

# Insel Verlag

## Leseprobe



Müller, Ulrike  
**Bauhaus-Frauen**

Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design  
Unter Mitarbeit von Ingrid Radewaldt

© Insel Verlag  
insel taschenbuch 4284  
978-3-458-35984-5



Das Bauhaus verbindet man vor allem mit Namen wie Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky oder Ludwig Mies van der Rohe. Sie gelten als Wegbereiter des modernen Designs, mit ihren Werken und künstlerischen Leistungen gingen sie in die Annalen der Kunstgeschichte ein. Weniger beachtet dagegen werden die vielen großartigen Frauen des Bauhauses, die mit ihrer Entschlossenheit, ihrer Begabung und ihren Visionen die Bauhaus-Kunst maßgeblich prägten. Gegen den Widerstand einiger Bauhaus-Meister brachen sie in die Domänen ihrer männlichen Kommilitonen ein. Als Studentinnen, Lehrerinnen und Meisterinnen, als Weberinnen, Keramikerinnen, Möbelgestalterinnen oder Fotografinnen trugen sie wesentlich dazu bei, dass sich das Bauhaus-Design im 20. Jahrhundert auf der ganzen Welt durchsetzte. Ulrike Müller würdigt mit diesem Buch erstmals die Leistung der Frauen am Bauhaus in allen gestalterischen Bereichen und stellt in ihren Porträts Leben und Schaffen ausgewählter Künstlerinnen vor.

**Ulrike Müller** studierte Kirchenmusik, Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie in Hamburg und promovierte 1989 über Else Lasker-Schüler. Seit 1992 lebt sie in Weimar, ist dort als Reiseleiterin, Museumspädagogin, freie Referentin und Autorin tätig und tritt mit musikalisch-literarischen Salonprogrammen auf. Sie ist u.a. Herausgeberin und Mitautorin der »Stadtrundgänge WEIMAR WEIBLICH«. 2007 veröffentlichte sie im Elisabeth Sandmann Verlag den Band *Die klugen Frauen von Weimar*, der 2013 auch im Insel Taschenbuch erschien (it 4223).

insel taschenbuch 4284  
Ulrike Müller  
Bauhaus-Frauen



Der 2009 im Elisabeth Sandmann Verlag erschienene Originalband wurde für die Taschenbuchausgabe um einige Porträts gekürzt.

Erste Auflage 2014  
insel taschenbuch 4284  
Insel Verlag Berlin 2014

© 2009, Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk  
und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie,  
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung  
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer  
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag, Innenseiten und Satz:

*Pauline Schimmelpenninck Büro für Gestaltung, Berlin*

Druck: *CPI-Ebner&Spiegel, Ulm*

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-35984-5

Ulrike Müller

# Bauhaus-Frauen

Meisterinnen  
in Kunst, Handwerk  
und Design

Unter Mitarbeit von *Ingrid Radewaldt*

Insel Verlag

**»Es ging ja nicht allein um Unterricht – es war einfach das Leben selbst. Gespräche, Diskussionen, Austausch, Freude am Werk des anderen. Es ereignete sich ständig etwas, weil man teilnahm am Ganzen und selbst ein Teil des Ganzen war. Es war ... eine unerhört spannungsvolle Zeit. Von außen politische Angriffe, nach innen die Auseinandersetzung zwischen sehr verschiedenen Richtungen von Welt- und Kunstverständnis ... Diese große Freiheit, die oft hart an Grenzen führte, war das Wagnis, das Gropius einging.«**

Benita Otte (1892–1976), Weberin, aus: »Farblehre und Weberei« (1972)





