunter das **Gilder Center for Science, Education, and Innovation** am American Museum of Natural History in New York, einen einheitlichen Campus für das California College of the Arts in San Francisco und die neue Botschaft der Vereinigten Staaten in Brasília, Brasilien.



*Arcus Center Diagram, (c) Studio Gang
Studio Gang, Diagram, Arcus Center for Social Justice Leadership, Kalamazoo, Michigan, USA, 2014
Diagram © and courtesy Studio Gang*

*Arcus Center Banner Photo, Steve Hall (c) Hall + Merrick
Studio Gang, Arcus Center for Social Justice Leadership, Kalamazoo, Michigan, USA, 2014
Photo by Steve Hall © Hall + Merrick, courtesy Studio Gang*

Arcus Center for Social Justice Leadership in Kalamazoo, Michigan

Historisch gesehen fanden Zusammenkünfte für soziale Gerechtigkeit oft in informellen Räumlichkeiten statt, beispielsweise in einem Kirchenkeller, einem Wohnzimmer oder sogar an einem Küchentisch. Die Herausforderung, ein Gebäude von Grund auf zu entwerfen, das die Diskussion anregt und diese Arbeit für alle sichtbar macht, ist in vielerlei Hinsicht beispiellos. Das **Arcus Center for Social Justice Leadership** hat zum Ziel, Themen der sozialen Gerechtigkeit direkt in das öffentliche Bewusstsein zu bringen. Das Projekt wurde 2018 auf Architektur-Biennale in Venedig vorgestellt.

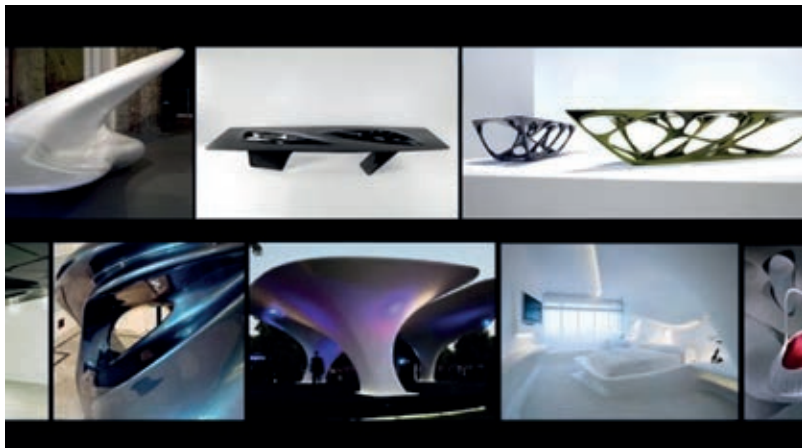


Photo: Brigitte Lacombe

Zaha HADID
† Architektin, Zaha Hadid Architects, London, UK

Film: Zaha Hadid Architects, 2014

Zaha Hadid, Gründerin von Zaha Hadid Architects, wurde 2004 mit dem Pritzker Architekturpreis (gilt als Nobelpreis für Architektur) ausgezeichnet und ist international bekannt für ihre gebauten, theoretischen und akademischen Arbeiten. Jedes ihrer Projekte baut auf über dreißig Jahren Forschung und Entwicklung in den miteinander verbundenen Bereichen Urbanismus, Architektur und Design auf.



Geboren 1950 in Bagdad, Irak, studierte Hadid Mathematik an der American University of Beirut, bevor sie 1972 nach London zog, um die Architectural Association (AA) School zu besuchen, wo sie 1977 den Diploma Prize erhielt.

Hadid gründete 1979 Zaha Hadid Architects und fertigte 1993 ihr erstes Gebäude, die Vitra Feuerwache in Weil am Rhein, Deutschland.

Hadid lehrte bis 1987 an der AA School und hatte seitdem zahlreiche Lehrstühle und Gastprofessuren an Universitäten auf der ganzen Welt inne, darunter Columbia, Harvard, Yale und die Universität für angewandte Kunst in Wien. In Zusammenarbeit mit Patrik Schumacher, Senior Office Partner, arrangiert Zaha Hadids Architektur Form und Raum zu atemberaubenden Raumkompositionen. Der MAXXI: Das Italienische Nationalmuseum für die Kunst des 21. Jahrhunderts in Rom, das London Aquatics Centre für die Olympischen Spiele 2012 und das Heydar Aliyev Centre in Baku sind Manifeste von Hadids Suche nach einem komplexen, flüssigen Raum. Frühere bahnbrechende Gebäude wie das Guangzhou Opera House und das Contemporary Arts Centre in Cincinnati wurden ebenfalls als Architektur gefeiert, die unsere Vorstellungen von der Zukunft mit visionären Raumkonzepten verwandelt, die durch fortschrittliche Design-, Material- und Konstruktionsprozesse definiert sind.

Zaha Hadid verstarb am 31. März 2016, und ihr Erbe liegt in der DNA des von ihr gegründeten Designstudios.



MARCELLA HANSCH
Architektin, Pacific Garbage Screening, Aachen, Deutschland

Filme: Be part of the solution; Pacific Garbage Screening

Umweltproblem Plastik im Meer

Die Grundlage allen Lebens auf der Erde sind unsere Meere und Ozeane. Doch wir Menschen zerstören diese Grundlage zunehmend. Mehr als zehn Prozent des Plastiks landet in den Weltmeeren. Dadurch entsteht eines der größten Umweltprobleme unserer Zeit, für das es bisher noch keine Lösung gibt.



Was ist Pacific Garbage Screening?

PGS ist die Lösung für saubere Meere.

Sie basiert auf einer revolutionären Idee: eine schwimmende Plattform, deren spezielle Bauweise es ermöglicht, Plastikpartikel aus dem Wasser zu filtern. Der Ansatz funktioniert ohne Netze – mit Hilfe eines passiven Sedimentierungsprinzips. Meereslebewesen werden durch diese Methodik nicht gefährdet. Auch geht das Konzept weit über die Reinigung des Meerwassers hinaus. Nach der passiven Filterung soll das Plastik nachhaltig zu Energie und alternativen Produkten verarbeitet werden. Erstes Ziel ist eine Adaption des Projektes zum Einsatz in Flüssen und Flussmündungen.

Außerdem ist uns Umweltbildung ein Großes Anliegen

Wir sind an einem Punkt in unserer Gesellschaft angekommen, wo es fast unmöglich geworden ist, gänzlich auf Plastik zu verzichten. Deshalb braucht es ein Umdenken. Plastik ist ein Wertstoff. Wir versuchen für einen bewussten und vor allem nachhaltigen Umgang zu sensibilisieren. Wir wollen auf das Thema aufmerksam machen, das Bewusstsein bei den Menschen stärken und jeden einzelnen dazu animieren, gegen die weitere Belastung der Meere zu kämpfen. Wir wollen auch an Schulen informieren und Workshops anbieten, um schon Kindern und Jugendlichen das Problem aufzuzeigen und Lösungsansätze zu vermitteln. Denn jeder Einzelne kann etwas tun!





LIZ OGBU

Architektin, Studio O, Berkley, USA

Designerin, Social-Innovator und Urbanistin

Film: Why I'm architect that designs for social impact not buildings, 2014

Liz Ogbu ist eine Designerin, Urbanistin und Sozialinnovatorin. Sie ist Expertin für nachhaltiges Design und räumliche Innovation in herausfordernden städtischen Umgebungen weltweit. Liz ist Gründerin und Leiterin von Studio O, einem Innovationsbüro, das mit Gemeinden zusammenarbeitet, um nachhaltige soziale Auswirkungen zu erzielen.

Von der Planung von Unterkünften für Einwanderer-Tagelöhner in den USA über ein soziales Unternehmen im Bereich Wasser und Gesundheit für einkommensschwache Kenianer bis hin zur Leitung eines Design-Workshops auf der Jahrestagung der Clinton Global Initiative - Liz hat langjährige Erfahrung in der Arbeit mit sozialen Themen.



Photo: Public Architecture - Title: Day Labor Station Community Garden

Derzeit hat sie ihre eigene multidisziplinäre Beratungspraxis, die mit gemeinnützigen Organisationen, Gemeinden und Unternehmen zusammenarbeitet, um soziale Probleme durch kreative Veränderungen von Orten, Systemen und Gemeinschaften anzugehen.

TORRE DAVID

Urban-Think Tank, ETH Zürich, Schweiz

Venezuela/Schweiz, 2013

24 Minuten, Spanisch mit englischem Untertitel

Das Hochhaus entstand in Caracas ab 1990 im Auftrag des Investors David Brillembourg und sollte ursprünglich als Sitz einer Großbank, Bürokomplex und Hotel dienen. Der bislang nur im Rohbau fertiggestellte Wolkenkratzer besitzt 45 Stockwerke und ist 192 Meter hoch. Bedingt durch die Finanzkrise und den Tod David Brillembourgs 1993 wurden die Arbeiten 1994 eingestellt. Nach ihm erhielt das Haus auch seinen Namen „Torre de David“.

Nach dem Tod des Investors übernahm der venezolanische Staat das Gebäude. Im Oktober 2007 besetzten einige Bewohner aus den Armenvierteln der Stadt die Investruine. Nach und nach bevölkerten immer mehr Menschen die leer stehenden Etagen und bauten diese mit provisorischen Mitteln in Eigeninitiative zu Wohnungen und als Handwerkswerkstätten aus. Schätzungen von 2012 gingen von ca. 2000 bis 2500 illegalen Bewohnern des Hauses aus, darunter auch **Angehörige der Mittelschicht**, um den hohen Mieten in Caracas zu entgehen. Außerdem gab es einige kleine **Läden und Cafés**.



Photo: © ETH-Z U-TT / Daniel Schwartz.

Diese kurze Dokumentation zeigt, wie das Leben der Bewohner einige Jahre vor der Räumung der Regierung im Jahr 2014 aussah. Der Film wurde im Rahmen eines größeren Projekts des interdisziplinären Designteams Urban-ThinkTank gedreht und war Teil eines größeren Forschungs- und Designprojekts, das zu einem Buch und zahlreichen Ausstellungen führte, darunter die mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnete Ausstellung auf der Architekturbiennale von Venedig 2012. Das Projekt sollte den Torre David als **Wohnmodell der Zukunft** präsentieren in den Metropolen der Schwellen- und Entwicklungsländer. Dabei werden aufgegebene Orte kreativ besetzt und in **Eigeninitiative und Selbstverwaltung** einer neuen Nutzung zugeführt (Squatting).

Zur Kunst im Kontext

Ein Zusammentreffen zweier Ereignisse hat zur RATIONALE 4 geführt:

Das Jubiläum zu 100 Jahre Bauhaus und der Erwerb des Gebäudes, in dem das Frauenmuseum 1981 gegründet wurde. So weht ein höchst konstruktiver Geist durch die Museumshallen: Die Aufbruchstimmung wird für Veränderungen im Haus sorgen, Fassade, Photovoltaik-Anlage auf dem Dach und Binnenstrukturen warten auf Erneuerung.

Die RATIONALE 4 hat ihre Vorläuferinnen: Die RATIONALE 1 umfasste den Zeitraum 1915 bis 1985, von den Russischen Konstruktivistinnen bis zur Gegenwart. Die RATIONALE 2 präsentierte mit Marli Hoppe-Ritter eine kühne Museumsgründerin; Sammlerin und Förderin der konkreten Kunst, die RATIONALE 3 widmete sich insbesondere der hochrangigen Architektur.

Zur RATIONALE 4: Der Kunstbereich im Projekt **bauhaus*innen räume 1919-2019** beherbergt mehrere Themen im Thema, zuerst die **Kunst am Bau – Kunst im öffentlichen Raum:**

Von **Vera Röhm**, die in Darmstadt und Paris arbeitet und lebt, zeigen wir erstmalig Projekte, die sie größtenteils realisieren konnte. Die Modelle lassen die Dimensionen dieser Arbeiten kaum erahnen. Sichtbar werden die klaren Formen und Zeichen, die Vera Röhm für Gebäude, Stadträume und Natur plant, stets von Grundfragen ausgehend: durch welche Gesetze Schatten & Licht auf unserer Erde bestimmt sind. Wie nehmen wir die Erdumdrehung wahr? Vom Kunstwerk ganz abgesehen erfordert Kunst am Bau erheblichen Einsatz an Kraft und Zeit. **Maria Maier** kämpft sich ebenso intensiv, doch hauptsächlich im Raum Regensburg, durch Wettbewerbe und Instanzen. Wie Vera Röhm und doch ganz anders bezieht sie das Licht in ihre Pläne mit ein.

Die konkrete Kunst und die Vielfalt zur Bauhausidee

Die Installation von **Kirstin Arndt** entwickelt in ihrer Weite eine Intensität, die das Publikum begeistert. Die Spannung entsteht zwischen dem in weicher Form erstarrtem Beton und harten Metallkuben, die im Beton Linien hinterlassen haben, Wandbilder zeigen ein fluoreszierendes Gelb, das die Baubranche und die derzeit politische Szene kennt, sie und das Gesamtszenarium wirken überraschend frei und heiter.

Licht fangen die Wandobjekte von **Rita Rohlfing** ein. Binnenstrukturen bilden Räume, die ihr Geheimnis hinter dem Milchglas bewahren. Geradezu zart leuchtet es in Blau und Rot-Tönen aus den Gehäusen. Klassische konkrete Kunst bieten **Rity Jansen-Heijtmeyer, Anneke Klein-Kranenberg und Sibylle Rosenboom**.

Neue Lust auf Grundfarben und Kuben regte **Bertamaria Reetz** zu völlig neuen Werken an, Kuben fallen aus dem Tableau und wandern in den Raum. Verwandt sind die Kubenabwicklungen von **Carola Paschold** in Pastell.

Die Basis allen Webens sind die Linien vertikal und horizontal.

Petra Genster hat ihr Anliegen, die Bauhaus-Vorgängerinnen zu würdigen, in ihrem Paravent umgesetzt. In ihrer vielschichtigen und höchst perfekten Installation „Woll Lust“ nimmt **Judith Wanzer** den berühmten Wassily-Chair von Marcel Breuer zum Ausgangspunkt ihres Werkes, hängt ihn in eine Szene aus Drahtbügeln, Plexiglas-Weberschiffchen und dreidimensionalem Fadentrapez und setzt das



Ganze mit Motoren in Bewegung. So wird der Ausstellungsraum mit witzigen Reflexen beglückt. Otto Schlemmers frecher Spruch "Wo Wolle ist, ist auch ein Weib" hat auch die Londoner Künstlerin **Lilah Fowler** zu ihrer Installation animiert. Was man zunächst für eine recht traditionelle Webarbeit halten könnte, hat seinen Ursprung in der digitalen Welt. Lilah Fowler reist in die entlegensten Wüstengebiete auf der Suche nach dem absolut leeren Raum. Sie stellt fest, es gibt keinen leeren Raum, denn überall kursieren Datenströme. Ihre Erkenntnisse werden zu komplexen Programmen, die wiederum als Weberei am digitalen Webstuhl materialisiert werden. **Daniela Flörsheim** durchleuchtet die Stoffe einer anderen Kultur, Ponchos aus Südamerika. In der Dreierkonstellation aus **Valérie Stohrer, Svenja Walter und Daniela Flörsheim** entstand eine Installation aus Bauhäuslerinnenstuhl, Bild in Blaugrün und Wolleschal wie ein tropischer Wasserfall. Die Schlipskeulen von **Jutta Schmitt** könnte man als textile Provokation verstehen.

Die Ausstattung von Innenräumen

Corinna Heumann knöpft sich ein Bild von Ida Kerkovius vor: Ein Interieur in fröhlichen Farben, Anrichte mit Spiegel, Schiebetüren, Obstschale und mächtiger Mandarine. Die Holländerin **Louise Rietvink** stellt Porzellangeschirr her, das durch die mögliche Nutzung durch Menschen mit Behinderung seine ethische Komponente eingebrannt hat. Lampen mit Lampenschirmen in feinen Mustern erhellen einen eigenen kleinen Raum; für **Andrea Dietrich** ein großes Forschungsprojekt. Ein bewohnbares Buch stellt **Sidika Kordes** in den Weg. Der Buchrücken nimmt den Schriftzug des Dessauer Bauhauses auf, gewaltig!

