

Der vorbildliche Student Einfluss des Unterrichts und der Lehrer am Bauhaus Dessau auf das Werk des Bauhausstudenten Reinhold Rossig

Špehar, Josipa

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:020583>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-19**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT IN RIJEKA
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT IN RIJEKA
ABTEILUNG FÜR KUNSTGESCHICHTE

Der vorbildliche Student

Einfluss des Unterrichts und der Lehrer am Bauhaus Dessau auf das Werk des
Bauhausstudenten Reinhold Rossig

Master-Arbeit

Verfasst von:
Josipa Špehar

Betreut von:
doc. dr. sc. Luka Skansi
doc. dr. sc. Petra Žagar-Šoštarić

Rijeka, Juli 2017

Sažetak

Reinhold Rossig

Utjecaj nastave i nastavnika na dessauskom Bauhausu na djelo studenta Reinholda Rossiga

„*Tko je bio Reinhold Rossig? Arhitekt, slikar, komunist, bauhausovac.*“¹ – te rečenice, koje je Waltraud Rossig 1981 zapisala u ručno pisanoj biografiji o svome pokojnome suprugu Reinholdu, bile su među prvima koje sam pročitala o njemu. Cijeli niz događaja doveo je do toga da su moja prva iskustva u arhivskom i, usudit ću se reći, znanstvenom radu, bila posvećena upravo njemu. Čitatelja može začuditi što je rad predan na Odsjeku za povijest umjetnosti u Rijeci koncipiran tako da je svega ovih nekoliko redova na hrvatskome jeziku, a ključni dio na njemačkom. Objasnit ću nizom događaja – naime, rad je nastajao tijekom mojega prvoga radnoga iskustva u Njemačkoj, državi čiji su jezik i književnost moj drugi studijski smjer. Taj se sedmomjesečni rad odvijao dijelom u kulturnim prostorima Gropiusove zgrade Bauhauusa u Dessauu te u zgradi bivše, za mještane vjerojatno isto tako kultne pivovare, u kojoj je smješten arhiv Zaklade Bauhaus Dessau. Nakon stečenoga povjerenja djelatnika arhiva, u ruke sam dobila opus koji me svojim obujmom i složenošću na prvi pogled uspio uplašiti. Radi se o opusu koji se u arhivu nalazi već izvjesno vrijeme i tijekom godina je velikim dijelom obrađen, a djelomice ga je nekolicina započela obrađivati. U trenutku kad sam počela raditi na opusu, inventariziranih objekata bilo je oko tri tisuće, a ukupan se broj penje na oko četiri tisuće. Većinu opusa čine skice raznih motiva – količinski prevladavaju skice iz zarobljeništva; nadalje akvareli, slike u tehnikama ulja na platnu i tempere te arhitektonski nacrti. Osim, uvjetno rečeno, umjetničkog dijela opusa, sačuvano je i mnoštvo dokumenata od rodnoga do smrtnoga lista, svjedodžbi i diploma, pisama, razglednica i sl. Velik dio opusa čine fotografije u pozitivu i/ili negativu koje prikazuju njegove vlastite radove – od kojih neki nisu sačuvani u originalu – te trenutke iz njegovoga života. Preduvjet za napisati rad bio je 'dovesti građu u red', što znači pregledati inventarizirane radove, pronaći, pregledati, sortirati i inventarizirati neobrađenu građu. Djelomice je postojala potreba i za revalorizacijom inventarizirane građe. Da bi sve to bilo moguće, morala sam početi učiti novo pismo, učiti nanovo o Bauhausu, povijesti i kulturi Njemačke, a sve naročito u razdoblju od 1903. do 1979., godinama života Reinholda Rossiga.

¹ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24 (original na njemačkom jeziku)

Iz cjelokupnog korpusa odlučila sam u dogovoru s mentorima u Dessauu i Rijeci ekstrahirati dvije godine njegova života i rada – 1929.-1931., odnosno vrijeme studija na Bauhausu – te od toga oblikovati temu svojega diplomskoga rada. Ne želeći te radove vaditi konteksta njihova nastanka, temu sam proširila općim pregledom djelovanja Bauhausa u Dessauu, ali ne onog široj masi najpoznatijeg Bauhausa pod vodstvom Waltera Gropiusa, nego razdobljem kad su na čelu bili Hannes Meyer i Ludwig Mies van der Rohe. Dakle, ograničila sam pregled vremenski, ali i geografski na Dessau. Iz života i rada Reinholda Rossiga prije i nakon Bauhausa sam prikazala onoliko koliko je potrebno da čitatelj dobije uvid što je radio i stvarao. Za tu svrhu odabrana su samo neka djela koje sam odlučila predstaviti kao reprezentante ostatka opusa.

Uz već navedenu temu diplomskog rada, valja navesti dodatni cilj – a to je da se o osobi koja je nepoznanica valjda svima izuzev djelatnika arhiva, nekoliko Bauhaus-fanatika koji su detaljno proučili ključna djela o toj školi i primijetili da se Rossigova tri rada spominju u kontekstu pripremnog tečaja, odnosno *Vorkursa* i nastave Ludwiga Hilberseimera, ili – a to je posljednja skupina – rodbine i onih koji su njega i suprugu poznavali osobno, a među njima je jedan student koji je davne 1982. napisao seminar s Rossigovom biografijom, nitko ili bar malo tko zna za Reinholda Rossiga, nakon toliko godina posveti zaslužena pažnja. Sačuvanoga materijala je dovoljno za vrlo široki spektar tema – jedna od njih je i smještanje Rossiga u kontekst umjetnika ljevičara u nacističkoj Njemačkoj koji tu Njemačku nisu napustili, nego su preko trnja došli do zvijezda – ili preko nacizma do DDR-a. No, ta bi tema zahtijevala drugu vrstu istraživanja. Nadalje, opus poput njegovoga – u kojemu su sačuvani radovi s gotovo svih predmeta koje je slušao za vrijeme svojega studija, predstavlja odličan izvor i za proučavanje Bauhausa u godinama kad su se konstantno događale promjene – od smjene direktora do, za smjenu vezanoga, cjelokupnoga restrukturiranja škole.

Ernst Reinhold Rossig rođen je 20. rujna 1903. u Dresdenu.² Odrastao je u siromašnoj radničkoj obitelji i od rane mladosti bio zainteresiran za umjetnost. Nakon osnovne škole završio je zanatsku školu, smjer tesar. Kako se tim zanimanjem nisu mogle zadovoljiti njegove stvaralačke potrebe, ubrzo nakon toga upisao se na Akademiju za umjetnost i obrt (Kunstgewerbeschule), a paralelno uz to građevinsku školu, smjer niskogradnja (Staatsbauschule für Tiefbau).³ Među njegovim najranijim radovima u opusu se nalazi bilježnica u kojoj je svaku domaću zadaću obogaćivao crtežima i skicama u raznim tehnikama.

² Sächsisches Standesamt Dresden, Geburtsurkunde (12.09.1923), I 48285

³ prüfungs-liste wintersemester 1930/31, blatt 9, I 8092/10 D

Iz razdoblja zanatske škole i nakon sačuvani su mnogi nacrti namještaja (1-4). Autor koji je dosad jedini pisao rad o Rossigu – Folke Dietzsch – pisao je o kubističkim utjecajima u tim nacrtima.⁴ Ti su utjecaji ovdje odbačeni i, ako već postoji potreba za kategorizacijom, bliže su utjecajima nizozemskog De Stijla ili čak nekim rješenjima u kući Sommerfeld, koji zbog datacije nisu mogli utjecati na Rossigov rad. Od umjetničkih radova, najranije datirano djelo je 'Lusitania Dampfer' (5) iz 1918., a kao i kod crteža olovkom koji u ovoj fazi prevladavaju, radi se o vježbama, samo ovdje u tehnici akrila. Također je sačuvano i mnoštvo crteža životinja koje gdjekad popunjava akvarelom (6-7). Olovkom izrađuje i preciznije crteže arhitekture ili arhitektonskih elemenata (9-10), a isti motiv vrlo često se odlučivao prikazivati u tehnici akvarela. Ti akvareli variraju od, uvjetno rečeno, verističkih prikaza do kubističkog ili, jednostavnije rečeno, prikaza reduciranih na čiste geometrijske forme (8, 11, 12, 14, 15). Radove poput onih na prikazima 13 i 16 koji odišu napetošću i tjeskobom radio je i u kasnijim razdobljima, što daje naslutiti da njima, u skladu sa svojim političkim uvjerenjima, izražava nezadovoljstvo izazvano konstantnim nemirima u državi i strahom od dolaska ekstremne desnice na vlast. Prije studija na Bauhausu ponavlja se i motiv glave (17) koji u ranijoj fazi prikazuje u duhu gore spomenute 'kubističke' arhitekture, a kasnije će se te forme promijeniti. U skladu s raznolikošću opusa, što će dolaziti do izražaja kako se bude bližio kraj rada, iz ranije faze sačuvani su jedan dizajn plakata u tehnici kolaža (18) u kojemu je njegov jezik toliko pojednostavljen da se svodi na svega dva geometrijska oblika, te bilježnica čiji je prvi crtež konstrukcija nalik Tatlinovu 'Spomeniku Trećoj Internacionali' (20), a narednih 13 su apstrahirane ljudske figure svedene na glave i ekstremitete prikazane vertikalnim, dijagonalnim ili polukružnim linijama u plavoj i crvenoj boji (21). Iz građevinske su škole sačuvane kopije nacrti mostova, cesta i sl.

Svega mjesec dana po završetku građevinske škole, Rossig je primljen na Bauhaus. U tom trenutku Hannes Meyer već je predsjedao Bauhausom i uveo novi kurikulum prema kojemu je duljina studija na dvije godine ranije osnovanom odjelu arhitekture trebala trajati devet semestara. Osim što se tijekom Meyerovog predsjedanja produžilo studiranje, uvedene su i brojne promjene u vidu kolegija i samog tijeka održavanje nastave. Tako su prva četiri semestra bila predviđena za obvezne predmete kod Albersa, Kandinskog, Kleea, Schlemmera i Schmidta. Uz obvezne, studenti su mogli birati i fakultativne satove slikanja kod Kandinskog ili Kleea. Uz dio obveznog programa koji je služio kao umjetnički pol (vidi prikaz 22), studenti su već

⁴ usp. Dietzsch (1982): 7

nakon prvog semestra morali odabrati kojoj će se radionici, a kasnije odjelu, priključiti. Prije pristupu na odjel arhitekture prema gore navedenom prikazu, student je prvo trebao biti na radionici gradnje (Bau), koji je izuzev dva predmeta u trećem semestru, bio identično organiziran kao radionica izgradnje (Ausbau). Od četvrtog do šestog semestra za buduće arhitekta trajao je teorijski dio, a od sedmog do devetog praktični dio nastave. Važno za napomenuti je da nisu svi morali pristupiti teorijskom dijelu – ako je student imao određenu razinu predznanja ili već završenu građevinsku obuku kao Rossig, mogao je direktno prijeći na praktični dio nastave. Među najznačajnijim karakteristikama Meyerovog upravljanja Bauhausom, konkretnije odjelom arhitekture, bile su detaljne analize koje su se provodile prije svakog projekta, znanstveni pristup i negacija subjektivnih faktora u projektiranju i gradnji.⁵ Arhitektura je trebala u potpunosti biti prilagođena narodu – što po njihovim biološkim, psihološkim i sociološkim potrebama, što po platnoj moći. Nakon što Meyer prisilno napušta Bauhaus, treći i zadnji ravnatelj postaje Ludwig Mies van der Rohe. Bauhaus od tog trenutka *de facto* postaje škola arhitekture kojoj su priključene neke radionice – one, naime, nisu više bile preduvjet za pristupanje odjelima, nego su studenti već nakon prvog semestra birali odjel, a radionice su bile tek usputne. Mies van der Rohe ne može biti dalje od Meyerovih metoda proučavanja potreba – on se u potpunosti okreće ljepoti forme usklađivanju istih s najmodernijim građevinskim konstrukcijama i materijalima. Duljina studija skraćena je na šest semestara, a studij podijeljen u 3 faze – *Vorkurs*, teorijski dio (opredjeljenje u odjele) i praktični dio. Kombinacijom svih ovih faktora, Rossigov studij trajao je svega četiri semestra nakon kojih je stekao diplomu arhitekta (23-27). U tom su dokumentu navedeni kolegije koje je položio te pet arhitektonskih nacrti koje je izradio tijekom studija. Uspoređujući međutim diplomu s literaturom i radovima koji se zbog datacije ili nepobitnih činjenica mogu spojiti s nastavom kod određenoga profesora, može se zaključiti da u ovom slučaju diploma može poslužiti eventualno kao orijentir koje je kolegije pohađao. Kao takav je u ovom radu ona i korištena te je glavni dio rada podijeljen prema područjima, a datacije na objektima korištene su kao određenje u kojemu se semestru odvijao koji kolegij. Tako je četvrto poglavlje podijeljeno na četiri dijela – umjetničko stvaralaštvo – što je ovdje uvjetno rečeno jer ni jedno djelo u kontekstu ovoga rada nije svrstano kao umjetničko, ali je termin poslužio za obuhvaćanje radova iz *Vorkursa* te kolegija koji su vezani za slikarstvo, te nadalje pismo, izgradnja i arhitektura.⁶ Stručni su predmeti izostavljeni iz pregleda jer u opusu nisu sačuvani radovi vezani za njih.

⁵ usp. Anhalter Rundschau. 23.11.1928. U: Droste (2006): bilj. 107

⁶ Izvori: vidi fusnote 3. poglavlja.

Kolegij kojim je Rossig započeo svoje obrazovanje, pa u skladu s tim počinje i pregled, jest *Vorkurs* kojega je od 1928. vodio Josef Albers. Od obojice prethodnika – Ittena i Moholy-Nagyja – preuzima ono što prema svojim uvjerenjima smatra najkorisnijim za svoju nastavu, najčešće se radi o određenim tipovima vježbi. Glavni cilj njegove nastave bilo je ekonomično ophođenje materijalima i samostalno spoznavanje njihovih svojstava. Naglasak je na spoznaji i djelovanju jer Albers nije vjerovao u poučavanje, nego u samostalno učenje. Iz ove nastave sačuvana su svega dva Rossigova rada (29, 30), međutim su oni dovoljni da se pomoću njih opišu stupovi Albersove nastave. Radi se o dvije vrste vježbi – s jedne strane vježbe materije, a s druge vježbe materijala. Prva vježba kao predmet svog proučavanja imala je vanjski izgled materijala – tu se Albers veže za pojmove struktura, faktura i tekstura koje je u nešto modificiranom obliku preuzeo od Moholy-Nagyja. Cilj te vježbe bio je razviti osjećaj za materijal, a da bi se on postigao, zadavao je dvije vrste zadataka – redanje i traženje veza između materijala metodom kontrasta kao kod Moholy-Nagyja ili sistematičnim slaganjem kao kod Ittena; te crtačko-slikarsko prikazivanje materije. Rossigova vježba materije (29) kombinacija je tih dvaju zadataka. Ako je prva vježba služila razvoju osjetila, druga se odnosila na stjecanje iskustava s različitim materijalima. Tom su se vježbom ispitala svojstva materijala kao što su stabilnost, izdržljivost, čvrstoća i sl. Bitan čimbenik pri izvršavanju ovih zadataka bila je ekonomičnost – ona se odnosila na materijal i na rad. Materijal se trebao koristiti tako da ima što manje gubitaka te uz brze i jednostavne radne metode, korištenje pravog alata ili pronalazak zamjenskoga u slučaju nedostataka i slično. Većinom se radilo o zadacima u kojima se od novinskog papira trebala oblikovati trodimenzionalna konstrukcija bez veziva (ljepila) ili potpornja te bez gubitaka i, po mogućnosti, da je reverzibilna.⁷ Vjerojatno zbog krhkosti, u opusu nije pronađen niti jedan takav predmet, no ostala je vježba s papirom (30), odnosno stvaranje faktura na bilo koji način s bilo kojim alatom.

Paralelno s Albersovim kolegijem, Rossig je pohađao kolegij Umjetničko oblikovanje: apstraktni elementi forme i analitičko crtanje (*Künstlerische Gestaltung: Abstrakte Formelemente und analytisches Zeichnen*) kod Wassilyja Kandinskog. Kolegij je bio podijeljen na dva dijela, od kojih se prvi bazirao na njegovoj teoriji boja i odnosa između boja i forme. Iz te nastave ostala je sačuvana bilježnica (31) u kojoj su za gotove sve uratke pronađene upute i pripadajuća teorija. Osim te bilježnice, ostale su još dvije s nastave kod Kandinskog (32) i Kleea, no one su dio teorijske nastave dvaju profesora. Njihova vrijednost za proučavanje tijeka

⁷ Za teorijski dio usp. Wick (1994): 182-187

nastave je nepobitna, no kako u opusu nema radova koji se uz njih mogu vezati, a i bavljenje tim bilježnicama daleko bi nadmašilo opseg ovoga rada, one su izostavljene iz pregleda. Radovi nastali za ovaj kolegij mogu se podijeliti u dvije veće grupe – one vezane za boju i forme i analitički crteži. Prvi zadaci koje je Kandinsky običavao zadavati vezani su isključivo za boje. Cijela se nastava u ovom dijelu kolegija zasniva na njegovim teorijama boje koje se dobrim dijelom temelje na Goetheovim teorijama.⁸ Nastavu je započinjao parom žuto-plavo – te dvije boje predstavljaju polove toplo-hladno, a ne-boje crna i bijela predstavljaju polove tamno-svijetlo. Nakon ta dva para, slijedilo je obrađivanje crvene i zelene. Prvi radovi s ove nastave su ljestvice boja – od bijele do crne preko žute i plave (33) te ista skala s crvenom između (34) – za njih su u bilježnici pronađeni skice iz nastave (37). Slijede plavi kvadrat na žutoj pozadini i obrnuto (38, 39), što predstavlja fenomen simultanog kontrasta – pojave u kojoj se čistoća i zasićenost boje pokraj neke druge optički mijenjaju. Istim fenomenom bavi se i rad u kojem se na sivoj pozadini nalaze pravokutnik u crvenoj i zelenoj boji (40) te jedan u kojemu se koriste sve tri primarne boje naizmjenice kao pozadina za sivi kvadrat ili kao kvadrat na sivoj pozadini (42). Osim ljestvica boja, studenti su morali izrađivati i koncentrične krugove (43, 44) u kojima koriste iste boje kao i kod prve dvije ljestvice – ovdje do izražaja dolazi optičko približavanje i udaljavanje boja. Ljestvice boja pojavljuju se također u obliku kruga u kojima su komplementarne boje poslagane tako da si stoje nasuprot (45, 46), kao nizovi boja koje nastaju miješanjem žute s crvenom ili zelenom (47) ili kao komplementarni parovi primarnih boja žute i plave u četiri stupca (48). Posljednja tri rada vezana su za dio nastave u kojemu Kandinsky povezuje primarne boje s kutovima i tri geometrijska oblika. Tu je teoriju objasnio već u djelu „Punkt und Linie zu Fläche“ (Od točke i crte do plohe) – prema njoj žutoj pristaje trokut i šiljati kut, plavoj krug i tupi kut, a crvenoj kvadrat i pravi kut. Tu teoriju Rossig prikazuje u dva rada (49, 50), koja se vrlo često spominju u literaturi koja se bavi nastavom Wassilyja Kandinskog. Posljednji je rad s ove nastave onaj koji je Kandinsky tradicionalno zadavao na kraju nastave (50) – radi se o kolažu na kojemu se kvadrat treba popuniti s po tri primarne i tri sekundarne boje te crnom, bijelom i sivom.⁹ U bilježnici su pronađene točne upute (51) kojih se Rossig slijepo držao, makar su studenti tu, za razliku od ranijih radova dobili slobodu pri oblikovanju. Potpunu slobodu uživali su u drugom dijelu nastave, na analitičkom crtanju. Analitičko crtanje sastojalo se od tri faze – pojednostavljivanje, analiza i transformacija grafičkih karakteristika motiva (mrtve prirode).¹⁰ U opusu se nalazi osam objekata koji se mogu pripisati tom dijelu

⁸ usp. Wick (1994): 91

⁹ Za tipove zadataka i opće podatke o nastavi usp. Wick (1994): 219-222 i Poling (1982): 46-47

¹⁰ usp. Poling (1982): 107

nastave. Pet crteža (53-57) predstavljaju različite varijante treće faze iste mrtve prirode za koju se smatra da je prikazana na fotografiji koja je nastala za vrijeme Rossigova pohađanja tog kolegija (58). Dva su rada također treća faza analitičkog crtanja koji su zanimljivi zbog naglašavanja *Hauptspannungen*¹¹ (59) ili bojanjem plohe nastale spajanjem *Nebenspannungen* (60). Također je ostao i papir na kojemu su još prepoznatljivi geometrijski oblici te između njih pune ili isprekidane linije koje predstavljaju *Spannungen* te se zbog toga svrstava u drugu fazu. Na radu je ispisano „Nach Kandinsky wären das so die Hauptspannungen“¹² (Prema Kandinskom ovo bi bile glavne napetosti), što može poslužiti kao potvrda podacima iz literature da je Kandinsky sa studentima komentirao radove i dijelio savjete.

Satove slikarstva kod Kandinskog i Kleea Rossig je prema navodima iz diplome pohađao tri semestra. Iz tog razdoblja ostalo je sačuvano mnoštvo radova koje bi bilo nemoguće navoditi sve, kao što su navedeni za prva dva kolegija. Razlog je ne samo količina, nego i nemogućnost pripisivanja tih radova toj nastavi, a naročito pojedinim profesorima. Iz razdoblja 1929.-1930. za tu nastavu nije bilo moguće pronaći nikakvih dokumenata iz kojih bi se moglo saznati nešto više o zadacima ili radovima koji su nastajali. Općenito nema puno bilješki niti jednoga od profesora jer su obojica tijekom te nastave bili otvoreni za najrazličitije radove studenata. Jedino je Kandinsky znao zadavati zadatke,¹³ no od onoga što je sačuvano, ništa se ne da spojiti s Rossigovim radovima. Radovi koji su navedeni u ovom pregledu (62-93) mogu, ali ne moraju biti radovi koji su nastali na satovima ili za satove slikarstva. Radi se o mnoštvu različitih djela – pejzaži i vedute u tehnici akvarela (62-69), prikazi glava, odnosno lica u različitim tehnikama i izrazima – od nadrealističkih, ekspresionističkih do gotovo krajnje apstrahiranih (70-86, izuzev 72 koji prikazuje cijelu ljudsku figuru). Jedini autori koji su o Rossigu pisali u kontekstu satova slikarstva, Thöner i Schöbe,¹⁴ pišu o imaginativnim stvorenjima koje učestalo crta i slika te u tome vide utjecaj Kleea. Vjerojatno se kod tih stvorenja radi o nizu skica i crteža (77-86) koji su svi proizašli kao varijacije na jednu skicu 'Einbeiniges Gesicht' (Jednonogo lice). Motiv čovjeka ili samo dio tijela često se pojavljuje u prikazima koji su prožeti socijalističkom ideologijom, strahom od militarizma ili koji tematiziraju ljubav (87-90), a oni su konstanta u njegovim djelima od rane faze, preko Bauhaus faze i do kraja njegova djelovanja. U posljednja

¹¹ Termini 'Spannung', 'Hauptspannung' i 'Nebenspannung' prevedeno bi značilo 'napetost' (glavna i sporedna), no hrvatska riječ nije pravi ekvivalent njemačkoj jer opisuje stanje jednoga predmeta ili pojave, dok njemačka riječ u ovom kontekstu opisuje više napeti odnos između formi, nešto bliže bi bila riječ 'tenzija', no ni ona ne zadovoljava u potpunosti pa je u tekstu zadržan original.

¹² U originalu su tiskana slova.

¹³ Primjeri u: Weißbach (2015)

¹⁴ usp. Schöbe, Thöner (195): 124

tri rada (91-93), Rossig se približava apstrakciji, ali uz zadržavanje nekih prepoznatljivih elemenata. Izborom boje, oblika, nadrealističkih elemenata u tim djelima stvara napetost i nelagodu koja je gotovo sigurno vezana za njegovu političku orijentaciju ili političko i društveno stanje Njemačke toga doba.

Iako je u diplomi navedeno da je Rossig tijekom prvog semestra kod Oskara Schlemmera i trećeg semestra kod Joosta Schmidta slušao kolegij 'Crtanje aktova i figura' (Akt- und Figurenzeichnen), to prema literaturi nije moguće jer taj kolegij tijekom njegovoga prvoga semestra nije postojao pod tim nazivom, nego pod nazivom 'Čovjek' (Der Mensch) te je bio predviđen za treći semestar. U trećem semestru, kad je Schmidt preuzeo kolegij, vratio se i stari naziv te je taj podatak vjerojatno točan. Schlemmer je bio jedna od osoba na Bauhausu koja se zalagala za figurativnu umjetnost, iako se svojim radovima približavao apstrakciji. Kombinirajući razne utjecaje, nastajale su njegove poznate različne i deindividualizirane figure.¹⁵ Schmidt je od studenata osim izrade aktova prema živućim modelima, zahtijevao i da slikaju lutke kod kojih su naročito bili naglašavani zglobovi te su ti aktovi često odavali dojam beživotnog i mehaničkog.¹⁶ I za ovaj kolegij se ne mogu sa sigurnošću pripisati radovi iz toga razdoblja. Iz opusa su ekstrahirana neka djela koji kao jedini motiv prikazuju čovjeka (94-100), no kako nema nikakve sličnosti s gore navedenim karakteristikama, osim možda bezličnosti i deindividualiziranosti likova, oni su navedeni isključivo kao radovi čija je izrada možda bila potaknuta nastavom iz toga kolegija.

Joost Schmidt je od 1925. godine predavao 'Pismo' na Bauhausu. Područje njegovoga interesa nije bilo ograničeno samo na razvijanje pisma, nego je bilo prošireno i na područje ortografije, jezične ekonomičnosti te stvaranju unificiranoga svjetskoga jezika¹⁷ kojemu bi služilo novostvoreno pismo koje bi bilo nalik današnjemu računalnome pismu. Bitno obilježje njegovoga pisma bilo je da nema sličnosti s njemačkom frakturom. Favorizirao je latinicu, ali ponajviše antika-pismo u svojim različitim varijantama, od kojih je prema njemu najčitkije bilo

¹⁵ usp. Kirchmann (1990): 280-282

¹⁶ usp. Wick (1994): 319-320

¹⁷ „ist z. b. die wissenschaft nicht international? ist etwa ihr gedankengebiet an sprachgebietsgrenzen gebunden? wenn die sprachgrenzen so gewaltig sind, verbiete man den radiowellen, sich auf der ganzen erde herumzutreiben. jedenfalls ist gewiß, daß die auf völlig neuen elementen aufgebaute weltsprache kommen wird und mit ihr zwangsläufig die dazu gehörige schrift.“ (Schmidt 1928: 18) – u svojem tekstu Schmidt ne daje konkretan prijedlog za stvaranje svjetskoga jezika – on je prema njemu potreban jer je znanost internacionalna i nikako ne smije biti ograničena na jedno govorno područje. Zajedno s novim jezikom traži i novo pismo, međutim u tom slučaju odlučuje razviti postojeće.

pismo venus-grotesk.¹⁸ Iako Schmidt na nastavi nije poticao samo antiku, u Rossigovome opusu ostale su isključivo vježbe pisane groteskom. Radovi su većinom samo vježba pisanja (101-106) – nekad su pisana samo tiskana, nekad i mala slova i brojevi. Mogu se prepoznati dvije vrste groteske – prva je uža i nalikuje akcident-groteski (105), a druga šira i nalikuje futuri (104). Također ima i sačuvanih radova koji se sadržajno mogu okarakterizirati kao reklame, što ne bi čudilo jer je Schmidt vodio i reklamnu radionicu, no im najvjerojatnije to nije bila krajnja namjena (107-112).