# Inhalt

## **Die frühe Moderne, das Bauhaus und die Bauhaus-Frauen** 11

Einleitung

---

---

## **Zwischen Handwerkstradition und Reformpädagogik** 24

Lehrerinnen der ersten Stunde

Gertrud Grunow 27

---

---

## **Frauen – eine Klasse für sich** 36

Die Künstlerinnen der Weberei

Gunta Stölzl 39

Anni Albers 51

Otti Berger 60

---

---

## **Zwischen Schöpfern, Scheiben und Scherben** 68

Keramikerinnen

Margarete Heymann-Loebenstein-Marks 71

Marguerite Friedlaender-Wildenhain 79

---

---

**Zwischen Hammer und Pinsel,  
Werkstatt und Bühne,  
Kostüm und Kinderbuch** 89

Mehrfachbegabungen in Malerei, Grafik,  
Bildhauerei und Bühnenarbeit

Friedl Dicker 92

Lou Scheper-Berkenkamp 100

---

---

**Hausfrauen am Bau  
oder Baufrauen im Haus?** 109

Innenarchitektinnen, Möbel-,  
Spielzeug- und Metallgestalterinnen

Lilly Reich 112

Marianne Brandt 121

---

---

**Zwischen Experiment  
und Dokumentation** 132

Meisterinnen der Fotografie

Grete Stern 135

Lucia Moholy 141

Dank 153

Anhang 154



# Die frühe Moderne, das Bauhaus und die Bauhaus-Frauen

Die Geschichte der Malerei, Bildhauerei, Architektur und Fotografie, des Kunsthandwerks und Designs im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ist auch die Geschichte weiblicher Aufbrüche in der Kunst. Nachdem das Staatliche Bauhaus 1919 für männliche *und* weibliche Studierende seine Pforten geöffnet hatte, gab es im ersten Semester sogar mehr weibliche als männliche BewerberInnen. Den Frauen wurde ihr Weg nicht immer leicht gemacht, doch lässt sich rückblickend sagen: Das Bauhaus hat einen wesentlichen Teil seines innovatorischen Potenzials Frauen zu verdanken.

Das vorliegende Buch präsentiert eine Auswahl bedeutender Frauen – Gestalterinnen, Künstlerinnen, Pädagoginnen –, die am Bauhaus studierten, lehrten oder als Ehefrauen der Bauhausmeister ein eigenständiges Profil entwickelten und die Ideen und Werke des Bauhauses in die Welt trugen. Ihre Leistungen und Lebensgeschichten sind Teil des kulturhistorischen Prozesses der frühen Moderne, der bis zum Ersten Weltkrieg bereits seine erste Blütezeit entfaltet hatte, in den zwanziger Jahren einen zweiten Höhepunkt erreichte und in Deutschland durch den Nationalsozialismus auf gewaltsame Weise ein vorläufiges Ende fand.

Entwickelt hatte sich die künstlerische Avantgarde aus der Opposition gegen das frostige, zugeknöpfte autoritäre Klima im deutschen und österreichisch-ungarischen Kaiserreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es ging um eine Reform des gesamten Lebens, um Einfachheit, Natürlichkeit, Ganzheit. Die jungen Wilden rüttelten

