

University of Groningen

## Bauhaus, moderniteit en de Unrechtstaat

Althoff, Martina

*Published in:*  
Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit

*DOI:*  
[10.5553/TCC/221195072021011002007](https://doi.org/10.5553/TCC/221195072021011002007)

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2021

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Althoff, M. (2021). Bauhaus, moderniteit en de Unrechtstaat. *Tijdschrift over Cultuur & Criminaliteit*, 11(2), 81-93. <https://doi.org/10.5553/TCC/221195072021011002007>

### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

## VOORBIJ DE HORIZON

# Bauhaus, moderniteit en de *Unrechtstaat*\*

Martina Althoff

### 1 Fascinatie voor Bauhaus

Duitsland honderd jaar geleden: de tijd van de Weimarrepubliek – na de Eerste Wereldoorlog en het keizerrijk, de tijd van *Umbruch* en innovatie. En de tijd van het groeiende nationaalsocialisme. Het is 1919, de kunst(architectuur)school Bauhaus wordt in Weimar opgericht door en met Walter Gropius als eerste directeur. Verhuizing naar Dessau, waar het van 1925-1932 verblijft tot sluiting door de nationaalsocialisten. Een verdere verhuizing naar Berlijn vond plaats in 1932, waar het uiteindelijk onder druk van de nazi's op 20 juli 1933 werd gesloten en formeel werd opgeheven door zijn laatste directeur Ludwig Mies van der Rohe (Hahn, 1993: 202). Veertien jaar Bauhaus en veertien jaar Weimarrepubliek, een korte periode, maar de fascinatie voor het Bauhaus blijft. 2019 wordt het lustrum honderd jaar Bauhaus gevierd met drie nieuwe musea in de drie Bauhaus-steden: de restauraties van de universiteit in Weimar, het oude schoolgebouw in Dessau, de woonwijk in Dessau-Törten, en de *Meisterhäuser* in Dessau, waar de wereldberoemde kunstenaars een Bauhaus-meesters, zoals Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky en Lyonel Feininger, destijds woonden. Een media event met talrijke tentoonstellingen,<sup>1</sup> nieuwe (speel)films en documentaires, nieuwe literatuur fictief en non-fictief.

Het Bauhaus wordt gevierd en het hiermee verbonden enthousiasme voor hun innovatieve en moderne ideeën van architectuur, kunst en design, van wonen en samenleven vindt zijn neerslag in de nieuwe glans van de historische plekken in Weimar en Dessau, in de Bauhaus-universiteit in Weimar en in het beroemde Bauhaus-schoolgebouw in Dessau. Loop je van buiten ernaartoe, dan maakt het indruk: prachtig met zijn glas, staal en beton, de ramendetails en het prachtige kleurenspeel binnen, het lijkt van het hier en nu te zijn. Onvoorstelbaar dat deze architectuur een eeuw oud is en uit een tijd stamt waar men grotendeels nog met paardenkoets onderweg was. Binnen, strakke en moderne inrichtingen, licht en luchtig. Ook te beleven als je als gast voor een nacht of twee gaat logeren in een van de met licht doorspoelde atelierkamers van toen, in het zijgebouw met de beroemde balkons en bekend door de talrijke foto's met de zo genoemde *Bauhäusler*, die de dynamiek van het samenleven en het enthousiasme van de bewoners visualiseren. Het voelt alsof je teruggevoerd bent naar die speciale tijd, honderd jaar geleden.

\* Met dank aan René van Swaaningen voor de waardevolle suggesties.

1 Ook Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam wijdt in 2019 een tentoonstelling aan dit lustrum 'Nederland – Bauhaus. Pioniers van een nieuwe wereld'.

Martina Althoff

## Entreekaartje 2020



## 2 Hoe komt het tot deze fascinatie voor het Bauhaus?

De Bauhaus-school werd door haar aanhangers gezien als een gezamenlijke academie voor architecten, kunstenaars en ontwerpers. De studenten moesten allen naast een kunstopleiding een ambachtelijke opleiding op de verschillende werkplaatsen volgen. Deze unieke en innovatieve maar vanuit de klassieke optiek niet onomstreden opleiding volgde een holistische aanpak met het idee zo de meeste creativiteit verbonden met het hoge vakmanschap uit te lokken. Kenmerkend voor deze opleiding was het functionalistisch denken: functie moet de vorm en het design bepalen. Het ideaal was een modern en functioneel design dat voor iedereen bereikbaar en betaalbaar is. Hiermee was de basis gelegd voor de *industriële* productie van alledaagse objecten.

Mies van der Rohe beschrijft retrospectief (op 18 mei 1953) de aantrekkingskracht van het Bauhaus als volgt:

‘Das Bauhaus war eine Idee, und ich glaube, daß die Ursache für den ungeheuren Einfluss, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule in der Welt gehabt hat, in der Tatsache zu suchen ist, dass es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten.’ (Kruse, 2018: 15)

Deze verheerlijking van het Bauhaus als idee, door Mies van der Rohe, houdt nog steeds aan, én ze suggereert dat de moderne Bauhaus-ideeën omtrent architectuur, kunst en design onverenigbaar met nationaalsocialistische ideeën waren. Maar is dat zo? Hoe is deze moderne (idee) in de tijd van het populair wordende en zich doorzettende nationaalsocialisme te plaatsen?

