

**»... und sind doch alle auf das
Bauhaus hin entworfen«.**

**Strategien im Umgang mit geschlechts-
spezifisch geprägten Mustern in Kunst
und Handwerk am Bauhaus Weimar¹**

ANJA BAUMHOFF

Die klassische Moderne war eine spannungsreiche, von Gegensätzen gekennzeichnete Zeit.

»Die Zwanziger Jahre sind ein Augenblick tiefwirkender Desorganisation. Vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft haben keine Geltung mehr. Drei Nachkriegsjahre mit immer wieder aufflackerndem Bürgerkrieg und die Erfahrung der Inflation werden in einer Phase der Stabilisierung von Wirtschaft und Politik aufgefangen, deren provisorischer Charakter den Zeitgenossen von beinahe allen Parteien eingeschärft wird. Unter der radikalen Intelligenz hat die Demokratie wenig Freunde. Man trifft auf viele Zeugnisse des Bewußtseins zwischen Kriegen zu leben.«²

In dieser Periode werden Dualismen sichtbar, die sich auch an Geschlechterfragen manifestieren. Kunst, Handwerk und die freie Kunst stehen in diesem Spannungsfeld und sollen im Folgenden auf ihre geschlechtsspezifischen Implikationen hin untersucht werden. Bereits ein kurzer Blick zurück ins

-
- 1 Mein Dank gilt dem Arts and Humanities Research Council in England für die Finanzierung dieser Arbeit. Joost Siedhoff sei ebenfalls herzlich für seine Unterstützung gedankt.
 - 2 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 7.

19. Jahrhundert zeigt, dass sich zeitgleich mit dem Entstehen der Arts-and-Crafts-Bewegung in England auch in Deutschland eine Kunstgewerbebewegung entwickelte, in der wir bereits jene Idealisierung des mittelalterlichen Handwerks und der Zünfte finden, wie sie Jahre später für das frühe Bauhaus kennzeichnend wird. So hieß es beispielsweise bei der Gründung des Bayerischen Kunstgewerbevereins im Jahre 1878: »Der Verein soll sein, was einst die deutsche Bauhütte war, ein Verein von Meistern in Kunst und Handwerk und ihren Freunden und Gesellen.«³ Ein halbes Jahrhundert später konnte man Ähnliches im Programm des Staatlichen Bauhaus Weimar lesen: »Bilden wir also eine neue *Zunft* der Handwerker [...]«⁴ Und: »Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten [...]«, aus denen das Gesamtkunstwerk entstehen sollte.⁵ Geschmückt war das Programm mit dem Holzschnitt einer gotischen Kathedrale von Lyonel Feininger. So gründete das frühe Bauhaus seine Programmatik auf eine rückwärtsgewandte Utopie.

Es fragt sich deshalb, weshalb das Bauhaus auf dieses romantische Bild des Mittelalters zurückgriff, in dessen Zuge die Professoren zu »Meistern« und die Studenten zu »Gesellen« wurden? Statusunterschiede wurden hiermit nicht, wie behauptet, eliminiert, sondern nach alter Väter Sitte wieder eingeführt, verbunden mit Bewertungen wie beispielsweise derjenigen, dass die freie Kunst über dem Handwerk rangierte. Dies führte zu recht unterschiedlichen Arbeitsverträgen zwischen Form- und Werkmeistern mit sehr verschiedenen Rechten und Pflichten. Dem wurden implizit auch geschlechtsspezifische Hierarchien an die Seite gestellt. Männliches Handwerk wurde assoziiert mit Stein, Stahl-Beton, Holz und Metall und rangierte höher als weibliches »Handwerk«, das – assoziiert mit Tuch und Weben – als Kunsthandwerk abgewertet wurde.

Dabei hatten Frauen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begonnen, sich künstlerisch zu professionalisieren und um 1906/07 ließen Länder wie Thüringen und Sachsen sie zum Studium zu. Aber nicht alle waren so liberal – Bayern schaffte es bis zum Wintersemester 1920/21, den Frauen den Zugang

-
- 3 Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 525.
 - 4 Hans Maria Wingler: Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1935, Braunschweig: Gebr. Rasch 1962, S. 39.
 - 5 Rede bei einer Schülersausstellung, Juni 1919. Vgl. Karl Heinz Hüter: Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, Berlin: Akademie Verlag 1976, S. 211.

zur Münchner Kunstakademie zu verwehren.⁶ Nun findet man am Bauhaus erstaunlicherweise so manche Ähnlichkeit mit den Münchner Professoren.

Wie diese, adressierte Walter Gropius die Studentinnen als »Damen«, als er sie 1919 mit den Worten begrüßte: »Kein Unterschied zwischen schönem und starken Geschlecht. Absolute Gleichberechtigung, aber auch absolut gleiche Pflichten. Keine Rücksicht auf Damen, in der Arbeit alle Handwerker. Die alleinige Beschäftigung mit niedlichen Salonbildchen als Zeitvertreib werde ich scharf bekämpfen.«⁷

Eine Studentin antwortete auf dieses frühe Beispiel repressiver Toleranz: »[...] ich *darf* mitarbeiten [...] [aber] was sind wir Frauen hier? Wir sind, wie alle berufstätigen Frauen, den Männern [...] ein Gegenstand des Mitleids.«⁸ Künstlerische Arbeit leisteten Frauen auch hier gegen das Klischee der natürlichen Berufung als Mutter, das auch bei den Malern der Schule manifest wird. Paul Klee etwa lobte seine Studentinnen und erklärte: »[...] man war fleißig: aber genie ist nicht fleiß [...] genie ist genie, ist begnadung, ist ohne anfang und ende. ist zeugung.«⁹ Vom Standpunkt eines männlich definierten Genie- und Kreativitätsbegriffs aus waren Frauen somit nicht in der Lage, Kunst zu zeugen.¹⁰ Malerinnen am Bauhaus finden sich deshalb kaum, es sei denn solche, die als Malerin ans Bauhaus kamen und hier eines Besseren belehrt wurden, wie beispielsweise Else Mögelin oder Marianne Brandt.