an der Prüderie, den Konventionen, bürokratischen Ordnungen und Klassenschranken. Die Krawatten wurden aufgeknötet, die Korsette aufgehakt und abgeworfen, und bei Sonnenaufgang – nackt im Park – wurde in kosmosnahen gymnastischen Übungen jauchzend, besinnlich und sinnlich der Körper neu entdeckt. Geschlechter und Kulturen tanzten aufeinander zu, alte und neue Künste von Malerei über Musik bis zu Fotografie oder Ausdruckstanz gingen ungewöhnliche Allianzen ein. Zur neuen Zeit gehörte ein neues Zeitgefühl. Maschinen, Automobile, Eisenbahnen steigerten das Lebenstempo in den Metropolen, in Film und Literatur wurden Zeitlupe und Zeitraffer, Verlangsamung und Gleichzeitigkeit zu Gestaltungsmitteln. Frauen entdeckten die Lust an Selbstdarstellung und Selbstinszenierung. Die Bühne entwickelte sich zum Probenraum für Experimente in Richtung auf ein Gesamtkunstwerk. Die neue Kunst schwor dem Dekorativen ab und wollte der Realität ›auf den Grund gehen‹. Aus Grundtönen, Grundformen und Grundfarben wurden Gestaltungselemente für die Abstraktion von der Wirklichkeit gewonnen für »das Geistige in der Kunst« (Kandinsky). Der Zeitgeist vieler gleichzeitig stattfindender, länderübergreifender Reformbewegungen spiegelt sich auch in den Entwicklungen der Kunst- und Musikpädagogik wider. 1902 führte der Schweizer Musiker und Tanzpädagoge Émile Jaques-Dalcroze in Genf sein Konzept der Rhythmischen Erziehung ein, auf dessen Grundlage unter anderem auch die Berliner Sängerin und Musikpädagogin Gertrud Grunow ihre Praxistheorie einer Beziehung zwischen Klang, Farbe und Bewegung entwickelte. Von 1920 an lehrte sie als einzige Frau in der Position einer Formmeisterin am Weimarer Bauhaus. Mit der Sezession, den Reformen an der Kunstgewerbeschule und dem neuen Formverständnis der Wiener Werkstätte wurde neben Städten wie Berlin, Dresden oder München auch Wien im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu einem bedeutenden Zentrum künstlerischer Innovation. Zu den pädagogischen Neuerern dort zählte neben Franz Cizek der spätere Bauhauslehrer Johannes Itten, der mit einem anti-pädagogischen Konzept des freien Lernens 1917 in Wien eine eigene Kunstschule gründete.

Im 19. Jahrhundert hatten Frauen im deutschsprachigen Raum bis auf wenige Ausnahmen zu Kunstakademien keinen Zugang; sie konnten lediglich Privatunterricht nehmen und mussten für den Unterricht durchweg mehr Geld bezahlen als Männer. Die Großherzoglich-Sächsische Kunsthochschule in Weimar gehörte zu den wenigen Akademien, an denen schon vor Gründung der Weimarer Republik weibliche Studierende aufgenommen wurden, im Wintersemester 1912/13 waren dort neben neunundneunzig Männern fünfundfünfzig Frauen eingeschrieben – nicht nur adlige Damen, die vor der Natur zeichneten, sondern zum Beispiel auch die avantgardistische Künstlerin Ella Bergmann-Michel, die schon vor Schwitters mit konstruktivistisch-dadaistischen Materialcollagen experimentierte.

An Kunstgewerbeschulen gab es für Frauen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend mehr Ausbildungsplätze als an Akademien. Das hatte vor allem ökonomische Gründe: Mit der Weiterentwicklung der Industrie war das Kunstgewerbe im Kommen; es wurden Arbeitskräfte gesucht. Für die lauter werdenden Forderungen von Frauenrechtlerinnen und -vereinen nach Schul- und Berufsausbildungen für Frauen wurde hier ein Ventil geöffnet, mit dessen Hilfe es noch bis 1919 gelang, Frauen von Universitäten und Akademien fernzuhalten. Der Begriff »Kunstgewerblerin« bzw. »kunstgewerblich« wurde, wie die Kunsthistorikerin Magdalena Droste darlegt, neben seiner neutralen sachlichen Bedeutung direkt in der ab- und ausgrenzenden Funktion von »weiblich« (= oberflächlich und dilettantisch) verwendet. Auch Bauhausdirektor Gropius warnte vor »kunstgewerblichem Dilettantismus«. Die ersten kunsthandwerklichen Ausbildungsstätten für Frauen richteten sich an dilettierende höhere Töchter und Gouvernanten. Zum wichtigsten Ausbildungsträger wurde der Lette-Verein (1865), der neben Malerei, Bildhauerei und Zeichnen Fächer wie »Illumination von Karten und Bildern« und Musterzeichnen anbot und auch bald eine Kunststickereischule gründete. Der Verein orientierte seine Angebote geschickt und erfolgreich am aktuellen Arbeitskräftebedarf. So gab es, seitdem in Preußen 1872 Zeichnen zum Schulpflichtfach geworden war, auch Kurse zur Vorbereitung auf das Examen als Zeichenlehrerin. 1890 gründete der Lette-Verein

