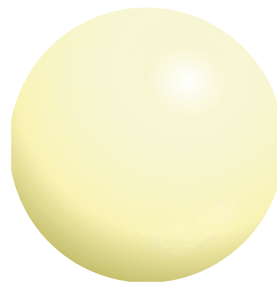


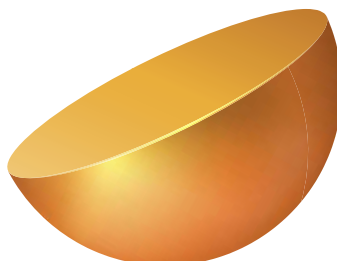
Referenz Bauhaus

Über Schnittstellen

Text: Adriana Kapsreiter



Adriana Kapsreiter studied art history and philosophy in Vienna and Berlin. She did her doctorate on the German Werkbund, industrial production and architecture between 1907 and 1914 at the Technische Universität Berlin. Since 2019 she works as research fellow at the Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin. Besides of her various activities in communication of art she is also the host of the Bauhaus-Archive's podcast "About Bauhaus".



1. Das Bauhaus als Referenz: »In Bauhaus we trust«

Das Bauhaus gehört zu den Superstars der Kunstgeschichte und ist gleichsam zu einer Marke geworden – zum Inbegriff der klassischen Moderne in Kunst, Architektur und Design. Bücher über das Bauhaus füllen viele Regalmeter, Filme und Serien widmen sich der Schule und in Design- und Museums-Shops finden sich zahllose Merchandise-Artikel wie kleine Walter-Gropius-Puppen oder Leinenbeutel mit hippen aufgedruckten Slogans wie: »In Bauhaus we trust«. Im 100-jährigen Jubiläumsjahr der Gründung in Weimar zeigten 2019 unzählige Museen deutschlandweit Bauhaus-Ausstellungen und bildeten die Speerspitze einer Art Bauhaus-Welle, die über Deutschland schwappte – Tagungen, Zeitungsartikel, Radiobeiträge, Tanz- und Musikveranstaltungen, Theaterstücke und Performances, ja, die gesamte Kulturszene befasste sich noch einmal mit der kleinen Schule, feierte die positiven Aspekte und kritisierte die problematischen. In vielen Fällen wurde der Bauhaus-Bezug dabei sehr großzügig ausgelegt: Produkte mit Primärfarben und geometrischen Grundformen wurden ebenso als Design im ›Bauhaus-Stil‹ promotet, wie Ausstellungen Objekte zeigten, die zwar aus den 1920er Jahren stammten, mit dem Bauhaus oder den Bauhäusler_innen jedoch nichts zu tun hatten. Die Marke ›Bauhaus‹ zieht offensichtlich große Kreise. Lohnt sich da noch ein weiterer Blick auf das Bauhaus? Sind die Charakteristika des Bauhauses nicht viel zu oft besprochen worden, inzwischen längst abgegriffen von einer einhundertjährigen Rezeptionsgeschichte? Oder anders gefragt: Haben wir nicht schon alles gelesen und gesehen, was es zum Bauhaus zu berichten gibt? Doch gerade deshalb lohnt der Blick – weil die kleine Schule so viele Generationen dazu gebracht hat, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Die Frage ist also weniger, ob sich eine weitere Betrachtung lohnt, sondern warum sie sich lohnt.

Von Ludwig Mies van der Rohe stammt das berühmte Zitat, nur eine Idee hätte es so weit bringen können, wie es das Bauhaus gebracht hat.¹ Gemeint ist damit, dass die immateriellen Aspekte des Bauhauses einen größeren Anteil an der Wirkungsgeschichte tragen als die tatsächlichen Entwürfe, Designs oder Produkte. Tatsächlich haben immaterielle Konzepte des Bauhauses in vielen gestalterischen Hochschulen sowie in der Design-Praxis ihre Spuren hinterlassen, wodurch dem Bauhaus eine gewisse Vorreiterrolle zufällt, darunter der berühmte ›Vorkurs‹, in dem alle Studierenden eine Art künstlerisch-kreatives Grundstudium erhielten, die Vorstellung einer Synergien schaffenden, kollaborativen Arbeitsweise in der Gemeinschaft

des Bauhauses selbst sowie mit externen Arbeitspartner_innen aus Handwerk und Industrie oder der interdisziplinäre Ansatz der Lehre, der durch ergänzende Veranstaltungen wie Vorträge, Konzerte, Lesungen etc. noch ausgebaut werden konnte.