Urbane Räume

Die Wanderung durch die Ausstellungshalle führt durch eine archäologisch bedeutsame Hausgruppe aus ungebranntem Ton. **Ingrid Grießer** geht der archaischen Wohnsituation auf den Grund. Es sind verschieden hohe Wohntürme, die Schutz vor Bedrohung bieten würden. Eine Architektur der Angst und ihrer Überwindung.

Maria Pudelko nimmt eine mittelalterliche Kleinstadt als Stadtmodell. Es braucht nur die Spitzgiebel der Kartonagen, um die Stadt vor den Puplikumsaugen entstehen zu lassen.

Die alte Stadt wird von einem Alugerüst überragt: die neue Stadt der Technologie und des radikalen Kommerzes. Der Titel „alles neu denken“ hört sich nach Satire an, denn die Moderne muss kein Segen sein.

Die Rauminstallation von **Annette von der Bey** besteht aus gemalten und immer wieder reproduzierten städtebaulichen Fragmenten, die sich ins Unendliche utopisch auftürmen, auch eher eine Schreckensvision, die dennoch in höchstem Grade fasziniert.

Als Warnung vor kommenden ökologischen Katastrophen lässt sich die Fotoserie von **Petra Strauch** verstehen. Es gibt sie, die verlassenen Städte der jüngsten Zeit in den USA und anderswo. Ganze Symposien hatten sich schon mit den sterbenden Städten befasst und es gibt die reizvollen Stadt- und Turmmodelle, die konstruiert sind von **Brunhilde Odenkirchen**, sowie die idealistische Gartenstadt von **Ulrike Reutlinger**. Sie hat eine der wenigen Studentinnen am Bauhaus für sich entdeckt, die als erste Frau dort Architektur studierte und später eine der Spitzenarchitektinnen und Stadtplanerinnen in den Niederlanden wurde: **Lotte Stam-Beese**. Von ihren immerhin realisierten idealen Wohnbauten wurden viele inzwischen umgenutzt oder abgerissen, doch Ulrike Reutlinger setzt sich unverdrossen auf

ihre Fährte und plant im phantasitischen Modell Wohngehäuse für mindestens vier Generationen und sämtliche Lebensformen unserer Zeit samt Grün um jede Wohnung und Grün auf allen Ebenen.

Workshops, Bereich der Kinder und Jugendlichen:

Das Kinderatelier im Frauenmuseum, das Projekt Brücken bauen mit Migrant*innen und die Schüler*innen der Klassen 9 b und 9 c des Nelly-Sachs-Gymnasiums, Neuss, stellen sich sehr bewusst als **generation future** vor mit ihren Wespenburgen, Brückenbildern und Perspektivzeichnungen. Man hört sie förmlich: Die Stadt sind wir, wir sind die Stadt!

Künstler/innen

Vera Röhm

Darmstadt, Paris

„DU SOLLST – DU SOLLST NICHT. Diese formelhaften Worte erinnern an eine der Wurzeln unserer heutigen Gesetze. Aus einfachen Regeln ist ein komplexes Rechtswesen entstanden. Die labyrinthische Anordnung und die Wiederholungen des Textes auf transparenten Flächen, versuchen diesem Gedanken eine Gestalt zu geben.“

Vera Röhm

„Das *Glaslabyrinth*, das den Imperativ „du sollst“ und sein Gegenteil „du sollst nicht“ mit unwiderstehlicher Direktheit vor Augen stellt, ist eine der stärksten Komponenten im Gesamtkunstwerk aus Sprache, Transparenz, Licht und Schatten, Fotografie, Zeit und Raum von Vera Röhm. Das Labyrinth besteht aus 62 Elementen aus Sicherheitsglas, die Texte sind Siebdruck in der überzeugenden Times-Schrift, die an und für sich keinen Widerspruch duldet. Das begehbare Labyrinth, das dennoch Widerspruch hervorgerufen haben mag, ist ein wahres Großprojekt auch der Konkreten Poesie: konkret an Ort und Stelle, buchstabenästhetisch, aggressiv in der Aussage, überzeitlich, d.h. jeder Zeit zugehörig.“

Eugen Gomringer

(Auszug aus: Aspekte eines Gesamtkunstwerks – Vera Röhm richtet sich ein in Raum und Zeit, in: Vera Röhm, hg. von Stephen Bann, Eugen Gomringer, Reaktion Books, London, 2006 / Wienand Verlag, Köln, 2007, S. 38)

Glaslabyrinth DU SOLLST – DU SOLLST NICHT Modell für Kunst am Bau-Wettbewerb, 1993/1994

62 Elemente, Plexiglas, Holz, 45 x 190 x 130 cm
Fotografie Udo Grabow (1) Archiv (2, 3) (c) Archiv Vera Röhm





Glaslabyrinth DU SOLLST – DU SOLLST NICHT

Installation im Innenhof des Erweiterungsbaus des Justizgebäudes von Amts- und Landgericht in Göttingen, 1994

Siebdruck auf Sicherheitsglas, 62 Platten, je 200 x 200 x 2 cm, Gesamtinnenfläche 26 x 26 m
Fotografie Udo Grabow (c) Archiv Vera Röhm





Die Sichtbarmachung von Zeit

„Deutlich ist die sich ständig verändernde Winkelposition der Erde zur Sonne zu erkennen. Wir spüren die Umdrehung der Erdkugel nicht, von unserem Standort aus empfinden wir unsere Position als statisch, und dabei irren wir uns.

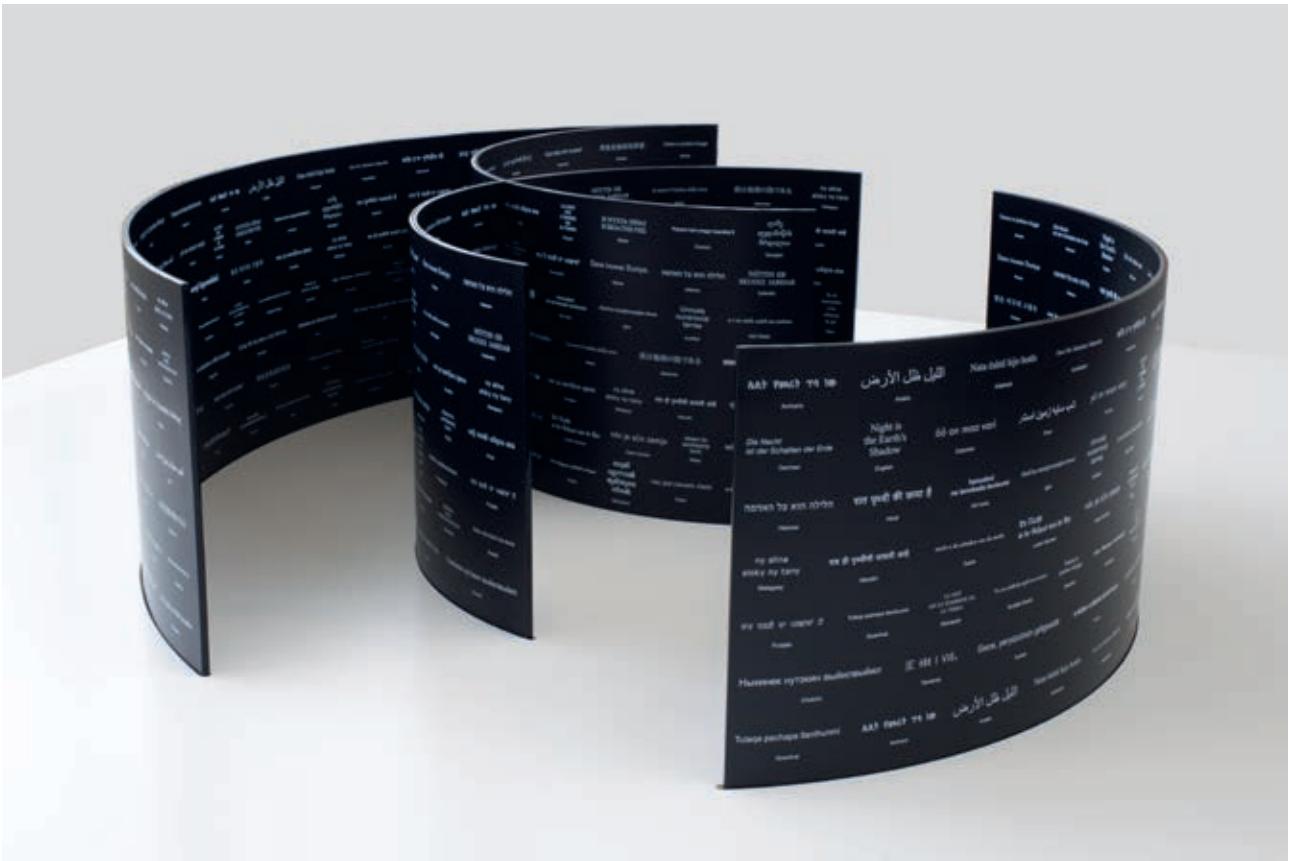
Denn wir alle – auch der Ort – befinden uns inmitten dieser Dynamik, die auf diese Weise sichtbar wird.“

Vera Röhm

Topographie der Zeit – Schattenwanderungen Erich-Kästner-Schule, Darmstadt-Kranichstein, 2003

Installation im Auftrag der Stadt Darmstadt nach Kunst am Bau Wettbewerb, 2001
78 Schatten, schwarzer und weißer Beton, Edelstahl,
Gnomon (Schattenwerfer) 25 x 25 x 25 cm, Säule 250 cm Höhe
Fotografie Kay Saamer (c) Archiv Vera Röhm





Laborinth
Die Nacht ist der Schatten der Erde
Modell, 2007/2015

73 Sprachen, geformtes Acrylglas, bedruckte PVC-Folie,
 30,8 x 103,8 x 92,28 cm
 Fotografie Octavian Beldiman (c) Archiv Vera Röhm



Die Nacht ist der Schatten der Erde

„Dieser lapidare Satz von Johann Leonhard Frisch (1660–1743) hat mich so beeindruckt in seiner Schlichtheit und der doch weltumfassenden Aussage. Die Vorstellung, dass die ganze Erde von Menschen bewohnt ist, alle das gleiche Phänomen beobachten und es jeweils in ihrer Sprache aussprechen und schreiben können, hat mich bewegt, es in die jeweiligen Sprachen übersetzen zu lassen. Mittlerweile, im April 2019, liegen mir Übersetzungen in 300 Sprachen vor.“

Im *Laborinth* wird das offene System des Laboratoriums der Sprache zur begehbaren Installation. Kreisförmig angeordnete Segmente treffen aufeinander, kreuzen oder versperren sich und ergeben ein Labyrinth aus fluoreszierenden Schriftzügen an den schwarzen Wänden. Es stellt die Vielzahl der Sprachen dar, deren Zahl sich fortlaufend verändern kann und deren mitunter rätselhaft wirkenden Zeichen wie Bildnisse am Firmament dechiffriert werden können.“

Vera Röhm

Maria Maier

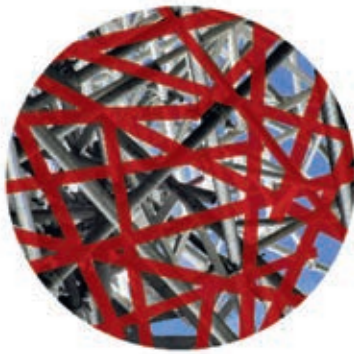
Fünf Kunst-am-Bau-Projekte Dr. Peter Loder Meyer, Bonn

Die Regensburger Künstlerin Maria Maier hat sich über Jahre hin immer wieder auch mit Kunst am Bau und mit Kunst im öffentlichen Raum beschäftigt. In diesem Zusammenhang ist sie zu zahlreichen Wettbewerben für renommierte Projekte eingeladen worden, etliche davon hat sie gewonnen. In der freien künstlerischen Arbeit von Maria Maier steht die Kombination aus fotografischen und malerischen beziehungsweise graphischen Elementen im Mittelpunkt. Mit den unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Bildproduktion von Fotografie und Malerei und den grundverschiedenen Bildräumen, den diese Medien erzeugen, hat sie sich ein äußerst flexibles Instrumentarium erarbeitet, um zu artikulieren, was im Zentrum ihrer Kunst steht: die Verdichtung der Erfahrung von Raum und Zeit.

In der Ausstellung *bauhaus*innen räume 1919-2019* im Frauenmuseum Bonn präsentiert sich Maria Maier mit fünf Kunst-am-Bau-Projekten aus den Jahren 2000 bis 2018. Diese Arbeiten zeigen deutlich, wie sie ihr spezifisches künstlerisches Anliegen auf ganz verschiedene architektonische Gegebenheiten anzuwenden und dabei die divergenten Funktionen und Nutzungsweisen der baulichen Kontexte – ob Landratsamt Regensburg oder Universität Passau – einzubeziehen versteht. Die Palette ihrer Beiträge reicht dabei von einem abstrakten Wegweiser aus abfotografierten Häuserfassaden im Rahmen der Neugestaltung der Bahnhofstraße in Schwandorf bis zu zwei kreisrunden Deckenelementen für das Jüdische Gemeindezentrum Regensburg. Unter dem sprechenden Titel „Zukunft blüht aus Erinnerung“ soll eine dieser Rundformen aus Glas mittels einer Grundrisszeichnung auf die alte Synagoge verweisen, die in der Nazizeit zerstört worden war. In ihrem Vorschlag für das Foyer des Fachbereichs Mikrosystemtechnik der Oberbayerischen Technischen Hochschule Regensburg nahm Maria Maier die Struktur von Mikrochips zum Ausgangspunkt für eine farbstarke, aus gelben, blauen und weißen Kunststeinen bestehende Boden- und Wandarbeit. Mit der extremen Vergrößerung ansonsten unsichtbarer Strukturen gelingt es ihr aufzuzeigen, dass dieses Produkt der Spitzentechnologie im architektonischen Kontext eine überraschende, sinnlich ansprechende Ästhetik zu entfalten vermag.



Darstellung des Kunst-am-Bau-Wettbewerb für Universität Passau/Medien und Kommunikation; „IM FLUSS – FLOW“; 2016



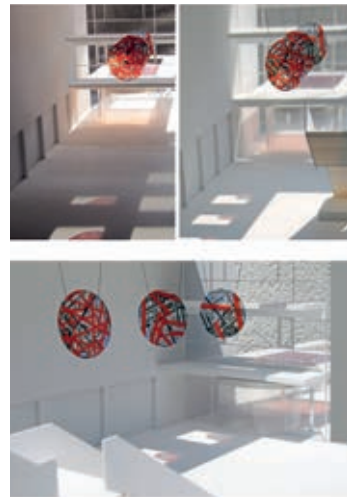
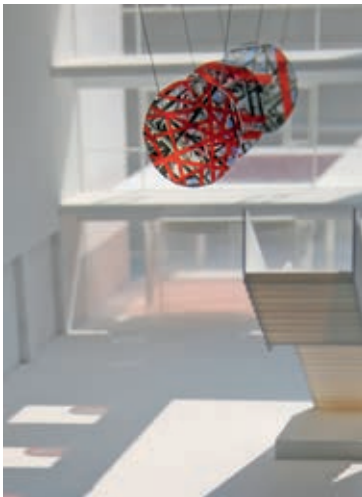
30 Gemeinden



8 Märkte



3 Städte



**Kunst am Bau Wettbewerb Landratsamt Regensburg,
„Unser Landkreis – 41 Gemeinden unter einem Dach“, 2013-2018**

Vordach: drei Gläser, VSG aus TVG, je 2 x 10 mm, transparente Glasschmelzfarben, Siebdruck, je 3710 x 1817 mm

Eingangshalle: drei Glasobjekte, VSG aus TVG, je 2 x 10 mm, transparente Glasschmelzfarben, Siebdruck und Malerei beidseitig, Stahlhalter, Stahlseil mit Tellerhalter, je D: 2000 mm

Kirstin Arndt

Form follows material

Polyethylen, Holz, Beton und Aluminium – sie sind stille Begleiter unserer Außenwelt, tauchen hinter jeder Ecke auf und bilden das Fundament unseres urbanen Gestaltens. Die Künstlerin Kirstin Arndt formt sie jedoch bis hin zu verführerischen Augenschmeichlern, die sich trotzig ihrer Funktion entziehen. Sie verwandelt die industriellen Baustoffe in ihrer Materialität bis ins Unkenntliche, haucht ihnen eine neue Haptik und Sinnlichkeit ein, lässt sie grazil erscheinen oder verleiht ihnen im Gegenteil eine plumpe Schwere. In ihrem Arbeitsprozess sucht sie dabei bewusst den Kontrast und das Spiel mit verschiedenen Oberflächenstrukturen, die den Werkstoffen eingeschrieben sind. Dabei wird kühl-klinisches Aluminium beispielsweise von verflochtenem neon-farbigem Seil umgarnt oder von zähflüssigem Beton bedrängt.