Posljednju rečenicu potvrđuje i podatak da je Rossig nakon prvog semestra na temelju dotadašnjih radova pozvan u reklamnu radionicu, a kao alternativa mu se nudio odjel izgradnje kod Alfreda Arndta.¹⁹ Koliko je poznato, prvu ponudu nikad nije prihvatio, ali je zato na odjelu izgradnje ostao dva semestra. Radionicu namještaja u početku su vodili Johannes Itten pa Walter Gropius. Namještaj ranijih godina toga razdoblja najčešće je još pod utjecajem kubizma i ekspresionizma. Već od 1922. se počinje raditi na tipizaciji i standardizaciji, što postaje glavno obilježje radionice pod vodstvom Marcela Breuera i kasnije Josefa Albersa. U toj se fazi najčešće proizvodio namještaj od čeličnih cijevi koje je Marcel Breuer uveo na velika vrata. U Meyerovo doba, kad radionicu preuzima Alfred Arndt (1929.), gradilo se i proizvodilo pod maksimom „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ (potreba naroda umjesto luksuza) pa je namještaj u skladu s tim trebao biti praktičan, jeftin i jednostavan. Najčešće se radilo o namještaju od šperploča, savinutoga drva (po uzoru na Albersa) i to također u kombinaciji s čeličnim cijevima te bi idealno bilo kad bi namještaj bio i sklopiv. Dolaskom Miesa van der Rohea, na Bauhausu se počelo isključivo dizajnirati – proizvodnja je prvi puta u potpunosti ukinuta. Njegov cilj bio je dizajnirati jeftini, normirani namještaj s mogućnošću kombiniranja.²⁰ Iz dva semestra u kojima je Rossig bio dio radionice, ostala su svega 3 nacrti. Prvi rad (113) su nacrti ormara za odjeću te ormara za cipele i šešire, vjerojatno od drva. Svi elementi se mogu prilagođavati da bi se međusobno mogli kombinirati. Drugi je rad nacrt ležaljke (114) koja je izrađena od čeličnih cijevi. S jedne strane Rossig kombinira materijale koji su korišteni i u Breuerovo vrijeme, a s druge oblicima teži ka mogućnosti široke primjene i, čini se, mogućnosti jeftine industrijske proizvodnje. Postoji mogućnost da se Rossig ovim radovima namjeravao ili se prijavio na natječaj za dizajniranje normiranoga stambenoga namještaja koji je raspisao

¹⁸ usp. Nonne-Schmidt (1984): 7; Schmidt (1928): 18-19; Wick (1994): 321

¹⁹ usp. Bauhausleitung; Hannes Meyer (21.10.1929): I 48257 (SBD Archiv)

²⁰ usp. Schöbe, Thöner (1995): 79-80; Wingler (2002): 484-485 i 509

'Deutsches Werkbund' (Udruženje obrtnika).²¹ Treći rad je nacrt za veliku garderobu (115). To je rad koji je datiran izvan vremena kad je Rossig prema diplomi bio na odjelu izgradnje, ali se drugome odjelu ili drugoj nastavi ne može pripisati. Ne zna se gdje je trebala biti smještena, no kako slični na današnje garderobe u sportskim dvoranama i iza nje je predviđen uljni premaz, vjerojatno se ne radi o garderobi za privatne kuće ili stanove. Nije poznato je li išta od njegovih nacrtu proizvedeno.

Posljednji dio pregleda Rossigovog obrazovanja na Bauhausu čine radovi s odjela arhitekture. Oni su podijeljeni prema tipologiji, a ne kao dosad prema određenim kolegijima ili profesorima. Razlog tomu je taj što se zbog nedostatka datacija ili drugih informacija na mnogim djelima ti podaci ne mogu točno odrediti. Podijeljeni su po tipologijama projekata u stambene zgrade, obiteljske kuće, industrijsku gradnju i urbanizam. Kao pretpostavka se može navesti da nema radova koji su nastali za nastavu kod Hannesa Meyera jer su radovi drugih studenata koji su nastajali u sklopu te nastave gotovo uvijek sadržavali i pomna istraživanja vezana za psihološke i socijološke faktore, a vrlo često su nastajali i dijagrami u kojima su prikazivane svakodnevne navike i potrebe svakog pojedinog člana obitelji ili zajednice za koju se stan ili kuća projektira. Vrlo važan faktor koji je u nastavu i projektiranje uveo Hans Wittwer, a preuzeo ga je i Meyer, je izračun kuta upada svjetlosti u stan.²² Kako je Wittwer napustio Bauhaus prije nego je Rossig počeo studirati, moguće je da su dva lista (116, 117) na kojima su prikazani takvi izračuni, nastala na nastavi kod Meyera, no nema konkretnog projekta s kojim bi se ti radovi mogli spojiti. Hilberseimer je svoju nastavu obično počinjao zadacima izrade nacrtu za stanove ili naselja – ti su zadaci bili usko vezani za njegovo područje interesa i istraživanja. Nije favorizirao određenu veličinu ili tip građevine, nego je naglasak kod njega bio na zadovoljavanju egzistencijalnog minimuma i pokušaju stvaranja novih standarda gradnje koji bi zadovoljavali omjerom cijene i kvalitete (u smislu životnih potreba).²³ Kod Ludwiga Miesa van der Rohea najčešće su rađeni nacrti za prizemne obiteljske kuće, makar se među projektima mogu naći i stambene zgrade. Osnovni ciljevi bili su upoznavanje s tehnološkim napretkom u skladu s modernim građevnim konstrukcijama te svjesno stremljenje lijepoj formi.²⁴ Ono što se Miesu van der Roheu često zamjera u literaturi jest to da je odgajao svoje 'kopije' jer su projektirane kuće vrlo često bile gotove preslike njegovih tadašnjih projekata.²⁵

²¹ O natječaju: Winkler (2002): 509

²² usp. Winkler (2003): 58-69

²³ usp. Winkler (2003): 115-116

²⁴ usp. Winkler (2002): 508; Winkler (2003): 113

²⁵ usp. Wolsdorff (2001): 13

Pregled radova započinje stambenim zgradama kojih je u opusu ukupno četiri. Teza je da su svi ti radovi nikako nisu nastali na nastavi kod Miesa van der Rohea jer se u vrijeme kad su datirani radovi on prema literaturi²⁶ tim temama na nastavi nije bavio pa je zbog tipologije vjerojatnije pretpostaviti da su nastali kod Hilberseimera. Na posljednjoj stranici diplome navedeno je da je između ostalog projektirao i kuće/domove za samce te stambene nebudere. Nema nacrt koji je označen kao kuća/dom za samce, no dva su projekta koja predstavljaju zajedničke stanove (ili komunalne). Prvi od njih (118, 119) su troetažni stambene zgrade u nizu koje po katu imaju dva osmosobna stana sa zajedničkim otvorenom prostorom dnevnoga boravka i blagovaonice, a u čijoj su sredini zidom odvojeni prostori kuhinje, kupaonice i WC-a. Zajednički prostor s obje je strane okružen s po četiri jednokrevetne spavaće sobe, čija je zanimljivost nedostatak prozora na zidovima. Oni su nadomješteni *shed* krovovima, a prtok svjetla omogućuje veliki razmak između krova jednoga kata i poda drugoga. Drugi primjer te 'komunalne' arhitekture je stambena zgrada (120) s dva osmokatna krila s po jednim stanom na etaži te jednim prizemnim krilom koji služi kao praonica. Stanovi osim zajedničkih prostora imaju odvojeni dio sa sobama – iz hodnika se ulazi u tri dvokrevetne sobe. Svaki stan ima balkon, ali su najvjerojatnije iz formalno-estetskih razloga oni na parnim katovima s jedne, a na neparnim s druge strane. Iz toga je proizišlo i čudnovato rješenje da na nekolicini stanova balkon povezuje kupaonicu i dnevni boravak. S obzirom na to da na ovom nacrtu piše da se radi o 4. listu, postoji mogućnost da su uz ovaj projekt izrađeni i detaljniji izračuni vezani za statiku, materijale, gradnju ili pak istraživanja u duhu Meyerovih zadataka, no to se ne može utvrditi.

Sljedeća zgrada (121-123) tlocrtom stanova nalikuje stanovima istočnoga krila zgrade prije – također ima odvojen dio sa spavaćim sobama, ovdje su tri jednokrevetne i jedna s bračnim krevetom pa se radi o obiteljskim stanovima. U tlocrtu ima dijelova koji se čine nelogičnima – poput prostora nasuprot ulaza koja ne služi kao spavaća soba, a nije joj moguće odrediti ni drugu namjenu. Ona je 'nuspojava' nosivih zidova koja nije iskorištena. Drugu nelogičnost čine balkoni koji okružuju pola zgrade, a koji su s jedne strane smješteni ispred sanitarnih i drugih prostorija. Unutar balkona s tlocrta se mogu iščitati zidovi, čija se svrha može pretpostaviti proučavanjem fasade – vjerojatno služe kao dotok svjetlosti velikim ugaonim prozorima dnevnoga boravka. S druge strane zgrade ti prozori nedostaju pa rupa nije opravdana. Posljednja stambena zgrada (124, 125) svojim oblikom već podsjeća na široke, a plitke stambene zgrade kakve je u svom idealnom gradu zamišljao Hilberseimer. Tip zgrade preuzet je vjerojatno od

²⁶ usp. Winkler (2003): 54; Merten (2008): 52

Meyera, odnosno njegovih zgrada s galerijskim stanovima (Laubenganghaus). Oblikovanje fasade je izrazito jednostavno, tek pokoji balkon razbija monotoniju identičnih pravokutnih prozora cijele zgrade. Ovdje također odvajaju prostorije za spavanje, samo radi korak više – njih smješta na drugi kat. Inače, zgrada je oblikovana tako da su na prizemlju gospodarski prostori, a od prvog do osmog kata su dvoetažni stanovi, dok su stanovi devetoga i desetoga kata naizmjenice jedno i dvoetažni. Takvi tipovi zgrada, odnosno stanova nisu nikakva Rossigova inovacija – jedan od mnogih primjera je J.J.P. Oudovo naselje De Kiefhoek iz 1925.²⁷

Drugu kategoriju čine obiteljske kuće od kojih su u opusu pronađena dva nacrt. Prva je vjerojatno u diplomi spomenuta drvena kuća (126). Zbog datacije se isključuje da je nastala kod Mies van der Rohe. Kako se navodi u literaturi, kuće s tlocrtom u obliku slova L bile su vrlo česte kod Hilberseimera²⁸ pa se s velikom vjerojatnošću može utvrditi da je ovaj nacrt nastao na njegovoj nastavi. Zbog mnoštva tehničkih detalja koji se mogu iščitati iz izometrije i presjeka, također je za pretpostaviti da je u ovaj projekt bio uključen i profesor Alcar Rudelt, koji je bio nositelj kolegija modernih konstrukcija i statike. I u ovom tlocrtu ima nelogičnosti – hodnik je ispao veći od kuhinje, a u slučaju da je dnevni boravak greškom tumačen kao hodnik, on je vrlo čudno pozicioniran te oboja ulazna vrata vode direktno u prostorije za dnevni boravak. Da bi se dobilo na količini, sobe su ispale toliko male da osim kreveta teško stane drugi komad namještaja u sobu. Druga kuća (127) naslovljena je 'für bauausstellung' (za izložbu arhitekture) – radi se o izložbi u Berlinu 1931. na kojoj je Mies van der Rohe bio voditelj odjela 'stanovi',²⁹ što daje naslutiti da se Rossig ovim tlocrtom – ne zna se je li ovo jedini list za taj projekt – htio prijaviti na izložbu. Na prvi pogled kuća se čini kao samostojeća prizemna kuća, no detalji poput prozorskih otvora koji se samo na dvije strane kuće upućuju na to da bi se moglo raditi i o kućama u nizu. Sobe su i ovdje disproporcionalne – u dječjoj sobi zbog niše koja je stvorena za kudu u kupaonici između soba, uz dva kreveta stane samo po jedan ormar i stol, dok s druge strane spavaća soba ima previše neiskorištenog prostora. Nespretno je riješen i hodnik između soba i kupaonica, a naročito u niši i direktno iza vrata smješteni umivaonik.

Samo je jedan projekt iz kategorije industrijske gradnje (128-133), a vezan je za natječaj za izgradnju tvornice Fuld&Co u Frankfurtu na Majni koji je objavljen godinu dana ranije i do trenutka kad je Rossig izrađivao svoje nacрте već su odabrani pobjednici natječaja. To je rijetka

²⁷ Vidi Gössel, Leuthäuser (2007): 210

²⁸ usp. Wolsdorff (2001): 13

²⁹ usp. Winkler (2002): 505

vrsta zadataka kod Hilberseimera koji se približavaju stvarnosti te se osim formalno-estetskih kriterija i onih vezanih za egzistencijalni minimum, u obzir trebaju uzeti brojni drugi čimbenici.³⁰ Uz nacрте je u opusu ostala i brošura u kojoj se u detalje opisuju uvjeti koji se moraju ispuniti za natječaj – od parcele, broja i površine potrebnih građevina, prijedloga za vrstu krova pa sve do toga da se sve višekatanice mogu podizati te da mora postojati mogućnosti proširiti upravne zgrade za 100%.³¹ Slično kako je izvršavao zadaće kod Kandinskog – bez imalo odstupanja od traženoga – tako se i ovdje u potpunosti držao sugestija. Ono po čemu se to posebno ističe su površine u tvorničkoj hali – za sve pojedinačne prostore su pisale okvirne površine – Rossigove prostorije ni u jednom prostoru nisu odstupale niti za 1m². Ispunio je cijelu parcelu, a kako je u stanovima odvajao spavaće sobe, tako je i ovdje jasno razdvajao, ali ne po funkciji, nego po tipu građevine – višekatanice u kojima su smješteni uprava i pogon stavlja uz rub parcele, a prizemnim dijelom pogona popunjava ostatak površine. Kao i većina drugih natjecatelja, Rossig koristi predloženi shed krov na prizemnom dijelu. U zapadni je kut parcele smještena stambena zgrada koju ne prilagođava prostoru, a čak stanovima ne zadovoljava ni zadane uvjete.

Posljednji rad u pregledu Rossigove Bauhaus-faze diplomski je rad (134-135) koji je nastao pod mentorstvom Ludwiga Hilberseimera. To je nacrt za socijalistički grad koji oblikovanjem podsjeća na ideju linearnoga grada (Bandstadt), za koji se ideja rodila još u 19. stoljeću, a o kojemu se već ranije raspravljalo u krugu OSA-e u Rusiji i u okviru CIAMa. Mentor, osim što je bio zainteresiran za tu ideju, i sam je razvio model linearnoga grada u svojoj knjizi „Großstadtarchitektur“ (Arhitektura velegrada).³² U svom modelu on stambene nebudere kombinira sa slobodnostojećim obiteljskim kućama u obliku slova L. Rossigov diplomski rad može se smatrati nešto modificiranim modelom Hilberseimera modela – najveću razliku čini nedostatak obiteljskih kuća. Ono što čudi, jest da je taj rad odobren od strane Miesa van der Rohea koji je u kontekstu Bauhauasa poznat kao protivnik ikakve promidžbe ili uopće postojanja političkih struja. Razlog zbog koje je prihvaćen je vjerojatno taj što je Hilberseimer predstavljao, citirajući Thönera, 'integracijsku figuru' koja je vješto balansirala između socijalističkih strujanja i pretežno formalno-estetičke orijentacije Miesa van der Rohea.³³

³⁰ usp. Winkler (2003): 112

³¹ Fuld & Co., IDEENWETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON VORENTWÜRFEN FÜR EINE FABRIKANLAGE MIT VERWALTUNGSGEBÄUDE FÜR DAS SCHWACHSTROMWERK H.FULD & CO., 1929, I 48280 (SBD Archiv)

³² usp. Thöner (2009): 299

³³ usp. Thöner (2009): 299

Razmjeri Rossigova zamišljena grada bili su golemi – povezao je Berlin i Wroclaw što je vidljivo iz male karte u lijevom donjem kutu prvoga lista, a shema pokraj karte u mjerilo 1:10000 pokazuje predviđeni poredak građevina – između većih stambenih blokova smješteni su naizmjenice industrijski blokovi te internati, kazališta, kina i igrališta. Izometrija na gornjemu dijelu lista prikazuje pojedine stambene blokove koji se pojedinačno sastoje od dvije stambene zgrade povezane zgradom koja služi kao komunalni prostor. Na drugome listu prikazana su pročelja, tlocrti i presjeci pojedinačnih zgrada. Iz tlocrta je vidljivo da je prizemlje svake stambene zgrade također komunalni prostor s različitim namjenama – prostorije za boravak djece, eksperimentalne prostorije, čitaonice i sl.; a na katovima su galerijski stanovi. Na jednome katu ima 142 stana, od kojih samo 14 imaju dvije spavaće sobe odvojene od dnevnoga boravka te malo predsoblje, dok ostali imaju malu sobu s malim predsobljem. Na jednoj etaži predvidio je ukupno šest kupaonica s po dva tuša i četiri WC-a. Sve ostale potrebe stanovnici toga grada mogli su i morali zadovoljiti u komunalnim zgradama.

Iako ni ideja kao takva nije originalna, niti je život u ovom gradu zamisliv, Rossig se mogao pohvaliti izrazito detaljnim i preciznim crtežom. Ta dva obilježja Rossigova rada vidljiva su od najranijih arhitektonskih nacрта te mu se ona, za razliku od kreativnosti i inovativnosti, ne mogu osporiti.

Nakon završenoga studija, Rossig se vraća u svoj rodni grad u kojemu mu slijedi vrijeme nezaposlenosti. Najranije datirani radovi su nacrti luksuznih obiteljskih kuća (136-140) koji s njegovim studentskim radovima nemaju gotovo ničega zajedničkoga – velike prizemne ili višekratne kuće s prostranim dnevnim boravcima, mnoštvom spavaćih soba, garderoba, velikim vrtovima. Svega dva detalja podsjećaju na ranije radove – to shed krovovi na spavaćim sobama i točan izračun upada svjetlosti. Koliko je poznato, te kuće nisu sagrađene. Iste godine, 1932., izradio je i nacрте za tvornicu namještaja (141-142). Tvornička je zgrada kao i kod Fuld&Co prizemna, samo što ovdje prozori asociraju na „Haus am Horn“ u Weimaru. Crtež se odlikuje izvanrednom kvalitetom – svi dijelovi tvornice su izrazito detaljno prikazani, a na prikazu su osim građevine vidljivi i auti koji kao kod Le Corbusiera trebaju prikazati tehnološki napredak doba ili trebaju olakšati zamišljanje veličine građevine.

Osim što se bavio strukom, Rossig je bio i politički vrlo aktivan, što je u konačnici rezultiralo njegovim uhićivanjem i zatvorom od 1934. do 1936. godine. I u tom razdoblju bio je vrlo produktivan – 1933. do 1935. nastali su nacrti za natječaj za „Haus der Arbeit“ (Kuća rada). Te zgrade trebale su biti građene diljem Njemačke, ali kako Rossigova, tako niti jedna druga nije

realizirana.³⁴ Rossigov projekt sastoji se od deset listova formata A4 (143-149) – iako se radi o relativno malome formatu s velikim mjerilima, nacrti su izrazito detaljni. Usporede li se ovi radovi s nacrtima za Fuld&Co, može se zaključiti da je u ovom slučaju zaista imao namjeru prijaviti se na natječaj. Osim toga projekta, iz zatvora su sačuvane dvije bilježnice od kojih je jedna ispisana najrazličitijim tekstovima i ispunjena futurističkim crtežima. Druga bilježnica osim gore navedenog projekta sadrži i različite inovacije poput dalekozora s ručkicama (151). Nakon izlaska na slobodu, Rossig se zapošljava u arhitektonskim uredima u Rostocku i Berlinu. Zbog svoje političke orijentacije i povijesti prisiljen je često mijenjati ih te je teško pratiti koji od nekolicine nacrti su realizirani i koliki je uopće bio njegov udio u tim nacrtima. Zanimljivi u odnosu na njegov diplomski rad su nacrti za naselja (Gross Lukow i Walkendorf) s tipskim kućama (152, 153). Ona imaju jednako toga zajedničkoga s diplomskim radom kao što gore navedene luksuzne kuće imaju sa stanovima koje je radio za vrijeme studija. Te su kuće vrlo slične onima što ih je Ernst May gradio u Wroclawu ranih dvadesetih godina. Naselja nisu realizirana, ali Folke Dietzsch navodi da su neke od kuća sagrađene. Također navodi da je za vrijeme rada u Rostocku projektirao kuće koje odgovaraju esteticima nove gradnje te da su one i izgrađene, no nacrti za te kuće ne nalaze se u opusu.³⁵ Iz kasnih tridesetih i ranih četrdesetih sačuvano je mnoštvo aktova (154, 155) u tehnici pastela koji su vjerojatno povezani s tečajem iz crtanja aktova koje je u to doba pohađao. Iako je 1940. godine dobio potvrdu o oslobođenju od rata, 1943. ipak je pozvan te je nakon njemačke kapitulacije završio u ratnom zarobljeništvu u bivšoj Jugoslaviji. I vrijeme zarobljenštva je Rossig iskoristio – nastale su brojne skice (156-161) koje se trebaju tumačiti kao prijedlozi za izgradnju razrušene Njemačke koja je na njegovo veliko veselje postala makar dijelom komunistička zemlja. Nakon rata nastao je cijeli niz slika s motivom ruševina (162, 163) u kojima već započinje s korištenjem boja poput otrovno zelene i krvavo crvene – njih će kasnije koristiti za prikazivanje crkve ili političkih protivnika kao 'čudovišta' (169). Nakon nekoliko godina provedenih u zapadnom Berlinu, dobrovoljno se seli u istočni te se tamo aktivno uključuje u poslovnu i političku zajednicu. Javlja se na različite natječaje za izgradnju trgova i spomenika – Thälmannplatz, Gedenkstätte Plötzensee (164) i Marx und Engels Platz. Ni od tih projekata ni jedan nije realiziran. Iako za života nikad nije bio priznat kao slikar, njegov se poslijeratni opus najvećim dijelom sastoji od crteža, slika i plakata. Kao i u ranim danima, cijeli je život nastavio eksperimentirati s različitim tehnikama i motivima. Manji dio opusa sastoji se od mrtvih priroda ili pejzaža u tehnikama akvarela (165-167), a dominiraju, krajnje pojednostavljeno rečeno, 'hvalospjevi' SSSR-u, borbi protiv

³⁴ usp. Hoffstein (2017): 194-195

³⁵ usp. Dietzsch (1982): 17

fašizma, komunizmu, DDR-u i svim naklonjenicima DDR-a – pa čak i praznicima. Uz to dolazi otprilike jednaki broj radova koji prikazuje mržnju protiv fašizma, kapitalizma i svih protivnika režima. Skeleti i čudovišta jednako se često mogu vidjeti kao i povorka nasmijane mase koja veselo maršira i slavi rad. Za kraj se ne smiju zaboraviti ni plakati koji su vjerojatno krasili Rossigova radna mjesta, tzv. zidne novine (Wandzeitungen) u kojima najčešće dominira tekstualni dio, a vizualni služi tek kao dekoracija (168-171).

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	21
2	Reinhold Rossig – Biografie	24
2.1	Künstlerische Tätigkeit vor dem Bauhaus	25
3	Bauhaus Dessau	30
3.1	Entwicklung	30
3.2	Architektur am Bauhaus unter Hannes Meyer	36
3.3	Architektur am Bauhaus unter Ludwig Mies van der Rohe.....	39
3.4	Freie Malklassen am Bauhaus.....	40
4	Rossig am Bauhaus	42
4.1	Vorkurs und Kunstunterricht	43
4.1.1	Material- und Werklehre	44
4.1.2	Künstlerische Gestaltung: Abstrakte Formelemente und analytisches Zeichnen	49
4.1.3	Freie Malklassen	61
4.1.4	Akt- und Figurenzeichnen.....	67
4.1.5	Zusammenfassend Vorkurs und Kunstunterricht.....	68
4.2	Schrift.....	69
4.3	Ausbauabteilung.....	71
4.4	Architektur/Baulehre.....	73
4.4.1	Seminar an der Architekturabteilung	73
4.4.1.1	Wohnhäuser	76
4.4.1.2	Einfamilienhäuser	79
4.4.1.3	Industriebau.....	80
4.4.1.4	Städtebau – Diplomarbeit.....	83
5	Nach dem Bauhaus.....	85
6	Resümee	89

7	Quellenverzeichnis.....	91
	Abbildungen.....	95

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Master-Arbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, den _____ Unterschrift _____

1 Einleitung

„*Wer war Reinhold Roßig?*

Architekt, Maler, Kommunist, Bauhäusler“³⁶ – diese Zeilen, die Waltraud Rossig 1981 in eine handschriftlich verfasste Biografie über ihren verstorbenen Ehemann schrieb, waren unter den ersten, die ich über die vielschichtige Person namens Reinhold Rossig gelesen habe. Eine Reihe von Ereignissen führte dazu, dass meine ersten archivalischen und, ich traue mich zu sagen, wissenschaftlichen Erfahrungen ihm gewidmet waren. Mitunter könnte man sie auch Zufall nennen. Nun zum eigentlichen Thema. Kaum jemand außerhalb des Archives der Stiftung Bauhaus Dessau, vielleicht einiger Bauhaus-Fanatiker, die gemerkt haben, dass drei seiner Arbeiten im Kontext des berühmten, wenn auch nicht Ittens Vorkurses und des Unterrichts bei Ludwig Hilberseimer erwähnt werden, oder einigen schon längst ehemaligen Studenten, die sich mit seiner damals noch lebenden Ehefrau zusammengesetzt haben und eine Biografie über ihn geschrieben haben, ist sich seiner Existenz und der Vielfalt seiner Arbeiten bewusst. Das Ziel der Arbeit ist aber nicht Rossigs Lebenswerk zu analysieren – bestenfalls nur einen Überblick verschaffen – sondern seine Bauhausarbeiten in den Kontext des Unterrichts einzubetten und die Einflüsse der Lehrer und des Unterrichts zu determinieren. Die Einbettung der Arbeiten konnte nur durch das gleichzeitige Erforschen des Bauhauses erfolgen – somit war ein zweites Ziel das Verschaffen eines Einblickes in Bauhaus in Dessau in der Zeitspanne von 1929 bis 1931.

Wenn seine Ehefrau ihn mit den vier angeführten Termini beschreibt, liegt sie, das kann nach der Forschung seines Lebens und Werkes behauptet werden, ganz und gar richtig. An der Reihenfolge würde ich vielleicht etwas ändern, und dass nach seinen Vorlieben. Sie würde dann wie folgt lauten: Maler, Kommunist, Architekt, Bauhäusler. Schon seit der frühesten Kindheit ist Rossig, ein in einer bescheidenen Familie geborener Dresdener, zur Kunst geneigt. Die familiäre Situation führt ihn zu einer Zimmermannslehre, bei der er es nicht wollte und seinem Traum Maler zu werden folgend die Staatliche Kunstgewerbeschule in Dresden absolviert. Teilweise parallel dazu besucht er auch die Schule für Tiefbau. Sein Leben und die künstlerischen Tätigkeiten sowie der Ausbildungsweg vor dem Bauhaus werden im Kapitel 2 dargestellt.

³⁶ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24

Im Kapitel 3 wird ein Einblick in die Dessauer Phase des Bauhauses, mit Betonung auf die Zeit unter den Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe gegeben. Es werden nicht alle Aspekte des Bauhauses bearbeitet, sondern die, die zur Kontextualisierung von Rossigs Bauhauszeit helfen könnten.

Das eigentliche Ziel der Arbeit – Reinhold Rossig als Bauhäusler bzw. die Einflüsse, die das Bauhaus auf seine Arbeiten hauptsächlich in den Bereichen Malerei und Architektur auf ihn ausgeübt hat, zu erforschen und darzustellen – wird im Kapitel 4 bearbeitet. Die Basis für die Arbeit bilden Objekte aus dem Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau. Es handelt sich hierbei um Objekte aus dem Unterricht bei Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer, Schriftübungen aus dem Unterricht bei Joost Schmidt, Möbelentwürfe bei Alfred Arndt und Architekturzeichnungen aus dem Unterricht bei Hannes Meyer, Ludwig Hilberseimer und Ludwig Mies van der Rohe. Einige von ihnen sind vom Künstler bezeichnet und somit eindeutig als Bauhausarbeiten anzuerkennen, andere dagegen wurden nicht eindeutig als solche bezeichnet, werden jedoch anhand der Datierungen oder anderer Hinweise als solche hier angeführt.³⁷ Neben den Objekten werden Dokumente (Briefwechsel, Urkunden, Zeugnisse etc.) wichtige Anhaltspunkte der Arbeit bilden.

Zuletzt, also im Kapitel 5, wird in Kürze ein Einblick in sein Leben und Werk nach dem Bauhaus gegeben. auf die Arbeiten wird in diesem Kapitel nicht detailliert eingegangen, da diese eventuell unter dem Einfluss der Bauhauszeit sind (obwohl gering) aber logischerweise keinen Einfluss auf seine Bauhausarbeiten hätten ausüben können. Und da der Schwerpunkt auf die Zeit von April 1929 bis April 1931 gesetzt ist und die Arbeit auch keine Monografie über sein ganzes Leben und Werk ist, scheint diese Entscheidung legitim.

Aus seiner langjährigen Karriere als Architekt, wie auch seiner lebenslänglichen Bemühungen als Maler anerkannt zu werden, sind höchstwahrscheinlich die meisten Werke erhalten geblieben und befinden sich jetzt in dem Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau. Der Nachlass besteht aus einer Vielzahl von Dokumenten – von der Geburtsurkunde bis zu Kondolenzschreiben. Darunter sind Unterrichtsmitchriften aus der Schulzeit, wie auch aus der Schule für Tiefbau und auch 3 Hefte aus dem Unterricht bei Kandinsky und Klee aus den ersten

³⁷ Hierbei handelt es sich zumeist um Bildende Kunst, die wahrscheinlich aus dem Unterricht bei Schlemmer, Kandinsky, Klee stammt.

drei Semestern erhalten. Aus diversem Briefwechsel, zumeist zwischen ihm und seiner Frau Waltraud aber auch Arbeitgebern, Kollegen, Freunden u. a., kann man sich sein Leben fast bis ins Detail ausmalen. Der berufliche Aspekt fällt jedoch aus. Seine Frau meinte in der schon erwähnten Biografie, Rossig hätte nie über seine Werke gesprochen. So soll also seine Kunst, im Nachlass bestehend zumeist aus Skizzen, dann Gemälden und Architekturzeichnungen für sich alleine sprechen. Nach 1946, als Rossig aus der Kriegsgefangenschaft in das kommunistische Deutschland kommt und nun endlich seiner politischen Orientierung freien Lauf geben kann, fangen seine Skizzen, Aquarelle und Gemälde an einer international verständlichen Sprache des Sozialismus zu kommunizieren.

