

Marko Balazic (Ljubljana)

BAUHAUS – »DEGENERIRANA UMETNOST«?

UVOD

Ob omembi besede Bauhaus najverjetneje pomislimo na zanimivo, eksperimentalno, modernistično arhitekturo ali pa na umetniško šolo z inovativnim pristopom k poučevanju, ki je pionirsko združevala umetnost in obrt. Verjetno te besede najprej ne asociiramo z boljsevizmom, degeneriranostjo in degradacijo umetnosti. Vendar pa je bil Bauhaus za časa svojega obstoja v enaki meri deležen obeh konotacij. Čemu?

V tem prispevku odkrivam, kaj je privedlo do tega, da je bil Bauhaus deležen tovrstne kritike in zavržnega odnosa, kar je navsezadnje pripeljalo do ukinitve šole. Je bil Bauhaus politično gibanje? Zakaj je bil Bauhaus tako močan trn v peti nacionalsocialistom? Kakšno grožnjo takratnemu režimu je predstavljal, da je bil ukinjen v le nekaj tednih po vzpostavitvi diktature? Preko orisov zgodovinskih dogodkov, predvsem Bauhausove politične držve in odnosa do politike njegovih treh vodij na eni strani ter nacionalsocialističnih pogledov na umetnost na drugi ter njenega »končnega spopada«, skušam podati odgovore na ta vprašanja.

WEIMARSKA REPUBLIKA KOT ZIBELKA BAUHAUSA

Zgolj dva dni pred podpisom premirja, 11. novembra 1918, je nemški cesar Wilhelm II. abdiciral in pobegnil, svoje cesarstvo pa, poraženo v vojni, zapustil v nemilost nasilnim notranjepolitičnim nemirrom, kar je naposled pripeljalo do propada monarhije in preoblikovanja v republiko. To je posledično pomenilo novo vzpostavitev države, rekonstrukcijo družbe in ob tem tudi stvarjenje novega Človeka.¹

Po dolgih letih monarhije je vzpostavitev demokratičnega sistema, skorajda čez noč, pomenila drastične spremembe in izzive za takratno družbo.

¹ Oskar Schlemmer je v okviru Bauhausa vodil multidisciplinarno predavanje »Der Mensch« (Človek).

Sprejeta je bila nova ustava,² ki je vsaj na papirju, če ne že toliko v praksi, predstavljala najnaprednejšo demokracijo v takratni Evropi s široko paleto liberalnih pravic (Lee 2005: 17–18). Vse te nove svoboščine so omogočile razbohotenje političnega pluralizma – na volitvah je neredko nastopalo preko 30 političnih strank: od skrajno leve komunistične partije, socialistov, demokratov, ljudske stranke, nacionalne stranke do skrajno desnih nacionalsocialistov. Ko je leta 1933 prevzela oblast Nationalsocialistična nemška delavska stranka (NSDAP)³, z Adolfom Hitlerjem na čelu, se je v približno štirinajstih letih obstoja Weimarske Nemčije zamenjalo kar šestnajst kanclerjev (Lee 2005: 16).

Vsemu temu političnemu živžavu je z organskega vidika, poleg katastrofalne izkušnje s prvo svetovno vojno, nedvomno botrovala tudi drastična sprememba takratne nemške družbe. Izredno hitra modernizacija in industrijski napredek sta hitro spreminjala dotedanji način življenja. Število prebivalstva se je od združitve do začetka prve svetovne vojne podvojilo, izjemno se je povečal delavski razred (Henig 2002: 1–4). Novi proletariat na eni strani in stara (bivša) aristokracija ter tradicionalni konservatizem na drugi sta definitivno doprinesla k veliki dinamičnosti nemške družbe tistega časa.

Ta družbena razburkanost je hkrati z relativno politično svobodo in s tem posledično visoko stopnjo intelektualne in umetniške svobode predstavljala izjemno plodna tla za razcvet umetnosti in kulture. Ob tem pa je treba priznati, da pojav »weimarske kulture« ni nastal čez noč – korenine zanj so pognale že na samem začetku dvajsetega stoletja. Lahko bi dejali, da sta bili weimarska kultura in umetnost v prvih letih republike še pod močnim vplivom ekspresionizma, ki pa se je nato v začetku dvajsetih let, ko je ta že usihal, razplamtela v številna avantgardna gibanja kot na primer dadaizem, futurizem, kubizem, konstruktivizem in novo stvarnost.⁴ Razvoj weimarske kulture strnjeno povzame zgodovinar Peter Gay: »Weimarski stil je bil rojen pred Weimarsko republiko [...] Republika je ustvarila malo; osvobodila je zgolj tisto, kar je že bilo« (Kolb 2005: 88).