dann eine Photographische Lehranstalt für Frauen. Die Zahl der kunstgewerblichen Lehranstalten, die Frauen aufnahmen, wurde 1910 in Deutschland ungefähr auf sechzig geschätzt. Zwölf davon waren Frauen vorbehalten bzw. für Frauen gegründet worden, in dreiundzwanzig weiteren Schulen war der Eintritt von Frauen an besondere Aufnahmebedingungen geknüpft, vier ließen Frauen nur probeweise oder aufgrund eines Sondergesuchs zu, zehn separierten weibliche Schüler in »Damen-Abteilungen«, in sechs gab es beim Aktstudium getrennten Unterricht, in den übrigen ließ sich die Tendenz zu gemeinsamem Unterricht feststellen. Zu den fortschrittlichsten Ausbildungsstätten gehörte die 1902 gegründete »Reimann-Schule« in Berlin. Albert und Klara Reimanns praxisnahes, reformpädagogisches Konzept einer Synthese aus Handwerk und Kunst zeigte Verwandtschaft mit dem erst siebzehn Jahre später eröffneten Bauhaus. 1912 wurde dort eine Klasse für Raumkunst und Innenarchitektur etabliert.

Entscheidende Anstöße für das an fortschrittlichen Schulen und Werkstätten verwirklichte Konzept eines Zusammenwirkens von Kunst und Handwerk kamen aus der englischen Arts-&-Crafts-Bewegung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einerseits der akademischen Kunst, andererseits der kunstgewerblichen Massenproduktion den Kampf angesagt hatte und eine Synthese aus Malerei, Architektur und Handwerk anstrebte. Berühmtester Vertreter war William Morris, der Landhäuser baute, Tapeten entwarf und der tradierten Geringschätzung textiler Techniken als einer »nur« weiblichen Tätigkeit entgegenwirkte. Die Arts-&-Crafts-Bewegung inspirierte unter anderem Richard Riemerschmid, Henry van de Velde und Josef Hoffmann und in deren Wirkungskreis auch Gestalterinnen wie Else Unger, Else Oppler und Lilly Reich. Zu wichtigen Vermittlerinnen der englischen Reformbestrebungen in Deutschland wurden der Architekt und Programmatiker Hermann Muthesius und die mit ihm verheiratete Musikerin Anna Muthesius. Anders als Morris ging es dem 1907 in München von Muthesius mitgegründeten Deutschen Werkbund bereits um die Überwindung des Gegensatzes von Kunst und Massenproduktion. »Sachlichkeit« (nach dem Ersten Weltkrieg dann »Neue Sachlichkeit«) und »Funktionalität« waren zentrale



Begriffe der neuen Bestrebungen. 1920 wurde in den Vorstand des Werkbundes zum ersten Mal eine Frau gewählt: die Innenarchitektin und spätere Bauhauslehrerin Lilly Reich.

Walter Gropius nahm wesentliche Forderungen des Werkbundes in sein Programm für die Bauhausgründung auf. Seine Ausbildungsordnung war zwar aus damaliger Perspektive äußerst »modern«, nahm sich jedoch mit der mittelalterlichen Handwerksordnung eine Tradition mit zutiefst patriarchalen Strukturen zum Vorbild: die Gemeinschaft der Lernenden (Lehrlinge) und Lehrenden (Meister), vereint unter dem Dach des »Bauhauses« (hergeleitet von der mittelalterlichen »Bauhütte«).