Gerade die Immaterialität der Idee führt dabei zu einer Vielschichtigkeit, zu einem mosaikhaften Charakter, dessen Wurzeln, trotz aller Modernität der 1920er Jahre, fast ein halbes Jahrhundert zurückreichen und simultan so viele Einflüsse und Strömungen seiner Zeit vereinen konnten. Die drei Direktoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe, die vielen Meister und Lehrenden wie Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy etc., die Gäst_innen, Vortragenden und Freund_innen des Bauhauses wie z. B. Else Lasker-Schüler, Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Albert Einstein oder Marlene Dietrich – all diese Fäden des modernen Zeitgeistes verknüpften sich zu einem schillernden Gewebe, das nur auf den ersten Blick einheitlich wirkt. Auseinandersetzungen, Streit, Intrigen und Mobbing sind ebenso Teil der berühmten Schule wie ihre ikonischen Designs und ihr materielles Erbe. Dieses Mosaik der Bauhaus-Idee, jenes schillernde Gewebe der Vielschichtigkeit, eignet sich also besonders gut als Ausgangspunkt für Betrachtungen zu Zeitgeist und progressivem Ausdruck in Kunst, Design und Philosophie.

Für die folgende Sektion *Bauhaus als Interface* steht ein ganz spezifischer, ebenfalls immaterieller Aspekt im Fokus der Betrachtung: die Auseinandersetzung mit (neuer) Technologie und die Folgen, die sich aus der sich zunehmend verändernden Beziehung zwischen Mensch, Maschine und Umwelt für die künstlerische Arbeit sowie die handwerkliche bzw. industrielle Produktion ergeben. Für die Geschichte des historischen Bauhauses spielt dabei der Grundsatz »Kunst und Technik – eine neue Einheit« eine zentrale Rolle, die bis heute an Brisanz kein Stück verloren hat.

2. Zwischen Esoterik und Technik: Über Spannungsfelder

Die zweite große Welle der Industrialisierung Ende des 19. Jahrhunderts stellt die Geburtsstunde der Moderne und auch des Bauhauses dar. Die bahnbrechenden Erfindungen sowie deren Folgen veränderten fast jeden Aspekt des täglichen Lebens und formten die Gesellschaft zunehmend so, wie wir sie heute noch kennen: Massenproduktion durch Mechanisierung, getaktete Lohnarbeit, zunehmend globalisierter Handel, technologische Innovationen von der Elektrizität bis hin zur Fotografie – das Maschinenzeitalter brachte extreme Einschnitte, deren psychologische Auswirkungen sich entsprechend in Kunst und Kultur entfalteten: »Aus dem ölglaten Geist der zwei

1 Ludwig Mies van der Rohe, Rede zum 70. Geburtstag von Walter Gropius 1953, zitiert nach Giedion 1954: 21.

letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich plötzlich in ganz Europa ein beflügelndes Fieber erhoben. Niemand wusste genau, was im Werden war; niemand vermochte zu sagen, ob es eine neue Kunst, ein neuer Mensch, eine neue Moral oder vielleicht eine Umschichtung der Gesellschaft sein sollte. Darum sagte jeder davon, was ihm paßte. [...] man begeisterte sich für das Heldenglaubens-bekenntnis und für das soziale Allemannsglaubensbekenntnis; man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schlossalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen der Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft.«² In der hohen Kunst, aber auch im Kunstgewerbe bildeten sich dementsprechend die unterschiedlichsten Gruppen, Bünde und Zusammenschlüsse, die entweder die Industrie und ihre technologischen Innovationen begrüßten und verinnerlichen wollten³ oder, im bewussten Kontrast, eine Rückkehr zum Handwerk bzw. eine Abkehr von der Maschine forderten⁴. Die Spannungen der Zeit und das Aufeinanderprallen einer alten und einer neuen Welt kulminierten auf politischer Ebene im Ersten Weltkrieg, der als erster industrialisierter Krieg der Menschheitsgeschichte verstanden werden muss. In Kunst, Architektur sowie Kunstgewerbe hinterließ das Kriegstrauma ebenfalls seine Spuren, die gleichzeitig in einem tiefen Glauben an die Utopie, das Neue und Progressive, sowie in der Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit zum Ausdruck kamen.