Binnen kunstkringen werd toen wel een discussie gevoerd of de zogenoemde Bauhaus-stijl – als symbool voor moderniteit – een mythe is. De kunstenaar Walter Dexel, schilder, constructivist en tijdgenoot van de Bauhäusler, noemt de Bauhaus-stijl een mythe en een gemakkelijk cliché dat hun invloed overschat, omdat de ontwikkeling van deze nieuwe ideeën en moderne stijl niet uniek voor het Bauhaus zijn.<sup>2</sup> Dexel richt zich in zijn kritiek tegen een overtrokken ongerechtvaardigde Bauhaus-verering (Dexel, 1976; Vitt, 1976: 10-11).

In de publieke perceptie van het Bauhaus na de Tweede Wereldoorlog wordt het al gauw als slachtoffer van het naziregime beschouwd. Dit past bij een normatief begrip van moderniteit, zo stelt Laura Rosengarten (2019). Een dergelijke perceptie heeft volgens haar tot een gebrek aan discussie over historische continuïteiten geleid<sup>3</sup> en een kritische beschouwing van het Bauhaus verhinderd. Of heeft er ten tijde van het lustrum een kritische receptie van het Bauhaus plaatsgevonden? Een kritische kijk op het Bauhaus is wel te vinden in de discussie van de zogenoemde vrouwenkwestie waar veel aandacht wordt geschonken aan de Bauhaus-vrouwen, hun betekenis en invloed die eerder werden onderbelicht of gewoon vergeten.<sup>4</sup>

### 3 Bauhäusler als helden en verzetsstrijders?

In de veelvuldige nieuwe literatuur, catalogussen, folders, literaire en non-fictieve verhalen over het Bauhaus, bevinden zich overzichten over de tijd na 1933 en van wie, wanneer waar naartoe is gegaan of geëmigreerd en/of en in hoeverre verder kon werken.<sup>5</sup> Over de Bauhäusler tijdens het nationaalsocialisme en de Holocaust is nauwelijks iets te vinden. Wat wel aan de mythe voldoet, is het feit dat het Bauhaus door de nazi's werd gesloten, maar niet iedereen is voor de nationaalsocialisten gevlucht, niet alle Bauhäusler waren vluchtelingen<sup>6</sup> en bij de meesten kan

2 Interessant detail is dat Dexel dit onderbouwt met verwijzing naar Theo van Doesburg, de bedenker van *De Stijl* en wiens benoeming tot Bauhaus-meester door Gropius in 1921 verworpen werd. Bauhaus-stijl zou je beter 'Hollandstil' kunnen noemen, aldus Grete Dexel in 1927 (Vitt, 1976: 12-13).

3 Dat betreft zoals bekend niet alleen de (kunst)geschiedenis, maar ook anderen die pas met de *Historikerstreit* in 1986 de ambivalentie van de moderniteit bediscussieren, waarna het nationaalsocialisme als deel van de moderniteit moet worden beschouwd.

4 In het lustrumjaar verschenen talloze films en boeken hierover, waaronder biografieën over diverse vrouwen die veel invloed op het Bauhaus hadden of wiens werkstukken aanhoudend beroemd waren, zoals (om maar twee voorbeelden te noemen) Marianne Brandt (Weise, 2018) of de film 'Die neue Zeit' met Anna Maria Mühe in de hoofdrol (regie Lars Kraume) op de Duitse omroep ZDF.

5 Prominente Bauhäusler emigreerden ofwel direct in 1933 of 1934, ofwel later in 1937 en 1938 na de tentoonstelling *Entartete Kunst* in 1937.

6 Een voorbeeld voor deze hardnekkige mythe is in het recente boek *Stadsleven* van de internationaal beroemde (stad)socioloog Richard Sennett te vinden (2018: 99); volgens hem werd Gropius in 1933 door de nazi's uitgewezen.

Martina Althoff

(volgens Hahn, 1993: 205) niet echt van ballingschap worden gesproken en er is nauwelijks sprake van politiek verzet of zelfs antifascistisch verzet. De meeste prominente Bauhäusler emigreerden om financieel-economische redenen en met name in de VS vonden zij goede condities om verder te werken en kregen ze veel erkenning. Het meest prominente voorbeeld is Water Gropius, die in de VS zelfs nog terughoudendheid toonde wat kritische uitspraken over de nationaalsocialisten betreft. Diegene die niet emigreerden, werkten verder in het nationaalsocialistische Duitsland. Saillant detail: een debat hierover is in het lustrumjaar niet te vinden.<sup>7</sup> Honderd jaar Bauhaus sluit de ogen voor de periode 1933 tot 1945.