Mit dem Beginn der Weimarer Republik besaßen Frauen das Wahlrecht und die Lehrfreiheit. Als Walter Gropius 1919 in Weimar das Staatliche Bauhaus eröffnete, verkündete er mutig im Programm: *Als Lehrling aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Begabung und Vorbildung vom*

---

Links: Titelblatt der Zeitschrift »bauhaus«, 1928

Rechts: Margarete Heymann-Loebenstien-Marks, Schale, um 1930





*Meisterrat als ausreichend erachtet wird.* Auch die in der vorläufigen Kostenplanung für 1919/20 noch vorgesehene geschlechtsspezifische Gebührenregelung, nach welcher »Herren« 150 und »Damen« 180 Mark Schulgeld zu entrichten hatten, trat nicht mehr in Kraft. Die meisten der jungen Frauen, die 1919 ein Studium am Weimarer Bauhaus aufnahmen, brachten bereits eine abgeschlossene Ausbildung in einem pädagogischen oder kunsthandwerklichen Fach mit. Angezogen vom visionären Charakter der Schule und von der Möglichkeit, einen handfesten Beruf zu erlernen, schrieben sich im Sommersemester 1919 vierundachtzig weibliche und neunundsiebzig männliche Studierende am Bauhaus ein. Bei seiner ersten Ansprache proklamierte Gropius: *Keine Unterschiede zwischen dem schönen und starken Geschlecht. Absolute Gleichberechtigung, aber auch absolute gleiche Pflichten in der Arbeit aller Handwerker.* Die Geschlechterkonzeptionen, die in der modernen Bauhauslehre von den Mehrzahl der Meister weitergegeben wurden, entsprachen jedoch weitgehend den Vorstellungen, wie sie schon in der Spätaufklärung, unter ande-

---

Vier Bauhüslerinnen aus der Weberei

rem von Rousseau, vertreten und von Nietzsche an der Schwelle zur Moderne noch einmal zugespitzt worden waren: Der Mann war der vernunftbegabte Kulturträger, die Frau ein vom Gefühl bestimmtes Naturwesen. Wie die Kunsthistorikerin Anja Baumhoff im Detail dargestellt hat, reichten die Vorstellungen am Bauhaus von der Zuordnung von Dreieck, Rot und Geist zu Männlichkeit und Quadrat, Blau, Materie zu Weiblichkeit (Gropius) über die Behauptung, Frauen sei zweidimensionales Sehen angeboren, und sie sollten daher lieber in der Fläche arbeiten (Itten), bis hin zu der Überzeugung, dass Genie männlich sei (Klee) und Schöpfertum generell mit Männlichkeit identisch sei (Schlemmer, Kandinsky). Gropius fürchtete schon bald, dass die große Anzahl von Frauen dem Ansehen der Schule schaden würde, empfahl, *keine unnötigen Experimente* mehr zu machen, und forderte *eine scharfe Aussonderung gleich nach der Aufnahme, vor allem bei dem der Zahl nach zu stark vertretenen weiblichen Geschlecht*. Gerhard Marcks, Formmeister der Töpferei, sprach sich klar dafür aus, *... möglichst keine Frauen in die Töpferei aufzunehmen, beides ihrer- und der Werkstatt wegen*, und Carl Zaubitzer, Leiter der grafischen Druckerei, hielt es desgleichen auf jeden Fall *... für die Zukunft [für] besser, das weibliche Geschlecht von der Druckerei fernzuhalten*. Als sich die begabte Johanna Hummel für die Metallwerkstatt bewarb, wurde sie erfolgreich vertrieben, indem man(n) ihr untersagte, ihre Arbeiten selbst zu verkaufen, wohl wissend, dass sie den Verdienst zum Leben brauchte. Fazit: Die Meister fürchteten, weibliche Studierende würden den männlichen die wertvollen Werkstattplätze wegnehmen. Einige Frauen eroberten sich dennoch Plätze in Männerdomänen, so zum Beispiel Dörte Helm und Lou Scheper in der Wandmalerei, obwohl der Werkmeister Carl Schlemmer die Beteiligung von Frauen an Architekturprojekten grundsätzlich ablehnte. Sein berühmter Bruder Oskar prägte in Dessau den Vers: *Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib* und traf mit seinem Spott den Kern der Vorurteile, die schon in Weimar dazu geführt hatten, dass die Weberei ab 1920 zur »Frauenklasse« erklärt wurde. Da Handweberei allgemein als Kunstgewerbe eingestuft wurde und in der Hierarchie von Kunst und Handwerk an letzter Stelle