Außer den Archivmaterialien, bilden den Forschungsstand über den Architekten selbst eine Biografie aus dem Jahre 1982 – Studienarbeit von Folke Dietzsch, und ein wissenschaftlicher Beitrag über seine Diplomarbeit von Wolfgang Thöner, 2009. Außer diesen beiden Beiträgen wird er, wie auch alle anderen Bauhäusler, in der Dissertation Folke Dietzsch's und nur beiläufig als Autor einiger Vorkursarbeiten aus dem Unterricht Kandinsky und der Diplomarbeit in anderen Publikationen erwähnt. Da das Ziel der Arbeit nicht nur darin liegt ausschließlich die Bauhausarbeiten zu analysieren, sondern sie in den Unterricht und die Theorien der jeweiligen Professoren einzubetten, gilt es noch ein zweites wichtiges Forschungsfeld anzuführen – das, des Unterrichts am Bauhaus. Die zwei Hauptwerke dazu sind Wicks *Bauhaus Pädagogik*³⁸, das zumeist einen Einblick in den Vorkurs und die Kurse bei Schlemmer und Schmidt gibt, und Winklers *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*³⁹, das sich mit der Architektur am Bauhaus beschäftigt. Natürlich werden diese noch mit neueren Publikationen über die Professoren selbst vervollständigt.

³⁸ Wick, Rainer K. (1994): *Bauhaus Pädagogik*. Köln

³⁹ Winkler, Klaus-Jürgen (2003): *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*. Weimar

2 Reinhold Rossig – Biografie

Ernst Reinhold Rossig kam am 20. September 1903 als Sohn des städtischen Feuerwehrmannes Friedrich Otto Roßig⁴⁰ und dessen Ehefrau Minna Bertha (geb. Krug) in Dresden, präziser in der Paul Gerhardstraße 4, III – im Wohnsitz der Familie – zur Welt.⁴¹ Er war das dritte von fünf Kindern⁴² und, wie es im Kontext der DDR nicht anders zu erwarten von Dietzsch 1982 geschrieben wurde, „(...) lernte [er] schon frühzeitig das schwere Los seiner Klasse zu Beginn unseres Jahrhunderts kennen.“⁴³ Er wuchs, in anderen Worten, in einer finanziell nicht gut stehenden Arbeiterfamilie auf und konnte angesichts dessen von der Erfüllung seiner künstlerischen Karriere anfangs nur träumen. Dementsprechend ging er nach der achtjährigen Volksschule zuerst ein Jahr lang in die Gewerbeschule und machte danach eine Lehre als Zimmermann, „(...) die er nach 8 Jahren mit Gesellenschein beendete.“⁴⁴ Rossig schreibt in einem Lebenslauf:

„Da mich eine bloße handwerkliche Arbeit auf die Dauer meines Lebens nicht befriedigen konnte und außerdem ein inneres Drängen zur künstlerischen Tätigkeit von jeher in mir wach war, wurde der Entschluß reif, die berufliche Fortbildung erst einmal theoretisch und dann schließlich auf dem Gebiete der Kunst (Architektur) fortzusetzen.“⁴⁵

Dass er nicht nur Vorlieben, sondern auch Talent für Kunst schon in seiner frühen Jugend hatte, bezeugt u. a. auch ein aus dem Jahr 1917, der ersten Klasse in der Städtischen Gewerbeschule zu Dresden, stammendes Heft mit Zeichnungen in Bleistift und Miniaturen in Acryl.⁴⁶ Nachdem er also die Zimmerlehre absolviert hatte, wollte er auch an seiner künstlerischen Entwicklung arbeiten. „In den Winterhalbjahren besuchte er die Staatsbauschule und die Kunstgewerbeschule in Dresden, in den Sommerhalbjahren arbeitete er als Zeichner und

⁴⁰ Die Schreibweise des Nachnamens des Architekten variiert – Rossig unterzeichnete sich in der Sütterlinschrift mit Roszig, später wurde 'ß' verwendet, und in der gegenwärtigen Literatur taucht sein Name zumeist in der hier verwendeten Variante – Rossig, auf. Da der Name mit einem kurzem /o/ ausgesprochen wird, entschied ich mich für die zuletzt genannte Variante.

⁴¹ Sächsisches Landesamt Dresden, Geburtsurkunde (12.09.1923), I 48285

⁴² Rossig, Reinhold, Lebenslauf (29.11.1946), I 48321/1-2

⁴³ Dietzsch (1982): 5

⁴⁴ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24

⁴⁵ Rossig, Reinhold, Lebenslauf (29.11.1946), I 48321/1-2

⁴⁶ Rossig, Reinhold, A. Reinhold Roszig. Kl. Ia. (Heft mit Hausaufgaben aus der Mittelschule) (1917), I 6183 G

*Techniker in Betrieben in Dresden, soweit es Arbeit gab.*⁴⁷ Von 1923 bis 1924/25 studierte er an der Staatlichen Kunstgewerbeschule Dresden – an der Abteilung Zeichnen- und Malsaal.⁴⁸ Die Staatsbauschule besuchte er von 1926 bis 1929 und erhielt am 16. März 1929 das *Reifezeugnis der Sächsischen Staatsbauschule für Tiefbau in Dresden.*⁴⁹ Knapp einen Monat später, am 19. April 1929, erhielt er schon seine erste Zahlungsbestätigung vom Bauhaus.⁵⁰

Gleichzeitig mit seiner künstlerischen und professionellen Entwicklung, verstärkte sich der schon seit der Jugend in ihm wachsende kommunistische Geist. Dieser begann sich nach der Novemberrevolution 1918 zu entwickeln⁵¹ und steigerte sich sein Leben lang. Er führt in einem von ihm angefertigten politischen Lebenslauf an, dass er schon ab 1919, also ab dem Alter von 16 Jahren, gewerkschaftlich organisiert und von 1926 bis 1928 Mitglied der internationalen Arbeiterhilfe war. 1929 – gleichzeitig mit dem Anfang seines Bauhaus-Studiums – wird er Mitglied der Kommunistischen Partei und nimmt an kommunistischen Schulungskursen teil.⁵² 1931 wird er Mitglied der Asso – Assoziation revolutionärer bildender Künstler.⁵³ Auch als die Kommunistische Partei 1933 verboten wird, bleibt er ihr treu. Ein Jahr später, 1934, wird er wegen Vorbereitung eines Hochverrates festgenommen. Zwei Jahre verbringt er deswegen in der Haftanstalt Bautzen.⁵⁴

Seine Liebe zum Kommunismus wurde mit den Jahren immer stärker und wurde logischerweise auch in seine Kunst miteinbezogen. Genauer gesagt, prägt sie seine Kunst bis 1979.⁵⁵

2.1 Künstlerische Tätigkeit vor dem Bauhaus

Sein frühes Œuvre bilden zumeist Möbelentwürfe sowie verschiedene Tierzeichnungen, Aquarelle mit überwiegend Natur- und Architekturdarstellungen, und die in der Staatsbauschule entstandenen Entwürfe von Brücken, Straßen u. ä. Folke Dietzsch beschreibt

⁴⁷ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24

⁴⁸ Archiv der HfBK Dresden, Bestand 06 „Matrikel und Schülerlisten, 06.01 Kunstgewerbeschule, Sig. 06/20, 06/21, 06/22, 06/24

⁴⁹ Staatsbauschule Hochbau und Tiefbau (Dresden), Zeugnis der Tiefbauabteilung für Reinhold Roßig aus Dresden (16.03.1929), I 48297

⁵⁰ Bauhaus Dessau, Leitung; Mengel, Margret (19.04.1929), I 48252

⁵¹ vgl. Dietzsch (1982): 6

⁵² Reinhold Rossig: Politischer Lebenslauf, 17.09.1947, I 48322/1-3

⁵³ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24

⁵⁴ Reinhold Rossig: Politischer Lebenslauf, 17.09.1947, I 48322/1-3

⁵⁵ Siehe Kapitel 5.

Rossigs Möbelentwürfe als „(...)von der kubistischen Formensprache beeinflusst“.⁵⁶ Sein Entwurf für ein Herrenzimmer mit Schrank und Ruhebett (Abb. 1) ist wahrscheinlich ausschlaggebend für diese Meinung. Dieser Einfluss ist weniger deutlich, als es beispielsweise der Einfluss der holländischen Gruppe De Stijl wäre oder, um Stilnennungen ganz zu meiden, kann die Ähnlichkeit mit den in dem von Itten und Schlemmer geleiteten Metallwerkstatt entstandenen Kunsthandwerk geprägt durch geometrische Formelemente⁵⁷ angeführt werden. Bei den meisten handelt es sich um eine reduzierte Formensprache bestehend aus geraden horizontalen und vertikalen Linien. Wenn man die Fladern als solche bezeichnen könnte, würden sie die einzigen dynamisierenden dekorativen Elemente in diesen Möbelstücken bilden (Abb. 2). Die Fladern werden in einigen Entwürfen durch Kombinationen der Vertikalen und Horizontalen mit Diagonalen ersetzt (Abb. 3). Dieses diagonale Anordnen und das dadurch erhaltene Zick-Zack Motiv erinnert stark an die zeitgenössische Inneneinrichtung bzw. Wandgestaltung von Carl Fieger im Haus Sommerfeld in Berlin.⁵⁸ Bei dieser Ähnlichkeit handelt es sich kaum um den Einfluss Fiegers oder des Bauhauses auf Rossig, sondern vielmehr um die 'Mode' dieser Zeit, die Droste als expressionistisch bezeichnet.⁵⁹ Des Weiteren gibt es auch Schränke, die wegen ihrer Designs fast als tautologisch bezeichnet werden können – ein Bücherschrank wird mit Reliefs in Form von Büchern an den Türen versehen. (Abb. 4)

Rossig fertigte sowohl während, als auch nach der Ausbildung zum Zimmermann Grafiken (zumeist Zeichnungen in Bleistift und Aquarelle) an, selten waren es Gemälde.⁶⁰ Sein frühestes im Archiv erhaltenes Gemälde – Lusitania Dampfer (Abb. 5) – malte Rossig 1918, als er gerade 15 Jahre alt war. Das Motiv entnahm er vermutlich Zeitungsausschnitten, die über den Untergang des Schiffes berichteten.

Die Zeit bis 1929 kann man anhand der erhaltenen Werke als seine Experimentierphase ansehen. Es handelt sich hierbei um Arbeiten ab 1924, da aus der Zeit von 1918 bis 1924 außer den Möbelentwürfen anhand des Nachlasses keine künstlerische Tätigkeit zu erschließen ist. Die Techniken sind Aquarell, Tusche, Farb- und Bleistift. Motive gibt es verschiedene –

⁵⁶ Dietzsch (1982): 7

⁵⁷ vgl. Wick (1994): 149 (Abb. 67, Naum Slutzky, Türgriff, 1921) und 125 (Abb. 51, Lili Gräf, Geschnitzte Truhe, 1921)

⁵⁸ vgl. Schmitt (2015): Abb. 24 (in Teil 3: Abbildungen)

⁵⁹ Magdalena Droste (2011: 48) beschrieb das Haus Sommerfeld expressionistisch– andererseits bezeichnet Herzogenrath die ersten zwei Phasen von Bauhaus (1919-1923) zwar auch als expressionistisch, meint jedoch damit eher das Handeln der Bauhäusler als ihre Werke (vgl. Herzogenrath 1988: 19)

⁶⁰ Diese Annahme beruht auf dem datierten Bestand aus dem Nachlass Rossig in dem Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau, kann aber natürlich auch mit fehlenden Finanzmitteln in der Jugend zu tun haben.

Naturdarstellungen, Architekturstudien und -darstellungen, Porträt- und Tierstudien, Stilleben und zur Abstraktion neigende Kompositionen. Rossig versuchte in dieser Zeit seinen Stil und Ausdruck zu finden. So ähneln die Tierstudien Croquis – die Löwen, Enten usw. sind durch wenige Linien bzw. Konturen in verschiedenen Posen dargestellt (Abb. 6). Außer reinen Bleistiftskizzen, gibt es solche, die mit Aquarell kombiniert worden sind (Abb. 7). Studienartig sehen auch die Architekturdarstellungen aus dieser Zeit aus – bei Aquarellen wird das teilweise durch das Wesen der Technik bestimmt (Abb. 8) aber bei Bleistiftzeichnungen (Abb. 9) hängt das ausschließlich vom Willen oder der künstlerischen Fähigkeit des Autors ab. Das Fehlen einer Fähigkeit für minutiöses Arbeiten kann mit seinen Möbelentwürfen und auch mit Zeichnungen von Architekturelementen (Abb. 10) belegt werden.

Die zwei ausführlichsten Quellen – seine Ehefrau und Folke Dietzsch, führen an, dass er in einem Zeitraum von 1922 bis 1929 einen Abendkurs an der Kunstgewerbeschule Dresden besuchte.⁶¹ In den Schülerlisten der Kunstgewerbeschule (Archiv der HfBK) ist zu sehen, dass er die Schule in dem Wintersemester 1923/24, Sommersemester 1924, Wintersemester 1924/25 und Wintersemester 1925/26 besuchte. In der Schülerliste vom Sommersemester 1925 wird sein Name nicht erwähnt. Dieses Fehlen ist im Einklang mit den Informationen zu seiner Vorbildung, die man aus einer Prüfungsliste aus dem Wintersemester 1930/31 vom Bauhaus entnehmen kann: „*volkssch., 1 j.städt.gew.schule, Tapezier-geselle, 4 sem.akademie f. kunstgew.dresden, zimmer-geselle, staatsbausch.dresden absolviert, 1 j. zeichner i. baubüro (...)*“⁶²

Den Datierungen der Tier- und Architekturdarstellungen nach, sind diese während seiner Zeit an der Akademie für Kunstgewerbe entstanden. Möchte man diese Werke in einen Unterricht bei einem spezifischen Professor einordnen, tauchen Schwierigkeiten auf. Diese sind erstens durch die Datierung selbst bedingt – alle sind innerhalb von ein paar Tagen im August 1924 entstanden,⁶³ und zweitens dadurch, dass aus der Schülerliste und dem Bericht der Kunstgewerbeschule 1914-1925 nur drei Namen von Professoren aufzufinden sind, bei denen

⁶¹ Beide führen falsche Zeitangaben an – die Ehefrau 1926-1929, Rossig 1922-1924

⁶² prüfungs-liste wintersemester 1930/31, blatt 9, I 8092/10 D; Da diese Information in offiziellen Dokumenten steht, muss es dafür auch Zeugnisse oder andere Dokumente als Belege gegeben haben. Sie sind jedoch nicht auffindbar.

⁶³ Fraglich ist, ob es im August, besonders die letzten Tage, überhaupt Unterricht gab da das neue Semester Ende September anfang – 1923 fing der Unterricht des Wintersemesters am 29.09., dem Michaelistag, an. (vgl. „Schülerliste, Schuljahr 1923/24 (Wintersemester)“, 1923-1924 (Archiv der HfBK Dresden, Bestand 06 „Matrikel und Schülerlisten, 06.01 Kunstgewerbeschule“, Sign. 06/20, Eintrag R Nr. 5)

Rossig Unterricht hatte: ganz sicher ist nur Alexander Baranowsky, die anderen beiden, Carl Rade und Erich Zschiesche, sind als Professoren des Zeichnen- und Malsaals in der Zeit von 1914 bis 1925 angeführt. Zu dem Unterricht, an dem Rossig teilnahm, konnten keine exakten Informationen gefunden werden und zu den Professoren, dass Zschiesche ein Architekt war⁶⁴ und Alexander Baranowsky⁶⁵ ein Maler und Graphiker. Nur bei Carl Rade sind mehr Informationen zu finden – meistens aber als die Person, die einen großen Einfluss auf Hermann Glöckner und Woldemar Winkler ausgeübt hat. Woldemar Winkler verglich seinen Unterricht mit dem von Itten am Bauhaus weil er „[...] *die Studenten experimentelle Arbeiten mit Papieren, Karton oder Pappe, aber auch in Farbflüssen, Sand, Gips, Holz oder anderen Materialien ausführen [ließ], um zu 'neuen gestalterischen Erfindungen' zu gelangen.*“⁶⁶

Die folgenden sechs Arbeiten (Abb. 11-16) sind nicht gerade experimentelle Arbeiten im Sinne der Technik, sie unterscheiden sich aber von den bisher gesehenen Arbeiten und könnten der Datierung nach an der Kunstgewerbeschule entstanden sein. Die architektonischen Kompositionen, die in den Jahren 1924 bis 1926 entstanden sind, neigen eher zu einer kubistischen oder rein geometrischen Formensprache (Abb. 11, 12, 14), die Farbauswahl ist begrenzt auf die Stufen der Primär- und Nichtfarben (Abb. 11, 14, 15). Das ihn später faszinierende Thema der fortschreitenden Technik (siehe Kapitel 5) bzw. Motive wie Autos werden hier in Großstadtansichten eingebaut (Abb. 15). Zwei Arbeiten unterscheiden sich innerhalb dieser Gruppe (Abb. 13, 16) und zwar nicht nur formell, sondern auch inhaltlich – man kann aus ihnen Spannung, Besorgtheit, Bedrängnis herauslesen. Wahrscheinlich stellen sie für Rossig einen Spiegel der Zeit dar. Solche Zeichnungen werden auch in seinen späteren Phasen oft vorkommen.

Noch eine Arbeit, dessen Motiv und Stil sich mit wenigen Variationen in der Bauhauszeit wiederholen wird, ist die Darstellung eines Kopfes (Abb. 17). Das Objekt wurde in vier Teile geteilt, von denen sich drei im Nachlass befinden. Im Zentrum der Komposition ist ein stark formenreduzierter Kopf, der sich vor Elementen einer Stadt befindet. Elemente der Komposition überschneiden sich, durch die es zu interessanten Farbenwirkungen kommt und weshalb das Werk auch an den möglichen Einfluss des Kubismus denken lässt. Die einzige

⁶⁴ Auffindbar war innerhalb dieser Forschung nur ein Werk von ihm – *Entwurf für einen Sarg*, 1920/30, aus dem Bildarchiv Foto Marburg (Website: siehe Quellenangabe)

⁶⁵ Wiench (1992): 624

⁶⁶ Welich (2005): 55

Collage aus der Phase vor dem Bauhaus ist die nächste Arbeit (Abb. 18). Es handelt sich um einen Plakatentwurf bestehend aus Zeitungsausschnitten, die mit silbernem Papier kombiniert sind. Die Formensprache ist auch hier auf ein Dreieck und ein Halbkreis reduziert. Wofür das Plakat designt wurde, ist nicht bekannt.

Interessant ist auch ein Skizzenheft aus dem Jahr 1925, in dem die meisten Zeichnungen, ähnlich wie die obigen Tierzeichnungen, im März 1925 datiert sind.⁶⁷ In diesem Fall lässt sich wegen der Datierung ausschließen, dass sie innerhalb oder für einen Unterricht entstanden sind. Wegen der Farb- und Formauswahl beim Bezeichnen (Abb. 19), könnte man, ohne es zu öffnen, annehmen, dass es sich hierbei um die erhaltene Unterrichtsmitschrift⁶⁸ aus dem Unterricht Kandinsky und Klee (1929/1930) handelt. Skizze 2 (Abb. 20) weist eine gewisse Ähnlichkeit mit Vladimir Tatlins Denkmal der III. Internationale von 1919/1920 auf. Die zahlreichsten Skizzen sind die Skizzen auf den Seiten 5 bis 17 (Abb. 21), davon die ersten 8 datiert – alle „31. März 25.“ Diese Zeichnungen zeigen abstrahierte Menschenfiguren, die auf ihre ‚Basiselemente‘ – Köpfe und Extremitäten reduziert sind.

Die letzten Arbeiten aus der Zeit vor dem Bauhaus, die an dieser Stelle erwähnt werden, sind Entwürfe, die als Übungen zu verschiedenen Fächern (Wasserbau, Brückenbau, Eisenbau, Eisenbeton, Trassieren) in der Sächsischen Staatsbauschule in Dresden im Zeitraum von 1927 bis 1929 entstanden sind. Es handelt sich um Entwürfe von Straßen, Kammerschleusen, Wasserkraftanlagen, Brücken (Beton, Eisen, Eisenbeton, Holz). Diese Arbeiten sind zwar nicht als seine künstlerische Tätigkeit anzuführen, sie sind jedoch wahrscheinlich, neben dem Reifezeugnis, ausschlaggebend für Rossigs verkürzte Studienzeit am Bauhaus.

⁶⁷ Die anderen entstanden mit größerem Abstand bis ca. 1945.

⁶⁸ Die drei Hefte werden im Kapitel 4 näher dargestellt.

3 Bauhaus Dessau

Reinhold Rossig kam im April 1929 am Bauhaus in Dessau an. An ein Bauhaus, das seit ein wenig länger als einem Jahr von Hannes Meyer geleitet wurde und das ein Jahr früher ohne seinen Gründer und ersten Direktor Walter Gropius kaum denkbar war.⁶⁹

Im Jahr 1925, sechs Jahre nach seiner Gründung in Weimar, zog das Bauhaus nach Dessau, einer wegen ihrer Industrie reichen Stadt in Anhalt, deren Bewohnerzahl immerzu wuchs, es jedoch eine Wohnungsnot gab, die das Bauhaus mit seinem Direktor durch die von ihm propagierte Technisierung und Rationalisierung des Baus lösen sollte. Die ersten Bauten aus 1925/1926 erfüllten diese Zwecke nur bedingt – die Meisterhäuser waren für Gropius und sechs Meister mit Familien gedacht, und das Bauhaus-Gebäude bot eventuell Unterkunft für Studierende, damals noch Lehrlinge genannt.⁷⁰ Gleichzeitig wurden aber auch Entwürfe für die Siedlung Törten ausgearbeitet und auch realisiert.

3.1 Entwicklung

„Grundsätzlich knüpfte das Bauhaus in Dessau an die Arbeit in Weimar an. Das Bauhaus wollte der zeitgemäßen Entwicklung der Behausung dienen, vom einfachen Hausgerät bis zum fertigen Wohnhaus.“⁷¹ Das Ziel war nicht nur Entwurf, sondern auch Produktion. „Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.“⁷² Als logische Konsequenz dieses im Programm erwähnten Zieles des Bauhauses ist die schon in Weimar eingeführte Praxis der Teilung der Werkstattarbeit in Lehr- und Produktionsbetrieb in dem Lehrplan zu sehen. In Dessau wurde die von Gropius lange angestrebte GmbH gegründet, die die Vermarktung ihrer eigenen Produkte ermöglichen und für zusätzliche Einnahmen sorgen sollte. Adolf Sommerfeld stellte das Stammkapital von 20 000 Mark zur Verfügung und die erste Investition war der Druck des 'Kataloges der Muster'.⁷³

⁶⁹ vgl. Droste (1991): 163

⁷⁰ vgl. Droste (1991): 120

⁷¹ Droste (2006): 134

⁷² Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Aus Wingler (2009): 27

⁷³ vgl. Droste (2006): 134

So einfach wie es hier dargestellt ist, war es jedoch nicht. Das Bauhaus hatte einen langen Weg von der Gründung bis zu einer Institution mit angegliederter GmbH und einen noch längeren bis diese GmbH endlich auch Gewinne brachte. Von Anfang an war diese Schule ein außergewöhnliches Gebilde, jedoch nicht wegen der Idee eine Schule zu gründen, die Kunst und das Handwerk vereint oder es versucht wiederzubeleben bzw. die Ausbildung der Künstler, Kunstgewerbler oder Architekten grundlegend zu erneuern versucht⁷⁴ – damit haben schon in England der Arts and Crafts Stil und in Wien die Gründung eines Kunstgewerbemuseums und seine Verknüpfung mit den Schulen im 19. Jahrhundert einen Grundstein gesetzt.⁷⁵ Auch ist es nicht die einzige Schule, die die Kunstschulreform durchgeführt hat – nur einige davon in Deutschland sind die Obrist-Debschitz-Schule in München, die Frankfurter Kunstschule, die Berliner Reimann-Schule u. a.,⁷⁶ aber dafür „[war] das Bauhaus [...] jene Reformkunstschule, in der diese Ideen ab 1919 mit größter Konsequenz in die Praxis umgesetzt wurden.“⁷⁷ Auch hat Gropius sich mit der Gründung der Schule nicht, wie es so gerne gedacht wird, von der Tradition verabschiedet, sondern tat genau das Gegenteil – er hatte vor, an die jahrhundertelange Tradition der Bauhütten anzuknüpfen, was schon in den Begriffen Meister, Geselle und Lehrling angedeutet wird.⁷⁸ Gropius' Ziel und Intention, waren von Anfang an nicht 'das Fahrrad neu zu erfinden' – es sollte nur hochwertig entworfen und produziert werden. Die Gestalter sollten eine facettenreiche Ausbildung hinter sich haben – theoretisch und praktisch ausgebildet sein, das Wesen des 'Fahrrades' kennen und es der Zeit anpassen. Vom Fahrrad und Metaphern abgesehen, hatte das Bauhaus bzw. Gropius das Ziel „(...) Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbständig schaffenden Künstlern [zu] erziehen.“⁷⁹ Diese Fähigkeiten sollten durch eine dreiteilige Lehre vollzogen werden: die handwerkliche, zeichnerisch-malerische und wissenschaftlich-theoretische.⁸⁰

Das eigentliche Ziel – der große Bau, der durch die Verbindung aller Künste entstehen sollte, wurde im Programm als eines von drei Gebieten des bildnerischen Schaffens aufgezählt (neben Malerei und Bildhauerei), wird aber weiter im Lehrplan nicht mehr erwähnt.⁸¹ Die an der Architektur interessierten Lehrlinge waren mehr oder weniger ihren eigenen Interessen und

⁷⁴ vgl. Wick (2004): 5

⁷⁵ vgl. Droste (2006): 10

⁷⁶ vgl. Wick (1994): 58

⁷⁷ Wick (2004): 5

⁷⁸ vgl. Wick (1994): 58

⁷⁹ Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Aus: Wingler (2009): 40

⁸⁰ Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Aus: Wingler (2009): 41

⁸¹ Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Aus: Wingler (2009): 41

autodidaktischen Fähigkeiten ausgesetzt.⁸² Die Situation mit dem Bauen war ein bisschen anders – Gropius verband sein privates Baubüro mit dem Bauhaus und bot den Studenten somit die Möglichkeit, am Bau mitzuarbeiten. Am Haus Sommerfeld in Berlin, dem Umbau des Stadttheaters in Jena, dem Versuchshaus Am Horn in Weimar, wie auch am Bauhausgebäude und den Meisterhäusern in Dessau – alles Projekte des Baubüros Gropius, an denen einige Mitarbeiter und Lehrlinge des Bauhauses beteiligt waren.⁸³

In Dessau kam es, neben der Gründung der GmbH und der sogenannten Bauhausbauten, auch zu einer großen Änderung was die Schule selbst betrifft:

„Etwa gleichzeitig mit der Eröffnung des neuen Schulgebäudes erreichte Gropius, daß dem Bauhaus der Untertitel 'Hochschule für Gestaltung' verliehen wurde. (...) Das Bauhaus war damit nicht nur eine städtische Schule, sondern von da an herkömmlichen Akademien, technischen Hochschulen oder Kunstgewerbeschulen gleichgestellt.“⁸⁴

Zu dieser Neuigkeit kamen auch die Bezeichnungen 'Professor' und 'Studierende' und nach einer Zeit wurde das Bauhaus mit einem Diplom abgeschlossen, anstatt mit Lehrbriefen.⁸⁵ Die vielleicht bedeutendste Neuigkeit, die die Dessauer-Phase mit sich brachte, war aber die Gründung der lange gewünschten Architekturabteilung (siehe Kapitel 3.2). Außer Gropius' Wünsche endlich das Bauhaus der Architektur näherzubringen, wurden 1927 auch die Wünsche zweier anderer Lehrenden erfüllt – Klee und Kandinsky, bis dann nur die Formlehre unterrichtend, versuchten schon seit 1925 Malklassen am Bauhaus einzuführen. Diese wurden letztendlich 1927 unter dem Namen 'Seminar für freie plastische und malerische Gestaltung' und später unter 'Freie Malklasse' eingeführt.