Voor een receptie van de activiteiten van de Bauhäusler na de Weimarrepubliek in Duitsland moest ik op zoektocht gaan. Uiteindelijk vond ik een bundel met de documentatie van een colloquium (georganiseerd door het architectuurmuseum van de Technische universiteit in München samen met het Bauhaus-Archiv in Berlijn in 2018)<sup>8</sup> over de verbinding tussen het Bauhaus en het nationaalsocialisme. De verschillende kunsten en disciplines van het Bauhaus: fotografie, reclameschilderij, design, architectuur, industriearchitectuur en hun relatie en invloed komen hier aan bod.

#### 4 Bauhaus en Bauhäusler tijdens het nationaalsocialisme

De vraag naar de relatie tussen Bauhaus en nationaalsocialisme raakt volgens de architectuurhistoricus en uitgever van deze bundel Winfried Nerdinger aan de vraag naar de betekenis van de moderniteit en modernisering voor het nationaalsocialisme:

‘Das Spektrum des Weiterlebens von Bauhäuslern und Bauhaus-Ideen im Nationalsozialismus zeigt die gesamte Bandbreite von Mittätern und Mitläufern über Anpassung und Neutralisierung bis zur Spaltung in öffentliche und private Tätigkeit oder verstecktem Widerstand. Offensichtlich ist, daß nirgends generalisiert werden kann und jeder Bereich und jede Person individuell betrachtet werden müssen. Offensichtlich ist aber auch, daß zumindest Teile der modernen Gestaltung oder der Bauhaus-Ideen weder mit dem Nazi-System unverträglich waren noch dagegen immunisierten.’ (Nerdinger, 1993a: 20)

#### 5 Bauhaus-design: vormgeving en industriedesign

‘Handwerker, Kunsthandwerker und Entwerfer, alle drei – als vierter im Bunde die Industrie selbst – müssen kameradschaftlich Schulter an Schulter in Front stehen, einsatzbereit und tätig für die Gestaltwerdung nationalsozialistischen Kulturwollens.’ (Max Jung 1936, geciteerd in: Droste, 1993: 88) Deze uitspraak uit 1936 do-

7 Behalve een hoofdstuk van Rosengarten (2019) in de lustrumbundel *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung* is niets te vinden wat dit tijdperk tot thema maakt.

8 Het Bauhaus-museum en Bauhaus-archief zijn sinds 2018 in verbouwing, het archief is sindsdien gesloten en als bron niet toegankelijk.

cumenteert de politieke integratie van de nieuwe Bauhaus-ideeën over productie ten tijde van het nationaalsocialisme. Volgens Droste (1993: 100) hadden de nazi's niet alleen het Bauhaus vernield en zijn aanspraak op modernisering bestreden, ze bezetten de moderne vormen zelf en stelden deze in dienst van het nationaalsocialisme.

De industriële vormgeving hebben zij zich op twee manieren toegeëigend (Rosengarten, 2019: 82-83). Ten eerste werd de economische bruikbaarheid van bepaalde producten voor hun doeleinden geïnstrumentaliseerd, zoals producten in glas, klei en porselein die gemakkelijk in Duitsland konden worden geproduceerd en geëxporteerd en bovendien geen grondstoffen verspilden die essentieel waren voor de oorlog. Ten tweede verzamelden ze populaire producten en voor interpretatie vatbare objecten uit de tijd van de Weimarrepubliek voor hun doeleinden, markeerden deze als tijdloos, schreven deze producten een nieuwe politieke inhoud toe en positioneerden ze als objecten van gematigde moderniteit tegen de ongebreidelde nazi-kitsch:

‘Während in den Monaten nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler mithilfe der Kölner Ausstellung “Fort mit dem nationalen Kitsch” sowie dem “Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole” dafür gesorgt wurde, Alltagsnip-pes mit Hakenkreuz- und Reichsadlerdekor aus den privaten Haushalten zu entfernen, wurde über unterschiedliche Kanäle für “Deutsche Sachlichkeit” in der Innenausstattung geworben. Dahinter verbarg sich die Sorge, nationalsozialistischer Kitsch würde das Regime im In- und Ausland der Lächerlichkeit preisgeben. Daher galt es, die Gewalt über die politischen Symbole zurückzugewinnen, um den Anschein einer ehrbaren Kulturnation zu wahren.’ (Rosengarten, 2019: 82)<sup>9</sup>

Hoewel een aantal van de bekende Bauhaus-ontwerpers, zoals Marcel Breuer, Marianne Brandt of Gunta Stölzl, door de nationaalsocialisten werden ontslagen of ontheemd, werden dus veel ideeën op het gebied van vormgeving nationaalsocialistisch geïnterpreteerd. Anders gezegd, het hele spectrum van de toegepaste kunsten en de innovatieve ontwikkelingen omtrent de industriële productie(methoden) werd door de nazi's politiek geïnstrumentaliseerd. De serieproductie was bedoeld om het dagelijks leven van de bevolking te verbeteren, maar maakte ook de weg vrij voor totalitaire planning. En een aantal van de bekende Bauhäusler en ontwerpers uit die tijd heeft ervoor gekozen om met de nazi's samen te werken.