Während es im Bauhaus-Programm hieß: »Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird [...]«¹¹, gründete man trotzdem um 1920 eine Frauenklasse, um Studentinnen aus anderen Arbeitsbereichen fernzuhalten. Wiederum finden wir ähnliche Argumente, wie sie die Münchner Kunstakademie vorbrachte. Als sich der Bayerische Direktor gegen die Zulassung von Frauen verwahrte, argumentierte er gegenüber dem Staatsministerium mit der Raumfrage. Nicht nur seien die Abortverhältnisse für Frauen unzureichend, so dass mit einer Gefährdung der Sittlichkeit

6 Vgl. ebd., S. 161.

7 Ansprache von Walter Gropius, Weimar (1919).

8 Käthe Brachmann: »Echo auf Gropius' Antrittsrede und Programm« (1919).

9 Vgl. bauhaus, 2/3 (1928), S. 17.

10 Vgl. Sigrid Schade: »Künstlerinnen und Abstraktion. Anmerkungen zu einer »unmöglichen« Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland, 1900-1914. Ausst. Kat., Hannover 1997, S. 37-45.

11 Walter Gropius: »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar«, April (1919).

gerechnet werden müsse¹² – man wisse nicht, was geschehen würde, wenn beide Geschlechter nebeneinander studierten. »Insbesondere stelle sich dieses Problem bei der gemeinsamen Arbeit vor dem nackten Modell.«¹³ Auch solle man bedenken, dass die Erfahrungen anderer Akademien negativ seien. Eine höhere Studentinnenanzahl führe bekanntlich zu einer »Verflachung« und zu einem »Seichterwerden des gesamten Lehrbetriebes«.¹⁴

Gropius äußerte immer wieder ähnliche Befürchtungen und tat alles, um das Bauhaus nicht als Frauen- oder Kunstgewerbeschule erscheinen zu lassen. Auch hier wurden Frauen von anderen Werkstätten wegen Raummangels ferngehalten, was sich bis in die Aufnahmebedingungen niederschlug: »Das Zahlenverhältnis der Studierenden männlichen und weiblichen Geschlechts ist ein derartiges, daß ohne Zweifel mit der Aufnahme von Damen zurückgehalten werden muß.«¹⁵

Die Holzbildhauerei war besonders beliebt unter Frauen und bildete eine der bevorzugten weiblichen Nischen in der Frühzeit der Schule. Aber das Bauhaus hielt dagegen: »Nach unseren Erfahrungen werden sich Frauen in den seltensten Fällen für die schweren Handwerke wie Steinbildhauerei, Schmiede, Tischlerei, Wandmalerei, Holzbildhauerei, Kunstdruckerei eignen. Es wäre also darauf hinzuwirken, daß nach dieser Richtung keine unnötigen Experimente mehr gemacht werden.«¹⁶

Auch in der zeitgenössischen Kunstkritik herrschte die Überzeugung, dass die Bildhauerei – zusammen mit der Architektur – die unweiblichste aller Künste sei. Das so genannte schwache Geschlecht sei zu schwach, um harte Materialien wie Holz oder Stein zu bearbeiten, und außerdem unfähig zum räumlichen Denken.¹⁷ Johannes Itten hat manchen seiner Schülerinnen im Vorkurs diesen Mangel ebenfalls unterstellt und riet ihnen deshalb, doch besser in die Weberei zu gehen, was den Wünschen der Schule sehr entgegen kam. So konnte die Zahl der Studierenden mittels der Frauen hoch gehalten werden und dadurch die staatlichen Zuwendungen sichern, während gleichzeitig die im männlichen Sinne relevanten Werkstattplätze den Männern zur Verfügung standen.

Diese Rückbesinnung auf alte Geschlechterklischees überrascht an dem sonst eher progressiven Bauhaus. Denn eigentlich wandte sich die Schule, wie über-

12 Wolfgang Ruppert: *Der Moderne Künstler*, S. 166.

13 Vgl. ebd., S. 167.

14 Vgl. ebd.

15 Meisterratsprotokoll (MRP) vom 2. Februar 1920.

16 MRP vom 15. März 1921.

17 Vgl. Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die Expressionistische Kunst*. München: Silke Schreiber 1990.

haupt die klassische Moderne, vehement gegen die Traditionen des 19. Jahrhunderts und gegen die Generation der Väter – dies wird besonders deutlich in der Literatur, wo der Vater-Sohn-Konflikt thematisiert wurde – wird aber auch spürbar in der Architektur. Das ganze Streben des Bauhauses war darauf gerichtet, die falschen gotischen Burgen und Renaissance-Paläste, die bürgerlichen Plüschessel und das überladene Ornament durch neues, so genanntes »ehrliches« Design und funktionale Bauten zu ersetzen. Weshalb aber führte Gropius dann solch überkommene soziale Konventionen fort?