Im November 1925 wird im bauhausdruck ein Lehrplan veröffentlicht – ein neues Fach, die neue Lehre wird folgendermaßen beschrieben:

⁸² Gropius hatte zwar schon 1919 außerhalb des Bauhauses mit Prof. Dr.-Ing. Paul Klopfer, dem Direktor der Weimarer Baugewerkschule, eine Mitarbeit vereinbart, die darin bestand, dass interessierte Bauhüsler an einem für sie errichteten Hospitantenstudium teilnehmen, an dem sie Fächer wie Baulehre, Bauzeichnen, Statik und Schnellentwerfen hatten und bestimmte Entwürfe für den Kurs anfertigen mussten. Der Kurs wurde mit Klopfers Vorlesungen am Bauhaus vervollständigt. Letztendlich wurde dieser Kurs ab Januar 1924 auch am Bauhaus genehmigt. (vgl. Winkler 2003: 17)

⁸³ vgl. Winkler (2003): 20

⁸⁴ Droste (2006: 134)

⁸⁵ vgl. Droste (2006): 134

„baulehre: vorbereitung zum freien architektenberuf für befähigte, ausbildung im entwurfsbüro, möglichst im zusammenhang mit praktischen bauaufgaben. baukonstruktion (eisen, beton), hochbaustatik, modellbau und ergänzende technische fächer. dauer: 3 halbjahre, gegebenenfalls mit unterbrechung. ergebnis: befähigungszeugnis des bauhauses.“⁸⁶

Nach sechs Jahren steht das Bauhaus jetzt endlich vor der Gründung der Architekturabteilung – es ist nur einen Schritt von der Erfüllung des Synthesegedankens entfernt. Dieser Schritt ist der Beginn des neuen Semesters und der Beginn der Ausführung des Lehrplanes. Gropius plante zuerst die Verbindung des Bauhauses mit der Dessauer Kunstgewerbe- und Handwerkerschule – nachdem das nicht gelang, galt es Lehrer für die Baufächer ans Bauhaus zu rufen. Nach der Ablehnung von Mart Stam, schaffte es Gropius, nachdem er es schon bei der Eröffnung des neuen Bauhaus-Gebäudes ein Jahr zuvor versuchte,⁸⁷ Hannes Meyer an das Bauhaus zu holen.

„bei ihrem hiersein sprach ich mit ihnen darüber, dass ich mart stam aufgefordert hatte, ans bauhaus zu kommen, um hier ein baubüro aufzumachen, dass ich mir als eine fruchtbare arbeitgemeinschaft dessen, der es leitet, mit den jungen studierenden denke und zwar im zusammenhang mit praktischen bauten auf unserem siedlungsgelände und auch an anderer stelle. [...] es sind eigentlich ja keine festumrissenen grenzen vorhanden, um die gestaltung dieser aufgabe dem zu überlassen, der sie übernehmen will.“⁸⁸

Am 1. April 1927 übernahm Meyer die Leitung der 'Meisterklasse für Architektur'. Am Anfang schien der Unterricht, Winkler zitierend, „(...) *weiterhin in vielem provisorisch*“⁸⁹ – Meyer war der einzige 'fest angestellte' und Köhn, Fieger und Gropius stützten ihn gelegentlich.⁹⁰ Das änderte sich nach und nach. Zuerst kam noch 1927, obwohl „(...) *er [...] sich für die nächsten jahre einen wirkungsplan zurechtgelegt [hat], von dem er nicht abgehen kann*“⁹¹, auch sein ehemaliger Büropartner Hans Wittwer. Ab 1928 wurde die Baulehre auch durch die Gastkurse

⁸⁶ *lehrplan das bauhaus in dessau, bauhausdruck 11.25* (Nov. 1925); aus: Winkler (2003): 21

⁸⁷ vgl. Wick (1994): 83

⁸⁸ Brief von Walter Gropius an Hannes Meyer, 18.12.1926; SBD Archiv, I 14971 D

⁸⁹ vgl. Winkler (2003): 21

⁹⁰ vgl. Winkler (2003): 21 und Tabelle S. 31

⁹¹ Brief von Hannes Meyer an Walter Gropius, 03.01.1927; SBD Archiv, I 14972/1-2 D

von Mart Stam unterstützt. Nachdem sie beide 1929 das Bauhaus verließen, berief Meyer, dann schon Direktor, Ludwig Hilberseimer, der die Baulehre leiten sollte, Anton Brenner, der dem Bauatelier vorstand und auch Friedrich Engemann, Alcar Rudelt, Wilhelm Müller, Hans Riedel und andere.⁹² Bevor es jedoch dazu kam, hielt sich Meyers Zufriedenheit mit der Architekturabteilung und der Arbeit am Bauhaus allgemein in Grenzen: „*wir haben jetzt seit ¾ jahren nur theorie getrieben an unsrer bauabteilung und konnten zugucken, wie das privatbüro gropius stetsfort zu bauen hat.*“⁹³ Er war nicht der einzige unzufriedene – aufgrund der verschiedenen Vorkenntnisse der Schüler und des unregelmäßigen Besuchens des Unterrichts⁹⁴ oder ständigen Änderungen der Teilnehmer, empfand es Mart Stam unmöglich den Unterricht kontinuierlich und somit sinnvoll zu gestalten.⁹⁵ Erst mit Anfang des Direktorats von Meyer bekam der Architekturunterricht am Bauhaus eine transparente Struktur im Sinne von einem festgesetztem Curriculum und einer klaren Vision. Diese Vision soll hier als sozial orientiert⁹⁶ betont werden und die in der älteren Literatur (und auch, falls man sie so nennen kann, Bauhaus-Erinnerungskultur) immerzu angeführte kommunistisch propagandistische wird hier entschlossen beiseitegelassen. Meyer selbst sagt aus, dass das Bauhaus unter seiner Leitung

„(...) durch die Vermehrung der exakten Wissenschaften im Lehrplan, durch Zurückdämmung des Einflusses der Künstler, durch kooperativen Ausbau der Werkstatteinheiten, durch Aufbau der Werkpädagogik über dem realen Auftrag, durch Entwicklung von Typ und Standard des Volksbedarfs, durch eine Proletarisierung des Alumnats und durch die engere Zusammenarbeit mit der Arbeiterbewegung und mit den Gewerkschaften [gekennzeichnet wurde].“⁹⁷

Tatsächlich kam es schon 1928 zu einigen Änderungen – Droste⁹⁸ führt fünf Hauptpunkte an, die in diesem Abschnitt kurz dargestellt werden. Zum einem kam es zu der Ausweitung der Grundausbildung –

⁹² Die letzten drei unterrichteten Ingenieurdisziplinen und Nebenfächer. vgl. Winkler (2009⁶): 159

⁹³ Merten (2008): 27; Zitat aus: Brief von Hannes Meyer an Adolf Behne, 24.12.1927. In: Ausst. Kat. Bauhaus-Archiv. Dokumentation. 1989, S. 216

⁹⁴ Anhand einer Nachricht an Reinhold Rossig über die Versäumung des Unterrichts und der Aufforderung das nicht zu wiederholen (11.12.1929), gehe ich davon aus, dass es zu Meyers Zeit eine Art Anwesenheitspflicht gab. Zu dem Brief selbst – aus dem Diplom kann herausgelesen werden, dass Rossig vom Unterricht Mathematik bei Prof. Riedel befreit wurde, also muss es sich hier um ein Missverständnis handeln. (Siehe: Bauhaus Dessau, Leitung; Mengel, Margret, 11.12.1929, I 48261)

⁹⁵ vgl. Brief von Mart Stam an Hannes Meyer, 01.08.1929; Zitiert aus: Winkler (2003): 64

⁹⁶ vgl. Winkler (2003): 21

⁹⁷ Meyer (1980): 79

⁹⁸ vgl. Droste (2006): 168-171

„Unter Hannes Meyer erreicht diese [Verschulungs]Tendenz durch die Einrichtung obligatorischer und zeitlich genau festgelegter Veranstaltungen für die ersten vier Semester (bei Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer und Joost Schmidt) ihren Höhepunkt. Zu diesem Pflichtangebot treten für die höheren Semester auf freiwilliger Basis die sog. freien Malklassen von Kandinsky und Klee hinzu, dies (...) eine Konsequenz aus der Einsicht, daß sich Kunst und Technik nicht zu jener Einheit verschmelzen lassen, die Gropius als Ideal vorgeschwebt hatte.“⁹⁹

Konkret hieß das, dass der Unterricht bei Albers (Vorkurs), Kandinsky (Abstrakte Formenelemente und Analytisches Zeichnen) und Schmidt (Schriftkurs) für das erste Semester Pflicht waren; im zweiten bei Albers, Schmidt und Klee (Elementare Gestaltungslehre); im dritten Semester bei Schlemmer (Aktzeichnen und der Mensch), und im vierten Semester wurde der Unterricht bei Kandinsky zur Pflicht. Ungeachtet der Tatsache, dass man ab dem zweiten Semester schon eine Werkstatt wählen sollte, galten die angeführten Kurse als Pflicht da Meyer diese als 'künstlerischen Pol' der Ausbildung sah. Das Konzept wird klarer, wenn man sich das grafische Schema von der Organisation des Bauhauses 1930 ansieht (Abb. 22) – die Ausbildung befindet sich zwischen den Polen 'kunst' (Schlagwörter 'herz', 'intuition') und 'wissenschaft' (Schlagwörter 'hirn' und 'intellekt'). Zu jedem dieser Pole waren Gastvorträge vorgesehen und jedem dieser Pole ist jeweils ein Tag der Woche gewidmet. Dazwischen sollte die tatsächliche Ausbildung stattfinden – in der Werkstatt, jeweils 8 Stunden pro Tag – wie es auch in der Industrie vor sich ging. Das Studium wurde für die Abteilungen Reklame, Weberei¹⁰⁰ und Ausbau¹⁰¹ auf sieben, und für die Bauabteilung auf neun Semester verlängert. Die letzte wurde in den theoretischen und praktischen Teil geteilt – Baulehre und Baubüro. Diese Abteilung war am Anfang zwar die kleinste, jedoch wurde sie zum Kern der Bauhaus-Ausbildung. Auch kam es unter Meyer dazu, dass die Werkstätten produktiver wurden und das wiederum führte zu Erhöhungen von Einnahmen für die Studenten. Zuletzt führt Droste an, dass Meyer auch scheinbar Unbegabte am Bauhaus studieren ließ. Als Grund führte er an, das Bauhaus „[wolle] keine Begabtenauslese treiben... sondern [...] einfach möglichst viele an sich heranziehen, um sie dann richtig in die Gesellschaft eingliedern zu können.“¹⁰² Nach einer zu großen Zahl an

⁹⁹ Wick (1994): 73

¹⁰⁰ Reklame bestand aus der Druckerei, der Plastischen Werkstatt und der Fotoabteilung.

¹⁰¹ Ausbau bestand aus den Werkstätten Metall, Tischlerei und Wandmalerei

¹⁰² Anhalter Rundschau. 23.11.1928. Zitiert nach: Droste (2006): Anm. 107

Erstsemestern (ca. 200), musste Meyer jedoch die Quote auf 150 begrenzen da die Werkstätten überlastet waren. Wie schon angedeutet, kam es auch zu Veränderungen in den Werkstätten bzw. anderen Abteilungen. Einige, die früher selbstständige Abteilungen waren, wurden jetzt gruppiert und so gab es nur die oben aufgezählten vier: Reklame, Weberei, Ausbau und Bau. Die Neuorganisation der Werkstätten beruhte auf einem 'Leitfaden', der zusammengefasst auf 3 Leitlinien beruhte:¹⁰³ „*Möglichste Wirtschaftlichkeit*'; *'Selbstverwaltung jeder Zelle*'; *'Produktive Pädagogik*'.¹⁰⁴ Entworfen und produziert wurde nach der Maxime „Volksbedarf statt Luxusbedarf“. Es wurden nicht nur preiswertere Materialien benutzt, dessen Eigenschaften man in Vollständigkeit ausnutzte (z. B. Elastizität des Sperrholzes), sondern es wurde auch so entworfen, dass die Möbelstücke leicht(er) und mobil (zerlegbar, faltbar) waren. Um nicht auf alle Werkstätten detailliert einzugehen, soll an dieser Stelle lediglich betont werden, dass es das Bauhaus während Meyers Direktorat geschafft hat, was Gropius mit der Gründung der GmbH erzielen wollte – es wurde entworfen, produziert (im Bauhaus und außerhalb durch Ankauf der Entwürfe) und folglich auch verdient. Studenten, die in den Werkstätten arbeiteten, verdienten Geld und/oder waren vom Zahlen des Schulgeldes befreit.

3.2 Architektur am Bauhaus unter Hannes Meyer

Im methodologischen Sinne führt Meyer „[das] Vorschalten der Analyse vor jeder Entwurfstätigkeit, die unbedingte Nutzung der Wissenschaften und ihrer rationalen Methoden, das Suchen nach objektiven Entscheidungskriterien und die Negierung der Intuition als subjektiver, mithin unbestimmbarer gedanklicher Prozess [ein].“¹⁰⁵ Im methodischen, traditionell pädagogischen Sinne kann von einer 'Blütezeit' gesprochen werden - „Die wichtigsten Leistungen Meyers als Architekturlehrer am Bauhaus bleiben die Systematisierung und Verwissenschaftlichung des Entwurfsprozesses und dessen Umsetzung in Praxis und Theorie des Lehrbetriebs.“¹⁰⁶ Auch wenn die Möglichkeit den das Studium abgeschlossenen Studenten ein Diplom zu verleihen nicht Meyers, sondern noch Gropius' Verdienst war, wurden die ersten unter Meyer verliehen.

¹⁰³ Abschnitt über Neuorganisation der Werkstätte: Droste (2006): 174 ff.

¹⁰⁴ Droste (2006): 174

¹⁰⁵ Winkler (2003): 61

¹⁰⁶ Droste (2006): 193

Mit der Teilung der Abteilung in Baulehre und Baubüro – also einen eher theoretischen und einen eher praktischen Teil, erzielte Meyer eine vollkommene Ausbildung der Studenten. Wie schon vorher erwähnt, verlängerte er die Studienzeit auf neun Semester – die ersten drei waren dem Vorkurs und der Grundlehre gewidmet¹⁰⁷ und jeweils drei Semester waren für die Baulehre und das Baubüro vorgesehen. Die Baulehre bestand aus bautheoretischen Fächern (z. B. Statik, Eisenbeton, Baustofflehre, Baukonstruktion) und wurde meistens von Ingenieuren unterrichtet. In der Werbe-Broschüre 'junge menschen kommt ans bauhaus!' (Meyer, 1929) wird die Baulehre als nicht ausschließlicher Unterricht für werdende Architekten beschrieben – „*Auch dem Gesellen vermittelt sie durch das Studium des Wesens aller Lebensgestaltung eine Erweiterung seines beruflichen Wissens und die einsichtige Eingliederung seines Tuns in die heutige Gesellschaft.*“¹⁰⁸ Im Gegenteil zu der Baulehre, ist „*(...) die Mitarbeit im Bauatelier*¹⁰⁹ [...] *in der Regel dem werdenden Architekten vorbehalten. (...) Das Bauatelier soll 'im Studium über die Produktion' die bestmögliche Einführung in die Baupraxis vermitteln.*“¹¹⁰ Die Arbeiten der Bauabteilung – womit der Meinung der Autorin nach eigentlich das Baubüro gemeint ist – teilt Droste in drei Gruppen:

- „1. systematische Bearbeitung kleinerer konkreter Bauaufgaben.
2. Mitarbeit in 'cooperativzellen' an den großen Bauaufträgen wie der ADGB-Bundesschule und der Siedlung Törten.
3. Diplomarbeiten und freie Arbeiten der Studierenden.“¹¹¹

Wichtig zu erwähnen ist, dass nicht alle Studenten die Baulehre vor dem Baubüro antreten mussten. Dies hing von den Vorkenntnissen, oder der 'Vorbildung' der jeweiligen Studenten ab – die Pole wären hier eine fertige architektonische Schulung und überhaupt keine Vorkenntnisse. Dementsprechend wurden die Studenten ohne ausreichende Vorkenntnisse in die Baulehre gewiesen und die 'erfahrenen' Studenten in das Baubüro.¹¹² In diesem Baubüro entstanden neben Entwürfen zu von Studenten selbst gewählten Themen mindestens acht Projekte für Architekturwettbewerbe, die selbstständig oder in Zusammenarbeit mit Professoren angefertigt wurden.¹¹³ Die zwei wichtigsten sind der Bau der Bundesschule für den

¹⁰⁷ Zu den jeweiligen Fächern siehe Abb. 22

¹⁰⁸ junge menschen kommt ans bauhaus, 1929; Zitiert nach Wingler (2009): 159

¹⁰⁹ Bauatelier = Baubüro

¹¹⁰ junge menschen kommt ans bauhaus, 1929; Zitiert nach Wingler (2009): 159

¹¹¹ Droste (2006): 190

¹¹² vgl. Droste (2006): 190-192

¹¹³ vgl. Winkler (2003): 67

ADGB (Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund) in Bernau und die Laubenganghäuser in der Siedlung Törten in Dessau.

Und während das Bauhaus wie vom Architekten so auch vom Lehrer Meyer sehr profitierte – Leitung und Organisation der Architekturabteilung, Produktion und Steigerung der finanziellen Einkommen durch die Arbeit der Werkstätten, Erfolge wie der Bau der Bundesschule der ADGB – gab es die andere Seite Meyers, die für die Stadt (Politik) und auch für einen Teil der Lehrkraft und Studenten inakzeptabel war – seine politischen Affinitäten. Oder, wie Winkler 1989 schreibt – „*Unter dem Einfluß der Gruppe [kommunistische Studentenzelle] beginnt sich Meyer stärker mit marxistischer Theorie zu befassen*“,¹¹⁴ wobei Meyer selbst sich eher als ‚wissenschaftlicher Marxist‘ äußerte.¹¹⁵ Nichtsdestotrotz konnte sich die politische Führung der Stadt vor den Wahlen kein Risiko leisten und keine ‚kommunistische Schule‘ unterstützen und finanzieren. Meyer musste weg. Er wurde als die Person dargestellt, die den Kommunismus und die KPD ans Bauhaus brachte und vermehrte und wie schon einmal erwähnt, schrieb sich diese Darstellung in die Erinnerungskultur ein. Sofort nach der Kündigung verfasste er einem offenen Brief an Oberbürgermeister Hesse, in dem er seine Arbeit am Bauhaus erklären und Stellung zu den Ereignissen nehmen wollte. Seines Unerwünschtseins in der Stadt, aber auch bei damaligen Lehrern und auch bei Gropius, der auch nach seinem Rücktritt vom Bauhaus keinen Abstand davon halten kann, ist er sich bewusst:

„So wurde ich von hinten abgekillt. Ausgerechnet während der Bauhausferien und fern von den mir nahestehenden Bauhäuslern. Die Bauhaus-Kamarilla jubelt. Die Dessauer Lokalpresse fällt in ein moralisches Delirium. Vom Eiffelturm stößt der Bauhauskondor Gropius herab und pickt in meine direktoriale Leiche, und an der Adria streckt sich W. Kandinsky beruhigt in den Sand: Es ist vollbracht.“¹¹⁶

¹¹⁴ Winkler (1989): 126

¹¹⁵ vgl. Merten (2008): 48

¹¹⁶ Hannes Meyer, *Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an Oberbürgermeister Hesse, Dessau*. 16.08.1930. Aus: Winkler (2009): 171

3.3 Das Bauhaus unter Ludwig Mies van der Rohe

Schon vor der Kündigung bzw. dem Rücktritt Meyers wurden Verhandlungen um den neuen Bauhaus-Direktor geführt. Nachdem Gropius und der von ihm vorgeschlagene Architekt Otto Haesler absagten¹¹⁷, sagte Ludwig Mies van der Rohe zu und wurde ab dem 5. August 1930 der dritte und letzte Bauhaus-Direktor. Die erste große Entscheidung des neuen Direktors war das Verbot jeglicher politischer Betätigungen.¹¹⁸ Dieses Verbot stand nicht nur auf Papier – es wurde rigoros durchgeführt. Die schon studierenden 170 Studenten wurden durch die sogenannte 'Neu-Aufnahme' geprüft, 26 von ihnen wurden aus den Zimmern im Bauhaus rausgeworfen, fünf ausländische Studierende wurden durch die Polizei ausgewiesen. Und das innerhalb weniger Tage nach dem Semesterbeginn am 21. Oktober 1930. Die facettenreiche Ausbildung am Bauhaus blieb auch nicht unbeeinträchtigt – von nun an galt „(...) als 'zweck des bauhauses' die 'handwerkliche, technische und künstlerische durchbildung der studierenden.“¹¹⁹ Die Ausbildung am Bauhaus wurde also selbstorientiert und auch sehr präzise bestimmt. D.h., die Werkstätten – in Meyers Ära 'eine Art Durchgangsstation' zur eigentlichen Lehre, wurden als solche gestrichen – der auszubildende Architekt am Bauhaus konnte von nun an schon nach dem ersten Semester die angestrebte Abteilung betreten. „Aus dem Bauhaus wurde eine Architekturschule, der einige Werkstätten angegliedert waren.“¹²⁰ Ansonsten blieben die Werkstätten dieselben, nur die Fotografie wurde eine Abteilung für sich und die 'freie Kunst' wurde ebenso selbstständig und gleichberechtigt wie alle anderen Abteilungen.¹²¹ Der Studiengang wurde auf sechs Semester gekürzt und in drei Stufen eingeteilt. Die erste Stufe bestand weiterhin aus dem Vorkurs (Werklehre und künstlerische Gestaltung), der aber nicht mehr für alle Studenten obligatorisch war und zuzüglich aus mathematisch-naturwissenschaftlichen, technischen (z. B. Zeichnen) Fächern und Kunstgeschichte. In der zweiten Stufe entschieden sich die Studenten für ein Fachgebiet. Für die Abteilung 'Bau und Ausbau', die an die frühere Werklehre knüpfte, wurde ein 'Praktikum' in den Werkstätten des Bauhauses zur Pflicht. Auch wurden schon in der zweiten Stufe alle theoretischen Fächer der ehemaligen Baulehre aufgenommen. Die dritte Stufe (4.-6. Semester) wurde in der Bauabteilung in folgende Themengebiete eingeteilt – „Kleinwohnbau im Zusammenhang mit dem Städtebau und Siedlungswesen, (...) Wohn- und Geschäftsbau, Bau von Schulen,

¹¹⁷ vgl. Droste (1989): 165

¹¹⁸ vgl. Merten (2008): 51

¹¹⁹ Droste (2006): 204

¹²⁰ Droste (2006): 206

¹²¹ vgl. Droste (2006): 204-206

Sanatorien, Krankenhäusern, Badeanstalten, Hotels usw.“¹²² Das Entwerfen wurde jetzt von Hilberseimer in der niedrigeren Stufe (Themen Kleinwohnungsbau und Städtebau) und Mies van der Rohe auf der höheren (Wohn- und öffentliche Bauten) geleitet.¹²³

Auch in der Produktion der Werkstätten kam es zu Änderungen. Die Herstellung im Bauhaus wurde gestoppt, produziert wurden jetzt nur Modelle für die industrielle Produktion. Damit tat van der Rohe der städtischen Handwerkerschaft einen Gefallen – die Studenten, die unter Meyer durch die Arbeit in den Werkstätten verdienten oder zumindest deswegen vom Schulgeld, das zu der Zeit auch zusätzlich erhöht wurde, befreit wurden, litten eher unter dieser Entscheidung.¹²⁴

Allgemein galt Mies van der Rohes Bauhausleitung als autoritär und aus vielen Gründen, von denen hier nur einige herauszulesen sind, „[hat] das Bauhaus unter Mies von [sic!] der Rohe [...] von allen möglichen Bauhäusern den schlechtesten Ruf.“¹²⁵

3.4 Freie Malklassen am Bauhaus

Obwohl das Ziel des Bauhauses von Anfang an der Bau war, waren die ersten Lehrenden überwiegend Künstler. Dies kann als Resultat der Gründung des Bauhauses durch die Vereinigung der Hochschule für Bildende Kunst und der Kunstgewerbeschule in Weimar und der Übernahme einiger der Professoren wie Walther Klemm oder Max Thedy angesehen werden. Da diese wegen ihrer Ausrichtungen oder konservativer Haltungen nicht zu dem Konzept passten, wurden sie mit den von Gropius sympathisierten Künstlern nach und nach ersetzt.¹²⁶ Und obwohl die Bildende Kunst als selbständiges Fach offiziell erst 1927 als „Seminar für freie plastische und malerische Gestaltung“ und unter Meyer als „Freie Malklassen“ eingeführt worden ist, hatte sie wegen der Tatsache, dass so viele Künstler Lehrende waren, einen immensen Einfluss auf die Entwicklung der Schule und der Schüler ausgeübt. Badura-Triska argumentiert auch den „(...) pure[n] Umgang mit formalen Grundelementen [als] Stil aller Bauhausprodukte“¹²⁷ mit dieser Tatsache. Bei Meyer stellte

¹²² *Bauhaus Dessau*. Prospekt, herausgegeben im Juli 1931. Aus: Winkler (2003): 25-26

¹²³ vgl. Winkler (2003): 26

¹²⁴ vgl. Droste (2006): 206

¹²⁵ Wolsdorff (2001): 7

¹²⁶ vgl. Badura-Triska (1999): 160

¹²⁷ Badura-Triska (1999): 164

dieser Kurs einen Repräsentanten des Poles 'kunst' und diene so nicht nur der Wunscherfüllung Kandinskys und Klees, sondern noch mehr als Erfüllung der ausgeglichenen Ausbildung (siehe Abb. 22).¹²⁸ In der Ära Mies van der Rohe kam es zur weiteren Trennung der Pole Architektur und Kunst – die letztere wurde immer mehr an die Peripherie geschoben.¹²⁹ Klee verließ im Frühjahr 1931 das Bauhaus, während Kandinsky auch am Berliner Bauhaus weiter tätig war und die Malklassen weiterleitete.¹³⁰

¹²⁸ vgl. Droste (2011): 188

¹²⁹ vgl. Schöbe, Thöner (1995): 123

¹³⁰ vgl. Wingler (2002): 516-519

4 Rossig am Bauhaus

„Zwar waren die Geldmittel verdammt knapp (monatlich 40,- Mark) aber er wurde als Architekturstudent im Bauhaus Dessau (Hochschule für Gestaltung) aufgenommen. Dorthin zog ihn auch die Möglichkeit, sich in der Malerei weiter zu qualifizieren und intensiver und freier malen zu können. Neben dem Architekturstudium besuchte er auch die Malklassen Kandinski [sic!] und Klee, ging aber seinen eigenen Weg, wie seine malerischen Arbeiten beweisen.“¹³¹

Gerade ein halber Monat ist vergangen nach seinem Abschluss der Sächsischen Staatsbauschule und „*Reinhold Roßig ist studierender des bauhauses in dessau*“ (Abb. 28).¹³² Am 9. April¹³³ fing er wahrscheinlich mit dem ersten Semester am Bauhaus an. Obwohl das Studium schon 1928 – ab der Übernahme von Hannes Meyer – von fünf auf sieben Semester verlängert wurde¹³⁴ und 1930 das Architekturstudium zusätzlich auf neun, diplomierte Rossig schon Mitte 1931, also nach vier Semestern und Ende Juni wurde ihm sein Bauhaus-Diplom überreicht.¹³⁵ In diesem fünfseitigen Dokument – Bauhaus Diplom Nr. 51 (Abb. Nr. 23-27) – sind vom Sommersemester 1929 bis zum Wintersemester 1930/1931 alle Fächer mit den jeweiligen Professoren, die Rossig während der Studienzeit hatte, und auch alle Informationen bezüglich jeglicher Unterrichtsbefreiungen aufgelistet. Ein anderes Dokument – ein Brief vom 17. Juni 1929 dokumentiert, dass Rossig eine Befreiung von Mathematik und Darstellender Geometrie im ersten Semester beantragt hat und sie im Juni auch erhielt.¹³⁶ Der Grund für die Befreiungen sind sicherlich seine reichlichen Vorkenntnisse in den angeführten Fächern da er diese und andere Fachkenntnisse wegen seiner Lehre an der Sächsischen Staatsbauschule für Tiefbau schon besaß.¹³⁷ Außer den Fächern sind an der letzten Seite auch seine am Studium entstandenen Arbeiten aufgelistet: Entwürfe von einem Ledigenheim, von Wohnhäusern (Hochhäuser), von einem Holzhaus, von einer Fabrik (Fuld & Co) und die Diplomarbeit –

¹³¹ Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24

¹³² Bauhaus Dessau, Bauhausausweis für Reinhold Rossig (1929-1931), I 6182 D

¹³³ Zum Anfang des Sommersemesters 1929: Zeitschrift Stein Holz Eisen, Jg. 43, Nr. 11; 14.03.1929; Archiv SBD, I 9104 L

¹³⁴ Merten (2008): 34

¹³⁵ Bauhaus Dessau; Albers, Josef (25.06.1931), I 48272

¹³⁶ Bauhaus Dessau, Leitung, Meyer, Hannes (17.06.1929), I 48255

¹³⁷ Siehe Zeugnisse Staatsbauschule Dresden – Hoch- und Tiefbauabteilung, I 48293 – I 48298

Entwurf einer sozialistischen Stadt. Die Arbeiten sind zumeist¹³⁸ als Originale im Nachlass Rossig im Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau erhalten. Außer den im Diplom angeführten Entwürfen, sind viele bezeichnete, aber auch zugeschriebene Arbeiten aus dem Unterricht bei Albers, Kandinsky, Klee, und einige aus dem Unterricht Hilberseimer, Meyer und auch Arndt bestehen. Diese Objekte werden in diesem Kapitel im Rahmen des jeweiligen Unterrichts vorgestellt. Das heißt, dass jene Fächer, von welchen keine Objekte im Nachlass bestehen, nicht in die Arbeit miteinbezogen werden. Zumeist handelt es sich um die wissenschaftlichen Fächer wie Psychotechnik, Chemie, Geometrie usw.