*Herbert Bayer*, reclame-graficus, typograaf, architect en schilder was zeven jaar verbonden aan het Bauhaus, eerst als student en later in Dessau tot 1928 als zogenoemde *Jungmeister*. Hier gaf hij leiding aan de in Dessau nieuw ingerichte werkplaats voor druk en reclame. Iedereen die ooit in Dessau was of plaatjes van het beroemde Bauhaus-schoolgebouw heeft gezien, kent het werk van hem: BAUHAUS – de zeven letters lopen verticaal over de werkplaatsvleugel van het beroemde

9 Rosengarten verwijst hier naar de studie van Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects* (Betts, 2004).



Martina Althoff

Bauhaus-gebouw en sieren dit sinds zijn oprichting. De lettertypen zijn door Bayer ontworpen.

### *Bauhaus Dessau 2020*



Tijdens het nationaalsocialisme ontwikkelde Bayer zich als graficus tot een ster van het ministerie van propaganda en was hij de bestbetaalde commercieel grafisch ontwerper van Duitsland (Brüning, 1993; Kruse, 2018). Bayer werkte sinds 1928 als grafisch reclameontwerper en als tentoonstellingsarchitect, en was directeur van een reclamebureau in Berlijn. Van het naziregime kreeg hij toen representatieve opdrachten, zoals de vormgeving van de belangrijkste propagandatentoonstellingen tot 1937. Een beurs was toen een belangrijke middel van de staat en de partij om zich te presenteren. Bayer werkte mee aan de drie meest indringende beurzen, zoals de tentoonstelling 'Deutsches Volk – Deutsche Arbeit' in 1934, de tentoonstelling 'Das Wunder des Lebens' in 1935, en in 1936 de 'Deutschland Ausstellung' die aan de Olympische Spelen gekoppeld was. Catalogus en folder werden door Bayer ontwikkeld en kregen vorm conform de Bauhaus-ideeën over vormgeving. Bayer heeft (volgens Weissler, 1993) hiermee duidelijk en duurzaam de esthetiek van deze trilogie – zoals de drie beurzen ook werden beschouwd – beïnvloed. Een trilogie die verbonden was met een duidelijke racistische connotatie, zoals het proclameren van de superioriteit van het arische ras. Echter, in 1937 wordt een

voorstel van hem voor een reclameaffiche van Goebbels als te modern afgekeurd. In hetzelfde jaar werd door de nazi's de tentoonstelling 'Entartete Kunst' geopend, waaronder werk van Bayer wordt tentoongesteld.<sup>10</sup> Bayer emigreerde in 1938 naar de VS.

*Wilhelm Wagenfeld*, student aan het Bauhaus in Weimar tot 1925, ontwikkelde zich tot de meest bekende industrieel vormgever in die tijd: tussen 1935 en 1942 had hij de artistieke leiding van de 'Vereinigte Lausitzer Glaswerke'. Hij heeft zich met name gericht op glaswerk en industriedesign met als doel producten voor alledaags gebruik in keuken en woonkamer functioneel, duurzaam en van hoge kwaliteit én geschikt voor de industriële productie te ontwikkelen. Dit heeft hij met veel succes gedaan. De marketing heeft hij zelf gedaan en ook de affiches heeft hij zelf vormgegeven. Zijn producten maakten in de jaren 1930 deel uit van veel restaurants en beroemde huizen, ze werden in 1937 op de werelddtentoonstelling in Parijs en op de triënnale in Milaan getoond. Wagenfeld was met zijn producten evenzo prominent aanwezig op de beurzen, bijvoorbeeld in Leipzig. Hij kreeg veelvoudig prijzen en was een succesvol industrieel vormgever in deze tijd. Zo ontwierp hij bijvoorbeeld ook voor de SS porseleinmanufactuur een set porselein voor diplomaten. Tegelijkertijd was zijn persoon niet onomstreden, omdat hij het partijlidmaatschap weigerde.

## 6 Bauhaus-architectuur: directeuren en architecten

Veel van de tegenwoordig onbekende architecten van het Bauhaus Berlijn bleken na 1933 gewerkt te hebben of betrokken te zijn bij het nationaalsocialisme. Nerdinger (1993b: 154) stelt dat voor een historisch serieuze benadering hier individuele biografieën zouden moeten worden onderzocht, waarbij rekening wordt gehouden met de blinde vlekken in een levensloop, met de mogelijke zelfstilering en met de Bauhaus-cultus na de oorlog.

*Walter Gropius*, oprichter en eerste directeur van het Bauhaus, wie in die hoedanigheid al zijn (politiek) neutrale houding tegenover de kritiek van rechts-nationale studenten heeft geproclameerd, is volgens Nerdinger een goed voorbeeld van de ambivalente houding die velen van de architecten na 1933 innamen. Gropius, die 1934 naar Engeland en 1937 in de VS emigreerde, was voor zijn emigratie nog altijd als architect in Duitsland werkzaam. Zo deed hij 1934 onder meer mee aan de