Darüber hinaus übernimmt die Form der Objekte einen wesentlichen Anteil am täuschenden Moment. Die Künstlerin bewegt sich innerhalb der physikalischen Grenzen des Materials, muss sich ihren Gesetzen in gewisser Weise unterwerfen. Die spezifische Form des Betons ist allein vom Mischverhältnis dreier Komponenten abhängig, die das spätere Aushärten und die Beschaffenheit bestimmen. Das normalerweise steinharte und glatte Gemisch wirkt nach der Bearbeitung durch Kirstin Arndt im Gegensatz zur gewohnten Assoziation amorph. Ihm wird durch die Oberflächenstruktur Bewegung verliehen und die eingelassenen Quadrate zeigen dessen kurzzeitige Verwundbarkeit im noch flüssigen Zustand. Die Umkehrung von Materialeigenschaften durch bewusste Formgebungsprozesse, das Ambivalente aufzuzeigen und neue Sinneseindrücke zu erzeugen, verlangen von der Künstlerin eine umfangreiche Materialkunde und handwerkliche Raffinesse. Dabei bleibt jedoch auch immer ein gewisser Raum für Unberechenbares zurück, den Kirstin Arndt als Teil ihres Werkprozesses versteht. Die von der Wand heruntergleitenden Aluminiumstäbe sind nur bis zu einem gewissen Grad lenkbar, bevor die Gesetze der Schwerkraft eingreifen. Was von der künstlerischen Intention jedoch zurückbleibt, ist ihre scheinbare Schwerelosigkeit im Raum.

Arbeiten im und mit dem Raum ist ein weiterer Schwerpunkt der künstlerischen Praxis Arndts. Ihr Blick fokussiert sich dabei auf Proportionen, Dimensionen und Winkel und gleicht dem eines Architekten. In ihren Werken spiegelt sich das Raumdenken auf vielfältige Weise wieder: sie dehnen sich in ihn hinein, suchen untereinander Anknüpfungspunkte oder machen ihn gar selber auf. Die gestapelten Aluminiumwürfel transformieren ihren eigenen Raum in ein unausgeglichenes Gefälle aus Stabilität und fragilen Momenten. Die Neonschnüre auf Aluminium brechen die Flächigkeit des Untergrundes auf und der Beton ermächtigt sich kriechend seines Umraumes.

Kirstin Arndt bewegt sich leichtfüßig im Spannungsfeld aus eigener Intention und der Diktatur des Materials. Die Überführung der Fläche in die Dreidimensionalität und ihr intensives Umkreisen der Materialgrenzen lassen einige Bauhaus-Gedanken in ihrem Werk wieder aufleben. Unter der Leitung von Walter Gropius wurde am Bauhaus ab 1923 der experimentelle Umgang mit verschiedenen Baustoffen und neuen technischen Verfahren angetrieben. Alle SchülerInnen mussten dazu zunächst Vorkurse durchlaufen, die zu der Zeit unter anderem von László Moholy-Nagy geleitet wurden. Dieser trat nicht länger als Künstler, sondern als Ingenieur auf. Die frühe Ausrichtung der Schule nach mittelalterlichen Idealen war damit beendet und man wandte sich einer Symbiose aus Gestaltung und Technik zu. Es sollten seriell produzierbare Produkte entstehen, die günstig und funktional einer breiten Masse zugänglich gemacht werden konnten.

Was jedoch am Bauhaus als harmonische Vereinigung, Streben nach Gleichgewicht und dem Gestalten nach grundlegenden Prinzipien konzipiert wurde, schlägt sich in den Arbeiten von Kirstin Arndt als bewusst experimentelle Versuchsanordnung nieder. Anstatt das Material zu beherrschen und jede Abweichung von der Norm zu eliminieren, nutzt die Künstlerin das Potenzial des Zufalls.

Text von Miriam Schmedeke



Courtesy: Galerie Gisela Clement

Kirstin Arndt



o.T., 2018, Aluminium (1 mm), Splinte, 19-teilig, grauer Beton,
Module je 35 x 35 x 33cm, Dimension variabel

Stirnwand

o.T., 2018, Aluminiumstäbe, eloxiert, Aluminiumringe, Dimension variabel

Wand

o.T., 2018, Aluminium, geschliffen, poliert, farblos markiert, PES-Seil, neongelb,
(Durchmesser 8 mm), je 150 x 75 cm

Courtesy: Galerie Gisela Clement



Lilah Fowler

Auf der Suche nach dem leeren Ort

„Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib“, formulierte einst Oskar Schlemmer und bezog sich dabei auf die Webereiklasse am Bauhaus Weimar, die den Studentinnen vorgesehen war. Dass den Frauen am Bauhaus der Zutritt zu den restlichen Meisterklassen oft verwehrt wurde, kann in der Ausstellung im Frauenmuseum Bonn anhand zahlreicher Beispiele nachvollzogen werden. Viele Künstlerinnen haben seitdem den Rollenklischees entgegengewirkt, indem sie bewusst vermeintlich weibliche Materialien wie Wolle oder Keramik verwendeten (z. B.: Rosemarie Trockel und Judy Chicago). Auch Lilah Fowler arbeitet mit der Technik des Webens, jedoch ohne dabei eine feministische Intention zu verfolgen. Sie dient ihr vielmehr dazu, die Ergebnisse und Daten ihrer wissenschaftlichen und geografischen Recherchen zu verweben und ihnen eine künstlerische, haptische Form zu geben.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, die Teppiche und Stoffe der britischen Künstlerin seien geradeaus aus der Werkstatt des Bauhauses ins Museum gekommen. Die Webmuster der Textilien ähneln denen von Anni Albers, Gunta Stözl oder auch Benita Otte in ihrer geometrischen Formensprache. Allerdings entspringen sie nicht der künstlerischen Lehre oder Überzeugung des Bauhauses. Sie entspringen nicht einmal im klassischen Verständnis direkt dem Geist der Künstlerin.

Wie in der Bauhauswerkstatt werden die Arbeiten von Lilah Fowler entweder von der Künstlerin selbst per Hand geknüpft oder aber an einem digitalen Webstuhl hergestellt. Auch die Farbauswahl der Garne und Wolle stellt sich ähnlich komplex dar, wie er von Bauhausschülerinnen beschrieben wurde, die sich intensiv mit der Farbenlehre Klees auseinandergesetzt haben.

Vorlage für die Textilien von Lilah Fowler sind computergenerierte Muster aus Daten: Auf der Suche nach einem „leeren“ Ort stellte die Künstlerin dessen Nichtexistenz fest. Überall, selbst in der Wüste, konnte sie bei ihren Reisen Datenflüsse detektieren. Mithilfe eines Informatikers entwickelte die Künstlerin ein Programm, welches die gesammelten Informationen ihrer Reisen auswertet. Dabei entstehen jedoch nicht wie gewohnt anschauliche Diagramme und benutzerfreundliche Oberflächen, die Informationen leicht zugänglich machen und intuitiv bedient werden können. Die Ergebnisse des Programms sind geometrische Muster in unendlicher Variation. Sie bleiben auf einer abstrakten Sprachebene, in einer anderen Sphäre, deren Quellen immer verschlüsselt bleiben werden. Diese Muster überführt die Künstlerin anschließend in Teppiche und Stoffe und verwebt sie so mit unserer sichtbaren Welt.

Lilah Fowler zeigt auf, wovon wir täglich umgeben sind – Datenströme, Pixel, Nullen und Einsen. Sie finden in den gewebten Arbeiten eine physische Form, werden aber nicht verständlich. Neben der sichtbaren Natur existieren noch weitere Realitäten, die uns ebenso messbar umgeben wie Wasser, Gebirge oder Vegetation. Die Koexistenz dieser Welten ist für Lilah Fowler eine Tatsache, da wir bereits in das Digitale eingeschrieben sind und andersherum; es ist Bestandteil unserer Landschaften und Wirklichkeit. Eine klare Trennung kann nicht mehr vollzogen werden, was durch die spezifische Technik des Webens nicht nur sprachlich, sondern vor allem real verdeutlicht wird.

In Installationen aus Aluminiumstangen, sogenannte Systeme, integriert Lilah Fowler ihre gewebten Datenteppiche und -stoffe, fotografische Landschaftsaufnahmen und verschiedene Artefakte. Ein schwarzer Rauchobsidian, auch ‚Apachenträne‘ genannt, liegt in der Menge aus Daten auf dem Boden und setzt der unsichtbaren Welt die reine Materie entgegen. Die Künstlerin hat ihn auf einer ihrer Reisen gesammelt – er wird zum Stellvertreter unseres Naturbegriffes, der aber längst einer neuen Definition bedarf.

Text von Miriam Schmedeke

Courtesy: Galerie Gisela Clement



System.9.3., 2018, Aluminium, Acryl, Polycarbonat, Dimension variabel

Enthält:

- | | | |
|-----------------------------------|---|--|
| a. 17947, 2018, Wolle, Baumwolle | e. Apachen-Träne (schwarzer Obsidian), New Mexico | h. 36.221, -116.725, 1648 m. 2019, Seidenschal |
| b. 3609, 2018, Baumwolle | f. Wüstengummibaum, Filmstill, 2019, Mojave Wüste | i. 17947, 2018. Wolle, Baumwolle |
| c. 4072, 2018, Baumwolle | g. ASTER relief, North Rhine Westphalia coal mines, Polystyren, Aluminium | j. Stechpalmenblatt, Goonhilly Earth Station, Lizard Peninsula, Cornwall |
| d. Keramischer Isolator, Missouri | | |

Rita Rohlfing

in: RITA ROHLFING. ANSCHEINEND, Ausst.-Kat./exh. cat. Oberhausen, Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V., Oberhausen 2005, S./pp. 3-10

Die Künstlerin Rita Rohlfing macht es keinem Betrachter und keinem Interpreten leicht, ihre künstlerische Zielsetzung einer Gattung zuzuordnen. Sie ist eine leidenschaftliche Malerin, die sich auf die Auseinandersetzung mit Farbe einlässt, sie malt und doch entstehen keine Gemälde im klassischen Verständnis. Sie ist Bildhauerin, die monumentale Skulpturen erschafft, die jedoch niemals Festkörper zu sein scheinen und Volumen nicht nach außen sondern nach innen kommunizieren.

Sie ist Architektin, die sich stets im Raum definiert und diesen strukturiert und hinterfragt, ohne jedoch neue nutzbare Räume zu schaffen, sondern sie reduziert den Raum um Räume, die unbetretbar werden.

Gabriele Uelsberg

in: Rita Rohlfing – Das Virtuelle im Konkreten/The Virtual in the Concrete, Ausst.-Kat./exh. cat. Neuss, Clemens Sels Museum Neuss, Dortmund 2016, S./p. 17-45

... Wie die ausgestellten Werke beispielhaft zeigen, entziehen sich die Arbeiten von Rita Rohlfing einer Kategorisierung und Entschlüsselung. Im Zentrum ihres Schaffens steht vielmehr das Ungreifbare, Rätselhafte und Wandelbare. Das Verneinen von Stabilität kann durchaus auch als Spiegel der Gegenwart gelesen werden, die durch ihre Schnelllebigkeit, Vergänglichkeit und Unsicherheit immer wieder zu einem Standort- und Perspektivwechsel auffordert und in der die Grenze zwischen Realität und Virtualität immer weiter verschwimmt. Die Ausstellung „Das Virtuelle im Konkreten“ sensibilisiert unsere Wahrnehmung und unser Empfinden nachhaltig für die Kraft und die vielfältigen Wirkungsweisen von Farbe, Form und Struktur. Die Werke heben die materiellen Grenzen und optischen Barrieren auf und wirken der realen Architektur entgegen. Es eröffnen sich neue Blickwinkel und überraschende Erfahrungsweisen, in denen sich Sehen und Denken, Wahrnehmung und Reflexion über die Kunst hinaus vereinen.

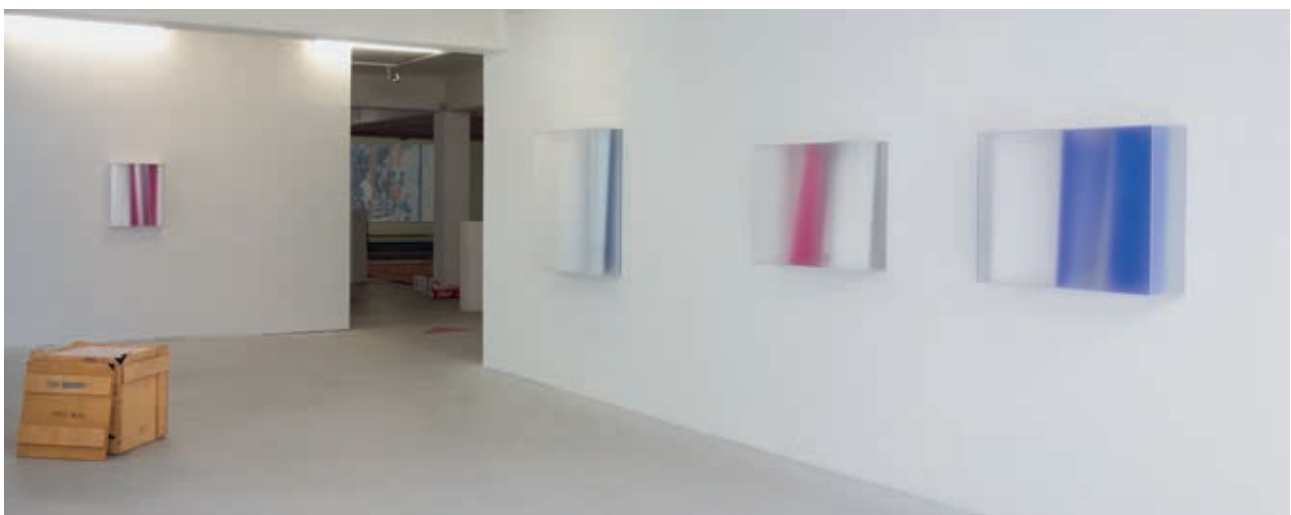
Bettina Zeman



TOP SECRET, 2013
Transportkiste,
Acrylglas, Acrylfarbe
59 x 58 x 53 cm



purple, 2013
Acrylglas, Acrylfarbe
65 x 80 x 20 cm

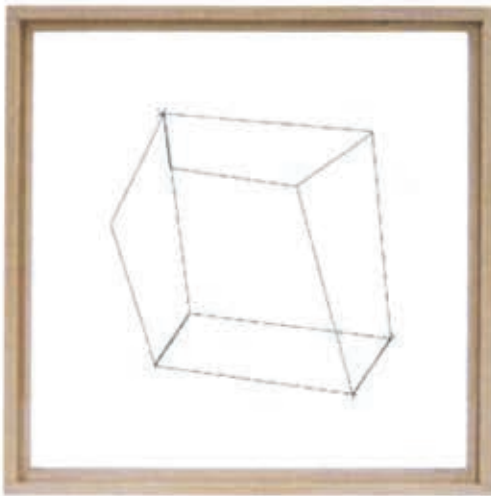


Rita Rohlfing Ausstellungsansicht, Rationale 4, Frauenmuseum, Bonn

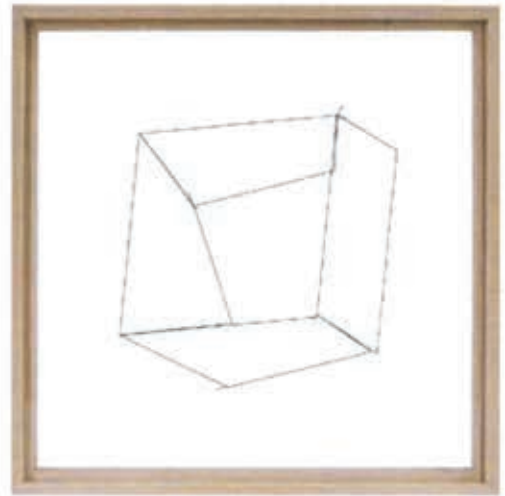


KRISTALLBLAU, 2014
Acrylglas, Acrylfarbe
100 x 87,5 x 22 cm

Anneke Klein-Kranenberg



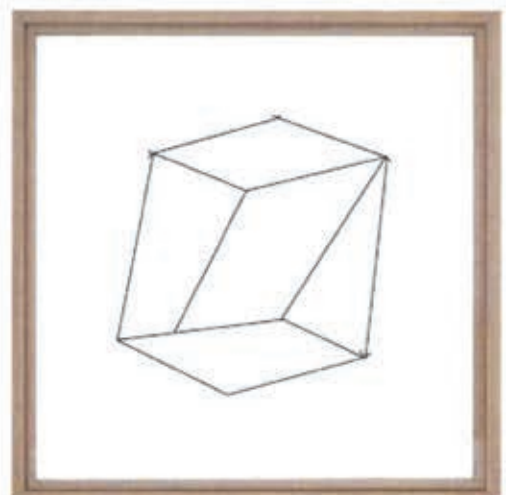
Kollektienummer 793
Aus der Reihe 'sechs ecken'
Holz plexiglas und faden
25 x 25 x 3 cm 2018