Man muss im Kontext der Zeit davon ausgehen, dass dies kein Einzelfall war, sondern dass sich Ähnliches zum Beispiel auch in der De-Stijl-Gruppe findet, etwa bei Mondrian und van Doesburg, oder auch bei Le Corbusier. Hannah Höch war auch nicht zufällig eine der ganz wenigen profilierten Frauen im Dada-Kreis und den Männern unter anderem wegen ihrer dadaistischen Buttermilchbilder in besonders guter Erinnerung. Diese Spannungsmomente zwischen den Geschlechtern sind ein konstituierendes soziales Element der Moderne, wenn auch ein Anachronismus. Weshalb die Moderne hier eine »Ausnahme von sich selbst« machte, weshalb sie auf dem Gebiet der Geschlechterbeziehungen ihren Idealen untreu wurde, bleibt weiter zu untersuchen. Es gab aber auch Freiräume für Frauen. In dieser doppelbödigen Situation ist es interessant, das Fallbeispiel von Alma Buscher zu untersuchen (*Abb. 1*).



Abb. 1: Alma Buscher als Studentin, um 1923, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (SWKK)

Diese Designerin wurde lange Jahre übersehen, was damit zu tun haben könnte, dass ihr Werk nicht groß und ihre Kundschaft recht klein war, denn sie

entwarf Kindermöbel mit dem dazu passenden Spielzeug. Ihr Œuvre erstreckt sich im Grunde auf die Zeit zwischen 1923 und 1927, aber dessen Qualität ist so nachhaltig, dass vieles, was sie damals entwarf, heute wieder produziert wird.¹⁸

Gefertigt hat sie eine Kinderzimmereinrichtung, bestehend aus einem Kleiderschrank, einer Wickelkommode (Abb. 2), einem Wäscheschrank, aus Spielschränken mit Spielklötzen, einer Truhe, einem Kinderbett, einem Stuhl auf Rollen, einer Sitzbank.¹⁹



Abb. 2: Wickelkommode, 1924, Sperrholz und Buchenholz, in drei Farben lackiert, Maße: 95,2 x 140 x 62,8 cm, Bauhaus-Archive Berlin

»Buschers Entwürfe wurden in der Bauhaus-Ausstellung im Haus am Horn in Weimar 1923 zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert. Der Spielschrank bestand aus mehreren aneinander geschobenen Regalen und Schränken, von denen einer auch als Kasperletheater genutzt werden konnte. Davor fanden mehrere Spielkästen Platz, einer davon mit Deckel und Rädern versehen. Ihre Oberseite war mit Linoleum belegt und farbig lackiert. An Wandflächen wurden Tafeln zum Zeichnen angebracht. Zusätzlich gab es noch einen Leiterstuhl auf Rädern, der gekippt werden konnte und verschiedene

¹⁸ Vgl. die Firma Naef.

¹⁹ Hans Maria Wingler, Bauhaus, S. 111.

Sitzhöhen hatte. Die Möbel waren multifunktional geplant: Die Wickelkommode zum Beispiel konnte zum Schreibtisch für einen Jugendlichen umgebaut werden.«²⁰

Außer der Inneneinrichtung des Kinderzimmers entwickelte Alma Buscher auch Spielzeug, das den Ansprüchen der Reformpädagogen entsprach und sich durch gute Funktion, moderne Ästhetik und durch ein freiheitliches, selbstbestimmtes und emanzipatorisches pädagogisches Konzept auszeichnete (Abb. 3-6).

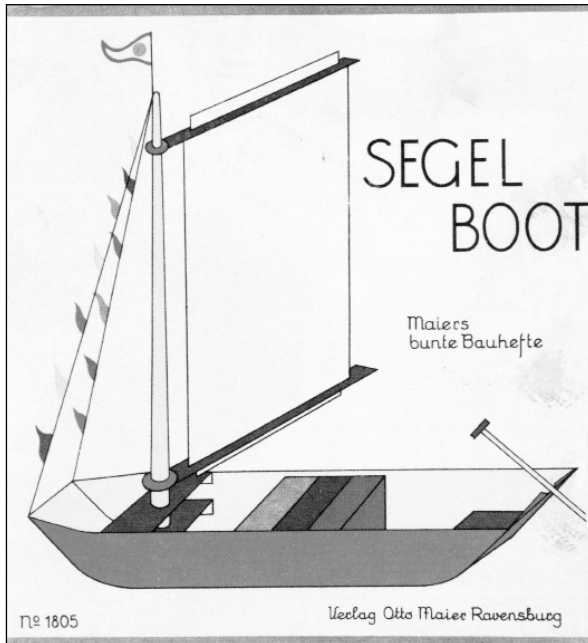


Abb. 3: Bastelbogen Segelboot, Deckblatt, 1926, Farblithografie, Buchdruck, Maße 21,9 x 19,8 cm, gefaltet, SWKK

20 Christian Wolsdorff: »Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder«, in: Museumsjournal, 1 (2006), S. 62-63.

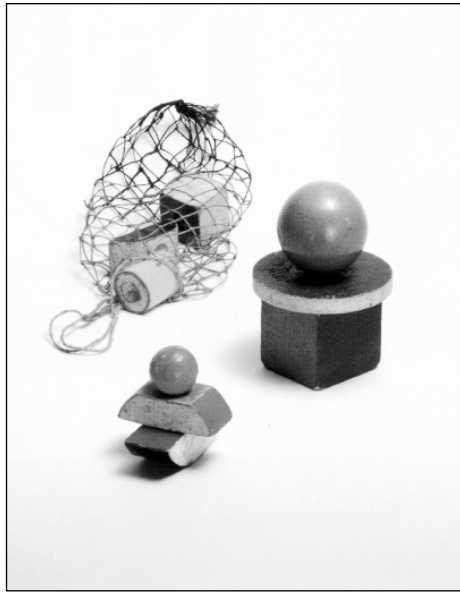


Abb. 4: Das Bützelspiel, 1923/24, gedrechselte Holzelemente, farbig bemalt, Bast geflochten, Länge: 48 bis 53 cm, SWKK



Abb. 5: Das Kugelspiel, 1923/24, gedrechselte Holzelemente, farbig bemalt, SWKK



Abb. 6: *Großes Schiffbauspiel*, 1923, farbig lackiertes Holz mit 23 Teilen, Maße: 50 x 60cm, Sammlung Ernst Meyer

Ihre Modelle waren neuartig, denn Kinderzimmer wurden damals selbst von Architekten kaum einer Gestaltung unterzogen und auch die Reformpädagogik hatte nur inhaltliche, aber keine gestalterischen Leitlinien entwickelt. In der Weimarer Periode gibt es keine andere Frau, die in dieser Werkstatt ähnliches vorzuweisen hatte.