10 Op de spectaculaire tentoonstelling *Entartete Kunst* uit 1937 en die 1941 in verschillende steden in Duitsland werd getoond, waren velen van de Bauhäusler met hun kunst(objecten) als voorbeelden van zogenoemde *Entartete Kunst* vertegenwoordigd, waaronder ook Bauhäusler die niet door de nazi's werden vervolgd, soms omdat ze met hen coöpereerden, soms omdat ze door de nazi's werden gedoogd hoewel ze een arbeidsverbod gekregen hadden. Het vijandelijke beeld van de nazi-ideologie was de institutie Bauhaus, niet de individuele protagonist, en die bestond al voor het nationaalsocialisme en met het oprichten van het Bauhaus. Voor de vervolging van de betrokkenen was (volgens Rosengarten, 2019: 79-80) veeleer belangrijk of ze Joods of communistisch waren en niet of ze (ooit) bij het Bauhaus hoorden. Hiervan zijn ook andere voorbeelden uit de kunstgeschiedenis bekend, zoals de wereldberoemde schilder Emil Nolde, wiens kunst bijna volledig door de nationaalsocialisten als *entartet* werd beschouwd, in beslag was genomen en op *Entartete Kunst* tentoon werd gesteld. Nolde was lid van de partij en een overtuigde nationaalsocialist (<https://emilnoldeinberlin.de>).



Martina Althoff

architectuurwedstrijd 'Häuser der Arbeit' samen met Rudolf Hillebrecht. De ingediende ontwerpen werden overigens geïllustreerd met 'Hakenkreuzfahnen' (een afbeelding hiervan is te vinden in: Nerdinger, 1993b: 155). Gropius deed (naast vele andere Bauhäusler) ook mee aan de hier al eerdergenoemde nationaalsocialistische propagandashow 'Deutsches Volk – Deutsche Arbeit'. Er zijn talloze andere voorbeelden die aantonen dat Gropius in die tijd probeerde opdrachten (voor bijvoorbeeld stedenbouwkundige projecten) binnen te halen, wat ook te maken had met de slechte financiële situatie waarin de meeste architecten in deze tijd verkeerden. Gropius was bovendien ingeschreven als lid van de 'Reichskulturkammer' en dat impliceerde dat hij niet door restricties of zelfs een verbod op arbeid werd bedreigd. Zijn verhuizing naar Engeland in 1934 is dan ook meer aan economische redenen toe te schrijven. Tussen 1935 en 1936 kwam hij regelmatig terug naar Duitsland, voordat hij pas in 1937 naar de VS emigreerde. Tot die tijd was hij politiek terughoudend, maar tegelijk deed hij vele pogingen om voldoende opdrachten in Duitsland te krijgen om terug te kunnen keren. Brieven tekende hij 'mit deutschem Gruß'. In Londen liet hij zich bevestigen dat hij voor Duitse belangen bezig was. Ook in de VS weigerde hij politieke statements (Nerdinger, 1993b).

*Mies van der Rohe* was de laatste van de drie Bauhaus-directeuren, van 1930 tot 1933; eerst in Dessau, waar het Bauhaus door de nazi's in 1932 werd gesloten, en vervolgens in Berlijn, waar het nog maar zes maanden bestond. Uiteindelijk heeft Van der Rohe in 1933 het Bauhaus formeel moeten sluiten na mislukte pogingen het Bauhaus als een privéschool, als zogenoemd 'Freies Lehr- und Forschungsinstitut' door te laten gaan (Kruse, 2018). Zijn houding tegenover de nationaalsocialisten noemt Nerdinger (1993b: 162) nog ambivalenter dan die van Gropius: Mies van der Rohe werd zonder problemen lid van de 'Reichskulturkammer'. In 1934 tekende hij de beruchte 'Aufruf der Kulturschaffenden' in de 'Völkischer Beobachter' op 18 augustus 1934, een oproep tot verkiezing van Hitler als opvolger van Hindenburg. Op de hierboven genoemde nationaalsocialistische propagandatentoonstelling 'Deutsches Volk – Deutsche Arbeit' nam hij de verantwoordelijkheid voor de oprichting van de afdeling mijnbouw. In 1934 werd hij naast vijf andere architecten door de 'Reichskulturkammer' uitgenodigd deel te nemen aan de wedstrijd voor het Duitse paviljoen op de wereldtentoonstelling (in Brussel in 1935), waar nadrukkelijk het nationaalsocialistische wereldbeeld tentoon zou worden gesteld. In zijn ontwerpen maakte Mies van der Rohe gebruik van de Hakenkruis-symbolen. Hoewel Van der Rohe de wedstrijd niet won, kreeg hij een vervangende opdracht voor het oprichten van twee afdelingen. In 1929 heeft hij het Duitse paviljoen voor de wereldtentoonstelling in Barcelona als presentatie van de Weimarrepubliek gebouwd, in 1935 was hij in Brussel bereid hetzelfde voor het nationaalsocialisme te doen. Ook Van der Rohe was niet geïnteresseerd in partijpolitiek. In 1938 emigreerde hij naar de VS. Financiële aspecten waren (volgens Nerdinger) noch hier noch voor de tot die tijd bestaande coöperatie met de nazi's de reden. Van der Rohe was veeleer op zoek naar eer en roem, erkenning en status die hij van de nazi's zoals verwacht niet heeft gekregen. 'Das Problematische liegt eher darin', zo concludeert Nerdinger (1993b: 163), 'daß für Mies die moderne Form auf jeden Inhalt übertragbar war, daß es für ihn letztlich nur um einen Formenkanon an sich

ging. Zugespitzt könnte man vielleicht sagen, politisch ging er jeden, formal jedoch ... keinen Kompromiß ein.'