Diese Entwicklung findet sich auch in der Vita des Bauhausgründers Walter Gropius: Vor dem Krieg war Gropius ein Verfechter der Serienproduktion und der Maschine gewesen,⁵ nach den Erlebnissen an der Front vertrat er 1919 zuerst eine regressivere Haltung gegenüber der Maschine bei gleichbleibendem, überbordendem Idealismus: »Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten, Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine, große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallinen Ausdruck finden muß. Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft, wird dann mit

seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen«.⁶ Der Glaube an die Kunst als Pseudoreligion und die Beschwörung einer eingeschworenen künstlerischen Gemeinschaft verbanden sich dabei vielfach mit esoterischen Aspekten,⁷ bestimmten jedoch vor allem die Arbeitsweise am Bauhaus: Ganz in Anlehnung an die mittelalterlichen Bauhütten sollte das Handwerk der neuen Kunst den Boden bereiten. In den ersten vier Jahren des Bauhauses spielte die handwerkliche Produktion dementsprechend eine fundamentale Rolle. Erst 1923 kehrte Gropius mit seinem berühmten Paradigmenwechsel »Kunst und Technik – eine neue Einheit«⁸ zu seiner Vorkriegshaltung zurück: »Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenwart in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln: Entschlossene Bejahung der lebendigen Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge. Organische Gestaltung der Dinge aus ihrem eigenen gegenwartsgebundenen Gesetz heraus, ohne romantische Verspieltheiten. Beschränkung auf typische, jedem verständliche Grundformen und -farben. Einfachheit im Vielfachen, knappe Ausnutzung von Raum, Stoff, Zeit und Geld«.⁹ Unter dem Direktorat von Hannes Meyer verschärfte sich ab 1928 die Vorstellung einer besonders konzentrierten, effizienten Gestaltung und brach mit der Auffassung von Kunst, die das Gropius'sche Bauhaus geprägt hatte: »alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie) alle diese dinge sind daher keine kunstwerke: alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig. alles leben ist funktion und daher unkünstlerisch«¹⁰. Die Zusammenarbeit mit der Industrie nahm in den zwei Jahren des Direktorats von Hannes Meyer an

6 Gropius an seine Studierenden, Juni 1919. Bauhausbestand des Staatsarchives Weimar StAW BH 132, Bl. 5-10.

7 Wagner 2005; vor allem: Jaeggi 2005 & Wagner 2009.

8 Gropius verband 1923 noch die Maschine mit der Idee des Handwerks, das er als Teil der Ausbildung betrachtete: »Das Bauhaus bejaht die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung und sucht die Auseinandersetzung mit ihr. Aber es wäre sinnlos, den bildnerisch begabten Lehrling wirklich unvorbereitet in die Industrie zu senden, um auf diese Weise die verlorene Beziehung zur Werkwelt wieder herzustellen, er würde am materiellen und einseitigen Arbeitsgeist der heutigen Fabrik ersticken; die Handwerksarbeit dagegen entspricht in ihrem Umfang seiner geistigen Einstellung und ist daher das beste Mittel zur wirklichen Schulung für ihn« (in: Gropius, Walter: *Idee und Aufbau des Bauhauses*, 1923, Typoskript, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, GS 20/23). Vgl. dazu auch: »Abkehr von der Utopie. Wir können und dürfen nur das Realste, wollen die Realisation der Ideen erstreben. Statt Kathedralen die Wohnmaschine. Abkehr also von der Mittelalterlichkeit und vom mittelalterlichen Begriff des Handwerks, und zuletzt des Handwerks selbst, als nur Schulung und Mittel zum Zweck der Gestaltung« (Schlemmer 1977: 59).