Kollektienummer 794
Aus der Reihe 'sechs ecken'
Holz plexiglas und faden
25 x 25 x 3 cm 2018



Kollektienummer 795
Aus der Reihe 'sechs ecken'
Holz plexiglas und faden
25 x 25 x 3 cm 2018



Kollektienummer 798
Aus der Reihe 'sechs ecken'
Holz plexiglas und faden
25 x 25 x 3 cm 2018



Rity Jansen Heijtmajer

„Malen ist für mich ein Synonym für das Nachdenken. Der Kreis und das Weiss schaffen Zugang zu einer Vorstellungskraft, die von ihrer Essenz befreit ist. Auch kan ich da ein Raum zum Nachdenken formen, um Inhalt und ebenso Komposition zu überprüfen. Das verschafft mir einen Platz als Künstlerin in unserer Zeit. Aus dem weissen Raum auf der Leinwand versuche ich eine farbige Anordnung zu schaffen, in der sich meine Gedanken und Gefühle dank der Farbe konkretisieren können.“ (Rity Jansen Heijtmajer)

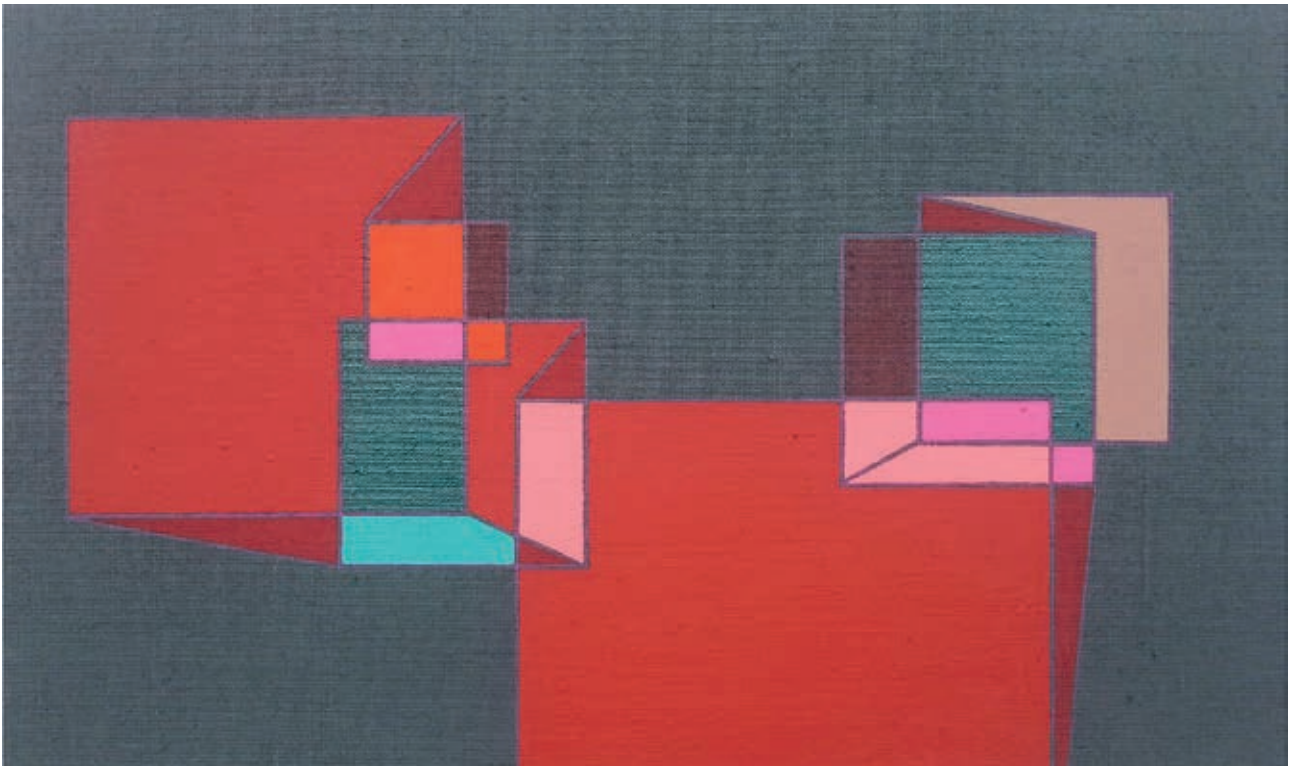


Rity Jansen Heijtmajer
Cadence 2 - 30 x 30 cm - Akryl
2016

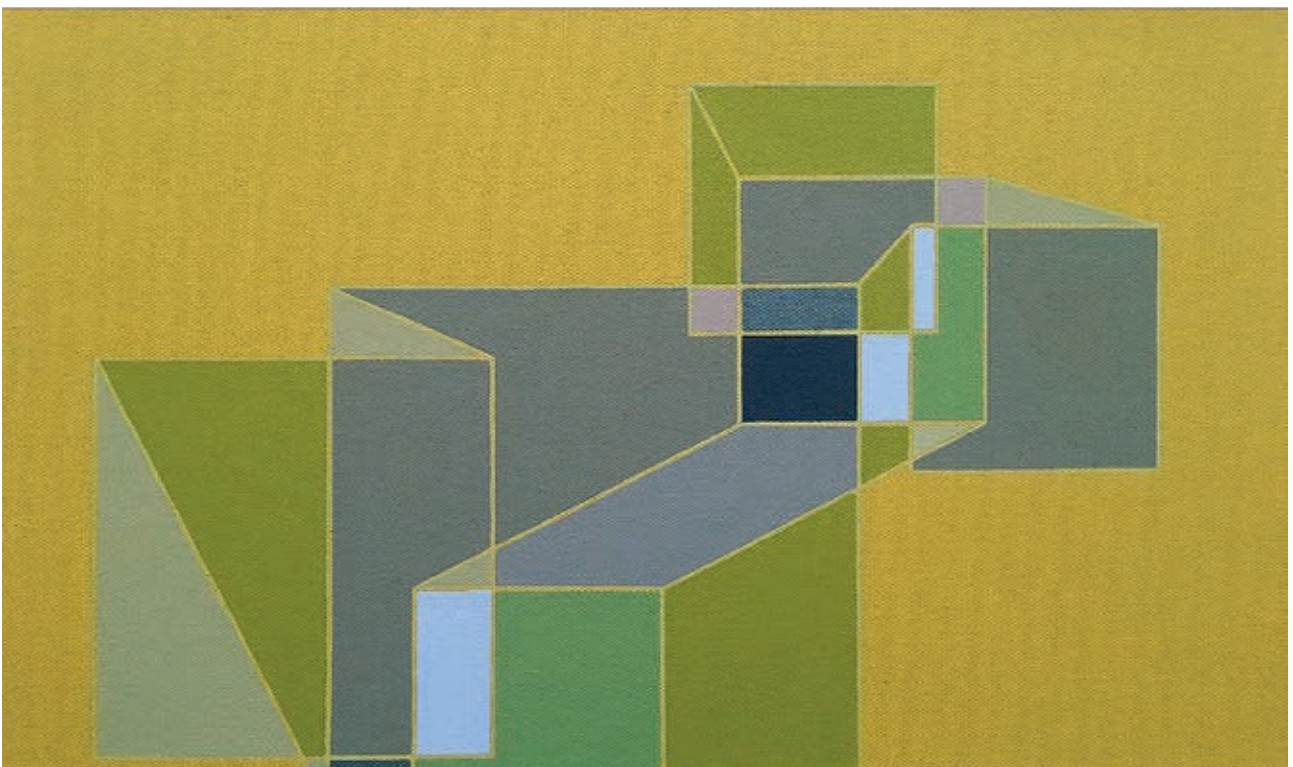


Rity Jansen Heijtmajer
Cadence 7 - 30 x 30 cm - Akryl
2016

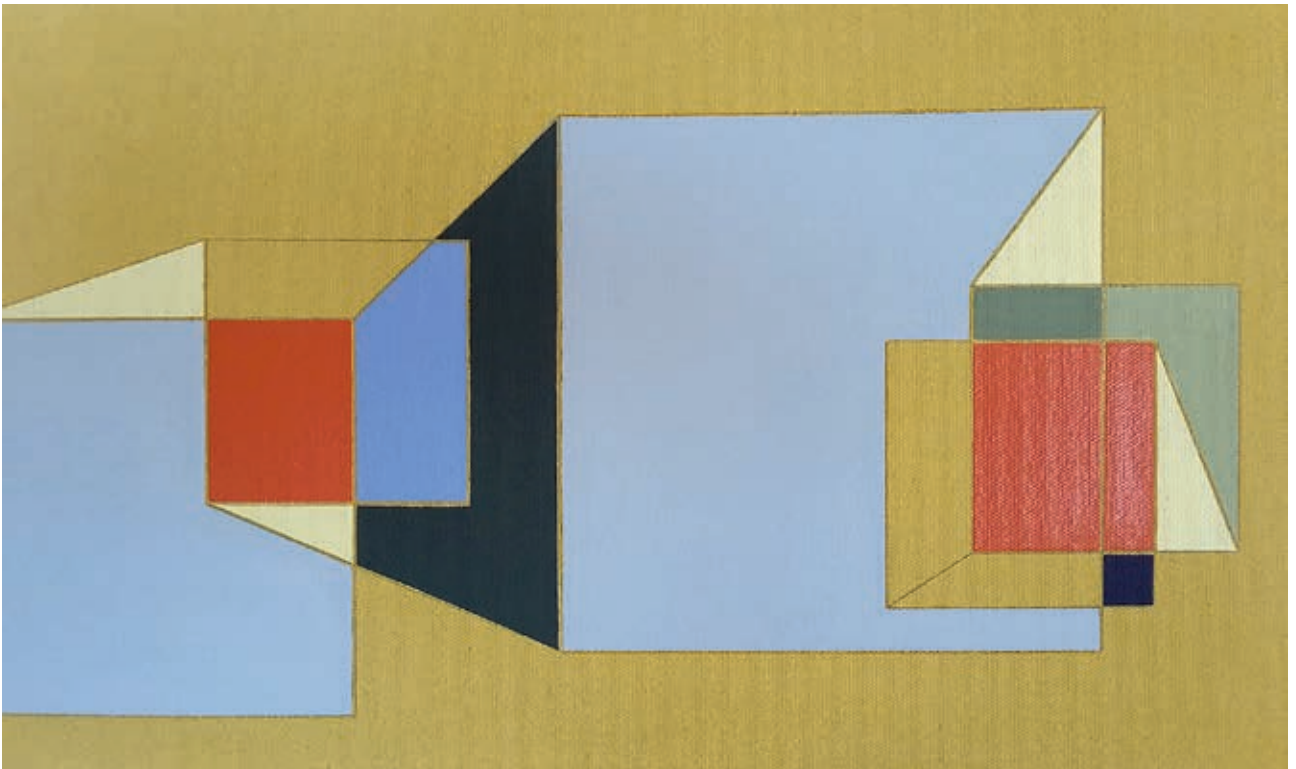
Sibylle M. Rosenboom



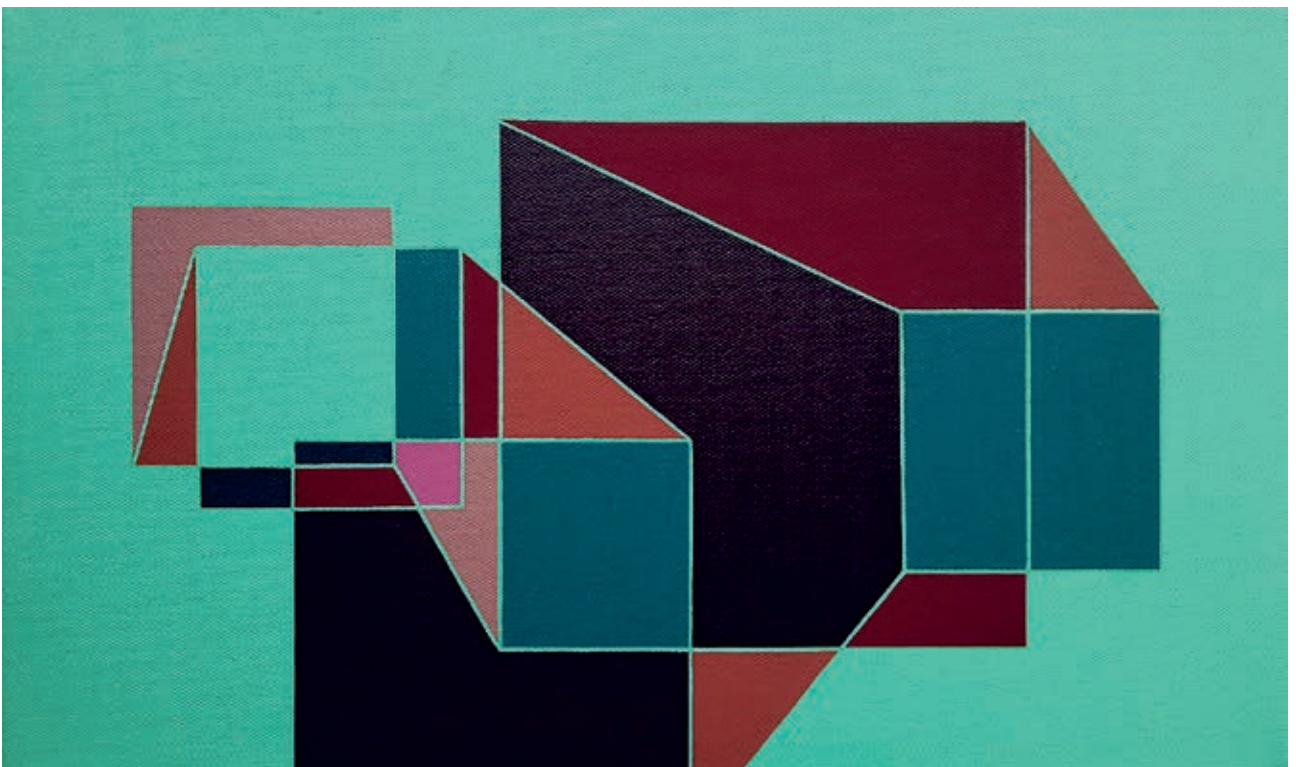
17 ML 0725 - 30 x 50 cm



17 ML 0903 - 30 x 50 cm



19 ML 0311 - 30 x 50 cm



19 ML 2404 - 30 x 50 cm

Corinna Heumann

Vernetzt - die Mandarine übernimmt - Smart Home und Hommage à Ida Kerkovius

Entstehungsjahr: 2019

Technik: Acryl und Pastell auf Leinen, 140 cm x 160 cm

Nach der Katastrophe des 1. Weltkriegs und dem Zusammenbruch der alten Ordnung finden 100 Jahre später mit der digitalen Revolution erneut tiefgreifende Veränderungen in Kunst und Gesellschaft statt. Corinna Heumann erforscht Ida Kerkovius' Denkansätze, die Umbrüche ihrer Epoche künstlerisch zu verarbeiten. Die Malerin verbrachte die Wintersemester der Jahre 1920 bis 1923 am Bauhaus in Weimar. Sie besuchte dort die Vorkurse bei Johannes Itten und Georg Muche, den Kunstunterricht von Wassily Kandinsky und Paul Klee. Die Kunst des Webens lernte sie in der Klasse von Gunta Stözl. Zuvor war sie als Schülerin von Adolf Hölzel und über die Dachauer Künstlerkolonie mit der Moderne in Verbindung gekommen.