Ihr Werdegang weist denn auch eine beachtliche Ausbildung auf, denn sie kam nach fünfjähriger kunstgewerblicher Vorbildung, im April 1922, ans Staatliche Bauhaus Weimar, wo sie bei Klee, Kandinsky, Schlemmer, Muche und Itten studierte.²¹ Beeinflusst von Itten trat Buscher der spirituellen Mazdaznan-Bewegung bei.²² Allerdings hatte sie sich zum Zeitpunkt ihres Beitritts bereits jener kühl-sachlichen Formensprache zugewandt, die den Bauhaus-Stil, wie auch die De-Stijl-Ästhetik insgesamt, charakterisierte. Offenbar sah sie keinen Gegensatz im technisch geprägten, rationalistischen Funktionalismus und der esoterischen Mazdaznan-Lehre. Vermutlich wurde ihr minimalistisches und funktionsbestimmtes Design vom De-Stijl-Künstler Theo van Doesburg inspiriert, der das frühe Bauhaus nachhaltig beeinflusste. Aller-

21 Alma Buscher wurde in Kreuztal am 4. Januar 1899 geboren und starb bei einem Bombenangriff im September 1944.

22 Der im Nachlass erhaltene Mitgliederausweis vermerkt Januar bis April 1924. Vermerkt ist nicht, wie lange sie Mitglied war und in welcher Ortsgruppe.

dings gestaltete sie als Mazdaznan-Anhängerin im Stil einer funktionalen Ästhetik, ohne die damit einhergehenden rationalistischen Ideale zu übernehmen – ein Umstand, der sie schließlich dem Bauhaus in Dessau entfremden sollte.

Dabei kamen ihre Entwürfe gerade zur rechten Zeit, denn Spielen war damals populär. 1902 erschien Ellen Keys einflussreiches Buch *Das Jahrhundert des Kindes* in Deutschland, gefolgt von den Schriften Maria Montessoris. Beide Autorinnen propagierten die Idee des natürlichen Wachsenlassens, der selbst-gesteuerten Lernhilfe, und eine Erziehung, die vom Kind ausging. Alma Buscher formulierte es ähnlich.

»Kinder sollten, wenn irgend möglich, einen Raum haben, in dem sie das sein können, was sie wollen, in dem sie herrschen. Jedes Ding darin gehöre ihnen, – ihre Fantasie gestaltet es – keine äußerliche Hemmung störe sie – das Mahnwort »laß sein«. – Alles komme ihnen entgegen, die Form entspreche ihrer Größe, der praktische Zweck hindere nicht die Spielmöglichkeiten. [...] Aus diesen Überlegungen gestalte ich einen Raum.«²³

Dies kam den damaligen reformpädagogischen Ideen sehr nahe, ohne sich jedoch dort einzuordnen.²⁴ Im Gegenteil. Spiele, so schreibt Buscher, »nenne ich freie Spiele im Gegensatz zu den Fröbel- und Montessorispielen, die aus rein pädagogischen Überlegungen geschaffen wurden.«²⁵ So siedelte sie sich in der reformpädagogischen Bewegung, ähnlich wie am Bauhaus, lieber am Rande an, wo sie in aller Bescheidenheit ihre Eigenart zu wahren suchte.²⁶

Im Unterschied zur Reformpädagogik wuchsen Buschers multifunktionale Möbel mit dem Kind mit. In Deutschland hatte es das erste reformpädagogisch gestaltete Kinderzimmer auf der Werkbundaussstellung in Köln im

23 Alma Siedhoff-Buscher: »Kindermöbel und Kinderkleidung«, in: Vivos Voco, Leipzig, 4 (1926), S. 156-157. Auch in M. Siebenbrodt (Hg.), Alma Siedhoff-Buscher. Kat. Weimar 2004, S. 45.

24 Zu diesem Umkreis der Reformpädagogen gehören u. a. auch Rousseau, Pestalozzi, Fröbel oder John Dewey, die alle mehr oder weniger Eingang in die Bauhaus-Lehre fanden. Peter Hahn: »Zur Ausstellung im Bauhaus-Archiv«, in: Thomas Müller/Ramona Schneider (Hg.), Montessori. Lehrmaterialien 1913-1935. Möbel und Architektur, Köln: Prestel 2002, S. 14. Peter Bernhard: »Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus«, in: Christoph Wagner (Hg.), Das Bauhaus und die Esoterik: Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee, Bielefeld: Kerber 2006, S. 29-36.

25 Alma Siedhoff-Buscher: »Freie Spiele – Lehrspiele«, in: Offset – Buch und Werbekunst, Leipzig, 10 (1927), S. 464.

26 Vgl. ebd.

Jahre 1914 gegeben. Marcel Breuer griff das auf, begnügte sich aber im Unterschied zu Buscher damit, seine später berühmten Stuhlentwürfe entsprechend zu verkleinern. In diesem Kontext ist es innovativ, dass Alma Buscher das Kind nicht als Miniaturausgabe eines Erwachsenen wahrnahm, sondern es als eigenständiges Wesen mit einer ihm gemäßen Bedürfnisstruktur definierte. So konnten die Kinder mit den Möbeln spielen und sie auf ganz verschiedene Art und Weise nutzen. Mit dieser reformpädagogischen Ausrichtung verfolgte Buscher ein deutlich anderes Konzept als andere Bauhaus-Gestalter und erschloss der Institution dadurch ein neues Gebiet.