9 Gropius 1925: 6

10 Meyer in seinem Text Bauen, der 1928 in der Bauhaus-Zeitschrift abgedruckt wurde, zitiert nach Wingler 2009: 160

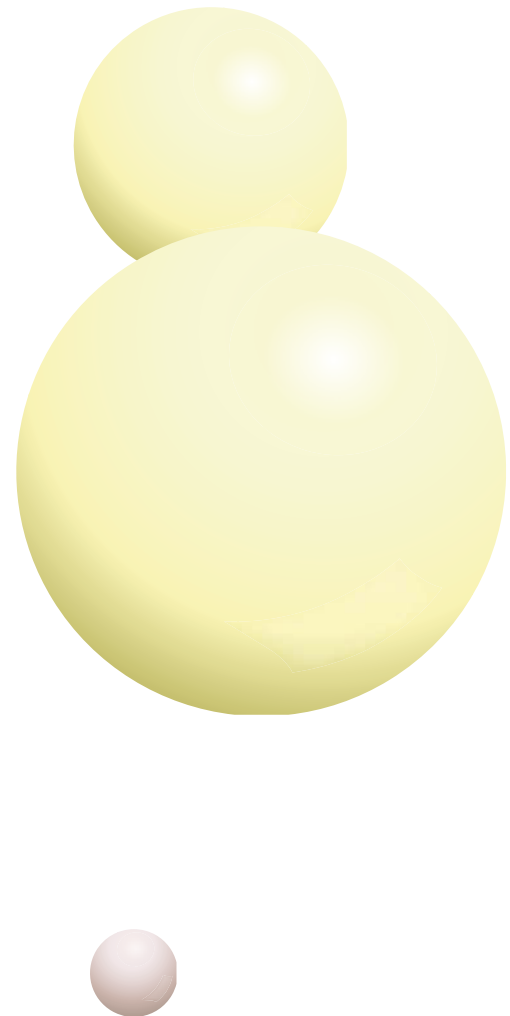
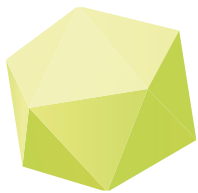
2 Musil 2013: 57.

3 Allen voran der Werkbund, siehe dazu ausführlich: Kapsreiter 2021.

4 So z.B. der Bund Heimatschutz oder die deutsche Gartenstadtgesellschaft, vgl. Kapsreiter 2021: 130–132.

5 Vgl.: Gropius 1910; Gropius 1912; Gropius 1914.

»Produkte mit Primärfarben und geometrischen Grundformen wurden ebenso als Design im ›Bauhaus-Stil‹ promotet, wie Ausstellungen Objekte zeigten, die zwar aus den 1920er Jahren stammten, mit dem Bauhaus oder den Bauhäusler_innen jedoch nichts zu tun hatten.«



Fahrt auf und formte das Bild vom Bauhaus als Hort des Industriedesigns wesentlich.¹¹

Trotz aller Unterschiede zwischen den Direktoren, trotz der vielschichtigen Entwicklung vom anfangs sogenannten ›expressionistischen‹ Bauhaus in Weimar zum Dessauer Bauhaus mit dem ikonischen Schulgebäude, den Stahlrohrmöbeln und einem Fokus auf Industriedesigns, bleiben zwei Fragen konstant, die für die folgende Sektion besonders relevant sind: Welche Rolle spielen die Auseinandersetzung mit Arbeitsprozessen und der Umgang mit technologischer Innovation in Theorie wie Praxis? Und welche Bedeutung kommt dabei der Kunst bzw. dem künstlerischen Entwurf zu?

3. Das Bauhaus als Interface und Referenz

Als ›Interface‹ bezeichnet man ursprünglich eine Schnitt- bzw. Übergangsstelle zwischen verschiedenen Komponenten eines IT-Systems, über die der Datenaustausch oder die Datenverarbeitung realisiert werden kann.¹² Das digitale Zeitalter ist dem Begriff also schon immanent. Jenseits technologischer Aspekte eignet er sich jedoch auch als Metapher im zweifachen Sinne: Einerseits beschreibt das Interface die Beziehung, die uns heute mit dem historischen Bauhaus verknüpft, nämlich die Synthese interdisziplinärer Komponenten und der Übergang von einer alten zu einer neuen Zeit, vom Handwerk hin zur Maschine. Andererseits können auch die im Bauhaus gestalteten Entwürfe und Objekte selbst als Interfaces zwischen menschlichem Körper und industrialisierter Umwelt verstanden werden, gleichsam als Brücken zwischen dem Immateriellen und Materiellen.