Vendar pa žal ni mogoče reči, da je tisto, kar je takratna politika razdvojevala, združevala kultura. Kultura in umetnost namreč nista presegle konflikta ideologij, temveč se je ta konflikt na svoj način preslikal tudi v umetniški srenji. Modernističnim trendom, kamor se uvršča tudi Bauhaus, so stale nasproti

2 Die Verfassung des Deutschen Reichs (1919), Reichsgesetzblatt 1919, Nr. 152, S. 1383–1418.

3 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei.

4 Neue Sachlichkeit.

močne konservativne, tradicionalistične sile. Ta prepad v umetnosti se je le še poglobil z vse bolj vročim političnim vrenjem v zadnji fazi republike, v začetku tridesetih let prejšnjega stoletja (Kolb 2005: 86–88, 98). Mož, ki ga poj-
mujemo kot ustanovitelja šole Bauhaus, Walter Gropius, je glede pogostosti konservativnih napadov na Bauhaus celo dejal, da je večino časa porabil prav za obrambo svoje šole (Kaes 1994: 431).



Slika 1: Otto Dix, *Großstadt (Metropolis)*, 1928

BAUHAUS – POLITIČNO?

Ni mogoče trditi, da je bila šola Bauhaus ob ustanovitvi leta 1919 zamišljena s kakršnokoli specifično politično obarvanostjo, še manj kot podpornik ali pripadnik kakšnega konkretnega političnega gibanja. Mogoče pa je reči, da je Gropius, ki je grozote vojne kot vojak izkusil iz prve roke, odkrito nasprotnoval staremu imperialističnemu redu in politiki moči, ki sta državo popeljali v vojno, svet pa na rob propada. Intelktualno buržoazijo starega cesarstva je opisal kot dolgočasno in neustvarjalno, ki »zavira umetnost z buržujskim filistrstvom«, s čimer je »dokazano nesposobna biti nosilka nemške kulture« (Gropius 1919).⁵ Gropiusov program šole (Gropius 1919) je zasledoval združitev vseh obrtnoumetniških disciplin, »egalitarno enotnost« tako med arhitekti, kiparji in slikarji kot tudi obrtniki in rokodelci (Maciuika 2013: 298). Do višjega sloja in buržoazije so imeli člani Bauhauusa sumničav odnos; delavski razred je bil tisti, ki je bil, vsaj na simbolni ravni, pri Bauhausu zastopan s prisotnostjo obrtnikov in rokodelcev in je tako nudil navdih za stvaritev

⁵ Navedena citata tudi v Maciuika, *The Politics of Art and Architecture at the Bauhaus, 1919–1933* (2013), str. 294, glej še str. 298–299.

»družbeno relevantne nove umetnosti« (Maciuika 2013: 299). Ob tem naj zgolj pripomnim, da je bila kritika višjih slojev in naslanjanje na delavski razred skupna tako skrajni levici kot skrajni desnici tistega časa.

Težko je reči, da je šola ob svojem nastanku podpirala internacionalizem v političnem smislu, da bi se s tem kakorkoli skušalo zbanalizirati nemško umetnost in kulturo. O tem je mogoče sklepati na podlagi že omenjenih Gropiusovih izjav – očitno mu ni bilo vseeno za razvoj nemške umetnosti. Drži dejstvo, da je šola sprejemala tudi tuje študente in zaposlovala tuje predavatelje⁶ – Gropius je v vsej svoji dobi vodenja Bauhausa zagovarjal svoje prepričanje, da sta umetniška vizija in nadarjenost ne glede na osebno ozadje ali narodnost osrednjega pomena pri prepородu povojne nemške kulture (Maciuika 2013: 305). Vendar pa s prisotnostjo tujih umetnikov Gropius ni skušal tuje umetnosti postavljati nad nemško; Bauhaus je bil še vedno nemška šola. Ob tem denimo ne gre prezreti, da je Gropius v svojem programu znesek šolnine za tujce postavil na dvakratnik siceršnjega (Gropius 1919: 438). Kot zanimivost lahko omenim še narodnostni sestav študentov Bauhausa leta 1919 – tujih študentov je bilo manj kot 10 % (Maciuika 2013: 304). Menim, da tako ni mogoče trditi, da bi Bauhaus deloval izrazito »nenemško«.