In diesem Interieur verschwimmen die klaren Grenzen zwischen Innen- und Außenraum, sichtbarer und unsichtbarer (Daten-) Welt zu einer seltsam ungleichgewichtigen, schwebenden Ansammlung von Objekten und Symbolen der Alltagswelt, deren zusammenhaltende Kräfte nicht mehr erkennbar sind. Wird mit der Industrie 4.0 der Obstkorb bald selbst in der Lage sein, für Nachschub zu sorgen? Hier übernehmen nicht Alexa oder der Apple (Inc.) sondern eine schier überdimensionierte Mandarine durch ihre bildnerische Dominanz. Vereinzelt stehen die menschenähnliche Gestalt oder der Roboter dabei. Ohne erkennbaren Sinn- oder Handlungsbezug erscheinen sie lediglich als weiteres gesichtsloses Farbflächenarrangement innerhalb der Komposition. Sinnhafte Handlungen oder psychologisierende Zusammenhänge treten zugunsten der Verselbstständigung der Bildelemente in den Hintergrund. Es stellt sich die Frage, ob wir unsere Lebenszusammenhänge und damit die sinnstiftenden Aspekte der menschlichen

Existenz den Algorithmen überlassen. Oder ob wir auch in Zukunft in der Lage sein werden, unser Menschsein durch Spontaneität, Kreativität und Unberechenbarkeit zu behaupten. Die Mandarine ist zudem eine ironische Anspielung auf Simone de Beauvoirs Roman, Les Mandarins, über den Existentialismus.



Ida Kerkovius, Interieur, 1934



Corinna Heumann, Hommage à Ida Kerkovius

Bertamaria Reetz

Tektonische Tableaus

Bertamaria Reetz ist eine Künstlerin, die permanent neugierig ist, die weiter sucht, das schon Gestaltete wieder als einen Ausgangspunkt für Neuerungen sieht, nicht aber als definitiven Abschluss für die Ewigkeit.

Ihre Erfahrungen und Emotionen sind essentielle Bildträger, die sich nicht thematisch oder stilistisch festlegen lassen. Reetz ist auf einer permanenten Reise zu neuen Optionen.

Sie liebt die Reduktion, nicht die Überfülle. Als Mensch und Künstlerin umgibt sie sich mit Reduktionen als Lebensprinzip. Wenn dieses Agieren und ihr Kunstwollen im Jahr des einhundertsten Geburtstages des Bauhauses zusammenkommen, so liegt es nicht unnah, dass die Künstlerin auf dieses Datum reagieren will, um ihrerseits neue ästhetische Erfahrungen durch ihr Tun zu sammeln.

Das Ergebnis im Jahr 2019 sind die Tableaus, wiederum Bilder ohne Titel, damit der Betrachter nicht eingeschränkt wird. Den Bildbegriff „Tableau“ hat ein kunsthistorischer Monolith gerne verwendet, Piet Mondrian, der niederländische Künstler der de Stijl-Bewegung. Mondrian hat wie kein anderer Künstler alle Stufen der Kunst bis zum 20. Jahrhundert durchlaufen und vor allem durchdacht, bis er zu seinen berühmten Bildern mit den Quadraten gekommen ist, die nicht nur ein neuer Ausdruck sind, sondern eine neue philosophische Gedankenwelt verbildlichen.

Bertamaria Reetz geht von diesen Vorlagen aus. Ihre Kunst wendet sich der dritten Dimension zu, dem Relief, das in Kuben und Linien erdacht an Mondrian erinnert, sich aber völlig frei von diesem Vorbild bewegt. Für Reetz werfen die Tableaus erneut die Frage auf aus der Akademiezeit: Wie kommt Kunst zu einem befriedigenden Ergebnis, wann ist ein Bild zu leer oder zu voll, welche Farben darf ich nehmen, wie rot muss ein Rot sein? Wie hebe ich die Starrheit eines Bildes auf, um es in visuelle Poesie umspringen zu lassen. Die Setzungen sind deshalb nicht nach geometrischen Gesetzen durchgeführt, sondern nach Gefühlen gestaltet. Das gilt für die weißen Kuben auf weißer Fläche ebenso wie für die teilweise oder ganz bemalten Kuben, die Monochromie wie die Farbigkeit.

Die Künstlerin liebt die neuen Erfahrungen mit der Einfachheit, die sich als höchst komplizierte und entscheidungsfordernde neue Qualität erweist.

Mit fünf Farben, den Primärfarben rot, gelb, blau und den sogenannten Nichtfarben weiß und schwarz sind 14 Tableaus entstanden, mit denen Reetz ihre Gedankenwelt wissentlich und radikal erweitert hat. Ein wahrhaft mutiger Schritt.

*Dieter Ronte
Mai 2019*



Judith Wanzer

„WOLL - LUST“

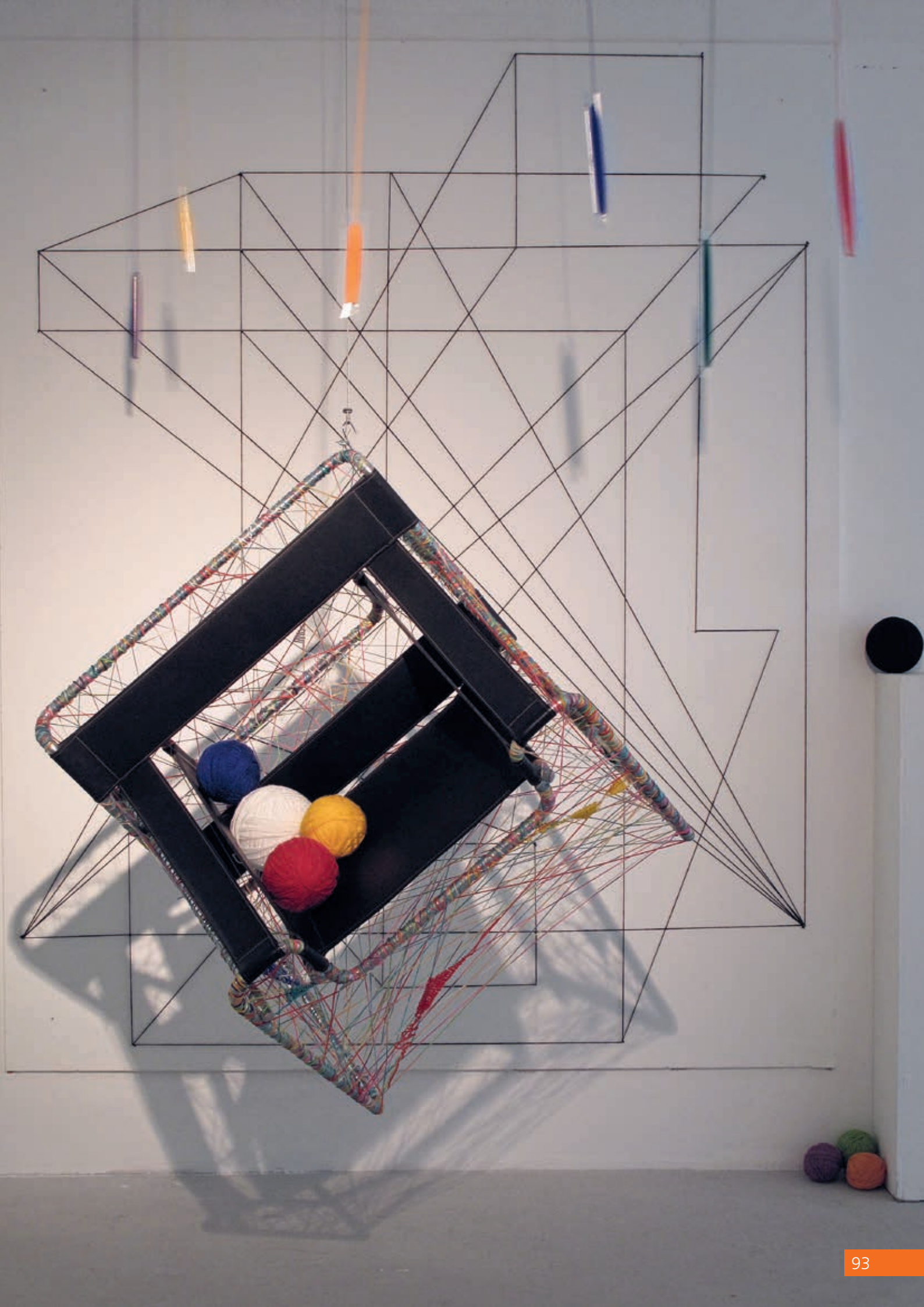
Objekt mit Raumbezug (ca. 150 x 300 cm) bestehend aus einer Nachbildung des „Wassily-Chair“ mit farbigen Wollfäden „eingesponnen“ und „schwebend“, 3 Drehmotoren mit Drahtkleiderbügel und 6 stilisierten „Weberschiffchen“ (Plexiglas) mit farbiger Wolle (in den Farben des 6-teiligen Farbkreises nach J. Itten), geometrische Wandbespannung mit schwarzer Wolle auf weißem Grund „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt und sei es nur zum Zeitvertreib“ spöttisches Zitat des Formmeisters Oskar Schlemmer über Gunta Stözl – die einzige Frau mit Meistertitel im Bauhaus – und ihre Webklasse.

Historisches

Gunta Stözl kam 1919 ans Bauhaus; ein Jahr später der Architekt und Designer Marcel Breuer. Die beiden verliebten sich ineinander und gemeinsam entwarfen sie 1921 den sogenannten „afrikanischen Stuhl“. Breuer gestaltete das Gestell, Stözl den gewebten Bezug (als „Thron für ihre Liebe“ / Zitat „Stern“). Der war alles andere als „typisch“ sachlich kühl! 1925 entwarf Breuer den als „Wassily-Chair“ bezeichneten Sessel. (Auch Wassily Kandinsky war am Bauhaus tätig). Besonders der Kunstpädagoge Johannes Itten sprach den Frauen die Fähigkeit, dreidimensional zu denken, ab und folglich „verbannte“ man sie in die Webklasse von Gunta Stözl. Ihre Studentinnen wurden als sogenannte „Stoffmädchen“ von ihren männlichen Kommilitonen und Professoren verspottet; dabei verdienten sie mit dem Verkauf ihrer Arbeiten Geld für das Bauhaus! Neben ihrer Begeisterung für Textildesign war Stözl auch als leidenschaftliche Tänzerin bekannt.

Gedanken zur Umsetzung

- den Spruch Oskar Schlemmers durch eine Art „Weben“ mit Wolle wörtlich genommen
- im übertragenen Sinn bezogen auf die Beziehung Stözl / Breuer: „umgarnen“ / „um den Finger wickeln“ / verstrickt sein.....
- „Auflösung“ der gradlinigen kubischen Form des Sessels durch chaotisches „Verweben“ und Aufheben der Statik durch diagonale Hängung
- stilisierte, sich drehende „Weberschiffchen“ assoziieren das Tänzerische
- Drahtkleiderbügel stehen für den Bezug Weben – Kleidung
- Buntheit der Fäden erinnert an die Vielfarbigkeit von Stözls Arbeiten (sie ging weit über sechs Farben hinaus!)
- wie beim „afrikanischen Stuhl“ auch hier direkt ins Gestell „gewebt“
- kleine eingewebte Teile in geometrischen Formen „zitieren“ die Technik des Webens und assoziieren die Formensprache des Bauhauses:
 - (Wollknäuel) Δ (eingewebte Elemente) □□ (Wandgestaltung)schwarz-weiße Wandgestaltung (bauhaustypisch: gradlinig / geometrisch) im Kontrast zum „Chaos“ am Sessel



Andrea Dietrich

„Ein Labor in dem mit der Erkenntnis der Kunst, des Handwerks und der Bionik (von Naturtechniken inspiriert..)neue Textilstoffe und damit Trends entwickelt werden.“

„Die Schwerkraft der leichten Materialien durch Gewebtes, Gesricktes, Gewirktes, Besticktes, die als weltumspannende Notwendigkeit entstanden sind, ähnlich den verwebungen, Verflechtungen und Wachstumsformationen in der Natur, zieht Massen an.“





Louise Rietvink

Ein Großteil der Produkte in unseren Haushalten beruht auf standardisierten Maßen des menschlichen Körpers und einer Schablone des Durchschnittsverbrauchs.

Was geschieht mit unserem Alltag, wenn wir von dieser Norm abweichen?

Beim Entwurf von diesem Service habe ich mich mit dem Unterschied „normaler“ Produkte zu denen für Menschen mit einer körperlichen Behinderung auseinandergesetzt. Die Ästhetik eines Geschirrs für Nutzer mit z.B. Rheuma grenzt diese von der Norm aus. Dadurch verliert das Geschirr, das gerade dabei helfen sollte, die Nutzer nicht auszugrenzen, einen Teil seines ursprünglichen Vorhabens.

Als Ergebnis meiner Untersuchungen stelle ich ein Geschirr vor, das ich für Menschen mit Rheuma entworfen habe, das jedoch für alle Nutzer im Umgang edel und zugleich ästhetisch ist.



Carola Paschold

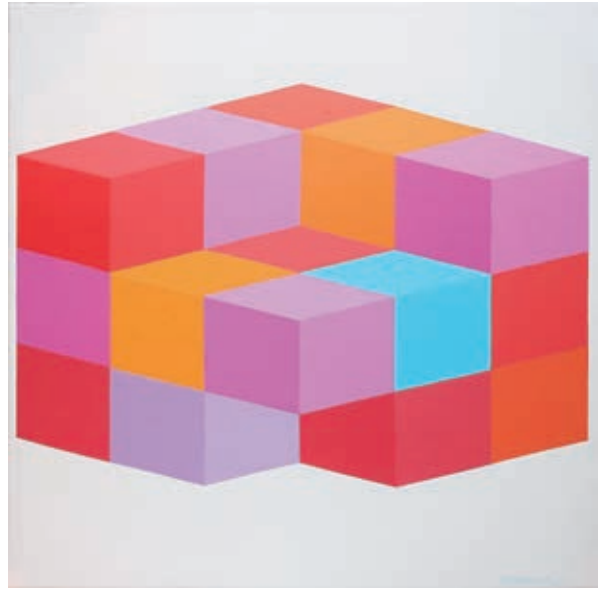
Konstruktiv – Kuben

Victor Vaserey (1908 - 1997 - Op-Art) hat Carola Pascholds Malerei seit ihrem Studium beeinflusst.

Seine unerschöpflichen Farbzusammenstellungen in seinen konstruktiven Bildern sind eine große Inspirationsquelle für sie.

In Anlehnung an seine isometrischen Körperdarstellungen, hat sie eine experimentelle Kuben-Konzeption entwickelt, die nicht nur zahlreiche Konstruktionen ermöglicht, sondern auch eine Vielfalt an Farbwiedergaben beinhaltet.





Valérie Marie-Madeleine Stohrer

„Die Flucht nach vorne“

Bauhaus-Zeit – Frauen

Malerei: Valérie Marie-Madeleine Stohrer

Strickschal zu dem Muster von Stohrer, Umsetzung Svenja Walter

Konzeptidee: Daniela Flörsheim / Valérie Marie-Madeleine Stohrer

Erarbeitung: Valérie Marie-Madeleine Stohrer mit Daniela Flörsheim

Die Fäden, die strahlenförmig aus dem Wandbild treten, bilden eine Flucht nach vorne. Künstlerinnen, die meist nur in der Weberei-Werkstatt wirkten und sich dort entfalten durften, verdichteten dort ihre Ambitionen zu neuen Farben, Mustern und Materialien. Einerseits Aufbruch, andererseits Emigration, die nicht allen gelang, prägten diese Zeit.

Die Frau des 20. Jahrhunderts entsteigt dem Bild, dem sie nicht mehr entspricht. Gehalten und gefangen noch in den Konventionen der Gesellschaft und der Sichtweise des Patriarchats, durchtrennt sie einen Faden nach dem anderen und schreitet voran, immer weiter in eine selbstbestimmte, unabhängige Zukunft, die gestaltend auf die Gesellschaft und alle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens einwirken.