## 7 Industriearchitectuur en Auschwitz

De meeste Bauhaus-architecten die in Duitsland verbleven, moesten zich aanpassen aan de officiële smaak van het regime (Nerdinger, 1993b: 165), want ze kregen geen toestemming voor moderne gebouwen of ze moesten moderne elementen verstoppen, bijvoorbeeld door de straatkant van huizen conform regimevoorstellen te ontwerpen en de meer onzichtbare achterkant naar de tuin toe een modern gezicht te geven (ibid.: 168). Echter, anders dan in de woningbouw konden moderne architectuurvormen in de industriële bouw zonder beperkingen worden gebruikt en was het industriële bouwen een groot domein waar moderne architecten aan de slag konden gaan.

Hiermee verbonden ontstond volgens Nerdinger (1993b: 173) 'die Legende von der Nische oder dem Versteck der Moderne im Industriebau'. Er werd namelijk gesteld dat wie in deze tijd met moderne vormen heeft gebouwd geen nazi kon zijn:

'Die moderne Form an sich rehabilitierte den Architekten und legitimierte ihn sofort als demokratischen Geist oder gar Widerständler. (...) Die Berufung auf den Industriebau ist in doppelter Hinsicht falsch und entlarvend. Zum einen handelt es sich in vielen Fällen keineswegs um funktional entwickelte Bauten im Sinne des neuen Bauens. Die Anlagen sind durch künstliche Symmetrien und Überhöhungen monumentalisiert und die Grundrisse gewaltsam auf Platzwirkung, bzw. direkt auf einen Apellplatz ausgerichtet.' (Nerdinger, 1993b: 174)<sup>11</sup>

Nerdinger noemt dit de *Lebenslüge einer Architektengeneration*.

De demonstratie van innovatie en (waarden zoals) rationalisering en functionaliteit was juist een aandachtspunt van de nazi's en kon makkelijk ingekaderd worden door de nationaalsocialistische esthetiek: 'Die Verknüpfung von Technik mit Industrieproduktion, Geschwindigkeit und Rüstungsfortschritt begünstigte den Einsatz technischer Materialien wie Glas, Eisen, Beton und die architektonische Darstellung technischer Werte wie Rationalisierung und Funktionalität, allerdings im Rahmen einer NS-spezifischen Vorstellung von "Schönheit der Technik".' (Nerdinger, 1993b: 170) En moderne industriegebouwen uit die tijd waren altijd militaire productieplekken (denk aan tanks, granaten en Zyklon B). Moderne architectuur is dus niet per se of anders gezegd intrinsiek humaan of democratisch, dit hangt veeleer af van de functie die deze architectuur krijgt toegewezen: 'Erst die Anordnung in einem gesellschaftlichen und architektonischen Gesamtzusammenhang bestimmt die *Bedeutung der jeweiligen Form*. In diesem Sinne sind die modernistischen Industriebauten und ihre Architekten integrierte Bestandteile des

11 Zie ook hier de indrukwekkende foto's in Nerdinger 1993b.

Martina Althoff

NS-Systems. Moderne Architektur schützte nicht vor Mittätertum', zo Nerdinger (1993b: 175; markering MA).

*Fritz Ertl* is in die context een extreem voorbeeld. Het verwijt is, dat hij als voormalig Bauhaus-architect later het concentratiekamp Auschwitz-Birkenau heeft geconstrueerd. Adina Seeger heeft in haar scriptie uit 2013 zijn biografie onderzocht. Ertl ontving 1931 zijn Bauhaus-diploma. In 1938 werd hij lid van de NSDAP én de SS. In 1939 werd hij opgeroepen voor de dienst bij de Waffen SS in Krakau en sinds eind mei 1940 was hij in Auschwitz bezig, waar hij kort erop de leiding van de technische afdeling kreeg. In oktober 1941 heeft hij het eerste conceptontwerp van kamp Auschwitz-Birkenau gemaakt en ontwikkelde hij de serieproductie van barakken voor het inkwartieren van gevangenen. Het ontwerp was voor een krijgsgesvangenenkamp, maar voldeed toen al uit volkenrechtelijk perspectief niet aan de vereisten, bijvoorbeeld wat de sanitaire voorzieningen betreft. In het verdere verloop was Ertl ook betrokken bij de planning en de bouw van de crematoria. Als plaatsvervangend directeur van de centrale bouwleiding was hij sinds augustus 1942 ook medeverantwoordelijk voor de verdere ontwikkeling van Birkenau tot vernietigingskamp. Er zijn rapporten van Ertl getekend over de bouw van 'Badeanstalten für Sonderaktionen', bedoelt zijn de gaskamers (Seeger, 2019: 502). Ertl verbleef tot januari 1943 in Auschwitz, volgde daar een militaire SS-opleiding, en diende vanaf december 1943 aan het front. Aansluitend was hij als specialist binnen de SS-bouwindustrie bezig. Met het einde van de oorlog kwam hij in Amerikaanse gevangenschap, maar in de zomer 1946 kon hij terug naar zijn familie in Linz (Oostenrijk), waar hij in het familiebedrijf werkte. Drie jaar later werd het hem weer toegestaan om als zelfstandig architect te kunnen werken. In 1972 werd hij in het Weense Auschwitzproces beschuldigd van massamoord: 'Beteiligt am Massenmord durch Planung, Errichtung und Instandhaltung der Gaskammern und Krematorien.' (Klee, 2013: 110) Op 10 maart 1972 werd hij door de jury vrijgesproken, omdat zijn activiteiten 'lediglich als entfernte Mischuld [...] zu werten sei.' (Seeger, 2019: 502)