Ne glede na navedeno pa se je Gropius po incidentu decembra 1919, ko je bila šola oklicana za »spartacistično-boljševistično institucijo,« ki podpira judovsko umetnost in tujce ter s tem deluje nenemško, odločil za popoln odmik od kakršnekoli povezave s politikom: študentom je bilo pod grožnjo izključitve prepovedano kakršnokoli politično udejstvovanje (ne glede na usmeritev), sam je izstopil iz *Novembrske skupine* in *Delavskega sveta za umetnost*,⁷ ohranjal je distanco do levo usmerjenih organizacij in v prihodnje neomajno zastopal stališče, da je Bauhaus nepolitična organizacija (Maciuika 2013: 303–304). Tudi v obdobju, ko je šola dosegla podporo oblasti in financiranje iz javnih sredstev (Siebenbrodt et al. 2009: 19), se je Gropius otepal političnih vplivov in tudi po selitvi šole iz Weimarja v Dessau leta 1925 ni podlegel vplivom komunistične partije (KPD),⁸ ki je hotela preko šole širiti svojo propagando (Siebenbrodt et al. 2009: 22).

Z Gropiusovim odhodom s položaja vodja šole pa so se zadeve nekoliko spremenile. Leta 1928 ga je nadomestil švicarski arhitekt Hannes Meyer,

6 Na primer: Johannes Itten, Vasilij Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy.

7 Novembergruppe in Arbeitsrat für Kunst – organizaciji z močno levo usmerjeno konotacijo.

8 Kommunistische Partei Deutschlands.

samooklicani »*znanstveni marksist*« (Maciuka 2013: 307). Umetniško se je Meyer odmaknil od estetike k čistemu funkcionalizmu, konstruktivizmu in kolektivizmu (Siebenbrodt et al. 2009: 30–31), skladno s svojo politično ideologijo pa je odprto zagovarjal internacionalizem. To je mogoče povzeti iz zgolj nekaj njegovih izjav: »Očetnjava blede. Postali smo državljani sveta [...] Konstruktivistična oblika ne pozna nobene očetnjave, je brezdržavna in izraz internacionaliziranega načina razmišljanja. Internacionalizem je ena izmed vrednot našega časa« (Meyer 1926: 446, 448).

Ob tem je dopustil, da se je študentska populacija šole nagnila skrajno v levo (Maciuka 2013: 307). Pod njegovim vodstvom je šola umetniško nazadovala – razstave niso pritegnile veliko obiskovalcev, izdelki se niso uspešno prodajali. Ko se je približno 60 % študentov šole udeležilo demonstracije pod okriljem KPD, pa je to sodu izbilo dno. Mestne oblasti, ki so leta 1925 odkritosrčno sprejele Bauhaus v Dessau, so se ob taki politični manifestaciji zdale za volilne glasove, če bi še naprej podpirale »*rdeči Bauhaus*«. Ob podpori predavateljev Bauhauusa, kot na primer Josefa Albersa in Vasilija Kandinskega, je bil Meyer razrešen z mesta vodje (Siebenbrodt et al. 2009: 32). Njegovo razrešitev je podpiral tudi Gropius, ki je Meyerju kasneje celo očital, da mu je prikrival svojo politično usmerjenost (Maciuka 2013: 307).

Vodstvo je leta 1930 prevzel arhitekt Ludwig Mies van der Rohe. Nemudoma je depolitiziral šolo, politično radikalnejši študentje so bili izključeni, drugim študentom je celo prepovedal politične debate ter jim dejal, naj bodo, ko gredo v mesto, lepo urejeni in naj ne povzročajo nemirov (Ott 1997: 617). Do končne ukinitve leta 1933 je šola ohranjala politično nevtralnost (Siebenbrodt et al. 2009: 32, 34).

Brez kančka dvoma pa je treba priznati, da je Bauhaus odločno, brezkompromisno in trdno zagovarjal prekinitev vsakršne umetnostne tradicije starega reda. To lahko na kratko orišem s sledečimi izjavami treh Bauhausovih vodij:

Treba je razumeti, da je vsaka arhitektura vezana na svoj čas in se manifestira zgolj v vitalnih nalogah in preko uporabljenih materialov svoje dobe. Nikoli ni bilo drugače. [...] Ni mogoče delati korakov naprej, če smo zazrti v preteklost, niti ni mogoče biti nosilec volje neke dobe z životarjenjem v preteklosti (Mies van der Rohe 1924: 438–439);

V tej tehnološki dobi ni mogoče označiti drugače kot nesmiselno, da se ljudje obkrožajo z imitacijami preteklih časov – gotika, rokoko, renesansa, barok – tako drugačne strukture od naše. Prejšnje dobe nikoli niso pomislile, da bi imitirale preteklost; ponosne so bile, da so lahko zaznamovale svoja življenja z lastnim izražanjem. Učinek imitiranja preteklih stilov tako za notranje kot zunanje izgledе naših stavb je enako trapast, kot če bi se sprehajali po naših ulicah v oblačilih in frizurah tistih časov (Gropius 1926: 440);

Vsaka doba zahteva svojo obliko. Naša naloga je prenesti novo obliko našemu svetu s sodobnimi sredstvi. [...] »Včeraj je mrtev [...]« (Meyer 1926: 447–448).