Daniela Flörsheim

Handversponnene, gewebte Schultertücher indigener Ecuadorianerinnen sind mit einem Lichtrahmen hinterleuchtend.

Daniela Flörsheim möchte sie als Farbflächen im Kontext der Bauhauskunst mit ihrem abstrakten Formenvokabular sehen, wobei hier Funktionalität einher mit kultureller Identität steht u Flörsheim mit diesem Beitrag eine eurozentrische, Männer orientierte Kunstgeschichte hinterfragt.



Jutta Schmitt

Frauen hinter Schlipskeulen – damals und heute

150 x 220 cm



Ingrid Grießer





Türme

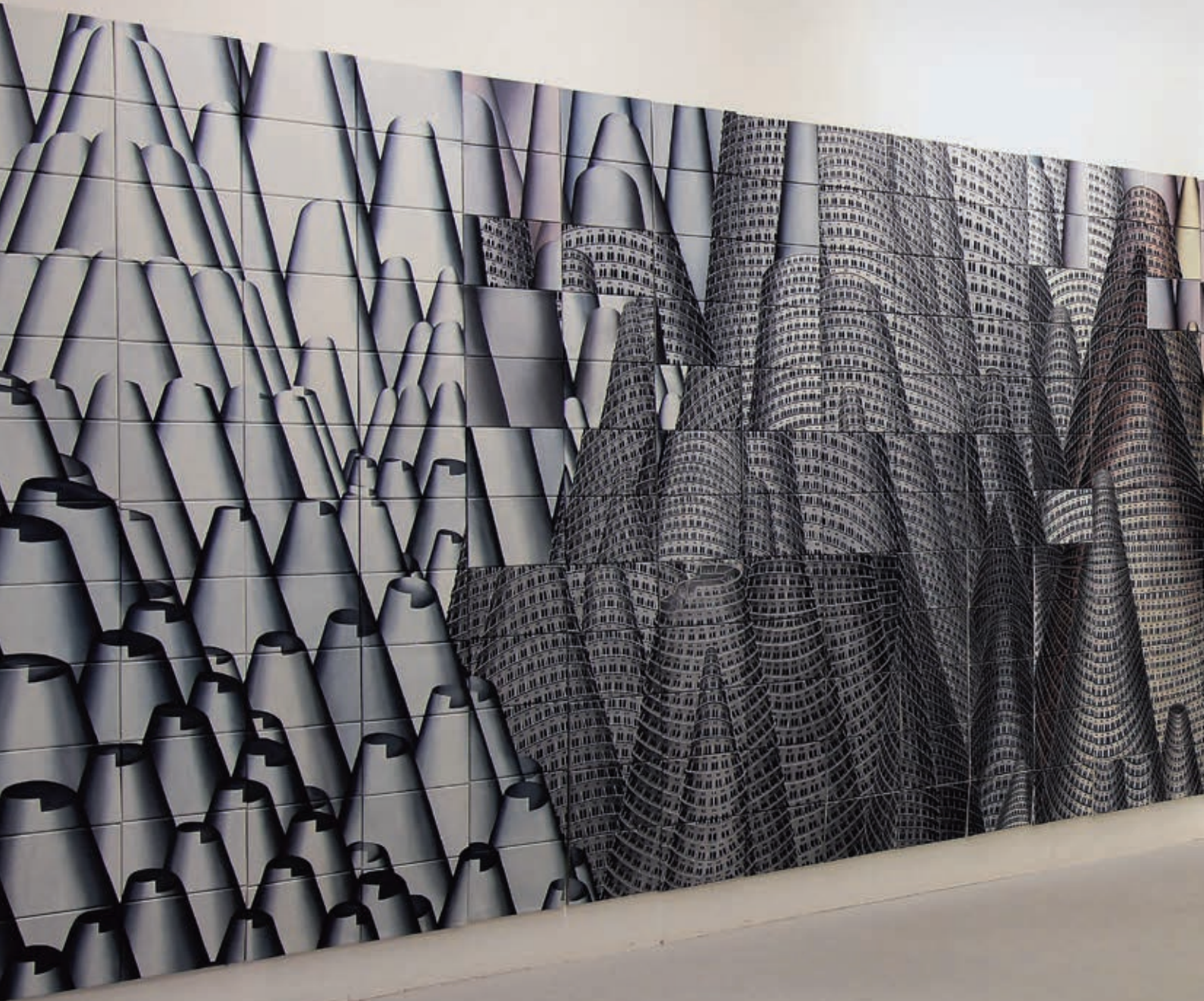
13 Lehmobjekte (ungebrannt)
Lehm, Bambus, Pappe, Jute, Draht, Farbe u.a.
ca. 25 – 110 cm Höhe
1999 – heute

Die Künstlerin arbeitet seit 1997 mit Lehm aufgrund der Eigenschaften dieses fast vergessenen Baustoffes (preiswert, leicht zu verbauen, baubiologisch und historisch hochwertig), und sie stellt mit ihren Werken eine Brücke zu anderen Ländern her, in denen heute noch traditionell und aus finanziellen Gründen Lehm verarbeitet wird.

Lehm ist ein Rohstoff, der in unserer Erde zu finden ist, und in der modernen Architektur in unseren Breiten wieder an Bedeutung gewinnt; es wird zunehmend wieder geforscht und mit Lehm gebaut.

Annette von der Bey

Installation TURMBAU, 617-teilig
Öl auf Leinen, seit 1989, je 30 x 20 cm



TURMBAU – Bauen als Symbol menschlicher Überlegenheit und Ausbreitung

Die Arbeit TURMBAU ist an die biblische Geschichte des Turmbaus zu Babel angelehnt und zitiert kunstgeschichtliche Vorbilder, allen voran Pieter Brueghel. TURMBAU ist eine in alle Richtungen erweiterbare Unendlichkeit, die sich aus kleinformatischen Ölmalereien auf Leinwand zusammensetzt. Jede Leinwand ist ein Unikat und hat als Bild unabhängig vom Ganzen Bestand. Wie bei einem Puzzle nimmt jedes Teil einen festen Platz im Bildzusammenhang ein, der rückseitig durch Nummerierung gekennzeichnet ist.



Seit 1989 sind an die 700 Teile entstanden, die sich im Bildzusammenhang über 12 m in der Breite und an der höchsten Stelle über 9 m erstrecken. TURMBAU ist eine konzeptuelle Arbeit, die unterschiedlichste Raumsituationen bespielen kann, wobei sie sich teilweise beim Aufbau vom ursprünglichen Bildzusammenhang löst und ins Musterhafte gleitet.

Die Installation TURMBAU in der Ausstellung „bauhaus*innen räume“ zieht sich nahezu deckenhoch über alle vier Wände des Ausstellungsraums, sodass der Betrachter in die Arbeit eintreten kann.

Sidika Kordes

BUCHHAUS

Mai 2019

Das BUCHHAUS ist ein Objekt, das angefasst werden möchte.

Bauhaus – Innenräume – ganz wörtlich gemeint: Es ist ein Innenraum zum Hineingehen, Zwischen-den-Seiten-Stehen, Fensteröffnen und Nach-außen-Schauen oder zum Lesen, was darin geschrieben steht.

Gleichzeitig ist es auch ein Objekt, das fast wie ein Hochhaus im Raum steht. Auf dem gewölbten Buchrücken die Aufschrift BUCHHAUS. Nicht nur der Schrifttyp, auch die Anordnung der Fensteröffnungen in Buchdeckel und -rücken orientieren sich an dem von Walter Gropius entworfenen Bauhaus-Schulgebäude in Dessau.

Auf den Fenstern Jahreszahlen, deren Zeitsprünge sich beim Öffnen erklären:

Einzelne Begriffe, die in schwungvoller Handschrift auf der Innenseite geschrieben stehen, lassen in ihrer Reduktion politische Ereignisse anklingen – hier die Gründung des Bauhauses 1919 und das Verbot desselben im Jahre 1933 sowie Beginn und Ende des 2. Weltkrieges – dort Kalter Krieg 1959, Mauerfall 1989, die Jahrtausendwende und 100 Jahre Bauhaus.

Das Buch steht geöffnet da, lädt zum Umblättern ein. Die Buchseiten aus Stoff und Papier erzählen Geschichten aus dem Leben von Frauen der vergangenen hundert Jahre.

Aus der Zeit der Bauhaus-Gründung wird in wackeliger Handschrift von einer Tochter Eva erzählt, die in St. Petersburg auf der „... vorzüglichen Baron Stieglitz’schen Zeichenschule ... ausgebildet wurde, ... eine Anstellung als Malerin in der kaiserlichen Porzellanfabrik fand ... später in Paris mit ihrer ... Freundin und Berufsgenossin Fräulein Martha Raphael ... eine Malschule gründete, die sich aber nicht rentierte ... und dann wieder zurückkehrte nach Russland“.

Dann ist zu lesen von den Frauen, die ihre Männer im Krieg verloren und mit einfachen Berufen ihre Kinder und sich über Wasser halten mussten.

Der Satz aus den Jahren 1969-1979 „Wir haben einen weißen VW- Käfer“ zeugt von Wohlstand und erklärt den Weg der Künstlerin, die Kunst studieren durfte und ihren Lebensunterhalt damit bestritt.

Am Ende des Buches, angekommen in der Gegenwart, steht ein Zitat aus einem Gespräch zur Berufsberatung mit der Tochter der Künstlerin im Jahre 2019: „Sie wollen doch nicht den unsicheren Beruf ihrer Mutter. Studieren Sie doch Jura!“

Beim Schreiben entsteht ein Raum.

Worte klingen, Aussagen hinterlassen Spuren, Schrift wird zum Bild.

Notizen, wieder durchgestrichen, geben Platz für eigene Gedanken.

Unaussprechliches verschwindet in den vielen Schichten des Papiers und hinterlässt Falten.

Zeitgeschehen und individuelle Lebenswege werden im BUCHHAUS in einen gemeinsamen Kontext gestellt.

B
U
N
T
E
R
S
A
D
S

1945

1989

1933

1919

2009

Lena Reifenhäuser

Gradus per gradus

2019

Maße: 160 cm x 100 cm

Technik: Acrylfarbe und Lackstift auf Leinwand

Die Arbeit von Lena Reifenhäuser beschäftigt sich mit der visuellen Spannung, die mit dem Verbinden gegensätzlicher Strukturen erreicht werden kann. In der im Frauenmuseum Bonn stattfindenden Ausstellung zu Ehren des diesjährigen Bauhaus-Jubiläums vereint die Arbeit den puristischen und geradlinigen Klang jener Epoche mit einer feinstrukturigen, verspielten Linienführung.

Das Zusammenschmelzen unterschiedlich gestalteter Flächen zieht den Betrachter förmlich in das Bild hinein und lässt eine spielerische Dynamik entstehen.



Maria Pudelko und Kari Stettler

Installation: „ALLES NEU DENKEN“

Pappkarton, Kunststoff,
Metall, Plexiglas



„Ein erster Blick: mittelalterliches Stadtbild. Fassaden und Formen im Gleichmaß grüßen zum Ortsplatz hin. Die Kirche überragt ehrfurchtheischend alle Häuser. Geordnet in Reihen, auf geschwungener Linie oder in kleinen Gruppen schmiegen sich Spitzgiebel um Spitzgiebel ans Gelände. Man kennt sich, man grüßt sich, man hält sich an Tradition und fällt nicht aus dem Rahmen. Gehalten und geschlossen, kaum Ein- oder Ausblick. Heimelige Einheit. Duft nach frischem Brot, Kernseife und Bohnerwachs....

1919: Der erste Weltkrieg ist vorbei. Neues soll entstehen. Junge Menschen drängen zum Aufbruch: mächtig erwächst ein Kubus über altem Gemäuer. Klar, transparent und frei erhebt sich ein neues Denken als geometrische Architektur mutig empor. Der Größe und Form sind keine Grenzen gesetzt...
„Alles neu denken: BAUHAUS!“

Petra Strauch

SALTON CITY

Salton City ist der größte Ort am Salton Sea, ca. 3700 Menschen leben dort. In seiner Hochzeit hatte er mehr als 15.000 Einwohner*innen. Salton City wurde 1958 als Ferienort mit entsprechenden Annehmlichkeiten geplant. In den 1960er-Jahren wurde das fantasievolle Straßennetz gebaut – mit Elektrizität, Wasser und Kanal erschlossen – und das Land in Parzellen aufgeteilt. Zu dieser Zeit war der Salton Sea ein echter Hotspot. Touristen kamen in Scharen, um an diesem unglaublichen See mitten in der Wüste und eingerahmt von Bergen zu entspannen: Bootsfahrten, Schwimmen, Wasserski, Fischen, Dinner und Cocktails im Yacht Club.

Die Planer hatten die isolierte Lage des Sees und den Mangel an Arbeitsplätzen unterschätzt und sie konnten die ökologischen Katastrophen, die eintreten würden, und deren Folgen nicht vorhersehen. Die Bebauung ging von Anfang an nur schleppend voran. Auch, weil viele Parzellen an Investor*innen anstatt an Bauherren/-frauen verkauft wurden.

Das menschengemachte Paradies hatte nur eine kurze Lebensdauer. In den 1970er-Jahren wurden ufernahe Gebäude durch Überflutungen in Mitleidenschaft gezogen und bald darauf richteten zwei tropische Stürme verheerende Schäden an. Sie rissen die Anleger des Yacht Clubs einfach weg – es war der Anfang vom Ende. Gleichzeitig stieg der Salzgehalt des Sees und es gab erste Warnungen bzgl. der Wasserqualität. Touristen blieben aus, Unternehmer*innen gaben auf, Bewohner*innen zogen weg, Ferienhäuser, Wohnwagen und Boote wurden teilweise einfach zurückgelassen.

Heute wirkt das Straßennetz, das über weite Teile nutzlos die Wüste durchzieht, surreal.





Ulrike Reutlinger

Virtuell in den Fußstaßen Lotte Stam-Beese

Charlotte Ida Anna Beese wuchs in Schlesien, heute Polen, auf und arbeitete zunächst als Weberin. 1926 schrieb sie sich im Bauhaus ein, in der Webereiklasse bei Gunta Stölzl; lernte aber auch bei Josef Albers, Wassily Kandinsky und Joost Schmidt.

Später konnte sie als erste Frau ihre Aufnahme in die Architekturklasse bei Hans Emil (Hannes) Meyer durchsetzen. einem Schweizer Architekten. Sie war eine der wenigen Frauen, die am Bauhaus Architektur studiert hat. Zu ihrem Glück oder Pech verliebten sich Hannes Meyer und Lotte ineinander, doch er hatte bereits eine Familie. Dies führte zum Rauswurf der hochbegabten Studentin (nicht des Dozenten!). Hannes bot ihr eine Arbeit in seinem Büro an, sie wurde schwanger. Ein Mitarbeiter von Hannes Büro weigerte sich, mit einer Frau zusammen zu arbeiten. So ging sie nach Brno, dem damaligen Brünn, und fand eine Anstellung bei Boguslav Fuchs. Er hatte ihr die Bezahlung des Schwangerschaftsurlaubs versprochen, wovon er später nichts mehr wissen wollte. Sie gebar ihren Sohn Peter, klagte gegen Fuchs und gewann. Auf einer Auftragsreise nach Moskau mit Hannes lernte sie den Holländer Mart Stam kennen, der am Bauhaus gelehrt hatte. Mart war entzückt, und beide heirateten noch in Moskau.

1934 ließen sie sich in Amsterdam nieder und gründeten ihr eigenes Büro „Stam en Beese Architecten“.

1935 Geburt der Tochter Ariane, Wiederaufnahme des Studiums an der VHBO, Amsterdam;

1943 Scheidung, nachdem Stam schon länger intensiv fremdgegangen war;

1945 Diplom. Nun konnte sie als selbstständige Architektin arbeiten.

1946-1968 ist Lotte Stam-Beese als Stadtplanerin und später als Chefarchitektin für die Agentur Stadtentwicklung und Wiederaufbau von Rotterdam tätig. Ihr Stil ist ganz im Sinne der holländischen Architektenschule, des Bauhauses und der CIAM funktional und schmucklos, doch nicht gigantisch. Sie entwickelt das **Nachbarschaftskonzept** für ganz verschiedene Wohnformen und -bedürfnisse, die **Cluster-wooneenheid** und sie erfindet den „**Stamp**“- **Stempel** als kleinste Wohneinheit und Mikrokosmos im nachbarlichen Gefüge.