Vor der ausführlichen Darstellung von Rossigs Bauhauszeit und –arbeiten, gilt es einen wichtigen Gesichtspunkt zu erwähnen. Das letzte Kapitel gibt einen kurzen Überblick in das Bauhaus, an dem Rossig studierte. Das Curriculum wurde, wie schon im vorigen Kapitel beschrieben, in der Zeit von 1928 bis 1931 einige Male geändert. Obwohl sowohl Meyer als auch Mies van der Rohe den geregelten Unterricht viel ernsthafter auffassten als Gropius und man die Literatur lesend erwarten würde, dass die Studierenden seit 1928 einheitliche Semesterpläne – mindestens was die Pflichtfächer betrifft – hatten, kann man beim Betrachten der Einzelfälle sehr leicht den Überblick verlieren. Aus diesem Grund werden die Fächer in vier Bereiche – Bildende Kunst, Schrift, Ausbau und Architektur – geteilt und soweit es möglich ist, werden der Unterricht und die Arbeiten darin wegen der Überschaubarkeit chronologisch dargestellt.

4.1 Vorkurs und Kunstunterricht

In diesem Kapitel sollen Arbeiten, die eindeutig als Teil des Vorkurses bei Albers und Kandinsky identifiziert sind und Arbeiten, bei denen es eine Möglichkeit gibt, sie in einen Unterricht bei und Kandinsky, Klee, Schlemmer und Schmidt¹³⁹ einzubetten, aufgezählt und, wo es möglich war, im Kontext des Unterrichts auch analysiert werden. Da in einigen Fällen weder das eine, noch das andere zutrifft, es aber sehr viele Arbeiten aus der Zeit von 1929 bis 1931 gibt, wurden diese im Kapitel 4.1.3 erwähnt, natürlich mit der Betonung, dass diese

¹³⁸ Einige sind nur an Fotografien zu sehen, die als Bestandteil des Nachlasses in das Archiv gekommen sind. Fotografien gibt es auch zu den bestehenden Originalen. Anzunehmen ist, dass sie entweder von Reinhold oder Waltraud Rossig selbst gemacht oder ein Fotograf von ihnen beauftragt wurde, sie anzufertigen.

¹³⁹ Der Unterricht bei Schmidt bezieht sich auch das Akt- und Figurenzeichnen.

Arbeiten keineswegs hundertprozentig als Unterrichtsarbeiten angesehen oder genannt werden. Die Unterkapitel sind in den Vorkurs bzw. die Material- und Werklehre bei Albers, die Künstlerische Gestaltung bei Kandinsky, die Freien Malklassen bei Kandinsky und Klee und das Akt- und Figurenzeichnen bei Schlemmer und Schmidt eingeteilt.

4.1.1 Material- und Werklehre

Josef Albers, ehemaliger Student des Bauhauses und Teilnehmer am 'Itten-Vorkurs', leitete seit 1923 mit Laszlo Moholy-Nagy und seit 1928 selbstständig den in 'Grundlehre' umbenannten Vorkurs. Dieser Unterricht wurde 1919 von Gropius als einsemestriges 'Freifach' unter der Leitung von Johannes Itten eingeführt und wurde schon 1920 ein obligatorisches Fach – ein Sieb für alle Bauhaus-Studenten. Itten stellt in seiner Veröffentlichung 'Mein Vorkurs am Bauhaus' die drei Aufgaben des Vorkurses dar:

„1. Die schöpferischen Kräfte und damit die künstlerische Begabung der Lernenden freizumachen. (...) 2. Die Berufswahl der Studierenden sollte erleichtert werden. Die Material- und Texturübungen waren hier eine wertvolle Hilfe. (...) 3. Für ihre zukünftigen künstlerischen Berufe sollten den Studierenden die Grundgesetze bildnerischen Gestaltens vermittelt werden.“¹⁴⁰

Wegen unüberbrückbaren Unterschieden in der Auffassung der Ziele nicht nur des Vorkurses, sondern auch der ganzen Bauhaus-Lehre, kam es im Frühling 1923 zu seiner von ihm zuvor beantragten Entlassung.¹⁴¹ Nachdem ihn Gropius im selben Frühling an das Bauhaus rief, übernahm Laszlo Moholy-Nagy für die nächsten fünf Jahre die Leitung des Vorkurses. Im Unterschied zu Itten, der „(...) trotz aller 'Modernität' seiner Bildsprache über die Gattungsgrenzen der Staffeleimalerei kaum hinausging“,¹⁴² war Moholy-Nagy im wahrsten Sinne des Wortes ein avantgardistischer Künstler, dessen Hauptinteresse dem Erforschen der neuen künstlerischen Medien sowie der Verbindung der Kunst und der Industrie gehörte. Diese Ziele Moholy-Nagys hatten einen theoretischen Hintergrund, den er im ersten Kapitel von 'von material zu architektur' erläuterte. Ähnlich wie Gropius von der Bauhüttentradition ausging,

¹⁴⁰ Itten (1963): 10

¹⁴¹ vgl. Wick (1994): 124 ff.

¹⁴² Wick (1994): 132

orientierte sich Moholy-Nagy an dem primitiven Menschen, der „(...) *in einer person jäger, handwerker, baumeister, arzt usw. [war]*“¹⁴³. Im Gegenteil zu ihm stand der moderne Fachmann – der ‚sektorhafte‘ Mensch, der zugunsten seines eng spezialisierten Faches seine übrigen Fähigkeiten nicht ausnutzte. Seiner Meinung nach, ist jeder Mensch mit den Fähigkeiten geboren Maler, Architekt oder Musiker zu werden „(...) *wie er, wenn er spricht – ein ‚Sprecher‘ ist*“.¹⁴⁴ So sah Moholy-Nagy als Ziel des ersten Jahres¹⁴⁵ die „(...) *entwicklung und reifung von sinn, gefühl und gedanken – insbesondere bei jenen jungen menschen, die infolge der üblichen kindheitserziehung eine unfruchtbare häufung lexikalen wissens hinter sich hatten*“.¹⁴⁶ Diese Fähigkeiten versuchte er bei den Studenten im Vorkurs zumeist mit seinen optischen und haptischen Übungen zu fördern. Am Anfang standen die Tastübungen – die Studenten holten sich unterschiedliche Materialien zusammen und versuchten „(...) *möglichst viele verschiedene empfindungen registrieren zu können. er [der Student] stellt sich tastafeln zusammen (...) nach kurzer oder längerer übung ist er fähig, diese elemente so zusammenzustellen, daß sie einem vorgefaßten ausdruckswunsch entsprechen*“.¹⁴⁷ Moholy-Nagy schreibt, dass diese Übungen nichts mit Wissenschaft zu tun haben, der Schüler sollte nur Materialien in der Kunst und Technik kennenlernen.¹⁴⁸ Die nächsten Übungen waren produktiver, es handelt sich um die Fakturübungen, in denen Faktoren auf verschiedenste Weise und mit verschiedensten Materialien und Techniken, bis hin zur optischen Darstellung erzeugt wurden.¹⁴⁹ Ein weiterer Schwerpunkt zu den Sinnesübungen waren die sogenannten dreidimensionalen Konstruktionsübungen.¹⁵⁰

„(...) diese Übungen aus Holz, Blech, Glas, Draht und Schnüren ‚dienten primär der Erziehung des bildnerischen Empfindens und Denkens im Bezug auf Konstruktion, statische und dynamische Momente, Balance und Raum‘ und ‚waren

¹⁴³ Moholy-Nagy (1968/1929): 10

¹⁴⁴ Moholy-Nagy (1968/1929): 14

¹⁴⁵ Anstelle des Zieles des Vorkurses steht hier das erste Jahr. Das ist mit der Verlängerung der Grundlehre auf ein Jahr in Verbindung zu bringen.

¹⁴⁶ Moholy-Nagy (1968/1929): 18

¹⁴⁷ Moholy-Nagy (1968/1929): 21

¹⁴⁸ vgl. Moholy-Nagy (1968/1929): 21

¹⁴⁹ vgl. Moholy-Nagy (1968/1929): 59; Moholy-Nagy hat es als sehr wichtig empfunden die Termine Struktur, Textur, Faktur und Häufung differenzieren zu können – Struktur: „unverändbare aufbauart des materialgefüges“; Textur: „organisch entstandenen abschlussfläche jeder struktur nach außen“; Faktur: „art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag des werkprozesses“ (ebda.: S. 33)

¹⁵⁰ vgl. Wick (1994): 161

von elementarer Bedeutung für die spätere Praxis auf allen Gebieten des Gestaltens'.¹⁵¹

Nach der fünfjährigen Lehre verlässt Moholy-Nagy 1928 kurz nach Gropius das Bauhaus. Der neue Leiter der Grundlehre wird Josef Albers.

„Seine Lehre war sicher die universalste, sie war nicht wie die von Itten so dezidiert aufs Schöpferische-Individuelle abgestellt, und sie war auch nicht wie die von Moholy-Nagy nur auf das Konstruktive gerichtet. Beiden, Itten und Moholy-Nagy, schwebte die Einzelleistung vor, das individuelle Künstlertum als Ziel. Albers verstand seine Lehre stets in einem weiteren Sinne, im Sinne einer umfassenden visuellen Schulung. Die Schülerarbeiten ... zeigen, daß bei ihm nicht primär formal gedacht, komponiert wurde, sondern daß es vor allem um die intensive Auseinandersetzung mit einem gegebenen Werkstoff ging.“¹⁵²

Albers leitete den Vorkurs insgesamt zehn Jahre lang. Das obige Zitat ist wegen der Allgemeinheit der Aussage anwendbar, jedoch soll auch dazugesagt werden, dass sich Albers' Vorkurs und Aufgabengebiet parallel zu den Änderungen am Bauhaus auch ständig geändert haben. Im Unterschied zu Kandinsky, von dem viele Vorbereitungen für den Unterricht erhalten sind¹⁵³ oder Moholy-Nagy, der in seinem 1929 veröffentlichten Buch schon einiges über seine Unterrichtsmethoden erläutert,¹⁵⁴ gibt es von Albers keine erhaltenen längeren Unterrichtsvorbereitungen, aus denen man den Unterricht des ganzen Semesters oder die genauen Aufgabenstellungen herauslesen könnte.¹⁵⁵ Klar ist, dass sowohl der Unterricht bei Itten, an dem er als Student selber teilgenommen hat, als auch der Unterricht von Laszlo Moholy-Nagy seine Unterrichtsgestaltung beeinflusst haben. So hatte er das von seinen Vorgängern übernommen, was zu seiner Meinung, dass sich das Bauhaus in eine wissenschaftliche Institution umgewandelt hat, in der die Kunst gelehrt wird und dabei der Professor als Mittelpunkt dieser Lehre steht obwohl sich die Kunst nicht lehren lasse, sondern nur lernen, passte. Sein Unterricht stützt, wie Wick schreibt, auf zwei Pfeilern – auf den Materie- und den Materialübungen. „*Gegenstand dieser Materieübungen ist, wie bei Itten und*

¹⁵¹ Wick (1994): 161; darin zwei Zitate aus: Wingler, Hans M. (1968). *Bauhaus*. Braunschweig. S. 287

¹⁵² Spies (1983): 22

¹⁵³ z. B. Weißbach (2015) oder Poling (1982)

¹⁵⁴ Laszlo Moholy-Nagy: *von material zu architektur*

¹⁵⁵ vgl. Wolsdorff (1988): 51

Moholy, die Untersuchung der äußeren Dingerscheinung, der Epidermis. Von Moholy übernimmt Albers die begriffliche Unterscheidung in Struktur, Faktur und Textur, gibt diesen Begriffen jedoch einen etwas anderen Sinn.“¹⁵⁶ Die Struktur sind nicht, wie bei Moholy-Nagy, die physischen Eigenschaften, das Unveränderbare am Material. Die Struktur bleibt zwar eine Eigenschaft des Rohmaterials (vor jeglicher Bearbeitung), das den Aufbau, die Entwicklung des Materials zeigt, jedoch denkt Albers an die äußere Erscheinung – z. B. die Maserung des Holzes. Die Auffassung der Faktur unterscheidet sich in Nuancen – Moholy-Nagy sieht sie als das, was von elementaren (Natureinfluss) oder menschlichen Werkprozessen an der Oberfläche zu sehen ist. Albers grenzt den Begriff ein, indem er nur die technische Bearbeitung des Rohmaterials berücksichtigt. Der Einfluss der Wellen auf die Formierung der Felsen, also die „(...) *organisch entstandene abschlußfläche*“,¹⁵⁷ wäre bei Moholy-Nagy die Textur. Hier besteht der größte Unterschied in den Auffassungen der genannten Termini. Für Albers ist die Textur ein Terminus, der nur anwendbar ist, wenn beide – Struktur und Faktur – vorhanden sind.¹⁵⁸ Basierend also auf diesen drei Termini, führte Albers die Materieübungen durch, die zum Ziel die Entwicklung des *Materialgefühls* hatten. Um sie zu erreichen, hatte er hauptsächlich zwei Methoden angewandt. Die erste ist das Nebeneinanderordnen und Suchen von Beziehungen zwischen den Materien, was seine Ursprünge in Ittens Kontrastlehre und dem systematischen Ordnen aus Moholy-Nagys Lehre hat, und die zeichnerisch-malerische Darstellung von Materien – auch ein Einfluss aus Moholy-Nagys Unterricht.¹⁵⁹

Aus dem Unterricht bei Albers ist von Rossig bisher eine Materieübung auffindbar (Abb. 29). Es handelt sich um eine Collage aus Fischhaut, Baumrinde, Leinen, Faden, Zellophan, Kiefernadeln, Tempera und Ölfarben auf Karton. Die meisten Materieübungen, die im Vorkurs Albers entstanden sind, wiesen abstrakte Kompositionen auf und das Material wurde nur als solches benutzt, ohne jegliche Mimesis vortäuschen zu wollen.¹⁶⁰ Da man hier, bedingt gesagt, eine figurative Komposition erkennen kann, ist nicht auf Anhieb feststellbar, ob es sich um eine Materieübung handelt.¹⁶¹ Dafür spricht aber die Datierung (1929) – die Material- und Werklehre ist der einzige Unterricht, in dem diese Arbeit hätte entstehen können. Eine Eigenschaft, wegen der man die Arbeit als Materieübung einordnen würde, ist die Verwendung

¹⁵⁶ Wick (1994): 182

¹⁵⁷ Laszlo Moholy-Nagy: *von material zu architektur*

¹⁵⁸ vgl. für Albers: Wick (1994): 182-183 und für Moholy-Nagy: Moholy-Nagy (1968/1929): 33

¹⁵⁹ Vgl. Wick (1994): 182-184

¹⁶⁰ Siehe z. B. Wick (1994): S. 183, 184

¹⁶¹ Figurative Kompositionen waren eher typisch für den Itten-Vorkurs. (vgl. Wick 1994: 184)

der unterschiedlichen Materialien, aus welchen ein herausragender Kontrast, organisch-künstlich, deutlich ist. Eigenartig für eine Materieübung ist die Mischung aus Gegenständen und malerischen Techniken, da zeichnerisch-malerisch nicht Hintergründe oder Figuren, wie in Rossigs Fall, dargestellt worden sind, sondern Strukturen und Fakturen nachgeahmt wurden, ohne dabei die nachgeahmten Objekte direkt in den Arbeiten zu verwenden. Obwohl die konsultierte Literatur über den Vorkurs bei Albers solche Arbeiten nicht erwähnt, scheint Rossig nicht der einzige Schüler gewesen zu sein, der die Materieübungen so gestaltet hat – ein Beispiel, auch aus dem Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau, ist die 'Verkettung' (1928) von Erich Krause.¹⁶²

Noch eine weitere Arbeit von Reinhold Rossig (Abb. 30) stammt aus dem Albers-Vorkurs. Hier handelt es sich aber um eine andere Aufgabenstellung, bzw. Übung – die Materialübung. Während es bei der ersten Übung um die Sinnesentwicklungen (Tasten und Sehen) der Studenten ging, geht es bei der zweiten eher um ihre Erfahrungsentwicklung.

„In [den Materialübungen] ist zweifellos Albers' originärer und unverwechselbarer Beitrag zur Bauhaus-Pädagogik zu sehen. (...) Im Unterschied zu den Materieübungen, die auf die sinnliche Erkenntnis der stofflichen Oberflächen abzielen, geht es bei den Materialübungen um die Erprobung der Materialien immanenten Eigenschaften wie Stabilität, Tragfähigkeit, Festigkeit, Belastbarkeit u.a., also um die Erforschung ihrer 'innerer Energien'.“¹⁶³

Zwei Termini gibt es bei dieser Übung zu beachten – Material- und Arbeitsökonomie. Der erste Begriff wird hier mit einem Zitat von Hannes Beckmann über den Albers-Vorkurs erklärt: „*Meine Damen und Herren, wir sind arm und nicht reich. Wir können es uns nicht leisten, Material und Zeit zu verschwenden. (...) Ich möchte (...), daß Sie das Material respektieren, es sinnvoll gestalten und dabei seine Eigenschaften berücksichtigen.*“¹⁶⁴ Diese Sätze sind Inserate aus Albers Aufgabenstellung – aus Zeitungspapier sollten die Studenten etwas schaffen, ohne dabei irgendwelche Verluste zu herstellen und möglichst ohne Werkzeug. So sollten sie die Eigenschaften des Papiers erkennen und mit ihnen umgehen lernen.

¹⁶² Er kombiniert in seiner Arbeit Tapeten und Bleistiftzeichnungen und es sind auch Motive (Architektur, Schornstein, Blumen) zu erkennen. SBD Archiv, I 657 G

¹⁶³ Wick (1994): 184

¹⁶⁴ Hannes Beckmann; zitiert aus Wick (1994): 185-187

„außer der materialökonomie gibt es die arbeitsökonomie. sie wird gepflegt durch anerkennung schneller und leichter methoden, vielseitiger verwertung, anwendung fertiger, nicht beschaffbarer bau- und hilfsmittel, richtige wahl des werkzeugs, geschickten ersatz fehlenden gerätes, vereinigung mehrerer arbeitsgänge zu einem, beschränkung auf nur ein werkzeug oder nur einen arbeitsvorgang.“¹⁶⁵

Auf diesen zwei Vorsätzen basierend, entstanden die bekannten Arbeiten aus Papier – die Meisten nur gefaltet und geschnitten – außerordentlich interessante Konstruktionen, auf dünnen Rändern des Papiers stehend und eine hohe Konstruktion haltend, ohne Bindemittel (Kleber) oder Stützen, idealerweise ohne jegliche Verluste und reversibel.

Die von Rossig erhaltene Materialübung (Abb. 30) ist wieder eine, der bei den Beschreibungen von Albers' Vorkurs nicht viel Aufmerksamkeit gewidmet wird. Es ist eine Arbeit, die als Fakturübung auch im Unterricht bei Moholy-Nagy hätte entstehen können, sie trifft sogar vollkommen seine Aufgabenstellung: „*1. herstellung von papierfakturen mittels freigewählter werkzeuge (nadel, zange, sieb) in beliebiger arbeitsweise (stechen, drücken, reiben, feilen, bohren usw.)*“¹⁶⁶ Eine weitere Beschreibung der Arbeit ist nicht nötig da das obige Zitat zur Aufgabenstellung auch als solche dienen kann.

4.1.2 Künstlerische Gestaltung: Abstrakte Formelemente und analytisches Zeichnen

Während die Studenten die Vormittage bei Albers in einer eher entspannten und kreativen Atmosphäre verbrachten, bei einem Lehrer, der an das Lehren per se nicht glaubte, hatten sie bei Kandinsky eine Lehre im wahrsten Sinne des Wortes. Wick beschreibt diesen Unterricht als „(...) in hohem Maße theoretisch ausgerichtet und – nach heutigem Sprachgebrauch – 'lehrerzentriert'“.¹⁶⁷ Diese Aussage trifft jedoch nur teilweise dem Fach zu, denn Kandinskys Unterricht war in die Farben- und Formlehre und das analytische Zeichnen geteilt, wobei der erste Teil für Kandinskys Vorträge bekannt war. In diesem Unterricht war er streng und nicht für Diskussionen oder andere Meinungen offen – „*Er präsentierte seine theoretischen Konzepte*

¹⁶⁵ Albers (1928): 5

¹⁶⁶ Moholy-Nagy (1928/1968): 59

¹⁶⁷ Wick (1994): 219

*mit Klarheit, Logik und absoluter Sicherheit, da er glaubte, es handele sich um Gesetze, und er verlangte von seinen Studenten die Fähigkeit, ihm intellektuell folgen zu können.*¹⁶⁸ Anders war es mit dem analytischen Zeichnen. Hier gab es keine Vorlesungen – vorgetragen wurden nur die Aufgaben und die Arbeiten der Studenten, die danach zusammen mit Kandinsky diskutiert wurden.¹⁶⁹

Wassily Kandinsky kam nach der Berufung 1922 ans Bauhaus und blieb bis zu seinem Ende 1933. In diesen elf Jahren übte er für das Bauhaus verschiedene Aufgaben aus. Die kürzeste Zeit, 1922-1925, verbrachte er als Leiter der Werkstatt für Wandmalerei, die in Dessau von Hinnerk Scheper übernommen wurde. Von 1927 bis 1933 hielt er die Freien Malklassen als fakultativen Unterricht für die Studenten. Das wichtigste von ihm gelehrt Fach war der 'elementare Formunterricht'. Dieser war schon ab 1922 obligatorisch für alle Studenten und blieb es bis zu den letzten Tagen. In Weimar wurde der 'elementare Formunterricht' im ersten Semester gehalten und parallel dazu gab es das analytische Zeichnen. In Dessau (ab 1927) wurden die beiden Teile – der erste jetzt 'abstrakte Formelemente' genannt – zu einem Kurs, der im ersten Semester stattfand. Als Hannes Meyer Direktor wurde, wurde noch ein Kurs von Kandinsky für die fortgeschrittenen Studenten des vierten Semesters eingeführt – 'Künstlerische Gestaltung'. *„Ein Zweck dieses Kurses war ganz offensichtlich, Unterschiede zwischen den Schönen Künsten und dem praktischen Design aufzuzeigen, indem die Beziehungen zwischen Kunst, Architektur und Technologie angesprochen und untersucht wurden.*¹⁷⁰ Unter Mies van der Rohe wurde der Kurs aus dem vierten Semester durch eine Art Fortsetzung der 'Abstrakten Formelemente und analytischen Zeichnens' im zweiten Semester abgelöst. So wurden im ersten Semester die Grundelemente der Form behandelt und im zweiten die Probleme der Komposition mit Betonung auf die von ihnen abhängigen Rhythmus und Spannungen.¹⁷¹

Aus Kandinskys Kurs sind im Nachlass Rossig zwei Hefte mit Unterrichtsmitschriften erhalten. Eines stammt aus dem ersten Semester, 1929 (Abb. 31) und das andere aus dem zweiten Semester, 1929/1930 (Abb. 32). Die Analyse der beiden Hefte, sowie des dritten, noch zu erwähnenden Heftes aus Klees Unterricht, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und wird

¹⁶⁸ Poling (1982): 21

¹⁶⁹ vgl. Poling (1982): 107

¹⁷⁰ Poling (1982): 20

¹⁷¹ vgl. Poling (1982): 17-20

für eine Arbeit, die sich detaillierter oder ausschließlich mit dem Unterricht von Wassily Kandinsky befasst, aufgehoben.¹⁷² Hier sollten sie als Quellen für Aufgabenstellungen oder Erklärungen zu einigen im Nachlass erhaltenen Arbeiten dienen. Diese Arbeiten können, so wie der Unterricht selbst, in zwei Gruppen geteilt werden – Farben- und Formlehre und analytisches Zeichnen.¹⁷³

Die erste Gruppe bilden die Übungen zu der Farbenlehre.¹⁷⁴ Es handelt sich um Farbstufungen und -skalen, Farbkreise und Quadrat- in Quadrat-Anordnungen. Es sind typische Repräsentanten von Kandinskys Serie von Aufgaben für die Farbenlehre, die er gleich am Anfang seiner Lehre formte und sie bis zum Ende nicht oder kaum änderte. Für die meisten von ihnen sind in den Heften die genauen Aufgabenstellungen zu finden, die in einigen Fällen in den fast selben Worten auch von anderen Studenten als Notizen oder Beschreibungen des Unterrichts aufgehoben sind. Und obwohl auch bei Albers die Aufgabenstellungen nicht für jeden individuellen Studenten verfasst worden sind, sondern genau wie bei Kandinsky es jeweils eine Aufgabe für alle gab, gibt es doch einen großen Unterschied zwischen den Resultaten. Wenn aus dem Vorkurs Albers nicht zwei Werke gefunden werden können, die gleich sind, findet man aus dem Unterricht 'Abstrakte Formlehre' meistens immer mehrere fast identische Exemplare für eine Aufgabe (besonders für die chronologisch früher erteilten). Beispiele dafür wären Abbildungen 33 und 34. Die getrepte Farbskala, als die Darstellung des fundamentalen Paares Gelb und Blau zwischen den Polen Weiß und Schwarz, kann man mit nur wenigen Variationen im Sinne von der Form oder dem Hintergrund, öfters finden.¹⁷⁵ Diese Aufgabe stützt sich, sowie alle anderen aus Kandinskys Unterricht,¹⁷⁶ auf seine theoretischen Auseinandersetzungen mit der Farbe,¹⁷⁷ die wiederum ihre Anhaltspunkte zumeist in Goethes¹⁷⁸ Farbenlehre haben. Sowohl die theoretischen Auseinandersetzungen, als auch die

¹⁷² Die Hefte haben zusammen ca. 150 Seiten, sind in der Sütterlin Schrift geschrieben und erfordern ein breites Wissen sowohl über seinen Unterricht, als auch über seine theoretischen Schriften oder das ausschließliche Befassen mit den Heften und Kandinsky.

¹⁷³ Aus seinem Unterricht sind generell viele Arbeiten erhalten, die die ganze Bandbreite der im Unterricht bearbeiteten Themen darstellen. Viele von ihnen haben Löcher in den Ecken, was darauf hinweist, dass sie sofort im Unterricht als Vorzeigebeispiele verwendet wurden. Von der Menge überwiegen die Übungen aus dem Bereich der Farbenlehre (etwa die Hälfte), die anderen sind geteilt Formlehre und analytisches Zeichnen. (vgl. Poling 1928: 12, 22) So sieht die Lage auch in Rossigs Bestand aus.

¹⁷⁴ Insgesamt sind es 27 separate Objekte, die zu 15 Aufgaben gehören. I 66 G, I 67 G und I 68/1-20 G

¹⁷⁵ vgl. Poling (1982): 48-47; Abb. 29 (Heinrich Neuy, Getrepte Farbskala, 1930)

¹⁷⁶ In diesem Absatz wird konkret die Farbenlehre gemeint und die Arbeiten aus den Freien Malklassen sind ausgeschlossen.