Bauhaus je tako z umetniškega vidika jasno presekal s staro arhitekturno tradicijo; s političnega pa je skušal, kot se je dalo, tako konceptualno kot tudi dejansko, ohranjati apolitično držo. Glede na to mu je mogoče »očitati« kvečjemu naprednost, odprtost in umetniško svobodo. Res, da je treba omeniti Meyerjevo marksistično epizodo, vendar pa ta odklon, kot predstavljeno v nadaljevanju, niti ni odločilno pripomogel k dokončnemu zaprtju šole.



Slika 2: stanovanjsko naselje Weissenhof, pri katerem so sodelovali tudi Bauhausovi arhitekti, 1927

NACIONALIZEM, KONSERVATIZEM, NACIONALSOCIALIZEM – BAUHAUSOV BOJ ZA OBSTANEK

Kakor je nakazano že v prejšnjem poglavju, niso bili nacionalsocialisti prvi, ki so zavračali Bauhaus. Ostra kritika ksenofobnega dela politične desnice se je pojavila tako rekoč že z ustanovitvijo Bauhausa leta 1919, ko so zametki NSDAP predstavljali bolj pivsko družino münchenskih pivnic kot pa resno politično silo. Tudi prva selitev Bauhausa iz Weimarja v Dessau leta 1925 je bila posledica političnega zasuka v desno vlade dežele Turingije, kjer leži Weimar (Siebenbrodt et al. 2009: 19 in Maciuika 2013: 306).⁹ Z novo oblastjo je ponovno oživela označba Bauhausa kot »kulturno-boljševistične« ustanove. Kot sem že omenil, je bil Bauhaus v tem obdobju že deležen nezanemarljive finančne podpore lokalnih oblasti. V roku zgolj meseca in pol po prevzemu oblasti pa je nova oblast predstavnikom Bauhausa sporočila, da jim pogodb ne bodo podaljšali, prav tako so jim zaradi »neprofitabilnosti« finančno podporo prepolovili. Za ohranitev šole ni zalegla niti peticija weimarskih meščanov, nemških in tujih umetnikov ter organizacij kot tudi ne poziv *Društva prijateljev Bauhausa*,¹⁰ katerega član je bil tudi nobelovec Albert Einstein (Siebenbrodt et al. 2009: 19–20).

Ker pa je v končni fazi vseeno bila NSDAP tista, ki je dokončno ukini-la Bauhaus, je treba pozornost nameniti tudi nacionalsocialističnemu pojmovanju umetnosti. Nacionalsocializem umetnosti in kulture ni pojmoval zgolj kot sredstvi propagande, temveč ju je postavljaj na osrednje mesto svoje ideologije (Steinweis 1996: 20–21), in sicer kot enega izmed stebrov stvaritve nove »ljudske skupnosti«.¹¹ Kot je bil cilj narod »očistiti rasi-nih tujkov«, je enako veljalo za kulturo in umetnost. Nemška kultura naj bi bila takrat zaradi »rasno nezaželenih« elementov že na robu propada, kar je predstavljalo argument za aktivno intervencijo države in s tem ponovno vzpostavitev »ljudske«¹² kulture. Polega zavračanja umetniških del judovskih umetnikov, je ta nezaželeni element v umetnosti predstavljal modernizem. Konservativni pol ga je označeval kot »prekomerno intelektualiziranega, estetsko tujega, nenemškega, degradiranega ali dekadentnega« nacionalsocialisti pa so šli še nekoliko dlje in modernizem označili kot indikacijo rasnega razpada družbe in ga tako enačili z liberalizmom, marksizmom in judovstvom (Steinweis 1996: 21). Adolf Hitler je v svojem pisateljskem prvencu moderno umetnost takratnega časa označil kot

9 Šlo je za stranke Deutschnationale Volkspartei, Deutsche Volkspartei in Deutsche Demokratische Partei.

10 Kreis der Freunde des Bauhauses.

11 Volksgemeinschaft.

12 Völkisch.

umetniško aberacijo [...], posledico boljše vizacije umetnosti, ki bi pred šestdesetimi leti bila družbeno popolnoma nesprejemljiva, organizatorji takih razstav bi bili zreli za norišnice, dandanašnji pa so postavljeni na mesta predsednikov umetniških združenj. V tistih časih takšne epidemije nikakor ne bi dovolili. [...] Intelktualna norost bi sledila, če bi takšna umetnost postala sprejemljiva. To bi predstavljalo eno izmed najhujših sprememb v človeški zgodovini [...] (Hitler 1925: 286).