Renommierete Bauhäusler, die Spielsachen entworfen haben, waren unter anderem Paul Klee, Oskar Schlemmer und Lyonel Feininger, die Puppen für ein Kasperletheater entwarfen, wie auch der De-Stijl-Architekt Gerrit Rietveld, der spezielle Kindermöbel anfertigte, oder Bruno Taut, der ein gläsernes Bauspiel entwickelte.²⁷ Auch Otto Dix publizierte 1922 ein Kinderbuch, wie auch der Dadaist Kurt Schwitters, der holländische Künstler Bart van der Leek oder der russische Maler El Lissitzky.²⁸ Kinderspielzeug hatte sich ganz offensichtlich zu einem beliebten Thema der Avantgarde entwickelt.

Am Bauhaus Dessau arbeitete Alma Buscher vorwiegend graphisch, in dem sie Malfibeln und Bastelbögen gestaltete, aber man sucht in dieser Zeit vergeblich nach neuen Möbelentwürfen. Und so kommt es, dass sie zwar in der Presse gelobt wird für ihre Weimarer Arbeiten, im Bauhaus selber jetzt aber relativ wenig Zuspruch und Anerkennung erfährt. So wird auch ihre Bitte um ein Stipendium oder Atelier abgelehnt.

Nachdenklich und bescheiden schreibt sie, sie sei »aus der Freude am Schaffen überhaupt [vorgegangen], an der schönen, farbigen Form und aus dem Wissen um die Sehnsüchte, die ich bei den Kindern merkte und nachempfand. Dass zwischen einzelnen meiner Spiele und den Fröbelspielen Parallelen zu finden sind, ist ein Zufall, den ich mir nicht als Lob zuschreiben kann, sondern der sich nur aus der Art des aus der Intuition unbewusst oft richtigen Fühlens der Frau erklären kann.«²⁹ Fast ohne zu überlegen, intuitiv und unbewusst habe sie gestaltet. Lob stehe ihr nicht zu. Diese selbstkritischen Aussagen, in denen sie auf einen Platz in der damals populären Reformbewegung verzichtet, reflektiert ihre Stellung im Bauhaus selbst, denn auch dort hatte sie im formalen Sinne keine Stelle, keinen Rang und keine Position. War

27 Magdalena Droste: Bauhaus, Köln: Taschen 1990, S. 92f.

28 Michael Siebenbrodt für die Stiftungen Weimarer Klassik und Kunstsammlungen (Hg.), Alma Siedhoff-Buscher: Eine neue Welt für Kinder, Weimar 2004, S. 24-37. Max Hollein/Gunda Luyken (Hg.), Kunst – ein Kinderspiel, Schirn Kunsthalle: Frankfurt/Main 2004, S. 130ff.

29 Alma Siedhoff-Buscher: Freie Spiele – Lehrspiele, S. 464.

sie auch in Weimar anfänglich Mitglied der Weberei, dann der Holzbildhauerei, so finden wir sie aber schon ein Jahr vor dem Umzug nach Dessau ohne Werkstattanbindung.³⁰ Ihr fehlte eine formelle Eingliederung wie auch eine professionelle Zielsetzung.

War ihr Design auch äußerlich modern, Buscher selbst verkörperte diese Moderne kaum. Wie sie ihre Erfolge ihrem unbewusst richtigen weiblichen Einfühlungsvermögen zuschreibt, so ist auch ihr Auftreten als Gestalterin eher blass als auffällig, eher freundlich und bescheiden als markant. Ihre Werke wurden ausgestellt und abgebildet, aber sie selbst blieb meist im Hintergrund. Sie repräsentierte äußerlich keinen neuen Typus, schon gar nicht den der Neuen Frau, wie ihn etwa Sonja Delauney oder Eileen Gray verkörperten. Wenn sie auch talentiert war und ihre Ergebnisse in Weimar überzeugten, so wurde sie doch als Gestalterin am Bauhaus Dessau zunehmend unscheinbarer, besonders nach der Eheschließung mit dem Bauhäusler und Schauspieler Werner Siedhoff und der Geburt ihres ersten Kindes 1926.³¹ Aber es mag auch eine Rolle gespielt haben, dass ihre eigenwillige Verbindung von Mazdaznan in Kombination mit kühl-sachlichem Design es schwerer machte, sie einzuordnen. Auf diesem Hintergrund schien die Gestaltung ihrer Produkte die neue Ästhetik lediglich zu zitieren. Dies, zusammen mit einem Mangel an größeren neuen Produkten zwischen 1925 und 1927, ließ sie zunehmend den Anschluss an das sich rasch entwickelnde Bauhaus verlieren.

Bevor sie aber das Bauhaus verließ, unternahm sie einen interessanten Versuch, ihre Lage zu verändern, und schrieb an Walter Gropius: Es »wäre ja möglich, dass Sie meine ganze Produktion, zu der ich nach wie vor dieselbe Lust und Möglichkeiten habe und sehe (es hat sich darin durch die Geburt unseres Sohnes nichts geändert, wie man etwa annehmen könnte), dass Sie diese meine ganze Arbeit als überflüssig für das Bauhaus ansehen könnten.«³² Sie findet diese Befürchtung letztlich bestätigt.