stand, erschien es als folgerichtig, dass diese Werkstatt als einzige von einer Frau geleitet wurde. Der Meisterrat hoffte vergeblich, mit der Frauenklasse sei nun das ›Frauenproblem‹ gelöst. Die Weberei wurde schon bald zu einer der produktivsten Werkstätten und hatte auch so großen kommerziellen Erfolg, dass sie repräsentativen Charakter für das ganze Bauhaus bekam. Erneut war der ›gute Ruf‹ der Schule in Gefahr!

Die Mehrzahl der Bauhaus-Frauen, auch Ausnahmekünstlerinnen wie Gunta Stölzl, stellten das traditionelle Frauenbild nicht in Frage, doch sie widersprachen ihm wie Dörte Helm in ihrem konkreten Handeln. Biografische Brüche und Neuanfänge in Gestalt von Trennungen, Scheidungen, mehreren Ehen, bewusstem Allein- oder Ohne-Männer-Leben markieren das weibliche Ringen um die Selbständigkeit als Frau und als Künstlerin. Marianne Brandt und Florence Henri setzten sich in ihren fotografischen Werken mit der »Neuen Frau« und den Frauenbildern ihrer Zeit auseinander, und Grete Stern und Ellen Auerbach erprobten als Fotografinnenpaar »ringl + pit« eine neue gleichwertige künstlerische Beziehungsordnung. Lucia Moholy kritisierte in ihrem biografischen Fragment »Frau des 20. Jahrhunderts« rückwirkend den ›Meisterkult‹ und die daraus resultierende Minderbewertung von weiblichen Leistungen am Bauhaus, insbesondere der Meisterfrauen: *Es wäre nicht abwegig, wenn jemand sich entschlosse, etwas über die Rolle der Meisterfrauen zu schreiben, der Frauen der Bauhausmeister nämlich, die keinen offiziellen Status hatten und doch maßgeblich an der Geschichte und Nachgeschichte des Bauhauses beteiligt gewesen sind ... über die Meister selbst ist zu viel geschrieben worden, als daß hier von ihnen ... die Rede sein müßte.*

Dass sich die meisten Studentinnen und weiblichen Lehrkräfte im Bereich der Weberei fanden, scheint zunächst der Ausbildungsstruktur und dem traditionellen Frauenbild zu entsprechen. Was sie dort dann allerdings an Ideen und Neuerungen entfesselten, war alles andere als traditionell, sondern führte zu einem Entwicklungsschub im Industriedesign und zu einer künstlerischen Neubewertung der Textilkunst. Der zweitgrößte Bereich, in dem Frauen am Bauhaus in Erscheinung traten, war die Fotografie. Nicht beschwert von



jahrhundertealten patriarchalen Lasten, bot dieses moderne Medium künstlerisch ambitionierten Frauen neben konkreten Erwerbsmöglichkeiten ein Experimentierfeld für die Auseinandersetzung mit sich und ihrer Zeit.