¹⁷⁷ Zu finden sind diese Theorien in Kandinskys Büchern *Über das Geistige in der Kunst*, *Punkt und Linie zu Fläche*, *Cours du Bauhaus*

¹⁷⁸ Goethe: *Farbelehre. Didaktischer Teil*. Wick führt aber auch die von Sixten Ringbom nachgewiesene Verbindung zwischen Kandinskys Farbelehre und Arthur Osborne Eaves' *Die Kräfte der Farben* an, was sich

Lehre begann Kandinsky mit Charakterisierungen einzelner Farbwirkungen – man kann zwischen den Paaren warm-kalt und hell-dunkel, wodurch verschiedene Kombinationen mit vier Hauptklängen entstehen, unterscheiden. Das fundamentale Paar, das den größten Gegensatz bildet, ist Gelb-Blau. Sie sind als Höchstwerte der Wärme und Kälte anzusehen. Die Höchstwerte für die Dunkelheit und Helligkeit sind die Nichtfarben Weiß und Schwarz, die den Farben Gelb und Blau am nächsten stehen.¹⁷⁹ Die Abbildungen 35 und 36 (erstes Rossigs Notiz aus dem Unterricht bei Kandinsky, zweiter Ausschnitt aus *Über das Geistige in der Kunst*) zeigen die wichtigsten Charakteristika von beiden Paaren. So „[ist] Gelb [...] warm, hell, exzentrisch, nach vorn kommend, aufsteigend, aktiv; [und] Blau ist kalt, dunkel, konzentrisch, zurückweichend, absteigend, passiv.“¹⁸⁰ Die von Rossig erhaltene Farbskala (Abb. 33) stellt die Affinität der beiden Farben zu Weiß und Schwarz, sowie die Eigenschaften des Auf- und Absteigens der Farben dar. Das ist das erste einer Folge von einigen Beispielen, für die es konkrete Aufgabenstellungen oder Skizzen in dem Heft gibt. Abbildung 37 ist ein Inserat aus dem Heft, das als Modell für beide angefertigten getreppten Farbskalen diente. Die ihr chronologisch folgende Aufgabe wurde von Kandinsky am selben Tag aufgegeben. Es sollten 2 Tabellen erstellt werden – einmal ein blaues Quadrat auf gelbem Hintergrund und einmal ein gelbes Quadrat auf blauem Hintergrund. Er bestimmte sogar die Maße – das größere Quadrat sollte 30x30 cm, und das kleinere 3x3 cm groß sein.¹⁸¹ Abbildungen 38 und 39 zeigen die Resultate der Aufgabenstellung mit genau denselben Maßen. Diese Aufgabe basiert auf dem Phänomen des 'Simultankontrastes', einem Begriff, den Kandinsky als solchen in seinem Unterricht nicht erwähnte,¹⁸² ihn aber sicherlich im Sinne hatte. Mit dem Simultankontrast wird die Erscheinung, dass die Reinheit und Sättigung einer Farbe neben einer anderen sich zu ändern scheint, beschrieben. Unser konkretes Beispiel wird im Heft aus dem Unterricht im Kontext der Spannungen, mit welchen Maler arbeiten, kurz damit erklärt, dass die größere Fläche einen Einfluss auf die kleinere hat. Bzw. „*Gelb erscheint auf Blau leuchtender, während Blau auf Gelb dunkler wirkt.*“¹⁸³ Mit demselben Phänomen ist auch die nächste Arbeit

aber nur auf die von Kandinsky angeführten psychologischen Auswirkungen der Farben bezieht. (vgl. Wick 1994: 221)

¹⁷⁹ vgl. Wick (1994): 220-221

¹⁸⁰ Poling (1982): 48

¹⁸¹ Informationen aus der Unterrichtsmitschrift Reinhold Rossigs (SBD Archiv: I 9345 G, Heft 3 -

¹⁸² Der Begriff ist auch nicht in der Unterrichtsmitschrift erwähnt.

¹⁸³ Poling (1982): 56

verbunden (Abb. 40), auf der sich auf grauem Hintergrund jeweils ein grünes und ein rotes Rechteck befinden.¹⁸⁴

Die Nicht-Farbe Grau und die Farben Rot und Grün erwähnend, sind wir zu den zwei Unterrichtseinheiten gelangt, die der Literatur nach der Bearbeitung des Paares Blau-Gelb folgen. Das ist das Paar Schwarz-Weiß, das schon im Zusammenhang mit den Farben Blau und Gelb teilweise erläutert wurden. Sie haben dieselben Tendenzen¹⁸⁵ wie Blau und Gelb, sind jedoch statisch, erstarrt. Grau als Resultat der Mischung der beiden Nicht-Farben hat aber keinerlei Bewegungstendenzen (auch nicht statische wie die Nicht-Farben), sie wird sogar als trostlos bezeichnet. Dieses Attribut schwächt wenn sie aufgehellt wird und stärkt wenn es dunkler wird. Die dritte große Unterrichtseinheit aber als Gegensatzpaar, stellen die Farben Rot und Grün dar. Poling schreibt,¹⁸⁶ dass Rot eine Ausnahme im Unterricht bei Kandinsky ist, da sie als einzige nicht in einem Paar, sondern einzeln unterrichtet wurde. Aus Wicks Bauhaus-Pädagogik (1994) und der Unterrichtsmitschrift Rossigs ist diese Tatsache nicht herauszulesen. Rot ist hier sogar als Gegensatz zu Grün – wie in *Über das Geistige in der Kunst* – oder als Teil der Farbreihe dargestellt (siehe Abb. 41). Die zuletzt erwähnte Arbeit – ein rotes und ein grünes Rechteck auf grauem Hintergrund könnte mit Kandinskys Meinung, geformt durch die Schriften Delacroix', verbunden sein, dass „(...) *Grau [...] auch durch 'optische Mischung von Grün und Rot' entstehen [könne]*.“¹⁸⁷ Rot und Grün stellen in der Farbreihe eine Art Binde- oder Übergangselement zwischen Gelb und Blau dar – Rot als Farbe, die zwar „*fest auf der Fläche [liegt]*“¹⁸⁸ aber zugleich auch ein „(...) *intensives, inneres Kochen, Spannung in sich*“¹⁸⁹ aufweist, und Grün als die Farbe, die durch die Mischung der zuerst angeführten entsteht, ein Gleichgewicht zwischen ihnen schafft und absolut bewegungslos ist.¹⁹⁰ Abbildung 42 zeigt eine Arbeit, die sich auch mit dem Phänomen des Simultankontrastes auseinandersetzt und da hier alle drei Primärfarben miteinbezogen sind und abwechselnd entweder als Hintergrund für ein graues Quadrat und als Quadrat auf grauem Hintergrund sind, also sowohl der Simultankontrast, als auch alle drei große Farbeinheiten miteinbezogen sind. Arbeiten dieser Art werden auch in der Literatur erwähnt – Poling führt eine Arbeit von Eugen Batz als

¹⁸⁴ Auch hier ist im Heft sichtbar, dass von Kandinsky wieder die Maße vorgegeben waren. Die Technik unterscheidet sich von der vorigen Arbeit und es bleibt offen, ob sich die Studenten die Technik selber auswählen durften oder auch das schon bestimmt war.

¹⁸⁵ Schwarz wie Blau, Weiß wie Gelb

¹⁸⁶ vgl. Poling (1982): 46

¹⁸⁷ Wick (1994): 222

¹⁸⁸ Kandinsky (1926): 59

¹⁸⁹ Kandinsky (1926): 59

¹⁹⁰ vgl. Wick (1994): 222

Beispiel an.¹⁹¹ Im Unterschied zu Rossig, arbeitete Batz mit Schwarz aber nur als Hintergrund für alle Kontraste. Die kleinen Quadrate stellen Kontrastpaare zwischen den Primärfarben dar.

Rot als eine der drei Primärfarben oder wegen seiner Eigenschaften, kommt deutlich öfter in den Arbeiten vor als Grün. So haben wir sie schon in der vorigen aber auch in den zuerst erwähnten Farbskalen gesehen. Eine andere Form der Farbskalen, die in Form konzentrischer Kreise dargestellt wurden, sind die beiden nächsten Arbeiten. Beide (Abb. 43, 44) sind mit den vorher erwähnten Farbskalen (Abb. 33, 34) vergleichbar, nur kommen in den Kreisen die oben angeführten Eigenschaften der beiden Farben – blau als zurückweichend und gelb als nach vorn kommend – stärker zum Ausdruck. Poling schreibt, dass deswegen „[...] eine Art Tunnelwirkung mit einer auf den Mittelpunkt zulaufenden Bewegung [entsteht].“¹⁹² Vielleicht noch stärker wird diese Wirkung mit dem Rot dazwischen, da sich hier die beiden Kontraste nicht direkt berühren, sondern durch das Rot dazwischen eine Art Übergang geschaffen wird.

Weitere beliebte Übungen sind die Farbkreise und Abstufungen in sieben Schritten um den Umfang der Tonwerte zu veranschaulichen. Im Nachlass sind zwei Farbkreise von Reinhold Rossig erhalten (Abb. 45, 46). Wie es für die Gestaltung der Farbkreise üblich ist, hat auch Rossig die Farben so angereiht, dass sie die Ordnung des Spektrums darstellen und sich die Komplementärfarben gegenüberliegen. Außer der Farbkreise, wurde die Stufung der Farben, ihre Töne, der Einfluss der Nicht-Farben Weiß und Schwarz auf die Primärfarben, aber insbesondere auch die Wirkungen, die die Primärfarben aufeinander haben – mit Akzent auf Rot als Brücke zwischen den beiden Polen; durch Farbleiter bzw. Farbreihen gelehrt, gelernt und dargestellt. Typische Beispiele stellen die Abbildungen 47 und 48 dar, wobei die erste Gelb als Ausgangspunkt nimmt und durch das Kombinieren mit einerseits Rot und andererseits Blau die Farbreihe entwickelt wird. Die zweite stellt die Komplementärpaare der Primärfarben Gelb und Blau dar. In vier Spalten, am Anfang Gelb, am Ende Blau – beide oben mit Weiß beginnend um nach und nach mit Schwarz zu enden. In der Mitte von links anfangend ist das Komplementärpaar von Blau – Orange als Mischung von Gelb und Rot, und rechts das Komplementärpaar von Gelb - Violett als Mischung von Blau und Rot.

Weitere Aufgaben entstanden in dem Teil Kandinskys Vorlesungen, in dem er anfang die Formen im Zusammenhang mit den Farben zu unterrichten. Dieser Teil des Unterrichts knüpft

¹⁹¹ Siehe Poling (1982): 57

¹⁹² Poling (1982): 47

an den wohl bekanntesten Teil von Kandinskys Theorien, die er in *Punkt und Linie zu Fläche* beschrieben hat. Es handelt sich um die Charakterisierung der Primärfarben bzw. der Zuordnung der drei geometrischen Formen (Dreieck, Quadrat, Kreis) und anderer Eigenschaften zu ihnen. Ausgehend also von dem Kapitel 'Linie', stellen zwei von Rossig erhaltene Arbeiten – *die farbe im winkel in der geometrischen fläche u. in der linie gesehen* (Abb. 49)¹⁹³ und *die linie schwarz, blau, rot, gelb und weiß in ihrer spannung gesehen* (Abb. 50) – die Gesetzmäßigkeiten zwischen den Formen und Farben dar.

Bei der ersten Übung sind auf grauem Hintergrund die drei Winkel, die als Resultat des Zusammenführens mindestens zweier Geraden in einem Punkt entstehen, gezeigt. Links der spitze, in der Mitte der rechte und rechts der stumpfe. Den spitzen Winkel sieht Kandinsky als den gespanntesten und somit den wärmsten (daher gelb), den rechten als den objektivsten (rot) da er die Fläche in vier Teile teilt und den stumpfen als den Winkel, dessen Spannung durch die Überschreitung des rechten Winkels abgeschwächt ist (blau). In der zweiten Reihe werden diese Winkel an geometrische Formen übertragen. In *Punkt und Linie zu Fläche* wird zuerst der klare Fall der Zuordnung erklärt – vier rechte Winkel formen ein Quadrat. „*Das Kaltwarme des Quadrats und seine ausgesprochene flächenartige Natur werden sofort Wegweiser zu Rot, das eine Mittelstufe zwischen Gelb und Blau darstellt und die kaltwarmen Eigenschaften in sich trägt.*“¹⁹⁴ Obwohl der spitze Winkel (45°) gelb ist, wird als gelbe geometrische Form ein gleichseitiges Dreieck genommen (á 60°) da es einen speziellen Winkel darstellt – einen Winkel zwischen dem rechten und den spitzen, und zwar so, dass vom rechten 30° abgezogen und dem spitzen 15° zugefügt wird. Da diese Winkel, Kandinsky zitierend „*scharfe, aktive Winkel*“ sind, sind sie logische „*Wegweiser*“ für Gelb. Seine Zuordnung des stumpfen Winkels hat am besten Kandinsky selbst argumentiert:

„Der stumpfe Winkel verliert immer mehr an Aggressivem, an Stechendem, an Wärme, und ist dadurch mit einer winkellosen Linie entfernt verwandt, die (...) die dritte primäre, schematische Flächenform bildet – den Kreis. Und das Passive des stumpfen Winkels, die fast ausbleibende Spannung nach vorne gibt diesem Winkel eine leichte blaue Färbung.“¹⁹⁵

¹⁹³ Die zwei Arbeiten, sowie die Diplomarbeit (siehe Kapitel 4.4.1.4) gehören zu denjenigen Arbeiten von Rossig, die als 'Musterbeispiele' zu den Übungen aus Kandinskys Kurs bzw. dem Unterricht bei Hilberseimer in der Literatur gerne erwähnt werden.

¹⁹⁴ Kandinsky (1926): E-Book

¹⁹⁵ Kandinsky (1926): E-Book

Die dritte Darstellung – die gelbe Zick-Zack Linie, die rote Linie mit höheren Wellen und die blaue mit kleineren Wellen kann mithilfe des Kommentarfeldes rechts erklärt werden. Hier wird nicht von der Form ausgegangen, sondern von den Eigenschaften der Farben. Gelb ist „*exzentrisch – bewegt sich schnell nach vorn. überspannt sich.*“¹⁹⁶ Rot wird durch die Plus- und Minus-Zeichen erklärt und Blau ist „*konzentrisch – bewegt sich langsam nach hinten. drängt zusammen.*“¹⁹⁷ Die Zick-Zack Bewegung ist demnach die am meisten dynamische Bewegung von dreien dar, die Welle mit den größeren Amplituden stellt in ihren höchsten Punkten Plus, und in den niedrigsten Minus dar und bei Blau sind diese Amplituden gering und näher aneinander gerückt.

Die zweite Arbeit (Abb. 50) hat dasselbe Ziel wie die letzte – die Eigenschaften der Farben in Zusammenhang mit verschiedenen Formen zu bringen, nur diesmal mithilfe von geraden und gebogenen Linien. Der konkave Halbkreis ist blau gefärbt und die Spannung ist durch einen Pfeil nach unten angedeutet. Genau umgekehrt ist es mit Gelb. Rot ist wie in der vorigen Arbeit durch eine Welle und Schwarz durch eine Horizontale dargestellt.

Die folgende Arbeit ist eine, die Kandinsky traditionell am Ende des Semesters aufgegeben hat. Es handelt sich um die Erstellung einer Collage mit den drei Primär-, Sekundär und Nicht-Farben. Die Aufgabenstellung ist auch hier sehr präzise aufgegeben worden – Abbildung 51 ist ein Ausschnitt der letzten Seite der Unterrichtsmitschrift, auf der Rossig die Aufgabe notiert hat. Wick zitiert dieselbe Aufgabenstellung (undatiert und unsigniert) und Clark Poling erwähnt sie und führt als Beispiele Werke von Lothar Lang und Hans Thiemann an. Etwas, was bei Rossig zwar herausgelesen werden kann, aber nicht explizit geschrieben ist, ist dass Kandinsky nicht aufgegeben hat wie oft eine Farbe jeweils benutzt werden musste und auch, dass die Anordnung den Studenten überlassen wurde, mit der Ausnahme, dass die Rechtecke nicht diagonal ausgerichtet sein sollten.¹⁹⁸ Das Ziel der Arbeit war die Farben in einer Bildkomposition zu verwenden. „*Dabei waren zwei Möglichkeiten zu bedenken: Wurden die Glieder eines Farbenpaares getrennt, so hielten sie die gesamte Komposition im Gleichgewicht, während sie beisammenstehend einen deutlichen Akzent setzten.*“¹⁹⁹ Rossig war bei dieser Aufgabe, wie bis jetzt aber auch später zu sehen sein wird, der wohl vorbildlichste Student. Wenn man seine Arbeit ansieht, merkt man, dass er versuchte das ganze von Kandinsky

¹⁹⁶ Siehe Abb. 49

¹⁹⁷ Siehe Abb. 49

¹⁹⁸ vgl. Wick (1994): 219

¹⁹⁹ Poling (1982): 69

übertragene Wissen über die Grundflächen und auch die beiden im Zitat genannten Aspekte miteinzubeziehen. Wenn man also bedenkt, dass Kandinsky die Fläche des Quadrates in oben, unten, links und rechts aufteilt und meint, dass oben leicht und ungehemmt, unten schwer und gehemmt ist, links zu oben tendiert und rechts zu unten, dementsprechend also der größte Kontrast zwischen oben links und unten rechts ist, und oben rechts und unten links ein gemäßigter Kontrast ist, was in Farben mit Gelb oben links, Blau unten rechts, warmes Rot oben rechts und kaltes Rot unten links ausgedrückt werden kann,²⁰⁰ und sich Rossigs Arbeit ansieht (Abb. 52) – es erfordert nicht einmal eine genaue Betrachtung – merkt man sofort, dass er genau das gemacht hat, was er im Unterricht gehört oder im *Über das Geistige in der Kunst gelesen* hat. Natürlich musste er die Anleitungen folgen und nicht nur mit den Primärfarben arbeiten und so kam es dazu, dass er oben links mit Weiß beginnt, diagonal nach rechts absteigend auf Weiß, Grau und Schwarz folgen und sich von dem Weißen Feld jeweils ein Rechteck (bei den Nicht-Farben sind beide Rechtecke jeweils beisammen) radial und symmetrisch (wenn diagonal gefaltet) anreihen. Von oben links in Richtung unten und rechts fängt er mit Gelb an, geht auf Orange, Grün und Blau über, um dann nach der Ecke auf Violett und Blau überzugehen. Somit hat er nicht nur die 'korrekten' Spannungen erzielt, sondern auch beide oben angeführten Möglichkeiten verwendet – Trennen und Beisammenlassen der beiden Glieder der Farbenpaare. Lang und Thiemann waren bei dieser Übung schon ein wenig 'freier', obwohl auch sie sich genauso an die Aufgabenstellung Kandinskys hielten wie Rossig.²⁰¹

Alle hier angeführten Arbeiten haben einen hohen Stellenwert wenn sie als Dokumentation des Unterrichts betrachtet werden. Wie aus dem obigen Text herauszulesen ist sind, mit Ausnahme von den zwei Arbeiten, die den Zusammenhang zwischen Form und Farbe darstellen, erfüllen alle von Kandinskys Aufgabenstellungen im Unterricht. Diese sollen hier keineswegs unterschätzt werden, schon aufgrund Kandinskys Aussage nicht:

„Ich verlange von meinen Schülern, daß sie sehr genau denken, daß sie rein kopfmäßige Übungen exakt machen, wir besprechen die gelieferten Arbeiten auch rein theoretisch. Dabei unterstreiche ich aber mit besonderer Energie, daß dieser theoretische Weg und Standpunkt nur ein Zugang zum 'Inhalt' ist, weshalb ich besonderen Wert auf das lebendige Empfinden der 'Spannungen' lege. \\ Theorie

²⁰⁰ vgl. Wick (1994): 235-236

²⁰¹ Die beiden Arbeiten hielten sich beide an die Betonung des Zentrums und Ausgleich von oben und unten, nicht aber an seine Theorie über die Grundfläche bzw. die Spannungen im Quadrat. Siehe Poling (1982): 69-71.

ist (ganz besonders 'heute') unumgänglich und fruchtbar. Wehe aber dem, der auf diesem Wege allein ein 'Werk' schaffen will.“²⁰²

Das heißt also, dass diese 'blinde' Erfüllung der Aufgaben nicht als Zeichen seiner mangelnden Kreativität oder Fähigkeiten anzusehen ist, sondern dass er als Student einfach Kandinskys Erwartungen zu erfüllen versuchte.

Diese exakten Erwartungen lassen bei dem zweiten Teil von Kandinskys Unterricht – dem analytischen Zeichnen – insofern nach, als er die Schüler die Aufgaben hier selbst aufstellen lässt. Aber fangen wir von vorne – von der Zielsetzung – an. Kandinsky schreibt 1928 im Artikel *kunstpädagogik* in der bauhaus-Zeitschrift, „(...) daß der ideale unterricht in jedem 'fach' aus 2 teilen bestehen sollte (...): 1. die erziehung zum analytisch-synthetischen beobachten, denken und handeln und 2. systematische mitteilung und aneignung von entsprechenden fachkenntnissen.“²⁰³ Dementsprechend schreibt er im darauffolgenden Artikel *analytisches zeichnen* im demselben Heft, dass

„der zeichenunterricht im bauhaus [...] eine erziehung zum beobachten, exakten sehen und exakter darstellung nicht der äußeren erscheinungen eines gegenstandes [ist], sondern der konstruktiven elemente, ihrer gesetzmäßigen kräfte=spannungen, die in gegebenen gegenständen zu entdecken sind, und des gesetzmäßigen aufbaues derselben – erziehung zur klaren beobachtung und klaren wiedergabe der zusammenhänge, wobei flächenerscheinungen eine einführungsstufe zum räumlichen sind.“²⁰⁴

Wie zu sehen ist, ist dieser Teil seines Unterrichts bedeutend weniger autoritativ in der Wissensübermittlung. Im Unterschied zu den Farb- und Formelementen, wo seine Erkenntnisse übermittelt wurden, also im wahrsten Sinne des Wortes gelehrt wurde, ist in diesem Teil des Unterrichts die Betonung auf 'lernen' im Sinne von selbst denken, erkennen, merken und anwenden.²⁰⁵ Wie die Methodik erwähnt, sollen hier der Aufbau und die Herangehensweise des Unterrichts erklärt werden. Die Schüler bauten sich selbst Stillleben auf, die dann in drei Stufen dargestellt werden sollten. Poling hat es kurz und gut zusammengefasst: „*Das analytische*

²⁰² Kandinsky in Wick 1994): 217-218

²⁰³ Kandinsky (1928): 10 (kunstpädagogik)

²⁰⁴ Kandinsky (1928): 11 (unterricht kandinsky. analytisches zeichnen (I. semester)

²⁰⁵ Diese Art von Unterricht würde sogar Albers befürworten.

*Zeichnen (...) war eine Untersuchung der strukturellen Bezüge zwischen Gegenständen. Es ging über mehrere Stadien, die man kurz als Vereinfachung, Analyse und Transformation der graphischen Charakteristika des Motivs bezeichnen könnte.*²⁰⁶

Aus dem Nachlass Rossig können acht Arbeiten diesem Teil des Unterrichts zugeschrieben werden. Fünf davon (Abb. 53-57) stellen unterschiedliche Varianten der dritten Phase von einem Stilleben dar. Der Ausgangspunkt für diese Behauptung waren wegen der ausgeprägten Ähnlichkeiten (z. B. die Konturen oder die von unten links und unten rechts bis in die Mitte steigenden welligen Linien) zwischen ihnen die Abbildungen 55 und 56, wobei die erste wahrscheinlich als Vorbereitung für die zweite diente. Die Beziehung zwischen den Arbeiten unter den Abbildungen 53, 54 und 55 sind schon damit, dass sie in den Nachlass in einem Passepartout montiert angekommen sind, angedeutet und sind, wenn man den originellen Stillebenaufbau dafür findet auch einfach zusammenzuführen. Als solcher wurde der bei Poling durch eine Fotografie erhaltene Aufbau – links ein Stuhl, daneben ein Tisch mit Papier- und Brotkorb vor einer Leiter, beide teilweise bedeckt mit einem karierten Tischtuch (vgl. Abb. 58) – identifiziert.²⁰⁷ Die durch eine solche Anordnung der Objekte entstandene pyramidale Komposition ist in allen fünf Arbeiten mehr oder weniger deutlich dargestellt. Wie schon am Anfang des Absatzes gesagt, werden alle fünf Arbeiten in die dritte Phase eingestuft. Die ersten beiden können ausgeschlossen werden da es außer der Komposition keinerlei Versuche gibt die Objekte des Stillebens mimetisch darzustellen – weder alleine noch mit Spannungen – sondern die Darstellungen ausschließlich auf den inneren Spannungen beruhen. Es handelt sich also um „*linienkomplexe*“²⁰⁸, die ein „*knapper, exakter ausdrück*“²⁰⁹ charakterisiert. Die Hauptspannungen sind durch feste Linien (gerade und gebogene) und die Nebenspannungen durch gepunktete Linien dargestellt. Als Hauptspannungen werden in keiner der Zeichnungen die Konturen genommen, sondern die Spannungen, die zwischen den Objekten entstehen – zwischen dem Zenit der Leiter und dem untersten Punkt des Stuhlfußes, von ihm aus wird eine Spannung mit dem Papierkorb geformt, und vom untersten Teil der Leiter (rechts) entsteht eine Spannung zum Brotkorb. Diese drei Linien werden in allen fünf Zeichnungen mit festen Linien dargestellt, wobei bei der Abbildung 56 die mittlere und linke Diagonale zusätzlich betont sind,

²⁰⁶ Poling (1982): 107

²⁰⁷ Es kann nicht bewiesen werden, dass es sich um genau diesen Aufbau handeln musste, dafür sprechen jedoch einerseits die Datierung bei Poling und andererseits die verblüffenden Ähnlichkeiten in der Komposition und den betonten Linien.

²⁰⁸ Kandinsky (1928): 11 (unterricht kandinsky. analytisches zeichnen (I. semester)

²⁰⁹ Kandinsky (1928): 11 (unterricht kandinsky. analytisches zeichnen (I. semester)

und die rechte mit einer festen aber dünneren Linie angedeutet sind. Die Nebenspannungen, die in dieser Abbildung die Konturen bilden, die farblich ausgefüllt sind, werden auch hier durch gepunktete Linien gekennzeichnet. Ob es eine Verbindung mit der Farb- und Formlehre gibt ist nicht gewiss, jedoch fällt auf, dass die linke Seite – ein unvollkommenes Dreieck bildend, gelb und die rechte Seite, die eher zu einem Parallelogramm (also näher einem Rechteck) neigt, rot gefärbt ist. Würde die Vorlage für die Zeichnungen nicht existieren, wäre es nahezu unmöglich aus dieser Phase das Stilleben nachahmen zu können. Das einzig klare wäre dabei die Komposition des ganzen Aufbaues. Interessant bei diesem Beispiel ist nicht nur das erhaltene Foto, sondern auch die von Hannes Beckmann erstellten Zeichnungen zum selben Stilleben. Die vier Abbildungen – *Die vier Stufen der Analyse* – genannt, zeigen oben links die erste Stufe, die unteren beiden die zweite Stufe und oben rechts die dritte. Beim Vergleich der zuletzt genannten Zeichnung mit den Zeichnungen von Rossig kommen die verschiedenen Herangehensweisen zum Vorschein – Beckmann kommt von den streng geometrischen Formen des Quadrats, Kreises und Dreiecks in der zweiten Stufe zu geraden Diagonalen, Vertikalen und Horizontalen mit zwei Eckigen links und einem geschlossenen Kreis, der den Brotkorb darstellt.²¹⁰ Rossig entscheidet sich in allen erhaltenen Zeichnungen für eine eher lockere Variante mit überwiegend gebogenen Linien, die in Spiralen enden und nur einer geraden Diagonale. In I 544 a G (Abb. 53) kommt rechts eine Eckige vor, die in anderen jeweils vollkommen ausgelassen wurde. So sieht man also, dass es nicht nur bei beiden Studenten unmöglich wäre durch eine Zeichnung der dritten Stufe die Objekte aus dem Stilleben zu erahnen, sondern auch wie aus einer Vorlage verschiedenste Resultate erzielt werden können. Ein Grund dafür, dass es so viele Zeichnungen der dritten Phase für ein Stilleben gibt, könnte mit der Tatsache zusammenhängen, dass Kandinsky in dem Unterricht die Arbeiten mit den Studenten kommentierte und seine Meinungen dazu äußerte. Diese Information kann in jeder Quelle über Kandinskys Unterricht gefunden werden, jedoch wird hier ein Objekt aus dem Nachlass als Quelle genannt – es handelt sich um das Objekt *NACH KANDINSKY WÄREN DAS SO DIE HAUPTSPANNUNGEN* (Abb. 61). Hier könnte es sich eventuell um die zweite Phase des analytischen Zeichnens handeln da die fünf Kreise und das Gitter, in dem sie eingebettet sind höchst wahrscheinlich noch die linearen Formen der Objekte darstellen.²¹¹ Da für die Stilleben nicht die für bis ans Anfang des 20. Jahrhunderts traditionellen Objekte, wie Früchte

²¹⁰ Siehe Abbildung 101 in Poling (1982): 112

²¹¹ Die zweite Phase ist dadurch charakterisiert, dass die Objekte zwar nicht mehr streng erkennbar sind, aber ihre linearen Formen sie noch relativ erkennbar machen. Diese linearen Formen werden dann noch mit Linien der Spannungen zwischen ihnen versehen. (vgl. Kandinsky 1928: 11)

oder verschiedene Utensilien, verwendet wurden, sondern meistens Gegenstände aus den Werkstätten des Bauhauses oder andere kuriose Dinge, kann man sich gut vorstellen, dass es sich hier um ein Fahrrad oder einen anderen Gegenstand mit runden Elementen (z. B. Körbe von oben oder unten gesehen) handeln könnte. Es war auch nicht untypisch, dass Objekte wie das Fahrrad umgekehrt – also mit dem Sattel auf einem Hocker befestigt wurden.²¹² Leider sind zu diesem Blatt keine weiteren dazugehörigen Arbeiten, wie im vorigen Beispiel, im Nachlass oder der Literatur auffindbar. Die nächsten zwei Objekte (Abb. 59, 60) stellen wieder die dritte Phase des analytischen Zeichnens dar. Beide sind, wie das letzte Objekt nicht mit anderen Arbeiten in Verbindung zu bringen, stellen aber jedes für sich interessante Beispiele dar – Abbildung 59 wegen der farbigen Betonungen der Hauptspannungen, die auch als Schema in der oberen linken Ecke zu sehen sind. Diese sind in der Arbeit blau, während ein Dreieck, das sich fast im Zenit der Komposition befindet und eine Diagonale, die fast horizontal ist, unten rechts durch ihr Rot ein Gleichgewicht schaffen. Abbildung 60 ist, ähnlich der Abbildung 56, wahrscheinlich die Endvariante der dritten Phase, da die ganze Fläche, die durch die Nebenspannungen, wieder gekennzeichnet durch gepunktete Linien, entstanden ist, gefärbt oder mit Bleistift durch wellenartige Linien gefüllt ist. Die Linie der Hauptspannung, die an einen Violschlüssel assoziiert, ragt im unteren linken Teil aus den Konturen heraus und bildet eine halbkreisförmige Fläche, die mit schwarzem Farbstift durch kurze Linien gefüllt ist. Arbeiten wie diese könnten auch als freie Kompositionen angesehen werden, was in der Tat auch nicht unüblich war. Nach der Betrachtung aller Werke im Nachlass, die von 1929 bis 1931 datiert sind wurde festgestellt, dass in Rossigs Fall keine solchen Arbeiten erhalten worden sind.