Allerdings ist es nicht nur das konventionelle Geschlechterdenken des Bauhauses, welches verhindert, dass sie sich trotz Talent und Begabung letztlich nicht als Gestalterin etabliert. Dies ist auch ihrer bescheidenen Haltung zuzuschreiben, mit der sie am Bauhaus anfänglich Erfolg hatte, die sie aber im weiteren Verlauf ihrer Karriere blockieren sollte. So schrieb sie beispielsweise,

30 Volker Wahl/Ute Ackermann (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919 bis 1925*, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2001, S. 326. Cornelia Will ordnet Buscher der Tischlerei zu, es gibt hierfür aber keinen eindeutigen Beleg.

31 Joost-Jürgen wurde 1926, seine Schwester Lore 1928 geboren.

32 Entwurf zu einem Brief an W. Gropius, Privataarchiv Joost Siedhoff (P.J.S.).

ihre Entwürfe wollten nichts Spezielles sein, weder kubistisch, noch expressionistisch, sondern nur ein fröhliches Spiel von Form und Farbe.³³ Mit solchen Beschwichtigungsformeln konnte sie wenig gestalterisches Profil gewinnen. Positiv war sicherlich ihre Stellungnahme gegen den Expressionismus, womit ihr fast ein Bekenntnis zum funktionalistisch-modernen Design gelang. Unauffällig versuchte sie sich damit an das neue Denken im Bauhaus anzuschließen. Dabei fällt aber ihre betonte Harmlosigkeit auf. Sie hat sich während ihrer Zeit am Bauhaus verändert, denn zu Beginn ihres Studiums hatte sich Alma Buscher noch sehr geschickt über alles hinweggesetzt, was ihr Grenzen setzte.

Damals, nach bestandener Vorkurs, wurde sie wie die meisten Frauen in die Weberei geschickt, woraufhin sie die Initiative ergriff und einen klug kalkulierten Brief an den Direktor schrieb:

»Der Arzt verbietet mir vorläufig das weben [...] dies [...] ist für mich der Anstoß zu einer Bitte, die ich schon lange an Sie stellen wollte. Am bauhaus ist es in der letzten Zeit nicht mehr üblich, weibliche Schüler in anderen Werkstätten, als in der Weberei aufzunehmen. Nur dieser Grund und das Wissen, dass die Tischlerei wirklich für eine Frau unmöglich ist, ließ mich im vorigen Sommer um Aufnahme in die Weberei bitten. Ich habe nie Beziehung zum Faden gehabt [...] Ich bitte darum hiermit um meine Entlassung aus der Weberei. – [...] Wäre es nun wohl möglich, dass ich bis zur Ausstellung gast- und probeweise in der Holzbildhauerei eine Arbeit ausführe [...]«³⁴

In ihrem Brief vermeidet sie es sorgfältig, die am Bauhaus gängige Auffassung infrage zu stellen, nach der Frauen in der Holzbildhauerei und Tischlerei nichts zu suchen hätten.³⁵ Auch hat sie vorgesorgt. Statt nur einen Brief zu schreiben, hat sie bereits ein Puppentheater entwickelt und kann somit etwas vorweisen. Ihre dann entworfenen Möbel zeigen alle Ansätze jener industriell herstellbaren Typenmöbel, an denen dem Bauhaus damals so viel lag. Gropius war zur selben Zeit mit Fragen der Normierung und der Typisierung in der Architektur befasst. Bei Alma Buscher fand er seine Ideen und Prinzipien übertragen in den Wohnbereich wieder. Dies passte vorzüglich zu der Idee, die hinter dem Haus am Horn stand, das ja als Musterhaus für eine Siedlung geplant war, und in dem Buscher erstmals ihre Produkte zeigte.

Der Zeitpunkt für ihren Wunsch, die Weberei zu verlassen, war also günstig und sie setzte sich durch. Der Geselle und stellvertretende Leiter der Tischlerei, Erich Brendel, unterstützte ihre Arbeit und fertigte die Möbel für ein Kinderzimmer nach ihren Entwürfen an. Darin allerdings lag ein Verstoß gegen die

33 Alma Buscher: Schiffsbauspiele, MS (P.J.S.).

34 Briefentwurf 1923 (P.J.S.).

35 MRP vom 15.03.1921, Staatsarchiv Weimar.

am Bauhaus gültige Maxime, nach der Ausführung und Entwurf in einer Hand liegen sollten.³⁶ Die meisten Studierenden stellten ihre Produkte selber her und nur für die Meister wurden Entwürfe angefertigt.³⁷ So genoss Alma Buscher am Bauhaus ungewöhnliche Freiheiten und widersetzte sich außerdem einer regulären handwerklichen Ausbildung, wie das Bauhaus sie forderte. Und das aus gutem Grund. In der Tischlerei hätte sie als Frau keinen Abschluss machen können, denn die lokale Weimarer Innung hätte sie aufgrund ihres »falschen« Geschlechts nicht zur Gesellenprüfung zugelassen. Die Holzbildhauerei aber wurde mit dem Weimarer Bauhaus aufgelöst und so wäre es letztlich auf ein Zurück in die Weberei hinausgelaufen. Es ist allerdings ungewöhnlich, dass sie sich vier Jahre am Bauhaus halten konnte, ohne einer Werkstatt anzugehören.³⁸ Soweit wir wissen, gelang es keiner anderen Bauhäuslerin, sich so lange an der Schule zu halten, ohne sich deren Bedingungen zu fügen.