Lotte Stam-Beese hatte die Vision einer humanen, demokratischen, einer bunten Gesellschaft des Miteinander. Was sie damals realisierte, wurde jedoch immer wieder verändert oder abgerissen.

Die 4GGW – 4 Generationen Grün Weiler Idee

Ulrike Reutlinger greift mit ihrem Modell die Nachbarschaftskonzeption von Lotte Stam-Beese auf und ergänzt sie durch Gärten, grüne Oasen auf allen Ebenen. Sie zeigt im Modell eine Stadt für mindestens vier Generationen und vielfältiges Leben, - ganz im Sinne von Lotte Stam-Beese grün und kunterbunt!



Brunhilde Odenkirchen

Nach dem Bauhaus-Prinzip – Freiheit in der Gestaltung – habe ich während meiner künstlerischen Tätigkeit mit verschiedenen Materialien wie Terrakotta, Stein, Metall, Plastik und Holz experimentiert.

Die technischen Grundlagen für diese vielfältigen Tätigkeiten wurden mir während der 7 Studienjahre an der „Folkwang Schule“ in Essen vermittelt.

Meine neueren Arbeiten mit Schichtholz bieten mir unbegrenzte Gestaltungsmöglichkeiten. Die Bemalung der einzelnen Objekte war und ist für mich jedes Mal eine Herausforderung.

Die so entstandenen Werke, seien es Skulpturen, Stelen oder Reliefs, sind jeweils Unikate.

Im Gegensatz zu den Frauen der ersten Bauhaus-Jahre können die Frauen meiner und späterer Generationen ungehindert an Kunsthochschulen und Akademien studieren und als Künstlerinnen tätig sein.

Das Team des Frauenmuseums Bonn unter Leitung von Marianne Pitzen hat seit vielen Jahren Frauenthemata öffentlich gemacht und gleichzeitig Künstlerinnen Gelegenheit gegeben, ihre Werke auszustellen.





Häuserblock

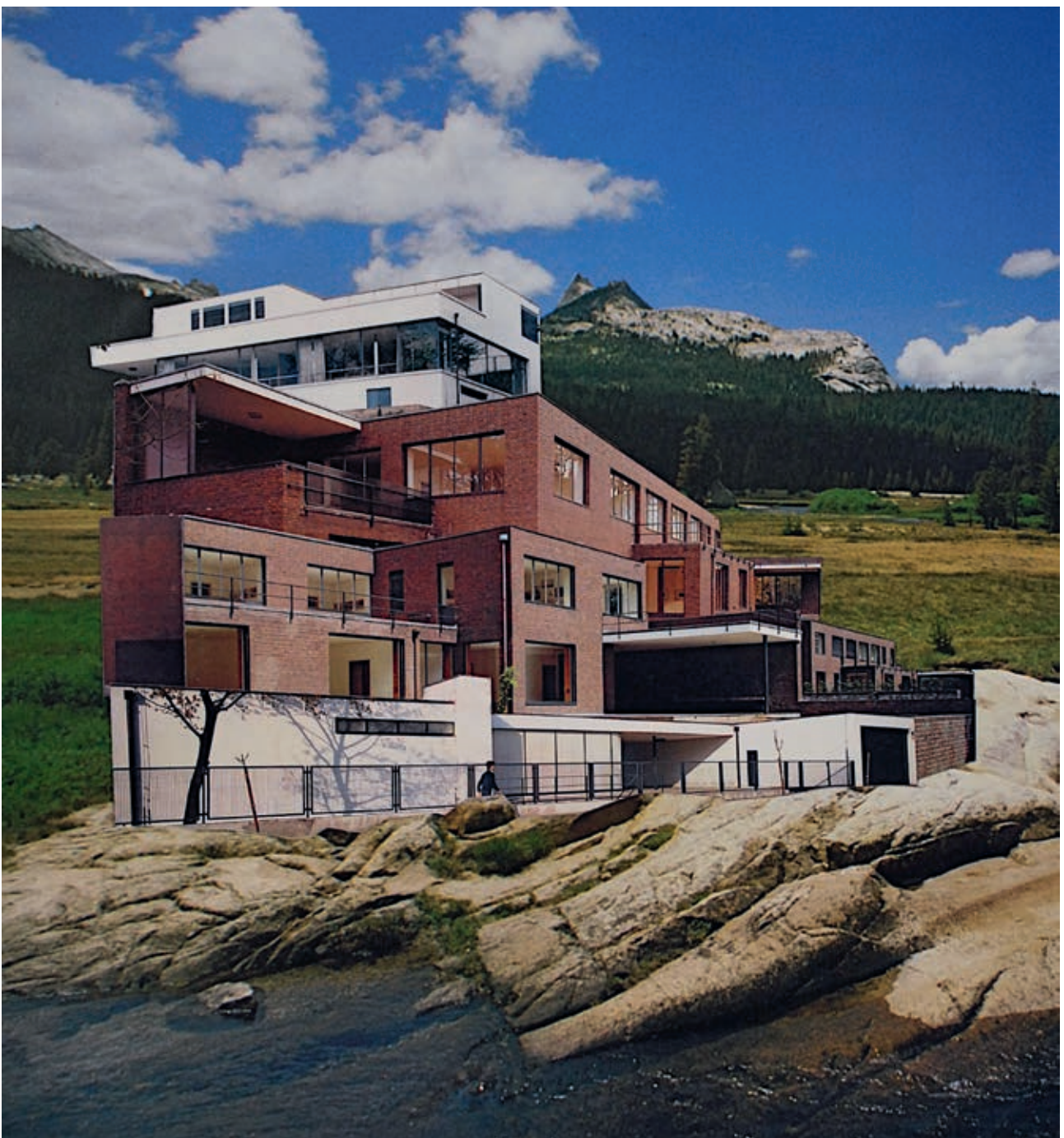
Brunhilde Odenkirchen

Claudia Söchting

Hausentwürfe I, II und III

(2019)

Im BAUHAUS war die Architektur vor allem Männersache, und das von Beginn bis Ende unter allen drei BAUHAUS-Direktoren (Gropius, van der Rohe und Meyer). Dennoch gab es Architektinnen. Zu ihnen zählen unter anderem Ursula Schneider und Hilde Reiss. Die Künstlerin Claudia Söchting nimmt in ihren Arbeiten diesen Umstand auf. In Anlehnung an den aktuellen Wohnungsmangel vor allem in den Städten nimmt sie bereits bestehende, verwirklichte Entwürfe von Gropius und van der Rohe und erschafft damit neue mehrstöckige Gebäude in teils ungewöhnlicher Umgebung.



work in progress
Workshopbereich

Carola Paschold

Klassen 9B und 9C Nelly Sachs Gymnasium Neuss

In den 9. Klassen unterrichtet Carola Paschold im Fach Kunst das Thema Perspektive.

Für die Einführung in das perspektivische Zeichnen hat sie Übungen zusammen gestellt, die Basiskenntnisse über die Parallelperspektive bis zu Arbeiten mit verschiedenen Fluchtpunkten, von der Fläche zum Raum, vermitteln.

Nelly Sachs Gymnasium Neuss · Schulleitung Isabelle Defort · Eichendorffstrasse 65 · 41464 Neuss



Klasse 9B
Linn Barnett



Merle Beutner



Arda Bolat



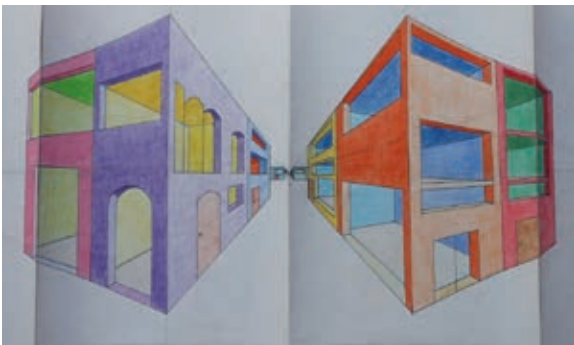
Adrian Bufaj



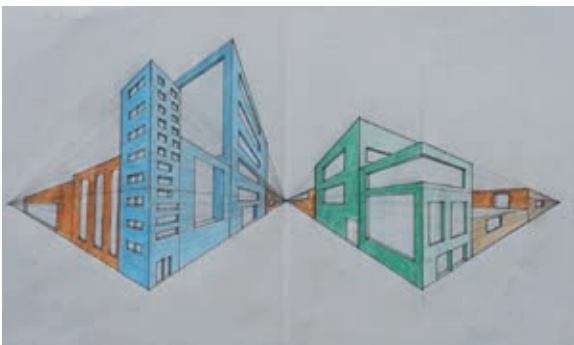
Unter Einbeziehung der unterschiedlichen Standorte, der Zentral-, Frosch – und Vogelperspektive, über die Zweifluchtpunkt- und Übereckperspektive bis hin zur Tiefenstaffelung werden Übungen gezeichnet. Das Abschlussprojekt ist die zeichnerische Gestaltung einer fiktiven Stadtansicht mit Farbvorgaben) historisch, zeitgenössisch oder futuristisch. Für diese Ausstellung werden auch mit den gleichen Vorgaben Innenräume entwickelt.



Margaux Leick



Klasse 9C
Nele Fangmeier



Lukas Hensel



Malin Pohl

KinderAtelier im Frauenmuseum

Lene Pampolha / Ulrike Tscherner-Bertoldi

Die Wespenburg

Gebaut von Alfred, Aysenur, Bassma, Dalia, Deniz, Elif, Larissa, Lily, Maroua, Muhammed, Najla, Nicolas, Rayan, Sara, Selecha, Sümeyye und Yusuf

Die 17 Kinder der Museumsklasse arbeiteten über zwei Monate lang an ihrer Wespenburg. Hier hat jedes Kind eine eigene Wabe in seiner Lieblingsfarbe – als Teil des gemeinsamen Nestes. Die Anordnung der Waben testeten wir in einer gemeinsamen „Sitzprobe“. Die Wände entstanden aus Zeitungspapier und Kleister, ohne weitere Stabilisierungsmittel. Nach jeder Etappe trocknete der Kleister und wurde fest, leicht und stabil – fast so wie das zarte Bauwerk der echten Wespen die uns mit ihren grandiosen Nestern Vorbild waren.

Zum Schuljahresende führten die Kinder der Museumsklassen die andern Klassen der Karlschule durch ihre Ausstellung im Frauenmuseum.

Die Museumsklasse ist ein Kooperationsprojekt zwischen dem KinderAtelier im Frauenmuseum und der GGS Karlschule. Im Schuljahr 2018/19 arbeiteten die Kinder zum Thema „Papier-Gestalten“ im Rahmen des nordrhein-westfälischen Landesprogramms „Kultur und Schule“.





Verwoben

Die Weberei war am Bauhaus das Reich der Frauen. Die Bauhäuslerinnen, ihre Textilkunst und die Arbeiten ihrer zeitgenössischen Kolleginnen schauten wir uns genauer an. Im KinderAtelier wurden mit Fotomaterial aus der Ausstellung und farbigen Papieren originelle Webarbeiten gefertigt.

Was noch kommt ...

Bauhaus für Sofa und Straße

In den Sommerferien gestalten wir mit Linoldruck Sofakissen und verwandeln Kartonverpackungen in Streetart.

Orange Energie

Nach Vorbild der rauschenden Bauhaus Feste wird das KinderAtelier in den Herbstferien die Finissage der Bauhaus-Ausstellung im Frauenmuseum vorbereiten. Kostüme, Farben, Gaumenkitzel, Töne, Düfte – alles in orange!



Wolf Wetzker
Möbelwerkstatt



Brücken bauen

Workshop & Ausstellungsaktion mit Kindern und Jugendlichen der Bonner Erstaufnahme-Einrichtung Ermekeil-Kaserne und Haus der Jugend

Seit Februar 2019 war die Bonner Künstlerin Sidika Kordes unterwegs zu den Kindern und Jugendlichen im Haus der Jugend, Reuterstraße, und der Erstaufnahme-Einrichtung Bonn und leitete die TeilnehmerInnen des Workshops zur künstlerischen Arbeit an.

Es wurde gemeinsam geschrieben, gemalt, gezeichnet, gedruckt, modelliert, gehämmert, geklopft und geraspelt. Es entstanden eine große Zahl von Werken, die mehr oder weniger deutlich oder verschlüsselt von den Erlebnissen der Flüchtlingskinder erzählen. Das Thema Brücken bauen hat jedoch vor allem mit ihrer Zukunft zu tun: Wenn die Brücken tragen, kann man fremdes Terrain betreten, sich die Hand reichen und miteinander kommunizieren.

Da es in den vielen Sprachen der Erstaufnahme-Einrichtung schwierig ist, bietet die Kunst eine Möglichkeit, über Bilder sich auszutauschen. Ebenso sind Tanz und Musik geeignet, Barrieren zu überwinden.

Zur Eröffnung hatte die Band „Omar and the Ermekeils“ musiziert.

Das Projekt wird gefördert von „Kultur macht stark“, Bündnisse für Bildung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, betreut vom BBK unter dem Motto „Wir können Kunst“ in Kooperation mit dem DRK und anderen lokalen sozialen Trägern.

Kurzbiografien

Bettina Lange-Hecker

Dipl.-Ing. Architektin, hecker architekten, Düsseldorf, Studium an der RWTH Aachen Prof. Marg und von Gerkan, Technische Universität Wien, Kunstakademie Düsseldorf; 1989 Diplom mit Bestnote RWTH Aachen, Friedrich-Wilhelm-Preis; Assistentin Lehrstuhl Prof. Klaus Kada RWTH Aachen;

Guendalina Salimei

Architektin, Professorin an der Universität Sapienza Rom, Gründerin TStudio Rom. Das Büro gewann viele nationale und internationale Wettbewerbe und Auszeichnungen. Fünf mal Teilnahme Architekturbiennalen Venedig, III Architekturbiennale Peking, Triennalen der Architektur Sofia, Astana, Singapur, Moskau, der UIA in Tokio; Wichtigste Entwurfsarbeiten: Renovierung des Kunstmuseums Foligno, Auditorium della Tecnica, Mazzacurati-Schule in Rom, Cosenz-Kaserne Gaeta, Kloster S. Benedetto Ferrara, Casa del Fascio Bologna; Friedhöfe in Frascati und Neapel; Uferpromenaden von Tarent, Neapel und Corigliano, Via Sparano in Bari; Sozialwohnungen für die 4. Etage Il Corviale Rom, in Ceccano und Latina. Ökobeizirk in Bratislava und DaoViet, Vietnam

Laura Peretti

Architektin, Laura Peretti Architects, Rom, Studium Eduardo Souto de Moura 1991-6; Alvaro Siza 1996/7, Polytechnikum Milano 1999-2005 Lehrtätigkeit Architekturakademie Mendrisio/Tessin, Gastprofessur Cornell University, Penn State University, Iowa State University 2004-2006.

- Int. Piranesi Preis 2009 für House of Mills Vicenza;
- Gewinnerin intern. Wettbewerb „Hacemos Ciudad“, 150 Häuser für die soziale Integration in Ceuta, spanische Enklave in Marokko
- Das „Shebeke Park“ -Projekt für das zentrale Gebiet von Baku, genannt Sovietska,
- Der erste Preis für den internationalen Wettbewerb „Rigenerare Corviale“ Rom

Kirstin Arndt

geb. 1961 in Otterndorf, Niedersachsen; lebt und arbeitet in Düsseldorf); studierte von 1991 – 1997 Bildhauerei und Malerei an der Staatlichen Akademie der Künste Karlsruhe und schloss als Meisterschülerin mit Diplom ab; seit 1996 erhielt sie zahlreiche Preise und Stipendien, u. a. Kunstpreis Ökologie 1996, AEG, Nürnberg, 2. Preis (1996), Kunststiftung Baden-Württemberg (1999), Arbeitsstipendium des Irish Museum of Modern Art, Dublin (2002), Cité de Paris (2005), CCA, Art Foundation Mallorca (2010, 2012, 2015); seit 2006 lehrt sie als Professorin für Freie Gestaltung/Kunst an der Kunsthochschule Mainz; ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, u.a. PS projectspace, Amsterdam (2019), MOMU - Fashion Museum Antwerpen (2018), Fuhrwerkswaage, Köln (2016), Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt (2014), Irish Museum of Modern Art, Dublin (2006).