4.1.3 Freie Malklassen

Wie schon im Falle der Datierungen der analytischen Zeichnungen bemerkbar ist, gibt es einige Diskrepanzen zwischen dem Diplom, nach dem der ganze im oberen Kapitel bearbeitete Unterricht nur im Sommersemester 1929 stattfand und dem eigentlichen Curriculum, das für den Sonderfall Rossig galt und demnach er erst im zweiten Semester das Analytische Zeichnen hatte. So wird es auch im Falle der Freien Malklassen einige Unklarheiten geben, die in diesem Kapitel auch nicht eindeutig geklärt werden können. Die drei Hefte (Unterrichtsmitschriften

²¹² vgl. Poling (1982): 111

aus dem Unterricht bei Kandinsky und Klee), von welchen das erste²¹³ klar mit den Arbeiten verbunden werden konnte, öffnen schon die ersten Fragen. Die erste Seite des ersten Heftes (I 9345 G) ist in das zweite Semester (1929/1930) datiert und der Inhalt des Heftes könnte als Vertiefung der Farb- und Formlehre anhand seiner in *Über das Geistige in der Kunst* und *Punkt und Linie zu Fläche* erläuterten Theorien angesehen werden, die dann auch im Analytischen Zeichnen eine Rolle spielen musste oder es könnte sich um die Notizen aus dem Seminar bei Kandinsky handeln, das er nach den Angaben im Diplom erst im nächsten Semester besuchte.²¹⁴ Das zweite Heft ist in sein drittes,²¹⁵ also das Sommersemester 1930 datiert und stammt aus dem Unterricht bei Paul Klee. Zwar stimmt es auch mit dem Diplom überein, dass Rossig in diesem Semester Unterricht bei Klee hatte, jedoch sind da nur die Freien Malklassen angeführt, die als praktischer Unterricht zu verstehen sind, und nicht wie sein Unterricht 'Elementare Gestaltungslehre der Fläche',²¹⁶ die er innerhalb des Vorkurses unterrichtete, auf einer Theorieübermittlung basierte.²¹⁷ Beide Hefte sind wegen ihrem Inhalt und dem perfekten Zustand in dem sie erhalten sind äußerst wertvolle Dokumente für Forschungen des von Kandinsky oder Klee auf Theorieübermittlung basierenden Unterrichts, der hier wegen dem Fehlen eventueller Bildmaterialie nicht bearbeitet wird.

Die am Anfang relativ leicht aussehende Aufgabe einen Studienablauf wegen des vorhandenen Diploms und der Unterrichtsmitschriften rekonstruieren zu können, scheint leichter gesagt als getan. Basierend auf der Annahme, dass die Datierungen auf den Objekten (Zeichnungen und Hefte) korrekt sind, öffnet sich hier die vielleicht wage Frage inwiefern die Bauhausdiplome in jedem Falle als glaubwürdige Informationsquelle zu dem Bauhaus-Curriculum anzusehen sind. Diese bleibt aber offen.

²¹³ Im Archiv der SBD sind die drei Hefte unter einer Inventarnummer inventarisiert und das zuerst bearbeitete Heft wurde in der Digitalisierung zuletzt, also als drittes Heft fotografiert. Das zweite Heft gehört zu dem Unterricht bei Klee und das erste wieder zu Kandinskys Unterricht. D.h., das am spätesten entstandene kommt zuerst und das am frühesten zuletzt.

²¹⁴ Da es im Heft keine weiteren Datierungen außer auf der Titelseite gibt, besteht die Möglichkeit, dass es nachträglich datiert ist. Eine weitere Möglichkeit ist, dass im Diplom dieser Kurs in das falsche Semester eingeschrieben worden ist und es tatsächlich im Wintersemester 1929/1930 stehen sollte. In dem Kalender, den Angelika Weißbach im zweiten Band von 'Kandinsky – Unterricht am Bauhaus' erstellt hat, ist aber die Information zu finden, dass in Kandinsky in diesem Wintersemester einen Kurs unter dem Namen 'Konstruktion – Gestaltung – Komposition' für das 4. Semester gehalten hat. Im Sommersemester 1930 gibt es unter diesem Namen keinen Kurs, sondern nur das im Diplom angeführte 'Seminar' für das zweite Semester. (vgl. Weißbach 2015: 248)

²¹⁵ Es steht hier immer wieder 'sein' Semester weil im Diplom steht, dass er vom dritten und vom fünften Semester erlassen wurde und er demnach erst nach seinem sechsten Semester diplomierte. Da er diese Semester nicht als Freisemester nutzte, sondern sofort mit dem nächsten weitermachte, werden die freien Semester der Vereinfachung halber hier nicht gezählt.

²¹⁶ Wie im Falle des Heftes aus dem Unterricht Kandinsky, stimmt auch hier der Inhalt des Heftes mit dem Programm von 1928 überein. (vgl. Winger 2002: 151-152)

²¹⁷ vgl. Komor Müller (2007): 24-25

Zurück zu den Freien Malklassen – die Entstehungsgeschichte dieses für die Studenten fakultativen Kurses wurde in den Kapiteln 3.2 und 3.4 beschrieben und auf sie wird hier nicht mehr zurückgegangen werden. Der theoretische Teil zum Kurs wird sich ausschließlich auf die einzelnen Kurse bei Kandinsky bzw. Klee beziehen und soll nur so gründlich beschrieben werden, wie eventuell nötig ist, um im Nachlass erhaltene Arbeiten von Rossig in die Freien Malklassen einordnen zu können.

Der letzte Satz ist wieder leichter gesagt als getan. Zu den Freien Malklassen von beiden Lehrern sind aus der Zeitspanne von 04.1929 bis 04.1931 keine oder wenige Dokumente erhalten – und auch wenn, würden sie bei der Einordnung wenig oder kaum helfen da es, besonders bei Klee nur recht selten Aufgabenstellungen an die Studenten gab. Beide Lehrer waren hier eher offen für die verschiedensten Arbeiten der Studenten aber die Herangehensweisen bei den Analysen der fertigen Werke waren verschieden. Karl Klode schrieb, dass „(...) *Kandinsky von aussen erklärte [und] Klee von innen.*“²¹⁸ Kandinsky knüpfte auch hier an seine Farb- und Formlehre und das analytische Zeichnen, was, wie schon erwähnt sehr oft als Vorbereitung für die Kompositionen in den Freien Malklassen diente. Es sind einige Dokumente bzw. Vorbereitungen für Kandinskys Freie Malklassen aus den Jahren 1926/1927 und der späteren Zeit – 1931-1933 – von Angelika Weißbach veröffentlicht worden. Diese geben einen Einblick in die Ziele, Methoden und Inhalte dieses Unterrichts. Es gibt auch einige Beispiele von Aufgabenstellungen bzw. Vorschläge für die Studenten. Diese reichen von abstrakten, geometrischen Kompositionen – „*auf tiefblau einige streifen ziemlich giftig, oben ein zartblauer kreis. nur als anregung. die farben sind in mögliche zu übersetzen.*“²¹⁹ über die Stillleben, die schon aus dem Analytischen Zeichnen bekannt sind bis zu Darstellungen von Köpfen, wobei sich die Studenten gegenseitig Modelle waren.²²⁰ In einem Artikel in der Bauhaus-Zeitschrift wird das breite Spektrum der Motive und Techniken als Beweis dafür genommen, dass Kandinsky nicht dogmatisch lehrte, sondern die Schüler eine große Freiheit genossen. Gleichzeitig wurde aber konstatiert, dass alle Arbeiten doch etwas Gemeinsames haben: „*Sinn für Ordnung und Gesetz.*“²²¹

Zu Klees Freien Malklassen ist zumeist aus verschiedenen Schriften der Schüler zu erfahren. Aus den für diese Arbeit aufgefundenen Quellen waren aber höchstens Informationen wie die,

²¹⁸ Klode, Karl in: Komor Müller (2007): 28

²¹⁹ Kandinsky in: Weißbach (2015): 468

²²⁰ vgl. Kandinsky in: Weißbach (2015): 474

²²¹ Grote (1928): 31

dass Klee Studierende persönlich wählte, oft seine eigenen Arbeiten als Musterbeispiele zeigte, kaum Aufgaben stellte oder seine theoretischen Ansätze bei der Analyse der Studentarbeiten ausließ, herauszulesen.²²² Clark Poling schreibt über Klee um die Unterschiede zwischen seinem und dem Kurs von Kandinsky zu zeigen. Über die Arbeiten, die für die Malklassen bei Klee entstanden, schreibt er:

„Letztere sind recht klein, meistens nicht als fertige Werke gedacht so wie viele Arbeiten aus dem Kandinsky-Unterricht. Sie sind weniger formell in der Ausführung und scheinen eher zu Erbauung des Studenten gedient zu haben, der sie gemacht hat, sowie der Klasse selbst. (...) Während Klees Unterricht in Farbentheorie begrifflich sicherlich sehr komplex war, kann man von den erhaltenen Schülerarbeiten nicht sagen, daß sie dies auch widerspiegeln.“²²³

Die bisher einzigen Autoren, die Reinhold Rossigs Werk in Verbindung mit den Freien Malklassen bringen sind der Meinung, dass „(...) *Rossig die Formenwelt Klees für sozialkritische wie imaginative Schöpfungen anverwandelt[e]*“,²²⁴ aber Kandinskys Offenheit für die verschiedensten Arbeiten und Rossigs facettenreiches Œuvre in Betracht ziehend, ist nicht ausgeschlossen, dass er nicht nur bei Klees Kursen teilgenommen hat, sondern für die Malklassen bei Kandinsky einige Arbeiten erstellt hat. Klare Linien zu ziehen betreffend der Arbeiten, für welchen Lehrer der Freien Malklassen bzw. ob sie überhaupt für die Malklassen oder für den Unterricht bei Schlemmer oder Schmidt²²⁵ entstanden sind, scheint innerhalb dieser Arbeit unmöglich zu sein. Aus diesem Grund wurden von der großen Menge der Arbeiten, die im Zeitraum 1929-1931²²⁶ entstanden sind bzw. in diese drei Jahre datiert sind einige extrahiert, die nur möglicherweise für die Malklassen entstanden sind.

Die Abbildungen 62 bis 69 zeigen Aquarelle, in welchen als Motive überwiegend Landschaften und Stadtansichten auftreten. Zwischen ihnen kann man verschiedene Herangehensweisen bemerken – die eine ist maltechnischer Art – bei den zuerst angeführten (Abb. 62 – 64) mischt Rossig Aquarell mit Bleistift, Tusche oder Tinte. Dazu verwendet er zwar bei allen die drei

²²² vgl. Komor Müller (2007): 22-44

²²³ Poling (1982): 22

²²⁴ Schöbe, Thöner (1995): 124

²²⁵ Akt- und Figurenzeichnen

²²⁶ Bei den Jahren 1929 und besonders 1931 muss in Betracht gezogen werden, dass er nicht das ganze Jahr am Bauhaus verbracht hat und die Möglichkeit besteht, dass die Arbeiten vor oder nach der Studienzzeit entstanden sind. Da es aber keine präziseren Datierungsmöglichkeiten gibt, wird bei den ausgewählten Arbeiten davon ausgegangen, dass es sich um seine Studienzzeit handelt.

Primärfarben, jedoch neigen sie alle eher zu Grau, womit eine trübe Atmosphäre geschaffen wird. In der Regel steht im Mittelpunkt ein dominantes Gebäude oder das größere zwischen anderen, kleineren. All das wird von der genauso trüben Natur betrachtet. Die nächste Gruppe (Abb. 65 – 67) bilden 'reine' Aquarelle, deren Farbauftrag fast impressionistisch ist – es sind eher Flecken zu sehen und keinerlei Versuche mit dem Pinsel dünne Linien oder Details anzudeuten. Die nächsten beiden Arbeiten (Abb. 68 – 69) sind Ansichten aus Magdeburg. Auch hier kombiniert er Aquarell mit Tinte und stellt, wie die erste Gruppe, von den Feldern oder vom Wasser aus betrachtete Architektur dar. Der auffallendste Unterschied ist sicherlich im Kolorit – Schwarz wird beispielsweise in der letzteren Gruppe gemieden und durch die Farben versucht er ein Gleichgewicht in die Komposition zu bringen. In der Grafik *Industrie. Schönebeck b.[ei] Magdeburg* (Abb. 69) stellt er dem intensiven Gelb oben rechts das Gelb der Felder unten links gegenüber, das rote Dach und ein Teil des Feldes in der Mitte und unten links bekommt ein Gegenpaar in der Mitte rechts. Die Atmosphäre ist hier eher entspannend, was nicht, für beispielsweise die Abbildung 63 gesagt werden kann. Durch die dünnen, sich wiederholenden horizontalen Linien der Stromleitung und der vertikalen Linien des Zaunes im unteren Teil der Grafik wird die durch die Farben schon erzielte Spannung²²⁷ noch intensiviert. Die Abbildungen 70 bis 86 stellen, mit Ausnahme von 72, Köpfe bzw. Gesichter in verschiedensten Formen dar – von Bleistiftzeichnungen einer Skelettbüste (Abb. 70) – fast surrealistisch in der Darstellungsform, einer anderen Zeichnung (Abb. 71), die den Kopf mit geometrischen Formen – zumeist Dreiecke, scharfe Zick-Zack Linien und gebogene Linien der Stirn – kombiniert mit einigen 'realistischen' Körperteilen – Ohren, Haar, Mund, und Augen – darstellt, über eher expressionistische Monotypien (Abb. 73) mit Galgen im Hintergrund oder einer Farbstiftzeichnung (Abb. 74), in der das Gesicht nur durch die Grenzen zwischen den verschiedenen Farben und minimalem Gebrauch von Konturen angedeutet wird. Die zwei nächsten Grafiken (Abb. 75, 76), zu denen es eine ähnliche auch aus seiner früheren Phase gibt (Abb. 17), sind in solchen Maße abstrahiert, dass man hier nur bedingt von Gesichtern sprechen kann. Es gibt keine Spur von Mimesis, die 'Gesichter' sind durch Linien, Punkte, verschiedene Teile von geometrischen Formen und vor allem Farben angedeutet. Der Hintergrund der ersten Grafik (Abb. 75) besteht aus einem weiß-rottem Schachfeldmuster links und rechts aus etwas, was biomorphe Strukturen assoziiert. Der Hintergrund der zweiten (Abb. 76) ist diagonal geschnitten und auf den ersten Blick mit zufällig entstandenen Formen- und Farbkombinationen gefüllt. Bei beiden Arbeiten sticht der Kontrast zwischen geraden, exakten Linien und Formen

²²⁷ Mit Spannung wird hier nicht der bei den analytischen Zeichnungen benutzte Terminus gemeint.

und unklaren, fast verwischten Partien heraus. Man kann auch einen Drang nach Gleichgewicht der Farben sehen – in beiden Fällen durch das Gegenüberstellen von gleichen Farben – besonders fallen da wieder die Primärfarben auf. Die Primärfarben sind die einzigen, die außer Schwarz in einer Monotypie, von Rossig *Pieta* bezeichnet, auftreten (Abb. 72). Auf gelbem Hintergrund umarmen sich in Form von simplifizierten Menschenfiguren das große Blau und das kleine Rot.

Mit den vorher erwähnten *imaginativen Schöpfungen*²²⁸ könnten die nächsten zehn Arbeiten gemeint sein (Abb. 77-86) – von der Skizze *EINBEINIGES GESICHT* (Abb. 78), der Skizze *Traum nahe der Mitte* (Abb. 80) oder der unbenannten Skizze einer in einer sehr ungewöhnlichen und ungemütlichen Pose sitzenden Menschenfigur (Abb. 79) ausgehend, entstand, der Meinung der Autorin nach, eine Menge anderer Skizzen, die die drei einarmigen und -beinigen oder zweiarmigen und -beinigen (aber dann in der ungewöhnlichen Pose) nicht direkt nachahmen aber die Komposition oder Elemente davon wiederholen und modifizieren. Der 'ganze Körper' wird nach und nach zu einem Kopf mit einem Bein oder Arm. So wird hier die Meinung vertreten, dass die drei Skizzen (Abb. 84-86) auch eine Weiterentwicklung des *Einbeinigen Gesichtes* sind. Die *Bedrohung* (Abb. 77) sieht wie eine Kombination der abstrakten Gesichter (Abb. 75-76) und der einbeinigen Gesichter (Abb. 77-86) aus. Das *Einbeinige Gesicht* hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Klees *Auslöschendem Licht*, einer Grafik aus 1919,²²⁹ die als Einfluss für die diese Reihe von Rossigs Skizzen und Zeichnungen genommen werden könnte, was aber nicht hundertprozentig sichergestellt werden kann.

Das Motiv des Menschen oder eines Gesichtes, aber nicht in Form von Bildnissen, sondern der Darstellung eines Themas, das ihn interessierte – Sozialismus, die Gefahr des Militarismus oder wie in Abbildung 87 zu sehen ist – Liebe, ist ein Kontinuum in seinem Werk. Der Mensch bleibt in den Abbildungen 87-90 durchaus erkennbar aber mit veristischen Darstellungen hat es keineswegs zu tun. Er malt hermaphroditenähnliche Liebhaber mit defekten Körpern (Abb. 87), alienartige Frauenfiguren mit fehlenden Körperteilen (Abb. 88), großköpfige und breitschultrige Männerfiguren, die gleichzeitig Sympathie und unangenehme Gefühle hervorrufen (Abb. 89-90). Es ist schwer vorzustellen was damit gesagt werden wollte, ob damit etwas gesagt werden wollte und wofür diese Arbeiten entstanden sind. Mit den nächsten drei Arbeiten (Abb. 91-93) nähert er sich der Abstraktion aber behält erkennbare Elemente wie Hände in Abbildung 91, Möbel in Abbildung 92 oder ein ganzes Gesicht in Abbildung 93. Durch die Farb- und Formauswahl, die surrealistischen, traumähnlichen Elemente in diesen

²²⁸ vgl. Schöbe, Thöner (1995): 124

²²⁹ Siehe Abb. 6 in: Schöbe, Thöner (1995): 124

Gemälden – den seltenen, die in seine Bauhauszeit datiert werden können – ist eine Spannung, ein Unbehagen geschaffen. Es dürfte nicht falsch sein zu sagen, dass diese Gemälde mit seiner politischen Orientierung und der politischen und gesellschaftlichen Lage Deutschlands verbunden sind.

4.1.4 Akt- und Figurenzeichnen

Trotz der zahlreichen Unklarheiten im Diplom, wird auch hier darauf zurückgegriffen und daraus die Information entnommen, dass Rossig im ersten Semester bei Oskar Schlemmer und im dritten bei Joost Schmidt am Unterricht 'Akt- und Figurenzeichnen' teilgenommen hat. Schon der Unterricht im ersten Semester hätte sich der Literatur nach unter diesem Titel nicht abspielen können da Schlemmer den Unterricht 'Akt- und Figurenzeichnen' 1928 mit seiner theoretischen Lehre erweiterte und unter dem Titel 'Der Mensch' hielt. Dieser Unterricht war zudem noch für das dritte Semester vorgesehen.²³⁰ Dass er dann bei Schmidt im dritten Semester tatsächlich 'Akt- und Figurenzeichnen' hatte, kann durchaus möglich sein da Schmidt nach Schlemmers Ausscheiden den praktischen Teil dieses Unterrichts übernahm.²³¹

Oskar Schlemmer war die Person am Bauhaus, die die gegenständliche Kunst – aber nicht veristische im Sinne der Neuen Sachlichkeit – befürwortete obwohl er mit einigen seiner Arbeiten ziemlich nahe an der Abstraktion war. Durch seinen Unterricht übermittelte er die Einflüsse, die auch seine Kunst prägten – einerseits ist das Adolf Hölzel, der ihn mit der Abstraktion bekannt machte und andererseits die französische Avantgarde, spezifischer Cezanne und der Kubismus. Diese Einflüsse kombinierte er mit dem „(...) *unentwegten Rekurs auf die menschliche Figur*“²³² So entstanden seine, Kirchmanns Termini verwendend, gesichtslosen und entindividualisierten Typen.²³³

Wick beschreibt in Kürze denselben Unterricht bei Joost Schmidt:

„So bestand er auf der Übernahme eines von ihm konstruktiv entwickelten, 'sehr eigenwilligen Kanons' der menschlichen Figur durch die Studenten und ließ neben dem Studium vor dem lebenden Modell auch nach lebensgroßen Gliederpuppen

²³⁰ vgl. Kirchmann (1990): 280

²³¹ vgl. Wick (1994): 319

²³² Kirchmann (1990): 282

²³³ vgl. Kirchmann (1990): 280-282

zeichnen, die die Gelenkfunktionen besonders anschaulich machen sollten. Folglich ist den bei Joost Schmidt entstandenen Aktstudien oft der Charakter des Leblosen und Mechanischen eigen [...].“²³⁴

Bei der Zuordnung von Rossigs Arbeiten zu Schlemmers oder Schmidts Unterricht, kann, wie auch bei den Freien Malklassen, nichts mit Sicherheit behauptet werden. Es gibt einige Akt- und Figurenzeichnungen, die aber alle eher als Skizzen oder Croquis betrachtet werden können. Es handelt sich zumeist um Bleistiftzeichnungen, obwohl es auch einige Monotypien gibt. Diese werden hier mit den Abbildungen 94 und 95 präsentiert. Im Unterschied zu den früher erwähnten Monotypien (Abb. 72,73), sind diese monochrom und können daher nur durch ihre Formen betrachtet werden. Den beiden Menschenfiguren sind nur die Extremitäten und Köpfe angedeutet. Das Gesicht bzw. der ganze Kopf in der Abbildung 95 ist ähnlich wie die Köpfe in den polychromen Monotypien – schädelförmig, die Augen sehen aus wie Augenhöhlen, Mund und Nase sind nur angedeutet. Bei der Abbildung 94 handelt es sich möglicherweise eher um die Erforschung der Technik als um den dargestellten Menschen. Wenn das der Fall ist, können diese Arbeiten eigentlich sofort aus dem Unterricht bei beiden Lehrern ausgeschlossen werden. Die Bleistiftzeichnungen reichen von Figuren, die wie in Abbildung 96 nur mit dünnen, feinen Linien angedeutet sind (in diesem Fall ein überdimensioniertes Skelett), Akten, die durch die Schatten Volumen, Dreidimensionalität erhalten (Abb. 97) – beides wie die vorigen Beispiele nicht einmal annähernd veristisch; und zu guter Letzt karikaturartige Darstellungen von verschiedenen Berufen – Lehrer, Prostituierte, Soldat (Abb. 98-100).

Alle im Kontext des Unterrichts bei Schlemmer und Schmidt erwähnten Arbeiten zeigen höchstwahrscheinlich nicht Arbeiten, die im oder für den Unterricht selbst entstanden sind, sondern Arbeiten, die Rossig für sich selbst zeichnete und als Anregung für sie möglicherweise der Unterricht diene.

4.1.5 Zusammenfassend für Vorkurs und Kunstunterricht

An den letzten Satz des vorigen Unterkapitels knüpfend, soll hier ein allgemeiner Schluss zu Rossigs künstlerischen Tätigkeit am Bauhaus gezogen werden. Dieser kann aus dem ganzen Kapitel 4.1 erahnt werden – dort wo Rossig konkrete Aufgaben von den Lehrern erhielt, sind

²³⁴ Wick (1994): 319-320

die Arbeiten klar auf die Aufgabenstellungen zurückzuführen – mit Unterrichtsmitschrift oder ohne. Mit Ausnahmen von den Arbeiten zu den Farben in ihren Spannungen und in Verbindung mit den Formen (Abb. 49, 50) und den Übungen aus Albers Unterricht (Abb. 29, 30), können all seine Vorkurs-Arbeiten sehr einfach mit den Arbeiten anderer Studenten verwechselt werden. Das muss jedoch durch das Prisma des Unterrichts gesehen und verstanden werden. Was aber den Teil der Freien Malklassen und des Akt- und Figurenzeichnens betrifft, sind hier die Grenzen zwischen Unterricht und Freizeitarbeit nicht feststellbar. Einige Arbeiten, die oben schon genannt sind, weisen einen Einfluss des Lehrers auf, alle anderen können entweder für den Unterricht entstanden sein oder private Experimente mit verschiedenen Techniken und Motiven sein. Letzteres trifft wahrscheinlich für die Mehrheit zu.

4.2 Schrift

Joost Schmidt unterrichtete seit 1925 am Bauhaus. Er fing an mit der Schrift und übernahm nach und nach andere Lehren und Werkstätten.²³⁵ Sein „(...) *Schriftunterricht bestand neben der reinen Fertigkeitsvermittlung auf den Gebieten des Schriftschreibens und der Schriftkonstruktion in grundsätzlichen Untersuchungen der Determinanten von Schriftform und Schriftbild.*“²³⁶ Sein Interesse galt nicht nur der Schrift, sondern auch der Orthographie, der Sprachökonomie und einer unifizierten neuen Weltsprache, wozu er sich in einem Artikel in der Bauhauszeitschrift äußert:

„ist z. b. die wissenschaft nicht international? ist etwa ihr gedankengebiet an sprachgebietsgrenzen gebunden? wenn die sprachgrenzen so gewaltig sind, verbiete man den radiowellen, sich auf der ganzen erde herumzutreiben. jedenfalls ist gewiß, daß die auf völlig neuen elementen aufgebaute weltsprache kommen wird und mit ihr zwangsläufig die dazu gehörige schrift.“²³⁷

Dementsprechend war das Ziel seiner Lehre aber allgemein auch seiner Beschäftigung mit den verschiedenen Schriftformen eine einheitliche, standardisierte Schriftform zu finden im Sinne

²³⁵ vgl. Nonne-Schmidt (1984): 7

²³⁶ Wick (1994): 321

²³⁷ Schmidt (1928): 18

der heutigen Computerschriften, wie sich Kurt Kranz ausdrückte.²³⁸ Er setzt sich für eine Schrift ein, die auf der Fonologie basiert, für die frequentesten Sprachen einsetzbar ist, nach Möglichkeit keine Unterschiede zwischen Druck- und Schreibbuchstaben aufweist und vor allen Dingen nicht der deutschen Fraktur ähnelt. Er schreibt weiter:

„wie gesagt, es ist schon einiges erreicht, wenn nur noch die lateinischen lettern angewendet werden. nun gibt es von den sogenannten antiqua-schriften eine unzahl varianten; von diesen weist die beste leserlichkeit die venus-groteskschrift auf. aus optischen gründen könnten ihre formelente noch reduziert werden, wodurch gleichzeitig eine einfachere zeichnerischen herstellung möglich ist.“²³⁹

Die Abbildungen 101 bis 109 zeigen neun von den insgesamt 20 im Nachlass erhaltenen Schriftübungen Rossigs aus dem Unterricht bei Schmidt. Und obwohl der Lehrer nicht nur die Grotesk-Schrift forderte, sondern auch Arbeiten zu anderen Antiqua-Schriftarten aus diesem Unterricht zu finden sind, handelt es sich bei Rossigs Übungen ausschließlich um die Grotesk-Schrift.²⁴⁰ Bei den Abbildungen 101 bis 106 handelt es sich um einfache Schriftübungen – die Groß- und Kleinbuchstaben des Alphabets, sowie Zahlen werden in Rot und Schwarz auf (Millimeter-)papier geschrieben. Soweit erkennbar ist, können zwei verschiedene Grotesk-schriften, eine schmalere (Abb. 105) und eine breitere (Abb. 104) unterschieden werden. Um präziser zu sein – die Breite ist, in Quadraten ausgedrückt, eigentlich dieselbe bei beiden, nur ist die Höhe verschieden. Die breitere ähnelt der 'Futura', und die schmalere Schrift ähnelt eher der 'Akzidenz Grotesk'.²⁴¹ Der größte Unterschied ist in /a/ zu sehen, das bei der breiteren Variante keinen gebogenen oberen Balken hat. Ansonsten sind alle Buchstaben gleicher Stichstärke in allen ihren Varianten. Außer dem /ß/, das in Form einer Vertikale mit einem leichtem Bogeneinlauf oben auftritt, haben die Buchstaben keine Anhaltspunkte in der „traditionellen“ Fraktur. Obwohl Schmidt auch die Reklamewerkstatt leitete, werden die Abbildungen 107 bis 112 hier auch als Schriftübungen angesehen, da außer dem Inhalt der Wörter nichts ein Werbeplakat assoziieren würde.