Voor de architect Ertl – zo concludeert Seeger – was het niet tegenstrijdig om aan de ene kant Bauhäusler en aan de andere kant architect in Auschwitz te zijn. Hij was een vriend van Lyonel Feininger, wiens moeder Joods was en hij bewonderde Hannes Mayer. De tweede directeur van het Bauhaus werd als communist al 1930 in Dessau ontslagen en is uiteindelijk voor de nazi's naar Mexico gevlucht, waar hij actief was tegen het nationaalsocialisme. Zijn politiek-ideologische houding heeft Ertl volgens Seeger dus pas later ontwikkeld. Tegelijk stelt zij dat ook Auschwitz gebaseerd was op het moderne functionele bouwen, wat hier wel met genocide verbonden werd. Met een verwijzing naar Zygmunt Bauman concludeert zij, 'dass sowohl am Bauhaus als auch in Auschwitz modern geplant und gebaut wurde' (Seeger, 2019: 503). Volgens de analyses van de Brits-Poolse socioloog Bauman (1989) is de Holocaust een product van de moderniteit en is de uitsluiting onlosmakelijk met de moderniteit verbonden.

## 8 Afronding

Het Bauhaus-design werd door de nationaalsocialisten uit hun oorspronkelijke context gehaald en van nieuwe betekenissen voorzien, wat het mogelijk maakte de *nationaalsocialistische moderne* ideeën massaal te verspreiden (Rosengarten, 2019: 85). Na de oorlog diende hetzelfde design als voorbeeld en bewijs voor het bestaan van een progressief Duitsland vóór 1933 en om zich ‘auf das fortschrittliche Deutschland vor 1933 zu besinnen und sich anschaulich zu einer demokratischen und freiheitlichen Grundhaltung zu bekennen’. De continuïteiten van het Bauhaus binnen het nationaalsocialisme moesten hiervoor wel worden verborgen. Het Bauhaus kon zo na 1945 als een van de belangrijkste culturele verworvenheden van de Weimarrepubliek worden gepresenteerd. Het compromis, de aanpassing en het misbruik werden daarbij genegeerd. Bauhäusler die tijdens het nationaalsocialisme in Duitsland waren gebleven, begonnen hun biografieën te corrigeren en hebben zich aldus (volgens Droste, 1997: 100) aangesloten bij de collectieve verdringing van het nazitijdperk die de gehele Duitse natie op dat moment praktiseerde.<sup>12</sup> We kunnen dus concluderen dat de publieke perceptie van het Bauhaus gevormd wordt door mythes. In de cultus om het Bauhaus die zich na 1945 heeft ontwikkeld, werden de ogen gesloten voor de ambivalente houding van sommige Bauhäusler. Benadrukking van de institutionele toewijding aan het modernisme maakte iedereen die in het Bauhaus heeft gestudeerd of gedoceerd tot democraat en/of verzetsstrijder. Hiervoor moest (volgens Nerdinger, 1993b: 174) het verband met het nationaalsocialisme worden verstoep. Een prominent voorbeeld is dat Walter Gropius zijn eigen relatie met het nationaalsocialisme als oppositie en verzet heeft geënceneerd (Rosengarten, 2019: 83). Duidelijk is echter ook dat de receptie van het Bauhaus na de oorlog en opnieuw in het lustrumjaar aan deze neutralisatie heeft meegewerkt, mogelijk omdat de ‘val van sommige helden [...] soms ook de grond onder de voeten van ons allemaal vandaan (haalt). Mogen we [...] nog wel genieten’ (Nelen & Van Gemert, 2018: 13)?

Het dertig jaar geleden verschenen boek van Nerdinger had derhalve een heruitgave verdiend,<sup>13</sup> niet alleen vanwege de zeer uitgebreide kritische discussie en documentatie, maar ook vanwege de hier plaatsvindende *Aufarbeitung der Vergangenheit*, dat een beter begrip van deze tijd en het idee van moderniteit oplevert. Hiernaast is het een indrukwekkende bundel vanwege de interdisciplinaire groep van auteurs die de verschillende kunsten en disciplines van het Bauhaus vertegenwoordigen. De bundel is als het ware een kunstband, vooral vanwege de schitterende illustraties: talloze fotografieën van kunstwerken en architectuur, schetsen en tekeningen van design en architectuur zijn hier verzameld.