Daniela Flörsheim

2019 Eurotopia/ Frauenwahlrecht/ Rationale 4 Bauhaus fmuseum Bonn | in Zusammenarbeit mit CCSStyle Park-Kultur, D-Mitte/ Lyriklesung für Karin Flörsheim Jutebücher u Phoenix aus der Asche/ Treibgut Armada Ballhaus | Einen Augenblick für die Kunst WEITHORN/ Sanliünal Düsseldorf

2018 WEITHORN Kö-Galerie, Düsseldorf | All Colors | supporting the JGI Goodall Institut mit Eva March München | 2017 Palazzo Mora ART BIENNALE Venice | 2017 ART der bunten Vielfalt | Europabüro | Aachen | 2016 Work&Women FRAUENMUSEUM BONN | 2012 Performance zu 100 Frauen in Grün dOCUMENTA (13) Kassel | 2010 Make a Wish JEHANGIR MUSEUM | Mumbai | 2006 come, little friend | lorch+seidel galerie BERLIN | 2003 What's in a name | Deutsches Röntgenmuseum | Remscheid | 2002 FIFA Flag Art Festival | Nanjicheon World Cup Parc | Seoul | 2001 Zeitfreie Zonen| Installation mit KARIN FLÖRSHEIM| Etage 20 | Düsseldorf | 1987 Aus der BEUYS-Klasse | Malerei | Arno Kohnen | Düsseldorf | 1986 Multiple Vision | Art Now Gallery | GÖTEBORG | 1986 Flood | Malerei | Broadway Ensemble Theatre | NEW YORK | 1972 between 7 | KUNSTHALLE | DÜSSELDORF | Gallery House LONDON



Lilah Fowler

geb. 1981 in London, lebt und arbeitet in London; studierte von 2000-2001 zunächst Art and Design am Camberwell College of Art, danach 2001 – 2005 Skulptur am Edinburgh College of Art und von 2016 – 2018 am Royal College of Art, London; seit 2013 erhielt sie zahlreiche Stipendien, u. a. Joshua Tree Desert Highlands Artist residency, Kalifornien (2013), Montello Foundation. Artist residency, The Great Basin, Nevada (2016), Arts Council England. Artist International Development Fund (2018) und Artist in Residence: Waltham Forest London Borough of Culture, London (2019); 2016 realisierte sie mehrere Kunst-am-Bau-Projekte in Bristol, 2017 wurde ihre die komplette Außenfassade einbeziehende Arbeit am „One Bedford Avenue Building“ fertiggestellt; 2019 erhielt sie den Zuschlag für zwei weitere Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte in London; ihre Arbeiten wurden bereits in zahlreichen nationalen und internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, u.a. in China, Bulgarien, Großbritannien, Deutschland und Ungarn.

Petra Genster

geb. 1957 in Lüdenscheid, Studium der Biologie und evgl. Theologie, seit 1998 ausschließlich künstlerische Tätigkeit, Malerei, Objekte und Installation. Lebt und arbeitet in Köln und Kiel.

Ingrid Grießer

geb. 1951 in Tübingen; 1967 – 1994 Berufstätigkeit; 1987 Beginn der künstlerischen Tätigkeit; 1994 – 1998 Studium der Bildhauerei (Alanus-Hochschule in Alfter/Bonn); seit 1998 freischaffend künstlerisch tätig; 2000 Mitbegründerin der ProduzentInnengalerie viktorija b in Bonn; 2004 Mitbegründerin der KünstlerInnen-gruppe MIKADO; seit 2011 Atelier im Kunst-Werk KHB; seit 2012 Mitglied der Künstlergemeinschaft Kunst-Werk KHB e.V. Bonn-Beuel; Ingrid Grießer lebt und arbeitet in Bonn

RITY JANSEN HEIJTMAJER

geb. 1942 in Amsterdam (Niederlande) Lebt und arbeitet in Amsterdam (Niederlande)

Corinna Heumann

1962 in Regensburg geboren, verheiratet, ein Kind, in München aufgewachsen, 1989 Bachelor of Fine Arts, the Corcoran School of Art, Washington, DC, Arbeitsaufenthalte in New York, Moskau, Paris und Strasbourg, weltweite Ausstellungen, ihre Arbeiten befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen, lebt in Bonn

Anneke Klein Kranenberg

geb. 1961 in Krommenie; sie ist eine unabhängige Künstlerin und lebt und arbeitet in Amersfoort. Ihre Arbeiten wurden in die Sammlungen von Museen sowie in Unternehmens- und Regierungssammlungen aufgenommen. Zu den Kunden zählen führende Privatsammler

Sidika Kordes

1965 geb. in Stuttgart; 1988 Gesellenbrief Tischlerin; 1991 Diplom Bildhauerei, Alanus-Hochschule, Deutschland; seitdem freischaffende Künstlerin; Mitglied im Bundesverband Bildender Künstler/innen BBK Bonn Rhein-Sieg e.V.

Maria Maier

geb. 1954 in Amberg/ D, lebt und arbeitet in Köfering und Regensburg. Sie studierte u. a. Kunsterziehung und Kunstgeschichte. Nach einer Lehrtätigkeit arbeitet sie seit 1991 als freischaffende Künstlerin – bis 2001 mit Lehraufträgen für Kunstpädagogik an der Universität Regensburg. Zahlreiche ausgedehnte Studienreisen mit Arbeitsaufenthalten auf mehreren Kontinenten prägen ihr künstlerisches Schaffen. In ihrer langjährigen Ausstellungstätigkeit kann sie zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen, Kunstvereinen und Galerien im In- und Ausland vorweisen. Ihre Werke befinden sich in vielen bedeutenden Sammlungen und auch im öffentlichen Raum. Diverse Kunst-am Bau-Projekte wurden bis heute realisiert. 2005 erhielt sie das Stipendium Virginia Center for the Creative Arts, USA und 2011 das Stipendium Tyrone Guthrie Center, Irland.

Carola Paschold

geb. Rheydt – Mönchengladbach; 2017 Mitglied im Kunstverein Duisburg; 2016 Art Gallery Kunst und Auktionen am Kettwiger Tor GmbH Essen; 2011 Galerie Heidefeld & Partner Krefeld; 2011 Mitglied Künstlerverein Malkasten e.V. Düsseldorf; 2009 Mitglied BBK e. V. Düsseldorf; 2006 Mitglied GEDOK A 46 e. V. Düsseldorf; 2005 – 2006 Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Dr. Behring; 2005 Eingetragen ins Künstlerverzeichnis der Stadt Düsseldorf; 2004 Mitglied BBK, Bundesverband Bildender Künstler Köln; 1998 Anerkannte professionelle Künstlerin der IGBK (Internationale Gesellschaft für Bildende Künste Berlin); 1997 – heute Leitung Freie Kunstschule Korschenbroich; 1992 – 2005 Studienaufenthalte in der Provence/ Côte d’Azur, Frankreich; 1991 – heute Dozentin für Kunst und Kultur; 1989 – heute freie künstlerische Tätigkeiten; 1982 – 1987 berufliche Tätigkeiten Werbeagenturen, Düsseldorf; Redaktion Capital Gruner& Jahr, Köln; 1982 Diplom Designerin, Studium Design HS Düsseldorf; Fachbereich Illustration Prof. R. Assmann, Prof. H.G. Lenßen; ihre Arbeiten befinden sich in zahlreichen Sammlungen und Museen; regelmäßig vertreten in Ausstellungen im In- und Ausland

Bertamaria Reetz

1952 geb. Ripsdorf/Eifel; 1986-1991 Kunst- und Maleriestudium u.a. bei Antonin Málek und Rainer Aring in Köln sowie bei Ulf Meyer im Campo dell’Altissimo, Italien; 1991-1994 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Prof. Siegfried Cremer

Lena Reifenhäuser

Lena Reifenhäuser wurde 1986 in Troisdorf geboren. Sie absolviert eine Gesangsausbildung bei der Sopranistin Mariola Mainka, die sich in der Kölner Oper einen besonderen Namen gemacht hat, und arbeitet mit dem Musiker, Komponisten, Produzenten und Pianisten Jürgen Fritz zusammen, der bereits Erfolgstitel für Trude Herr („Niemals geht man so ganz“), Johnny Logan, Jennifer Rush, Tommy Engel etc. produzierte und komponierte. 2018 hat sie den Studiengang Bildende Kunst mit der Fachrichtung Malerei an der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft in Alfter bei Bonn, abgeschlossen. Projekte im In- und Ausland, darunter Krakau und Georgien, runden ihre künstlerische Tätigkeit ab. Kunst ist für Lena Reifenhäuser jedoch immer auch „einen Abstand zum Realen zu definieren.“ Vor diesem Hintergrund beschäftigt sie sich mit dem Gedanken, organische, natürliche Formen zu verwenden und diese mit geometrisch sowie abstrakt anmutenden Formen zu verbinden.

Ulrike Reutlinger

28.11.46 geboren in Kirberg bei Limburg an der Lahn, 1966-80 Ausbildung zur Lehrerin für Französisch und Englisch inkl. Ausübung; 1974 und 76 Geburt meiner Kinder, 1981-98 Orchestermusikerin, Bratschistin in Hagen und Coburg/Oberfranken; 1996-99 Japanische Zen-Tuschtechnik bei Naomi Okamoto, Workshops Inzigkofen; seit 1998 verschiedene Techniken bei Paul Klemens, R.Ulbricht, Robert Reiter, u.a., seit 1998 freischaffend mit Gruppenausstellungen im Kunstverein Coburg und in der Galerie Malzhaus in Plauen/Vogtland bei Themenausstellungen seit 2003, Footstool of St.John’s, Smith Square London, RSAMD Glasgow, Einzelausstellungen 2001 in der RSAMD Glasgow, in der Maison de Heidelberg (~Goethehaus) in Montpellier, mehrere in Coburg.

Louise Rietvink

hat ihr Studium zur Möbeldesignerin in 2016 an der Royal Academy of Art Den Haag absolviert. Ihre Exponate wurden mehrmals beim Salone del Mobile in Mailand ausgestellt. Derzeit nimmt sie im Rahmen des 100-jährigen Jubiläums des Bauhauses an einem Research-Lab-Programm der Stiftung Bauhaus Dessau teil.

Vera Röhm

1943 In Landsberg/Lech geboren. 1963–1967 Studium an der École Cantonale des Beaux Arts et Arts Appliqués (heute ECAL), Lausanne. 1969 erste plastische Arbeiten. Seit 1972 Skulpturen aus Metall und Stein in Verbindung mit Plexiglas, Binome. 1975 erste Baumarbeit, Der Baum. Beginn der Materialverbindungen aus Holz und Plexiglas, Ergänzungen. 1977 entsteht der Fotozyklus Stützwerke, fotografische Erkundung des Maraisviertels von Paris. Seit 1983 fortlaufender Werkzyklus Topographie der Zeit: Zeichnungen, Skulpturen und Installationen zur visuellen Darstellung von Zeit, Raum und Bewegung. Mehrere realisierte Wettbewerbe im öffentlichen Raum. 1997 Wilhelm-Loth-Preis, 2003 Johann-Heinrich-Merck-Preis, Darmstadt. Ihre Arbeiten befinden sich in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen und Museen. Lebt in Darmstadt und Paris.

www.veraroehm.com



RITA ROHLFING

1964 geb. in Bad Oeynhausen 1994-1995 Studium an der School of Visual Arts, New York, USA; 1992 Meisterschülerin von Roland Dörfler & Bernd Minnich; 1991 Diplom Freie Kunst; 1985-1991 Studium der Freien Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, lebt und arbeitet in Köln

Sibylle M. Rosenboom

geb. 1964 in Darmstadt; 1983 erste Studienreise nach Kora, Kampi ya Simba, Kenia; 1984 Abitur, Darmstadt; 1985 Assistentin in der Industrie- und Werbefotografie, Frankfurt-Main; 1986 Studium der Gesichtsgestaltung / Make-up Art, Diplom, Hamburg; 1986 bis 1994 Arbeit in der freien Wirtschaft; 1987 bis 1989 privater Unterricht in Aquarellmalerei, Traisa; 1989 zweite Studienreise nach Kora, Kenia; 1995 Freie Kunstschule, Darmstadt; seit 1995 freischaffende Künstlerin; 1998 Gastkünstlerin im Atelier halle 12, Wilhelmshaven; seit 2000 künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Quadrat; 2002 Kunstpreis Mühlthal; 2010 bis 2012 Dozentin für Aquarellmalerei, Werkstatt Sonne e. V., Seeheim-Jugenheim; 2012/2013 und 2014 künstlerischer Arbeitsaufenthalt in Olhão an der Algarve / Portugal; 2016 nominiert für den Internationalen André-Evard-Kunstpreis 2016; 2016/2017 weiterer künstlerischer Arbeitsaufenthalt in Olhão an der Algarve / Portugal

Eugen Schramm

Mit meiner Herkunft aus dem russischen Miasskoje (geb. 31.1.1979) verbrachte ich meine Kinderjahre in Schumowo, Moskau und schließlich in Anapa am Schwarzen Meer. -Frühe künstlerische Leidenschaft- Aus dem eigenen Wunsch heraus, einen künstlerischen Werdegang anzustreben, besuchte ich von September 1986 bis Dezember 1989 neben dem regulären Schulalltag halbtags die städtische Schule der Bildenden Künste von Anapa, wo ich mir die Grundtechniken der Malerei aneignete. Meine Mutter, Lilli Schramm, förderte mein Talent und meine Leidenschaft für die bildenden Künste. Die gemeinsame Flucht im Jahre 1990 nach Deutschland brachte uns nach Bonn. Der frühe Tod meines Vaters, Alexander Koschkarov, und die erfolglose Suche nach einem geeigneten Kunstmentor machten mich zum Autodidakten. Mit dem umfassenden Wissen in der realistischen, aber auch abstrakten Darstellung der Motive begann ich nun, eigene Form- und Farbkombinationen zu kreieren und neue Materialien zu gebrauchen. Beruf und Berufung- Ich zeichne und male heute nahezu rund um die Uhr. Seit Anfang 2005 bin ich international als freischaffender Bildender Künstler und Unternehmer bekannt und bearbeite renommierte Aufträge. -Engagement- Neben der Auftragsmalerei und der Erstellung eigener individueller Werke ist mir die Nachwuchsförderung ein Anliegen: An Schulen und Berufsbildungswerken wie auch im privaten Umfeld vermittele ich mein künstlerisches Wissen und die Freude an der Malerei. -Bunte Perspektive- Die Vielseitigkeit des Lebens bietet mir bis heute die Inspiration, frei zu arbeiten, verschiedene Wege der Malerei zu beschreiten und vielfältige Stile zu verfolgen.

Valérie Marie-Madeleine Stohrer

Die Kreativität ist ein innerer Drang. Als Französin und freischaffende Künstlerin in Düsseldorf setze ich mich mit Frankreich versus Deutschland im kulturell-politischen Bereich auseinander. Die Abstraktion von Jürgen Meyer und die Energie von Niki de Saint Phalle beeinflussen meinen Malstil. Bei der Beuys -Meisterschülerin Daniela Flörsheim studiere ich zurzeit Kunst und Konzept.

Annette von der Bey

1965 geboren in Remscheid; 1986-1994 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf; 1990 Meisterschülerin von Professor Fritz Schwegler; 1988-1989 Stipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung; 1989-1992 Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes; 1991 einjähriges Auslandsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes in Barcelona/Spainien; 1997 Stipendium der Eduard Bargheer-Stiftung; seit 1994 freischaffende Künstlerin, Ausstellungen im In- und Ausland

Wolf Wetzker

geb. 08.11.1960; 1980 Ausbildung zum Feinmechaniker, Sauerlach bei München; 1992 Studium der Bildhauerei an der Alanus-Hochschule, Alfter; seit 1994 Tätigkeiten als Feinmechaniker und Schreiner; ab 2010 künstlerische und handwerkliche Tätigkeiten im Holzbereich; seit 2017 kreatives und handwerkliches Arbeiten im Frauenmuseum Bonn



Fassade Frauenmuseum
Realisation Wolf Wetzker
Foto: Horst Pitzen