Teorija »očiščevanja« umetnosti se je ob prvi priložnosti udejanjila tudi v praksi. Ko so nacionalsocialisti leta 1930 prvič v svoj prijem dobili ministrstvo za izobraževanje in notranje ministrstvo, so to nemudoma izkoristili za zaprtje arhitekturne šole, ki se je vzpostavila v Bauhausovi stavbi v Weimarju in je nadaljevala Bauhausovo izročilo. Ob tem so bile prepleškane vse tamkajšnje Schlemmerjeve freske. Schlemmer je za to izvedel šele iz časopisov in tako mu ni bila dana niti možnost, da bi si svoje delo še poslednjič ogledal ali ga fotografiral (Droste 2015: 227). Bauhaus kot institucija je bil za nacionalsocialiste moteč faktor. Ob tem sploh ni bilo pomembno, da sta Gropius in Mies van der Rohe šolo skušala distancirati od politike. Očitno je za nesprejemljivost zadostoval že modernistični koncept umetnosti in odprtost za tujce. Za Bauhausov arhitekturni slog ravnih streh so dejali, da daje videz »arabskih vasi« ali »predmestja Jeruzalema« (Kolb 2005: 94). Bauhaus je tako s svojim novim slogom in pristopom, s konceptom združevanja več vrst umetnosti in oblikovanja v očeh nacionalsocialistov preprosto predstavljal gibanje, ki zaradi svoje netradicionalnosti in naprednosti ne more služiti kot podpornik nemške ljudske kulture ob vzpostavljanju *Volksgemeinschafta*. Bauhausova odprtost in svobodomiselnost pa je bila jasno v očitnem konfliktu z nacionalsocialistično totalitarnostjo in rasistično ideologijo. Lahko bi dejali, da je Bauhaus s tem celo predstavljal grožnjo utrjevanju njihove oblasti, kar pa je za NSDAP pomenilo avtomatično uvrstitev Bauhauusa na seznam političnih nasprotnikov.

NSDAP si je jeseni leta 1931 ob vse večji javni podpori zagotovila večino v mestnem svetu mesta Dessau. Eden izmed propagiranih ciljev v okviru volilne kampanje je bil zaprtje Bauhauusa in odpustitev vseh tujih tam zaposlenih predavateljev, saj je »zaradi odgovornosti mestnih oblasti do ljudstva nezdržljivo, da nemški tovariši stradajo, medtem ko tujci prejemajo visoke plače iz davkoplačevalskega denarja stradajočega naroda« (Droste 2015: 226–227).¹³ Postalo je jasno, da so Bauhausu šteti dnevi tudi v Dessauu. Usoda je bila zapečaten, ko je maja 1932 po deželnih volitvah

¹³ Ta ukrep je bil celo prvi na seznamu volilnega letaka NSDAP.

oblast v celotni deželi Anhalt (kjer leži Dessau) prevzela NSDAP, s čimer je Anhalt postal prva dežela pod nacionalsocialistično oblastjo. Poleti je bil v mestnem svetu nato z večino glasov sprejet sklep, da se šola zapre (Siebenbrodt et al. 2009: 34). Bauhaus se je bil tako prisiljen ponovno seliti, tokrat poslednjič. Mies van der Rohe je šolo preselil v Berlin kot povsem zasebno ustanovo.



Slika 3: Iwao Yamawaki, *Napad na Bauhaus*, kolaž, 1932

DVOBOJ: MIES VAN DER ROHE PROTI ROSENBERGU

10. april 1933 je potekal povsem normalno. Kandinski je celo tistega dne v pismu bivšemu študentu napisal, da je v Berlinu povsem mirno, da se je vpisalo 17 novih študentov (Forgács 1995: 198). Naslednjega dne, 11. aprila, pa je sledil šok: v zgodnjih jutranjih urah so brez kakršnegakoli vnaprejšnjega obvestila enote tajne policije Gestapo¹⁴ prihrumele na to-vornjakih, obkolile stavbo šole in preprečile vstop. Naj le omenim, da je

¹⁴ Geheime Staatspolizei. Tajna državna služba.

bilo to zgolj 3 mesece po tem, ko je Adolf Hitler postal kancler Nemškega rajha, in manj kot tri tedne za tem, ko so si nacionalsocialisti v Rajhu zagotovili totalno oblast. Opravljena je bila preiskava, katere namen je bil najti »komunistično gradivo« kot obremenilni dokaz za dessavskega socialdemokratskega župana zaradi podpiranja »boljševističnega« Bauhauusa. Sam Bauhaus ali njegovo osebje Gestapa nista preveč zanimala. Nekaj študentov, ki niso imeli ustreznih dokumentov, so odpeljali na zaslišanje in jih kasneje istega dne izpustili. Težava pa je nastala, da je Gestapo, ko v preiskavi ni bil najden noben uporaben dokaz, šlo zaradi nadaljevanja preiskave zapečatiti in s tem dejansko onemogočil njeno delovanje. Mies van der Rohe je še vedno verjel, da lahko dokaže apolitičnost Bauhauusa in tako zagotovi njegov obstoj tudi pod nacionalsocialistično vladavino. Zvečer že naslednjega dne se je odločil, da bo obiskal Alfreda Rosenberga (Hochman 1989: 106–107, 110).