Für die folgende Sektion ist das Interface dementsprechend sowohl als Schnittstelle für Wissenstransfer und Interdisziplinarität zu verstehen als auch als Vermittlungsinstanz zwischen Körper und digitalisierter Umwelt. Das Interface als Metapher bildet damit den Ort, an dem verschiedene Komponenten zusammenlaufen, wo sich die Fäden zwischen Kunst, Wissenschaft, Philosophie und produktionstechnischer Praxis verknüpfen. Das historische Bauhaus und seine Zeit dienen dabei sowohl als Anfangs- wie Referenzpunkte. Die Überlegungen zu Handwerk und Industrie, der Umgang mit neuen Technologien, die Auswirkungen des Maschinenzeitalters auf die (künstlerische) Wahrnehmung des Individuums und das Verhältnis Mensch-Maschine-Umwelt – all diese Themen waren Teil des Bauhaus-Diskurses und weisen daher Schnittstellen zu den fol-

genden Beiträgen auf.

So widmet sich Michael Braun in seinem Beitrag *Zwischen Entwurf und Resultat: Digitales Handwerk am Beispiel des gestalterischen Umgangs mit Abweichungen innerhalb digitaler Entwurfs- und Fabrikationsprozesse* dem Verhältnis von Handwerk und digitaler Technologie. Braun beschreibt dabei, wie durch digitale Produktionsprozesse eine Reaktivierung bzw. Weiterentwicklung traditioneller handwerklicher Entwurfswerkzeuge geschaffen werden kann und zieht dafür historische Vorbilder wie Leon Battista Alberti, den Werkbund sowie das Bauhaus heran, die sich ausgiebig mit der Trennung von geistigem Entwurf und herstellender Hand befasst haben. Da die zunehmend auf Algorithmen basierende Entwurfsarbeit des digitalen Zeitalters diese Trennung immer mehr auflöst, sind zwar einerseits unzählige Möglichkeiten der Formfindung verfügbar, andererseits entsteht aber gerade durch diese ständige Variabilität auch ein Zustand der Ungreifbarkeit der Form. Wie sich die Formfindung unter diesen Umständen gestalten lässt, und welche Rolle dabei Restriktionen und Abweichungen spielen, zeigt Braun am Beispiel der Entwicklung eines Sitzmöbels aus Porzellan unter Einsatz eines robotischen 3D-Drucks.

Mit künstlerisch-ästhetischen Fragen der technischen Bildproduktion befasst sich Natascha Tümpel in ihrem Beitrag *Künstlerisches Prozesswissen im Bildgestalten*. Ihr ästhetisch-postphänomenologischer Ansatz leitet sich von Don Ihdes skizzenhaften Überlegungen zum musikalischen Instrumentalgebrauch her und stellt ebenfalls die Trennung von entwerfendem Geist und ausführender Hand in Frage. Die 30 Bilder der von Tümpel analysierten Bildserie *Cantus firmus* (2023) wurden in Adobe InDesign aus dem grafischen Erscheinungsbild einer Fachtagung als immaterielle digitale Dateien generiert und stellen dadurch den klassischen Begriff von Kunst vielfach in Frage. Stattdessen steht die Variation als Produkt der Synthese bzw. Kooperation von Gestalter_in und benutzter Software im Vordergrund, die sich jenseits von traditioneller handwerklicher Herstellung abspielt.

Niklas Hamann gibt in seinem Beitrag *Digitale Orthetik* Ergebnisse des gleichnamigen Forschungsprojekts zur Anpassung von Produktionsprozessen an technologische Innovationen des digitalen Zeitalters wieder. Die Prothese bzw. Orthese als Schnittstelle zwischen Körper und Technik ruft Assoziationen zur Idee des Cyborgs hervor, offenbart jedoch vor allem einen direkten Einblick in den Berufsalltag der Orthopädietechnik und die Möglichkeiten, die durch eine Digitalisierung der handwerklichen Fertigungsprozesse eröffnet werden: Durch den Einsatz virtueller 3D-Modelle und des 3D-Drucks kann die Herstellung von Orthesen einfacher, schneller, präziser und vor allem individueller gestaltet werden, wobei die traditionellen handwerklichen Fertigungsweisen gleichsam überwunden wer-

¹¹ Droste 2016: 424–430.