Am Bauhaus Dessau spürte sie zunehmend die mangelnde Unterstützung und schrieb an Gropius:

»Ich kann dem Bauhaus den Vorwurf nicht ersparen, dass es mir in letzter Zeit beinahe eher schadet als nützt. [...] in den letzten Wochen [ist] besonders durch das Entgegenkommen zahlreicher Zeitschriften durch Abbilden meiner Modelle eine umfangreiche Propaganda in Gange, die nur leider von Seiten des Bauhauses nicht durch entsprechende Leistungen gerechtfertigt erscheint. Wird nicht jeder ernsthafte Käufer, der mehrmals mit einer ausweichenden Antwort abgefertigt werden musste, endgültig abgeschreckt werden sich weiter für meine Arbeiten zu interessieren? Wird nicht dadurch mein ganzes Renomé [...] untergraben?«³⁹

36 »Der einzig denkbare Weg, jene Entwürfe *auf dem Papier* zu unterbinden, ist die handwerkliche Arbeit in den Werkstätten in Verbindung mit einem einheitlichen Formunterricht.« Erklärung von Gropius in der Meisterratssitzung vom 9. Dezember 1921, in: Volker Wahl/Ute Ackermann (Hg.), Meisterratsprotokolle, S. 151.

37 In den Werkstattberichten zwischen 1922 und 1924 wird sie nur einmal wegen ihrer unregelmäßigen Arbeit erwähnt. Allerdings änderte sich die Bewertung der handwerklichen Ausbildung am Bauhaus bald dahingehend, dass das Handwerk hauptsächlich ein Erziehungsfaktor wurde. Darüber aber war Buscher mit ihrer langen kunstgewerblichen Ausbildung längst hinaus. Laszlo Moholy-Nagy: *Vom Material zur Architektur*, München: Albert Langen 1929, S. 18.

38 Von jener Erwähnung im Meisterrat an (18.02.1924) bis zum 27.09.1927, dem Datum des letzten Briefes von Walter Gropius. Das genaue Datum ihres Abgangs ist nicht überliefert. Volker Wahl/Ute Ackermann, Meisterratsprotokolle, S. 326. Unveröffentlichter Brief von Walter Gropius an A. Buscher, 27.09.1927 (P.J.S.).

39 Briefentwurf September 1927 (P.J.S.).

Der Meisterrat entschied nach dem Brief, ihre Arbeiten weiterhin zu vertreiben, während ihre Ausschnittbögen, Malfibeln sowie das Bützel- und Schiffbauspiel im Pestalozzi-Fröbel-Verlag erschienen.⁴⁰

Doch Alma Buscher war damit nicht recht zufrieden und schrieb noch einmal an den Direktor: »[...] meine Beziehungen zum bauhaus sind wieder einmal an einen Punkt gelangt, wo ich Sie um Aufschlüsse bitten möchte. [...] es wäre ja möglich [...], dass Sie diese meine ganze Arbeit als überflüssig für das bauhaus ansehen können.«⁴¹ Der Direktor antwortete ihr daraufhin: »aber wie schon seit jahren ist es das verhängnis ihrer tätigkeit, dass sie aus der ganzen inneren struktur heraus nur an der peripherie steht und sie deshalb immer nur aus der sache heraus an letzte stelle gestellt werden musste.«⁴² Das »Verhängnis ihrer Tätigkeit« – die Wortwahl von Walter Gropius ist ungewohnt dramatisch. An der »Peripherie« stehe sie, obwohl man auch am Bauhaus sah, wie sehr ihre Arbeit dem Geist der Schule entsprach.⁴³ Und dann die vernichtende Aussage, das Bauhaus stufe ihre Tätigkeit an letzter Stelle ein. Die Distanzierung war nicht zu übersehen. Buscher deutete diese Aussage als negatives Urteil über sich und ihre Arbeit und zog sich vom Bauhaus zurück.

Aber wie verhielt es sich wirklich, war sie peripher? War es nicht vielleicht umgekehrt, dass Alma Buscher dabei war, sich als Gestalterin für Kindermöbel wirklich einen Namen zu machen und öffentlich bekannt zu werden?

Selbst im Ministerium in Thüringen war man auf sie aufmerksam geworden und Einladungen zu Ausstellungen folgten. Ihre Arbeit wurde in mehreren Artikeln lobend erwähnt. Und sie publizierte ihre Produkte mehrmals zusammen mit Marcel Breuer. Auch Walter Gropius war mit von der Partie im Organ des deutschen Fröbel Verbandes, schildert er doch hier den von ihm entworfenen Fröbelkindergarten.⁴⁴ Auch der bekannte UHU zeigte Al-

40 Brief vom 08.11.1927 (P.J.S.). M. Droste, Bauhaus, S. 92. M. Siebenbrodt/Alma Siedhoff-Buscher, S. 102.

41 Briefentwurf 1927 (P.J.S.).

42 »was sie im bauhaus geleistet haben und noch leisten«, unveröffentlichter Brief von Walter Gropius an Alma Buscher, 27.09.1927 (P.J.S.).

43 »In dem Spielzeug und Spielschrank [von Alma Buscher] drücken sich die pädagogischen Grundsätze des Bauhauses [...] klar aus«, resümierte Laszlo Moholy-Nagy noch in Weimar. M. Siebenbrodt/Alma Siedhoff-Buscher, S. 55.

44 Gropius entwarf das Friedrich Fröbel Haus in Bad Liebenstein. Abbildungen von Buscher und Breuer im Artikel von Prof. Broßmer: »Das Kind als Kamerad«, in: Kindergarten. Organ des Deutschen Fröbel Verbandes, 2. Februar (1925) S. 47ff. Auf S. 57 ist M. Breuer, auf S. 58 A. Buscher zweimal vertreten. Buscher war den Lesern hier bereits bekannt vom Augustheft 1924, S. 133. Auch die Thüringer Allgemeine würdigte sie im Oktober 1924, wie auch Adolf

ma Buschers Entwürfe zusammen mit den Architekten Ernst May, Le Corbusier, Hannes Meyer und Marcel Breuer.⁴⁵ Und in der Avantgarde-Zeitschrift *Die Form* erschien ebenfalls ein Artikel über sie.⁴⁶ Sie selber veröffentlichte außerdem drei Texte über sich und ihre Arbeit.⁴⁷ Es ist deshalb nicht nachvollziehbar, weshalb man sie am Bauhaus als peripher, unbedeutend und an letzter Stelle stehend einordnete.