Alfred Rosenberg, baltski Nемец in tudi sam arhitekt, je bil eden izmed osrednjih teoretikov in ideologov NSDAP, ki je vzpostavil rasistično teorijo o večvrednosti arijske rase.¹⁵ Ustanovil je *Bojno zvezo za nemško kulturo*,¹⁶ katere namen je bil zagovarjati nemško ljudsko kulturo in se boriti proti »degenerirani« umetnosti, kamor so uvrščali modernizem (Steinweis 1996: 23, 30) in s tem tudi Bauhaus. Po nastopu oblasti NSDAP je *de facto* postal eden izmed vodilnih članov na področju kulture. Težko si predstavljamo, a Mies van der Rohe in Rosenberg sta imela dosti skupnega. Oba arhitekta, oba željna uspeha in potrditve v svetu, oba močno prepričana in zasidrana v svojih idealih, sicer vsak na svojem bregu, a oba hkrati neke vrste odpadnika v svojih interesnih sferah: Mies van der Rohe v umetnosti kot modernist, Rosenberg pa v NSDAP zaradi svojega baltskega porekla (Hochman 1989: 120).

Na prošnjo za sestanek je Rosenberg sprva odrezavo odgovoril, da je zaseden. Vendar pa ga je vseeno premamila radovednost – Mies je sprejel še isti večer. Mies je razpravo začel z vprašanjem, kakšno je Rosenbergovo stališče o estetiki v novem tehnološkem in industrijskem svetu, in pojasnil, da so vprašanja estetike osrednja za Bauhaus. Očitno presenečen, in trdno v svoji politični koži, je Rosenberg Miesu vprašal, zakaj išče politično podporo. Mies je na to dejal, da išče zgolj mir pri kulturnem ustvarjanju. Postalo je jasno, da Rosenberg ni imel pojma za Gestapov ukrep; Mies mu je pojasnil situacijo. Rosenberg je zatem Miesu razkril, da je tudi sam arhitekt

¹⁵ Alfred Rosenberg, Encyclopaedia Britannica.

¹⁶ Kampfbund für deutsche Kultur.

in razprava se je nadaljevala v nekoliko bolj enakovrednem vzdušju. Mies je Rosenbergu dejal, da se bosta oba kot arhitekta gotovo razumela, na kar pa je veljak NSDAP odvrnil: »Nikoli. Kaj pričakujete, da bom storil? Veste, da Bauhaus podpirajo sile, ki se borijo proti nam. Gre za eno vojsko proti drugi, le da v duhovnem svetu.« Mies je odgovoril: »Ne. Menim, da ni tako.« Rosenberg je nato začel o osebnem neodobravanju Bauhausovega stila, Mies pa je na to dejal: »Pomemben položaj zasedate, a poglejte kakšno zanič mizo imate; jaz bi jo vrgel skozi okno. Pri Bauhausu pa se trudimo prav za to, da bi imeli dobre izdelke, ki jih ne bi bilo treba vreči skozi okno.« S tem je šel predaletč; Rosenberg je vstal, Miesu dejal, da bo videl, kaj lahko stori, in ga s tem tudi odslovil. Mies mu ni ostal dolžan; v povsem mirnem tonu mu je dejal: »A ne čakajte predolgo« (povzeto po Hochman 1989: 121–122). Sestanka je bilo konec. Začelo se je čakanje.