Neutraliteit van architectuur bestaat niet volgens Daniel Libeskind (2006), onder meer architect en ontwerper van het Joods museum in Berlijn, het Holocaust ‘na-

12 Dit fenomeen is ook terug te vinden in andere disciplines. In de criminologie heeft bijvoorbeeld Franz Exner bijgedragen aan de nazificering van de criminologie, terwijl hij (later) verklaarde nooit nazisymptieën te hebben gehad (zie bijv. het criminologisch leerboek Exner, 1949).

13 Het boek is alleen nog tweedehands verkrijgbaar.

Martina Althoff

men monument' in Amsterdam en het masterplan voor *ground zero*.<sup>14</sup> Design, kunst en architectuur beschermen niet tegen *Mitläuferschaft*. Modernistisch design op zich is apolitiek, maar kan wel voor propaganda en marketingdoeleinden geïnstrumentaliseerd worden (Rosengarten, 2019: 85). De mythe dat de Bauhaus-moderniteit onverenigbaar was met het nationaalsocialisme is in de publieke discussie nooit ontkracht en werd in het lustrumjaar vernieuwd. Aandacht voor honderd jaar Bauhaus had het verdiend ook kritisch naar de afwijkende kant van dit project te kijken, waarin dit verleden wordt ontkend of verborgen; alleen wijzen op de mooie innovatieve ideeën en ontwerpen van de Bauhäusler is noch historisch noch maatschappelijk verantwoord en zinvol. Architectuur en design zijn sociaal geproduceerd en hangen altijd af van de daaraan toegeschreven sociale betekenissen. Functie en doelen van objecten kunnen met de tijd veranderen, maar de vorm blijft, wat dus betekent dat de (moderne) vorm op elke inhoud overdraagbaar blijkt. Dit bevestigt, zoals Bauman (1989) heeft beweerd, dat de nationaalsozialistische *Unrechtstaat* deel van de moderniteit was.

## Literatuur

- Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- Betts, P. (2004). *The Authority of Everyday Objects*. Berkely: University of California Press.
- Brants, C. (2009). Schuldig landschap. Het probleem van de collectieve schuld in het internationale en humanitaire strafrecht. In F. Koenraadt & I. Weijers (Red.), *Vrijheid en Verlangen. Liber amicorum prof. dr. Antoine Mooij* (pp. 99-115). Den Haag: Boom.
- Brüning, U. (1993). Bauhäusler zwischen Propaganda und Wirtschaftswerbung. In W. Nerdinger (Ed.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 24-47). München: Prestel.
- Dexel, W. (1976). Der 'Bauhausstil' – ein Mythos (1964). In W. Vitt (Ed.), *Walter Dexel. Der Bauhausstil-Ein Mythos. Texte 1921-1965* (pp. 17-20). Starnberg: Josef Keller Verlag.
- Droste, M. (1993). Bauhaus-Designer zwischen Handwerk und Moderne. In W. Nerdinger (Ed.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 85-102). München: Prestel.
- Exner, F. (1949). *Kriminologie*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer.
- Hahn, P. (1993). Wege der Bauhäusler in Reich und Exil. In W. Nerdinger (Ed.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 202-213). München: Prestel.
- Klee, E. (2013). *Auschwitz. Täter, Gehilfen, Opfer und was aus ihnen wurde. Ein Personenlexicon*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Kruse, C. (2018). *Das Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin. Leben, Werke, Wirkung*. Berlin: Braus.
- Libeskind, D. (2006). *Entwürfe meines Lebens. Autobiografie*. München: Goldmann.
- Nelen, H. & F. van Gemert (2018). De mooie held geveld. *Tijdschrift over Cultuur en Criminaliteit*, 8(2), 3-14.
- Nerdinger, W. (1993a). Modernisierung. Bauhaus. Nationalsozialismus. In W. Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 9-23). München: Prestel.

14 Dit geldt niet alleen voor zogenoemde *schuldige landschappen* (Brants, 2009). Libeskind (2006) refereert in zijn biografie hier expliciet aan Mies van der Rohe en Walter Gropius.

- Nerdinger, W. (1993b). Bauhaus-Architekten im 'Dritten Reich'. In W. Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 153-178). München: Prestel.
- Rosengarten, L. (2019). Bauhaus und Nationalsozialismus. In B. Hüttner & G. Leidenberger (Eds.), *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung* (pp. 73-86). Berlin: Metropol.
- Seeger, A. (2019). Fritz Ertl – Bauhausschüler und Baumeister im KZ Auschwitz-Birkenau. In P. Oswald (Ed.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko* (pp. 497-506). Gütersloh, Berlin, Basel: Bauverlag Birkhäuser.
- Sennett, R. (2018). *Stadsleven. Een visie op de metropool van de toekomst*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Vitt, W. (1976). Walter Dexel und die 'Neue Gestaltung' Einleitung. In W. Vitt (Ed.), *Walter Dexel. Der Bauhausstil-Ein Mythos. Texte 1921-1965* (pp. 7-16). Starnberg: Josef Keller Verlag.
- Weise, A.-K. (2018). *Marianne Brandt. Wegbereiterin des Produktdesigns*. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft.
- Weissler, S. (1993). Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen. In W. Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (pp. 48-63). München: Prestel.