¹² Hookway 2014: 3.

den.

Schnittstellen zwischen Körpern, Räumen und vor allem Zeiten zeichnet Teresa Mayr in *1. Cyborg*** nach. Der Beitrag entwirft ein Bild des Jahres 4923 und spannt gleichzeitig den Bogen zurück zu Hilma af Klint und der Protomoderner um 1900. Das Oeuvre der schwedischen Malerin ist dabei von esoterischen Naturerlebnissen ebenso geprägt wie von der Suche nach Abstraktion und erinnert damit an die Entwicklung des historischen Bauhauses. Das Mystische wird im Geometrischen gebannt und erhält so einen ureigenen Ausdruck, der sich vor allem in ihren zeichnerischen Hybridwesen niederschlägt: gleichsam Avatare ihrer eigenen Wirklichkeit, die in die Zukunft verweisen.

Abschließend spielt der Begriff des Interfaces noch einmal bei Mats Werchohlad eine zentrale Rolle, der in *Bauhaus-bühne, Totaltheater und Social-TV* auf die Bauhaus-Bühne unter der Leitung von Oskar Schlemmer Bezug nimmt. Als interdisziplinäre Werkstatt betrachtet, war die Bühne am Bauhaus ein Ort für Experimente, die das Verhältnis zwischen Körper und Raum im Sinne des industrialisierten Zeitgeistes neu aushandelten. Mit Blick auf Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fasst Werchohlad die Bühnenexperimente am Bauhaus als ›synthetische Wirklichkeiten‹ und zieht Parallelen zum Social-TV unserer Tage bezüglich experimenteller Selbsterfahrung, medialer Performanz sowie der Rolle der Bühne selbst.

Damit schließt die Sektion *Bauhaus als Interface* und eröffnet den Raum für zukünftige Auseinandersetzungen mit Mensch, Körper und Technologie.

Droste, Magdalena (2016): Bauhaus. Köln: Taschen.

Giedion, Sigfried (1954): Walter Gropius. Mensch und Werk. Stuttgart: Hatje.

Gropius, Walter (1910): Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m. b. H. In: Harmut Probst & Christian Schädlich, (Hg.) (1987): Walter Gropius. Bd. 3: Ausgewählte Schriften. Berlin: Ernst und Sohn, 18-25.

Gropius, Walter (1912): Sind beim Bau von Industrie-
gebäuden künstlerische Gesichtspunkte mit prakti-
schen und wirtschaftlichen vereinbar? In: Der In-
dustriebau. Monatsschrift für die künstlerische und
technische Förderung aller Gebiete industrieller

Bauten, Einschliesslich aller Ingenieur-Bauten sowie der gesamten Fortschritte der Technik 1, 4-6.

Gropius, Walter (1915): Der stilbildende Wert industrieller Bauformen. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Jahrbuch 1915: Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Ausstellung Köln 1914. Köln: Diederichs, 29-32.

Gropius, Walter (1925): Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. München: Alber Langen.

Hookway, Branden (2014): *A cultural theory of the interface as a relation that is both ubiquitous and elusive, drawing on disciplines from cultural theory to architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Jaeggi, Annemarie (2005): Ein geheimnisvolles Myterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus. In: Christoph Wagner (Hg.): Joahannes Itten - Wassily Kandinsky - Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Hamm und Würzburg. Bielefeld/Leipzig: Kerber, 37-46.

Kapsreiter, Adriana (2021): Kunst & Industrie. Veredelung der Arbeit und moderne Fabriken im Diskurs des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1914. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Musil, Robert (2013): Der Mann ohne Eigenschaften.
Köln: Anaconda.

Schlemmer, Oskar (1977): Briefe und Tagebücher.
Stuttgart: Hantje.

Wagner, Christoph (Hg.) (2005): Joahannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Hamm und Würzburg. Bielefeld/Leipzig: Kerben 2005.

Wagner, Christoph (Hg.) (2009): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne? Regensburg: Steiner.

Wingler, Hans Maria (2009): Das Bauhaus. Weimar
Dessau Berlin 1919–1933 und die Nachfolge in Chicago
seit 1937. Köln: Dumont.