Slika 4: Alfred Rosenberg



Slika 5: Ludwig Mies van der Rohe

MIESOVA KONČNA BESEDA

Kot je bilo pričakovati, Rosenberg ni storil nič. Mies se je nato obrnil na Gestapo in s številnimi prošnjami in obiski moledoval za ponovno odprtje šole. Ob odsotnosti obremenilnih dokazov ni bilo mogoče sprožiti nadaljnjih postopkov, nihče izmed birokratov NSDAP pa si zaradi morebitne kritike z vrha stranke ni upal odpečatiti Bauhausa; »*primer Bauhaus*« so si tako potiskali iz v rok v roke, drug drugemu, ne da bi si kdorkoli upal sprejeti odgovornost za kakršnokoli dejanje (Hochman 1989: 123–125, 147–148). Odgovor Gestapa je naposled prispel poleti: šola lahko nadaljuje z obratovanjem, ob pogoju, da se odpusti Hilberseimerja in Kandinskega, se ju nadomesti s posamezniki, ki bodo podpirali nacionalsocialistično ideologijo, predmetnik bo treba prilagoditi potrebam nove države, ki ga bo odobril minister za kulturo, nesprejemljivo pa je kakršnokoli sodelovanje z Judi (Hochman 1989: 156 in Behr 1987: 280). Evforični Mies, ki mu je končno uspelo doseči ponovno odprtje šole, je nemudoma odpisal Gestapu, da se lepo zahvaljuje za dovoljenje, vendar pa se je fakulteta Bauhausa odločila šolo zapreti! Kot razlog je navedel finančne težave (Hochman 1989: 158).

Mogoče je trditi, da finančna situacija res ni bila rožnata, vendar je očitno, kaj je v resnici stalo za tem: pogoji, kot jih je postavil Gestapo, so sicer dopuščali nadaljevanje šole, a zgolj v formalnem smislu – za svoj nadaljnji obstoj bi se morala transformirati v le še eno satelitsko organizacijo NSDAP. Ugonobljena je bila sama esenca Bauhausa: koncept odprtosti za novosti, svojstven način poučevanja, svoboden umetniški pristop in predvsem neodvisnost (Behr 1987: 280). Nadaljevanje Bauhausa pod takimi pogoji bi pomenilo zgolj ohranjanje neke lupine nekdanje slave, brez lastne pristne vsebine in tako tudi brez smisla.

ENTARTETE KUNST

Leta 1937 je bila v Münchnu javnosti predstavljena razstava *Entartete Kunst*.¹⁷ Šlo je za odprt javni napad na modernistično umetnost, kjer naj bi se ljudstvu predstavilo nesprejemljivo »nenemško« umetnost. Razstavljenih je bilo okrog 650 umetniških del, ki so jih zaplenili nemškemu muzejem (Barron 1991: 9), in ki so jih spremljali (sramotilni) slogani kot na primer: »*razodetje judovske rasne duše*«, »*ideal: kreten in kurba*« in »*norost postane metoda*« (Barron 1991: 46). To pa je bila verjetno tudi zadnja javna razstava v Nemškem rajhu,

¹⁷ Degenerirana umetnost. Izrojena umetnost.

na kateri so bili razstavljeni umetniški izdelki Bauhausa. Zatem je bil pojem Bauhausa dokončno izkoreninjen, dokler ga zgodovina ni rehabilitirala in mu dala zasluženo mesto.

Mogoče se je strinjati, da so *kvadratne stavbe* in *ravne strehe*, podpora z levi-
ce kot tudi prisotnost tujcev in judov predstavljale značilnosti, ki so bile moč-
no v nasprotju z ideologijo NSDAP, vendar pa je nacionalsocialiste pri Bau-
hausu bistveno bolj ogrožalo nekaj drugega. Navsezadnje je imel Rosenberg
prav – za NSDAP je najbolj trdovratno grožnjo, dosti bolj kot »*boljševistična*
in degenerirana umetnost«, predstavljalo nekaj, kar je Bauhaus ponotranjil v
svojem bistvu – to je bila *duhovna svoboda* (Forgács 1995: 199).



Slika 6: letak razstave Entartete Kunst, ki upodablja kipec *Der neue Mensch* Otta Freundlicha, 1937

Povzetek

Namen prispevka je analizirati dejstva, ki so pripeljala do tega, da so nacionalsocialisti ukinili šolo Bauhaus. Uvodni del opisuje zgodovinsko ozadje Weimarske Nemčije, takratne družbe in razvoj umetnosti tistega časa. Nadalje je opredeljen Bauhausov odnos do politike, pri čemer je mogoče ugotoviti, da sta voditelja šole Gropius in Mies van der Rohe trdno zagovarjala apolitično držo, medtem ko se je Meyer, ki je šolo vodil v vmesnem obdobju, nagibal k marksizmu. Vendar pa to ni bil prevladujoči razlog za neodobravanje – Bauhaus ni bil združljiv z nacionalsocialistično ideologijo in njenimi vidiki umetnosti predvsem zaradi svoje odprtosti in umetniške svobodomiselnosti. Posledično so nacionalsocialisti šolo leta 1933, v zelo kratkem obdobju po vzponu na oblast, zaprli.