Von den Künstlern, die Gropius als Lehrer für die Schule gewinnen konnte, spielten einige, ungeachtet ihrer durchweg antiquierten Frauenbilder, für die weiblichen Studierenden als Anreger, Förderer und künstlerische Vorbilder eine bedeutende Rolle. Dazu gehörten Itten und vor allem Klee, aber auch Schlemmer, Moholy-Nagy, Kandinsky und später Walter Peterhans. Die Ideen der Jugend- und Lebensreformbewegung mit der Verbindung von Kunst und Alltag, Gemeinschaftserfahrung und zugleich individueller künstlerischer Gestaltungsfreiheit, die am frühen Bauhaus, in seiner »romantischen« Phase, eine zentrale Rolle spielten, begünstigten über alle Vorbehalte hinweg ein freies Miteinander von Lehrkräften, Schülerinnen und Schülern, das besonders auf den zahlreichen Bauhausfesten seine kreative Dynamik entfaltete. Hinzu kam, dass die katastrophale finanzielle Situation vieler Studierender durch Gemeinschaftseinrichtungen wie Bauhausmensa, hauseigener Garten zum Gemüseanbau und Verkaufsstände auf dem Weihnachtsmarkt den sozialen Zusammenhalt förderte. Am Bauhaus in Dessau änder-

---

Links: Studentinnen bei der Bodengymnastik auf dem Dach  
des Prellerhauses Dessau, um 1930

Rechts: Die amerikanische Bauhaus-Studentin Lotte Gerson mit Saxophon,  
wohl die einzige Frau, die in der Bauhauskapelle mitspielte, um 1929

ten sich Inhalte und Struktur der Ausbildung. Was Gropius schon in den letzten Weimarer Jahren begonnen hatte, wurde ab 1925 in Dessau zum Programm: »Kunst und Technik, eine neue Einheit!«. Die Zusammenarbeit mit der Industrie wurde vorangetrieben, die Entwurfstätigkeit für Serienproduktion professionalisiert. Improvisation und Spontaneität wichen systematischerem Unterricht, statt religiös-utopischer Lebensentwürfe gewannen Naturwissenschaften und Technik an Bedeutung, ein nüchterner Grundton stellte sich ein. Es gab keine Keramikwerkstatt mehr. Frauen, die den dogmatischen Weg vom Werk zum Produkt nicht mitmachen wollten, verließen das Bauhaus, einige wechselten zur nahen Kunstgewerbeschule Halle auf Burg Giebichenstein. Benita Otte wurde Leiterin der Weberei, Marguerite Friedlaender der Keramikwerkstatt. Die Schule galt in den zwanziger Jahren neben dem Bauhaus als die fortschrittlichste deutsche Ausbildungsstätte in diesem Bereich, mit einer romantisch gestimmten, aber auch für das Industriedesign aufgeschlossenen Avantgarde; zwischen den Schulen bestanden enge Kontakte.

In Dessau wurde auch das duale Modell der Form- und Werkmeister abgeschafft; Jungmeister, ehemalige Studierende der ersten Generation wie Josef Albers, Hinnerk Scheper, Marcel Breuer oder Gunta Stölzl leiteten nun die Werkstätten, Altmeister wie Klee oder Kandinsky boten dazu freie künstlerische Kurse an. Das mangelnde Pflichtbewusstsein der etablierten älteren und die Profilierungsbestrebungen der aufstrebenden jungen Männer veränderten allerdings das soziale Klima. Ise Gropius spricht in ihrem Tagebuch von Anspruchsdenken und Egozentrik der *Kleinmeister*.

Die Bauhaus-Frauen, von wenigen Ausnahmen wie Lilly Reich und Grete Reichardt abgesehen, agierten weniger karrierebewusst als die Männer. Gemäß ihrer Sozialisation hatten sie den Gemeinschaftsgedanken stärker verinnerlicht, sahen weniger auf das eigene Werk. Besonders bei den Meistergattinnen war das Verschwinden künstlerischer Leistungen im Einsatz für ›das Große und Ganze‹ zu beobachten. Aber auch hochbegabte Studentinnen erreichten am Bauhaus und in der Zeit danach weniger Leitungspositionen und wurden weniger bekannt. Marianne Brandt, die die Metallwerkstatt