Nun argumentierte Gropius in dem Schreiben, ihm ginge es allein um die Sache. Sachlichkeit gehört zu den Forschungsgebieten von Helmut Lethen, der die Literatur und mit ihr die mentalen Tendenzen der 20er Jahre analysiert hat, das Lob der Kälte und den Kult der Distanz, und der auch das Bauhaus in diese Strömung einordnet.⁴⁸ Dieses Schreiben an Alma Buscher spiegelt einige Symptome der kalten Persona wieder, des modernen Bewohners der minimalistischen Wohnmaschine. Ganz im Sinne des neusachlichen Diskurses nahm das Bauhaus Dessau diesen Stil nicht nur im Design, sondern auch in Sprache und Argumentation auf und versuchte damit, seinen Entscheidungen den Anschein von Objektivität zu verleihen. Der durch Sachlichkeit legitimierte Diskurs half, all jenes aus dem Blickfeld zu verdrängen, was sich nicht einordnen ließ und was sich widersetzte. Aber je sachlicher das Bauhaus argumentierte, umso persönlicher scheint es angekommen zu sein. Alma Buscher hat, soweit wir wissen, nie wieder Möbel gestaltet. Fehlende Ermutigung wurde zum entscheidenden Faktor in ihrer beruflichen Laufbahn.⁴⁹

Zwei Lesarten gibt es, das Verhalten des Bauhauses zu deuten. Weil man am Bauhaus immer noch in den sozialen Kategorien des 19. Jahrhunderts dachte, sah man vielleicht nicht, dass eine Frau im Bereich der Innenarchitektur Berufschancen haben könnte. Möglich wäre aber auch, dass man die weibliche Konkurrenz unter dem Deckmantel der Sachlichkeit ausschalten wollte. Bereits 1905 finden sich Äußerungen zum Wettbewerb zwischen den Geschlech-

Behne mit einer Abbildung ihrer Arbeiten in seinem Buch *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Leipzig 1927, S. 123. Ich danke Irene Below für diesen Hinweis.

45 Adolf Behne: »Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden«, in: UHU, Das neue Monats-Magazin, 1 (1926), S. 32.

46 Hildegard Schwab-Felisch: »Ein Kinderzimmer«, in: *Die Form*, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 10, Berlin 1927, S. 44-45.

47 Alma Buscher: »Kind, Märchen, Spiel, Spielzeug«, in: *Junge Menschen*, 8 (1925), S. 188. Alma Siedhoff-Buscher: *Kindermöbel und Kinderkleidung*, S. 156-57. Alma Siedhoff-Buscher: *Freie Spiele – Lehrspiele*, S. 464-469.

48 Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 70.

49 Das Ehepaar Siedhoff-Buscher lebte weiterhin in Dessau und bewegte sich noch einige Zeit im Umkreis des Bauhauses.

tern in den kreativen Berufen und ein Architekt bemerkte: »Eine Anzahl von Damen steht heute schon den Männern als voll gültige Konkurrenten gegenüber.«⁵⁰ Und die Münchner Professoren sagten zu dem Thema:

»[...] die Bestrebungen der Künstler, für welche die Kunst Beruf ist, [ist, AB] in der Regel eine andere, [...] wie die der Damen. Vor hunderten von Jahren hat ein junges Fräulein Weben, Sticken, Nähen gelernt; jetzt besorgen das Maschinen, und es ist ganz selbstverständlich, dass die jungen Fräuleins auch jetzt eine Tätigkeit haben wollen [...] (aber es ist doch den meisten eigentlich nur darum zu tun) [...] die Zeit rumzubringen, bis ein glücklicher Gatte kommt, der sie von der Kunst wegholt.«⁵¹

Allein und ohne stimulierenden Kontext, den die Schule auch den Frauen bot, fiel Alma Buscher nach und nach in den Malstil ihrer Zeit vor dem Bauhaus zurück.⁵² In ihrem letzten Brief an Walter Gropius schrieb sie, sie habe ihre Möbel »doch alle auf das Bauhaus hin entworfen«.⁵³ Indem sie sich schließlich von der Bauhaus-Ästhetik abwandte, distanzierte sie sich auch von der Bauhaus-Moderne und spiegelte so die empfundene Zurückweisung auf die Schule zurück, gab dabei aber auch ihre Identität als moderne Gestalterin preis. Alma Buscher widmete sich schließlich Mann und Kindern und starb 1944 während einer Bombardierung im Arbeitseinsatz. Am Bauhaus blieben Kunst und Handwerk vorerst Männersache.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 4.
- Abb. 2 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 78.
- Abb. 3 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunst-

50 Paul Schultze-Naumburg 1905 in: Wolfgang Ruppert: Der Moderne Künstler, S. 165.

51 Wolfgang Ruppert: Der Moderne Künstler, S. 162.

52 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 54.

53 »[...] sind doch alle auf das BH hin entworfen [...]«, Briefentwurf an Walter Gropius, 1927 (P.J.S.).

sammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, 2004, S. 84.

Abb. 4 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 82.

Abb. 5 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 82.

Abb. 6 In: Michael Siebenbrodt: Alma-Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder, Ausstellungskat. Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Bauhaus-Museum, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar: 2004, S. 80.