Ključne besede: Bauhaus, Weimarska republika, umetnost, politika, nacionalsocializem

Abstract

The purpose of this article is to analyse what lead to the closure of the Bauhaus school by the National Socialists. The introductory part describes the historical background of Weimar Germany, its society and the development of art in that time period. The article furtherly defines the relation Bauhaus had to politics, regarding which it can be ascertained that leaders of the school Gropius and Mies van der Rohe firmly defended the apolitical posture of the school, whereas Meyer, who led the school in the interim period, had a Marxist leaning. However this was not the predominant reason for disapproval – the main issue lay in the fact that Bauhaus was not compatible with National Socialist ideology and their perspective of art foremost because of its open-mindedness and artistic freedom of thought. Consequentially the National Socialists closed the school in 1933, in a very short time period after their rise to power.

Keywords: Bauhaus, Weimar Republic, art, politics, National Socialism

Seznam literature

- BARRON, Stephanie (1991): ‚*Degenerate Art:*‘ *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, New York: Los Angeles County Museum of Art, Harry N Abrams, Inc.
- BEHR, Adalbert (1987): Ludwig Mies van der Rohe und das Jahr 1933. V: *Wissenschaftliche Zeitschrift*. Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen, str. 226–281.
- Die Verfassung des Deutschen Reichs (1919), Reichsgesetzblatt 1919, Nr. 152, S. 1383–1418. <https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/que/normal/que843.pdf>.
- DROSTE, Magdalena (2015): *Bauhaus, 1919–1933* (2015). Berlin: Bauhaus-Archiv.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: Alfred Rosenberg. <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Rosenberg> (vpogled 22. 3. 2019).
- FORGÁCS, Eva (1995): *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budimpešta: Central European University Press.
- GROPIUS, Walter (1919): Der freie Volksstaat und die Kunst. V: *Deutscher Revolutions-Almanach für das Jahr 1919* (Hamburg, 1919), str. 134–136.
- GROPIUS, Walter (1919): Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 435–438.
- GROPIUS, Walter/SCHULTZE-NAUMBURG, Paul (1926): Who is Right? Traditional Architecture or Building in New Forms. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 439–445.
- HENIG, Ruth (2002): *The Weimar Republic 1919–1933*. Taylor & Francis e-Library.
- HITLER, Adolf (1925): *Mein Kampf*, The Stalag Edition: The Only Complete And Officially Authorised English Translation Ever Issued, Zentral Verlag der NSDAP, Franz Eher Nachf. GMBH 1937–1944, ponatis knjige Ostara Publications, 2016.
- HOCHMAN, Elaine S. (1989): *Architects of Fortune. Mies van der Rohe and The Third Reich*. New York: Weidenfeld & Nicholson.
- KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- KOLB, Eberhard (2005): *The Weimar Republic*. Taylor & Francis e-Library.
- LEE, Stephen J. (2005): *The Weimar Republic*. Taylor & Francis e-Library.
- MACIUIKA, John V. (2013): The Politics of Art and Architecture at the Bauhaus, 1919–1933. V: GORDON, Peter E. et al. (ur.): *Weimar thought : a contested legacy*. Princeton: Princeton University Press, str. 291–315.
- MEYER, Hannes (1926): The New World. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 445–449.

- MIES van der ROHE, Ludwig (1924): *Architecture and the Will of the Age*. V: KAES, Anton/JAY, Martin/DIMENDBERG, Edward (1994): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, str. 438–439.
- OTT, Randall (1997): *Mies, Politics, and the Bauhaus Closure*. V: *85th ACSA Annual Meeting And Technology Conference*. University of Colorado, str. 617–622.
- SIEBENBRODT, Michael/SCHÖBE, Lutz (2009): *Bauhaus, 1919–1933*. New York: Parkstone International.
- STEINWEIS, Alan E. (1996): *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Seznam slik

- Slika 1: Otto Dix, Großstadt (Metropolis), 1928. <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-gross-stadt-metropolis-1928?backlink=https://www.facinghistory.org/weimar-republic-fragility-democracy/primary-sources/weimar-culture> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 2: Weissenhofsiedlung. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4198 (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 3: Iwao Yamawaki, Napad na Bauhaus, kolaž, 1932. V: SIEBENBRODT, Michael/SCHÖBE, Lutz (2009): *Bauhaus, 1919-1933*. New York: Parkstone International, str. 33.
- Slika 4: Alfred Rosenberg. <https://spartacus-educational.com/GERrosenberg.htm> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 5: Porträt Ludwig Mies van der Rohe. Foto: Werner Rohde, 1934, Späterer Abzug. <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/directors/ludwig-mies-van-der-rohe/> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 6: Letak razstave *Entartete Kunst* 1937 – kipec Der neue Mensch, Otto Freundlich. Deutsches historisches Museum. https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/643_1 (vpogled 5. 4. 2019).