²³⁸ vgl. Wick (1994): 321

²³⁹ Schmidt (1928): 19

²⁴⁰ „Hauptschriftgruppe, die im Sinne der typographischen Schriftklassifikation zur Schriftgattung der Antiqua-Schriften zählt; rundbogige Druckschrift römischen Ursprungs ohne Serifen. Auch als 'Serifenlose (Linear-)Antiqua' oder als 'Endstrichlose', im englischsprachigen Raum als 'Sans Serif' bezeichnet.“

(<http://www.typolexikon.de/grotesk/>; Stand: 29. Mai 2017)

²⁴¹ vgl. <http://www.typolexikon.de/grotesk/>; Stand: 29. Mai 2017

4.3 Ausbauabteilung

Die Bauhausleitung schreibt in einem Brief an Reinhold Rossig, dass aufgrund einiger seiner Arbeiten aus dem ersten Semester festgestellt werden kann, dass er für die Reklame-Werkstatt geeignet wäre. Dieses Angebot hat Rossig, soviel bekannt ist, nie angenommen. Stattdessen wählt er die ihm zuerst angebotene Ausbauabteilung bei Alfred Arndt.²⁴² In der Ausbauabteilung bleibt er dem Diplom nach zwei Semester.

Die Ausbauabteilung, vor Meyer 'Tischlerei oder Möbelwerkstatt' genannt, wurde anfangs von Johannes Itten, dann von Walter Gropius geleitet. In diesen früheren Phasen konnte man zunächst überwiegend kubistische und expressionistische Einflüsse in den Entwürfen erkennen. Dominant wurden in Kürze die konstruktivistischen Einflüsse. Die Möbel wurden ausschließlich handwerklich angefertigt. Ab dem Jahr 1922 begann die Entwicklung der Typenmöbel und schon 1925 wurde die 'Wesensforschung' als obligatorischer Teil der Produktion eingeführt. Für die Jahre 1925 bis 1929, als der Leiter zuerst Marcel Breuer und danach ein Jahr lang Josef Albers war, können als Schlagwörter die Termini Standardisierung und Typisierung angeführt werden. In Dessau begann die Produktion der Stahlrohrmöbel von Breuer. Während Meyers Direktorat, als Alfred Arndt die Leitung der Abteilung übernahm, wurde nach dem Motto „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ entworfen. Alle Möbel, die hergestellt worden sind, sollten vor allem praktisch, günstig und einfach sein.²⁴³ Zumeist wurden Möbel aus Sperrholz gefertigt, oft waren die Möbelstücke klappbar oder sie sollten vom Benutzer selbst zusammengestellt werden.²⁴⁴ Unter Mies van der Rohe wurde die Tischlerei zusammen mit der Architektur unter dem gemeinsamen Nenner Bau und Ausbau zusammengefasst. Zu dieser Abteilung gehörten nun die Tischlerei, die Metall-Werkstatt und die Wandmalerei. Bis 1931 leitete sie Alfred Arndt. Das Ziel war „(...) *das Entwerfen preiswerter genormter und zum Teil auch kombinierbarer Möbel.*“²⁴⁵ Sie wurden exakt konstruiert, berechnet und für die Industrieproduktion vorbereitet, da im Bauhaus keine mehr erstellt wurden.²⁴⁶

Drei Arbeiten können dem Unterricht bei Arndt bzw. der der Ausbauabteilung oder der Tischlereiwerkstatt zugeschrieben werden. Im ersten Werk (Abb. 113) sind Entwürfe eines

²⁴² vgl. Bauhausleitung; Hannes Meyer (21.10.1929): I 48257 (SBD Archiv)

²⁴³ vgl. Schöbe, Thöner (1995): 79-80

²⁴⁴ vgl. Wingler (2002): 484-485

²⁴⁵ Wingler (2002): 509

²⁴⁶ vgl. Wingler (2002): 509

Kleiderschranks und eines Schuh- und Hutschranks. Der Schrank hat einen Flügel und kann mit anderen, sowie mit dem Schuh- und Hutschrank kombiniert werden, zumindest in der Zeichnung Rossigs. Das Design ist schlicht – ein Kubus auf dünnen Beinen, auf der Außenseite der Türe eine kleine Klinke, auf der Innenseite ein Spiegel. Der Inhalt ist auf eine Garderobenstange beschränkt. Zu vermuten ist, da mehrere Schränke kombiniert werden können und auf der Zeichnung zu sehen ist, dass dabei die Türen in beiden Richtungen geöffnet werden können, dass auch der Inhalt des Schranks variieren kann. Der Schuh- und Hutschrank ist senkrecht in zwei Teile geteilt. Jeder Teil hat Rolltore, die nach oben geöffnet werden. Die zweite Arbeit (Abb. 114) ist ein Entwurf für eine Liege. Das Design ist auch hier ziemlich schlicht – aus Stahlrohr hat er eine leicht konkave Form für die Liegefläche gewählt. Der Kopfteil ist etwas höher als der Fußteil und beide sind mit Textil bespannt. Die Liegefläche ist schräg – fast parallel zur imaginären Linie zwischen den beiden Teilen. Die Arbeiten sind undatiert aber wegen des Versuches der Typisierung, der Kombinierbarkeit, dem schlichten Design und von Stahlrohr wie auch anderen Materialien, kann davon ausgegangen werden, dass sie während des Direktorates von Mies van der Rohe entstanden sind. Es besteht sogar die Möglichkeit, dass sie für den Wettbewerb des 'Deutschen Werkbundes' betreffend der Normung der Wohnungs-Einrichtungen entstanden sind.²⁴⁷ Die zwei Zeichnungen hätten demnach in das Wintersemester 1930/1931 entstehen können – die Datierung der dritten Arbeit (Abb. 115), Große Garderobe genannt, stimmt damit überein. Diese Datierung öffnet wieder Fragen und führt zurück zur Diskrepanz zwischen Rossigs Datierungen und den Angaben im Diplom da seine Tätigkeit in der Ausbauwerkstatt zu dieser Zeit, dem 25.11.1930, nicht angegeben ist. Es gibt jedoch keinen anderen Unterricht, dem die angeführte Arbeit zugeschrieben werden könnte und es könnte sich auch wirklich um Entwürfe für den Wettbewerb handeln. Die Garderobe selbst sieht aus wie die heutigen Garderoben in Turnhallen und da er für die Wand dahinter auch einen Ölanstrich vorgesehen hat, ist wenig wahrscheinlich, dass sie für private Wohnungen oder Häuser vorgesehen war. Es könnte sich aber eventuell um Garderoben für große Wohngemeinschaften handeln (siehe beispielsweise Abb. 118, 119). Die Garderobe besteht aus verschiedenen Einzelteilen, die vermutlich nach eigenem Willen angeordnet werden können.

Für keinen der drei Entwürfe ist bekannt, ob sie angekauft und produziert wurden aber interessant ist zu sagen, dass nur knapp zehn Tage später eine vom Bauhaus erstellte Jury zwei

²⁴⁷ Vgl. Wingler (2002): 509

Musselin Glas-Entwürfe von Rossig gewählt hat und sie der Gewerkschaft Kunzendorfer Werke für die Produktion vorgestellt haben. Sie wurden zwar nicht ausgeführt aber diese Information zeigt Rossigs Vielschichtigkeit und seine Interessen, die nicht erforscht werden können weil sie nicht weiter dokumentiert worden sind.²⁴⁸

4.4 Architektur/Baulehre

Aus derselben Quelle, die von seiner Annahme in die Ausbauabteilung zeugt, kann Rossigs Wunsch sofort nach dem ersten Semester in die Baulehre angenommen zu werden, herausgelesen werden. Die Aufnahme wird „aus prinzipiellen Gründen nicht stattgegeben [...]“. ²⁴⁹ Schon zwei Monate später lässt der Meisterrat nach und erlaubt ihm probeweise in der Baulehre zu hospitieren.²⁵⁰ Anders als bei dem Unterricht bei Kandinsky, Klee, Schlemmer und Schmidt, stimmt diese Information auch mit der Angabe im Diplom überein. Bis Ende März nahm er am Seminar bei Hannes Meyer und Ludwig Hilberseimer teil. Ab seinem dritten Semester wurde er dauerhaft in die Baulehre aufgenommen. Bei denselben zwei Professoren hat er im Sommersemester Seminar, Entwurf und Korrektur. Im nächsten Wintersemester, nachdem Meyer im Sommer 1930 das Bauhaus verlässt, setzt sich unter demselben Namen der Unterricht bei Hilberseimer und jetzt Ludwig Mies van der Rohe fort. Insgesamt sind acht verschiedene Arbeiten bzw. Projekte erhalten, die in der Bauabteilung entstanden sind.

4.4.1 Seminare an der Architekturabteilung 1930-1931

In den Kapiteln 3.2 und 3.3 wurde schon über die Architekturabteilung unter Meyer und Mies van der Rohe geschrieben und aus diesem Grund wird an dieser Stelle nicht mehr auf Allgemeines über die Abteilung oder die Organisation eingegangen, sondern ausschließlich auf die Unterrichtsgestaltung, und zwar wieder besonders die Aspekte, die für die Erläuterung von Rossigs Entwürfen wichtig sein könnten.

²⁴⁸ vgl. Bauhaus Dessau, Sachsenberg Margarethe, Brief an Reinhold Rossig, 05.12.1930, I 48270

²⁴⁹ vgl. Bauhausleitung; Hannes Meyer (21.10.1929): I 48257 (SBD Archiv)

²⁵⁰ vgl. Bauhausleitung; Hannes Meyer (18.12.1929): I 48262 (SBD Archiv)

Meyers Prinzipien hat am besten er selbst, wenn auch nicht direkt den Unterricht erwähnend, in dem Artikel *bauen* in der Bauhaus-Zeitschrift erklärt:

„alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie) (...) bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein aesthetischer prozeß. elementar gestaltet wird das neue wohnhaus nicht nur eine wohnmaschinerie, sondern ein biologischer apparat für seelische und körperliche bedürfnisse. (...) [die] bauelemente organisieren wir nach ökonomischen grundsätzen zu einer konstruktiven einheit. so erstehen selbsttätig und vom leben bedingt die einzelform, der gebäudekörper, die materialfarbe und die oberflächenstruktur. (gemütlichkeit und repräsentation sind keine leitmotive des wohnungsbaues.)“²⁵¹

In so einer Auffassung gibt es keinen Platz für einen Künstler-Architekten, sondern für verschiedene wissenschaftliche Disziplinen wie Soziologie, Ökonomie, Psychologie und technische Disziplinen. Im Unterricht sollten diese bei jedem Projekt angewandt werden. Da er eine Annäherung an die gesellschaftliche Wirklichkeit forderte, wurden reale Projekte gewählt – zumeist Wohnhäuser oder andere gesellschaftliche Bauten wie Schulen, Kliniken, Altersheime etc. – und da mussten die verschiedensten Parameter in Betracht gezogen werden. Das Miteinbeziehen der *seelischen und körperlichen Bedürfnisse* ging manchmal soweit, dass sogar Diagramme zu Lebensabläufen von Familien im Unterricht erstellt wurden um die Wohnung jedem einzelnen Familienmitglied perfekt anpassen zu können.²⁵² In dem Nachlass Rossig kommen solche Projekte nicht vor. Am nächsten so einem wissenschaftlichen Ansatz kommen die zwei erhaltenen Blätter mit sogenannten Besonnungsschemata (Abb. 116 und 117), die aber keinem konkreten Projekt zugeordnet werden können. Gäbe es ein Projekt dazu, könnte man eher bestimmen in welchem Unterricht oder bei welchem Professor diese entstanden sind.

Zu Hilberseimers Unterricht führen einige Quellen an, dass er mit Aufgaben zu Wohnungs- und Siedlungsbauten begann, die eng mit seinen eigenen Forschungen verbunden waren. „*Im Zentrum stand die Frage nach den günstigen Bauungsformen – Flach-, Mittel- oder Hochbau – und nach der zeitgemäßen Wohnung für das Existenzminimum bzw. nach Standardlösungen*

²⁵¹ Meyer (1928): 12

²⁵² vgl. Winkler (2003): 58-69

*im Massenwohnungsbau als eine Typisierungsaufgabe.*²⁵³ Ein großer Unterschied zu Meyers Unterricht, so Winkler, waren die wenigen Bedingungen, die beim Entwerfen zu erfüllen waren – es handelte sich eher um abstrakte Gebäude und nicht um wirkliche Projekte, bei denen Faktoren wie Bodenstruktur oder Gewohnheiten der Bewohner in Betracht zu ziehen waren. Zu beachtende Faktoren waren die Anreihung der Räume nach Lebensfunktionen, Besonnung, Flächenökonomie bei Siedlungen, Anwendung neuer bautechnischer Möglichkeiten und, falls die genannten Punkte gelingen, das Formproblem.²⁵⁴

Mies van der Rohe übernahm, wie schon bekannt, mit seinem Direktorat sofort auch die Leitung der Bauabteilung. Sein Unterricht begann im Wintersemester 1930/1931 mit dem Thema 'Hofhäuser'. Er stellte dazu konkrete Aufgaben aber ohne Bedingungen betreffend des Standortes oder anderer, für Meyer typischen, Untersuchungen, „(...) *allein ebenes Gelände, Lage an einer Erschließungsstraße und die Ausrichtung zur Himmelsrichtung spielten eine Rolle.*“²⁵⁵ Allgemein dominierte in seinem Unterricht der Entwurf von Einzelhäusern,²⁵⁶ obwohl auch Wohnhäuser mit bestimmten Zwecken keine Ausnahme darstellten.²⁵⁷ Grundziele des Entwerfens bei Mies van der Rohe waren dominant technisch fortschrittliche, im Einklang mit modernen Baukonstruktionen und zumeist „[...] *solle [man] bewusst nach Formschönheit streben.*“²⁵⁸ Ein Vorwurf, der zu Mies van der Rohes Unterricht am Bauhaus hier und da gemacht wird ist, dass er kleine 'Mieslinge' erzog, denn oft geschah es, dass die Entwürfe nicht nur funktionieren, sondern seinen Vorstellungen – beispielsweise dem Einraumkonzept, dem fließenden Raum, der Materialästhetik – entsprechen mussten.²⁵⁹ Es gibt aber auch die Meinung, dass Mies van der Rohe seine Arbeit als Referenz nahm, da er die Architekturlehre am Bauhaus als die fortgeschrittenste Phase der traditionellen Architekturlehre ansah. Er legte Werte darauf, dass die Studenten nach dem Bauhaus das neueste technische Wissen besaßen. Diese zu nützen, lag an dem Studenten selbst und aus diesem Grund kam es auch zur Kürzung der Studienlänge von neun auf sechs Semester, in dem er das Baubüro aus der Lehre strich.²⁶⁰

²⁵³ Winkler (2003): 115

²⁵⁴ vgl. Winkler (2003): 115-116

²⁵⁵ Winkler (2003): 134

²⁵⁶ vgl. Merten (2008): 52

²⁵⁷ vgl. Wingler (2002): 508

²⁵⁸ Winkler (2003): 113

²⁵⁹ vgl. Wolsdorff (2001): 13

²⁶⁰ vgl. Box (1991): 56-57

In den folgenden vier Unterkapiteln werden die am Bauhaus entstandenen Entwürfe aus dem Nachlass nach Typologien vorgestellt da es nur bei wenigen möglich ist, genau zu sagen in welchem Unterricht bzw. bei welchen von den drei Professoren, sie entstanden sind.

4.4.1.1 Wohnhäuser

Im Nachlass Rossig gibt es vier Entwürfe für Wohnhäuser aus seiner Bauhauszeit. Zwei von den Arbeiten sind datiert – beide in das Jahr 1930 eines davon präziser: 25. September 1930. Wie bekannt ist, übernahm Mies van der Rohe die Leitung des Bauhauses und auch die der Architekturabteilung am Ende dieses Sommersemesters, genauer am 5. August. Es kann also nicht mit großer Genauigkeit bestimmt werden, ob die Entwürfe für die Wohnhäuser noch unter der Leitung von Meyer angefangen worden sind oder unter der Leitung von Mies van der Rohe entstanden sind.²⁶¹ Mit großer Wahrscheinlichkeit kann nur gesagt werden, dass Mies van der Rohe keines der vier Projekte als Aufgabe gestellt hat da er sich mit diesem Thema während seines Unterrichts in diesem Semester nicht beschäftigt hatte.²⁶²

Auf der letzten Seite des Diploms sind als Arbeiten ein Ledigenheim und Entwürfe für Wohnhäuser (Hochhäuser) angeführt. Es gibt kein Projekt, dass 'Ledigenheim' bezeichnet ist aber es gibt zwei verschiedene Entwürfe für Wohnhäuser, die man als Gemeinschaftswohnungen betrachten kann. Bei der ersten Arbeit handelt es sich um einen dreigeschossigen Zeilenbau mit einer Wohnung pro Etage (Abb. 118 und 119). Die Wohnungen haben jeweils acht Einbettzimmern, die sich links und rechts um den zentral gelegenen Gemeinschaftsraum befinden. Jede Wohnung verfügt auch über eine geräumige Terrasse, die aus dem Gemeinschaftsraum betreten wird und die den herausragenden Teil der Fassade darstellt. Die sich berührenden Schlaftteile zweier Wohnungen sind eingezogen und haben im Unterschied zu dem Gemeinschaftsraum, dessen Außenwände befenstert sind, überhaupt keine Fenster in den Wänden. Dafür gibt es zwischen jeder Etage einen 'Freiraum', der geringes aber doch etwas natürliches Licht durch die Fensteröffnungen im Scheddach ermöglichen. Dadurch, dass es diesen Freiraum gibt, sind die Gemeinschaftsräume ziemlich hoch und die Besonnung umso stärker. Zwar fehlen Orientierungsangaben aber die bestehenden Schatten an der

²⁶¹ Aus diesem Grund werden die beiden Seminare – einmal in der Kombination Hilberseimer/Meyer und einmal Hilberseimer/Mies van der Rohe – in einem Kapitel bearbeitet und nicht als getrennte Kurse trätirt.

²⁶² vgl. Winkler (2003): 54 und Merten (2008): 52

Fassadenzeichnung lassen vermuten, dass die Schlafräume östlich orientiert sind. Das zweite Wohnhaus, das für eine Art Wohngemeinschaft vorgesehen ist, ist ein achtgeschossiges Hochhaus, das aus drei miteinander durch das Treppenhaus verbundenen Teilen besteht (Abb. 120). Ein Teil des Gebäudes besteht nur aus einem Erdgeschoss. Im Grundriss ist dieser Teil als Waschaum bezeichnet. Die anderen beiden Teile unterscheiden sich durch die Fläche aber auch durch die Raumorganisation, die wahrscheinlich zumeist durch die Lage zum Treppenhaus bedingt ist. Beide Wohnungen haben drei Schlafräume mit jeweils zwei Betten und sind, wie im vorigen Beispiel, vom Wohnraum getrennt. Die Schlafzimmer sind in beiden Teilen des Gebäudes östlich orientiert, wobei das nördlichste Schlafzimmer auf zwei Seiten Fenster hat. Die Wohnzimmer von beiden Blocks sind von zwei oder sogar drei Seiten beleuchtet. Die Balkons sind wahrscheinlich aus formal-ästhetischen Gründen verschieden verteilt. Die geraden Etagen des östlichen Blocks haben einen Balkon vor dem Wohnzimmer und, komischerweise, dem Badezimmer, und die ungeraden einen Eckbalkon vor dem Wohnzimmer. Der westliche Block hat in den geraden Etagen einen Balkon vor dem Esszimmer und dem ersten Schlafzimmer und die ungeraden wieder einen Eckbalkon vor dem Wohnzimmer. Da unten in der Zeichnung 'Blatt 4' steht, besteht die Möglichkeit, dass außer weiterer Ansichten, die anderen minimal drei Blätter soziologische Untersuchungen, die typisch für den Meyerschen Unterricht waren, oder technische Details wie Statik, Baumaterialien oder zu der im Titel genannten zentralen Heizung bestanden haben.

Ein weiteres Wohnhaus (Abb. 121-123) ist im Grundriss der einzelnen Wohnungen den Grundrissen des östlichen Blocks des vorigen Hochhauses ähnlich, nur handelt es sich wahrscheinlich um Familienwohnungen da es außer Einbettzimmern auch ein Zimmer mit einem Doppelbett gibt. Der einfache rechteckige Grundriss, in dem die Schlafräume ebenfalls deutlich vom Wohnraum getrennt sind und der Eingang zentral gelegen ist ähnelt ein wenig dem Grundriss der Wohnung des östlichen Blocks in der vorigen Arbeit. Durch die starke Betonung der Tragwände scheint es im Grundriss fast so, als ob das Treppenhaus in die Wohnung eindringt. Gegenüber der Treppen bilden andere zwei Tragwände einen Raum, der keine Funktion zu haben scheint. Die Schlafzimmer haben wegen der Schränke, die außerhalb des Zimmers zu finden sind eine halbmäandrig Form, sodass die Türen knapp hineinpassen. Der Wohnraum hat schon etwas Mies'sches in sich – der große Raum des Wohnzimmers ist klar von der Küche und dem Flur getrennt aber innerhalb des Raumes selbst teilt eine S-förmige Wand die verschiedenen Raumfunktionen, die Rossig nicht definitiv bestimmt hat. Ein interessantes Detail ist zu bemerken – die ganze, vermutlich westliche Seite der Wohnung bis

ungefähr in die Mitte der südlichen und nördlichen Seite hat einen großen Balkon, dessen Einheitlichkeit durch zwei herausragenden Mauern – wieder Tragwänden – parallel zu den Mauern des Treppenhauses wieder eingeteilt wird. Innerhalb des großen Balkons scheint es noch zwei kleinere zu geben, zu denen es aber keinen Zutritt gibt. Wegen des großen Eckfensters des Wohnzimmers ist es gerechtfertigt anzunehmen, dass es sich hier um Löcher im Balkon handelt, die dafür sorgen, dass keine Schatten über den großen Fenstern fallen und somit die Besonnung des Raumes verhindern. Die Löcher auf der anderen Seite haben wahrscheinlich nur eine ästhetische Funktion, da in dieser Ecke keine Fenster eingezeichnet sind. Wegen des Fehlens der Schattierung in der Zeichnung bleibt das aber nur eine Vermutung.²⁶³ Was aber hier definitiv zu erwähnen bleibt, ist die Licht- und Hygienes Diskussion, die am Bauhaus aufgegriffen wurde und nach der es sehr wichtig war die Öffnungsflächen dem Sonnenlauf und den Folgen, die dieser für die Belichtung der Wohnung trägt, anzupassen.²⁶⁴

Das vierte Wohnhaus (Abb. 124-125) erinnert mit seiner Form schon sehr an Hilberseimers Hochhäuser aus seiner Großstadtplanung. Über dem Erdgeschoss, das als Geschäftsteil dient, sind 10 Stockwerke mit zweigeschossigen Wohnungen in verschiedenen Größen. Das Gebäude fällt ziemlich breit aus und im Querschnitt – im Vergleich zur Fassade, eher schmal. Wie alle zuvor genannten Wohnhäuser, hat auch dieses Gebäude ein flaches Dach und etwas, was entweder von Meyers Bauhausbauten in Dessau oder aus dem Unterricht bei Alcar Rudelt übernommen wurde²⁶⁵ – es sind Laubenganghäuser. Auf Hilberseimers Zeichnungen zurückkommend, kann bemerkt werden, dass Rossig die formelle Gestaltung – einfache rechteckige Fensteröffnungen in einem regelmäßigen Rhythmus und den unteren Teil als Geschäftsteil – übernimmt. Dazu kommen bei Rossig einige Balkons links und rechts bis zum achten Stockwerk und in der Mitte am neunten. Mit dem Grundriss bleibt er konsistent und geht noch einen Schritt weiter – der Wohnraum wird hier nicht nur durch einen Flur von den Schlafräumen getrennt, sondern wie schon in der Bezeichnung der Arbeit steht, hat er getrennte Stockwerke für diese beiden Funktionen der Wohnung vorgesehen. So eine Aufteilung stellt keineswegs eine Neuheit dar, nur ein Beispiel wären J.J.P. Ouds Wohnungen der Siedlung De Kiefhoek aus dem Jahr 1925.²⁶⁶ Diese Kombination der Einflüsse spricht dafür, dass der

²⁶³ Diese Erklärung ist das Resultat eines Gespräches mit dr. sc. Luka Skansi (01.06.2017)

²⁶⁴ vgl. Winkler (2003): 63-64

²⁶⁵ vgl. Schöbe (2011): 50

²⁶⁶ vgl. Gössel, Leuthäuser (2007): 210

Entwurf dieses Wohnhauses, sowie die meisten anderen Entwürfe auch, eine Übung zu dem Umgang mit Funktion, Fläche, Form und Typologie ist. Es könnte sogar sein, dass Hilberseimer diese Übung mit verschiedenen Variationen öfter aufgegeben hatte – Winkler führt als ein Beispiel für das Seminar bei Hilberseimer eine Arbeit von Wilhelm Heß an – ein elfgeschossiges Laubenganghaus.²⁶⁷ So ist dieses Beispiel eine Arbeit, die mit größter Wahrscheinlichkeit dem Seminar bei Hilberseimer zugeschrieben werden kann.

4.4.1.2 Einfamilienhäuser

Es sind zwei Entwürfe für Einfamilienhäuser im Archiv erhalten.²⁶⁸ Das erste ist das im Diplom angeführte Holzhaus (Abb. 126). Da es ein eingeschossiges Einfamilienhaus in L-Form ist, ist anzunehmen, dass dieses Haus ebenfalls im Unterricht bei Hilberseimer entstanden ist – Einfamilienhäuser in L-Form waren nach Wolsdorff sehr oft im Unterricht bei Hilberseimer entworfen worden und waren derselben Quelle nach auch sehr einfach mit den Kleinhäusern von Mies van der Rohe verwechselbar.²⁶⁹ Der Datierung nach wird hier aber Mies van der Rohe als Professor ausgeschlossen. Wegen den überwiegenden bautechnischen Details in der Zeichnung, die in der Isometrie oder dem Querschnitt herauszulesen sind, kann viel eher vermutet werden, dass außer Hilberseimer vielleicht auch noch Rudelt an so einem Projekt beteiligt war. Die Beschäftigung mit der Form muss aber auch nicht ausgeschlossen werden da das Blatt die Information enthält, dass es sich um die laufende Nummer 3 handelt. Ähnlich wie bei den Wohnhausgestaltungen, sind auch hier viele Fensteröffnungen zu sehen und der Grundriss ähnelt den acht- und zehngeschossigen Wohnhäusern – die Schlafräume sind getrennt vom Wohnraum und nebeneinander angereiht – das größte wieder zuletzt. Einige Entscheidungen bezüglich des Grundrisses sind der Meinung der Autorin nach eher ungünstig – der Eingangsbereich, also Flur, ist größer ausgefallen als die Küche, außer es handelt sich um ein eigenartig positioniertes Wohnzimmer. Die zwei Eingangstüren führen in diesem Fall dann beide direkt in das Wohn- oder Esszimmer. Falls dies wirklich der Fall sein sollte, würde es tatsächlich eher als Flur dienen da es von drei Seiten mit Türen umrundet ist. Um mehr Zimmer zu haben, sind sie so klein ausgefallen, dass nur schwer ein Schrank oder Tisch hineinpassen könnte.

²⁶⁷ vgl. Winkler (2003): 129

²⁶⁸ Davon ein Entwurf nicht im Original, sondern nur als Fotokopie (Abb. 118)

²⁶⁹ vgl. Wolsdorff (2001): 13

Vom zweiten Haus (Abb. 127), das in das Jahr 1931 datiert ist, ist nur eine Grundrisszeichnung erhalten und es ist nicht ausgeschlossen, dass es vielleicht auch nach dem Bauhaus entstanden ist, weil er die meiste Zeit 1931 nicht mehr Student war und der Entwurf auch nicht im Diplom erwähnt wird. Da es aber mit „für bauaustellung“ bezeichnet ist und Mies van der Rohe bei der Berlinischen Bauaustellung dieses Jahres Leiter des Teiles „Die Wohnung“ war²⁷⁰, kann es doch gut sein, dass er noch immer Student war und sich mit dieser Arbeit angemeldet hat.

Auch dieses Haus ist ein Flachbau, der beim ersten Blick wie ein freistehendes Einfamilienhaus aussieht. Wenn man jedoch die Fensteröffnungen genauer betrachtet, merkt man schnell, dass dieses Haus mit seiner linken²⁷¹ Wand wahrscheinlich an ein anderes Haus angefügt oder in seiner direkten Nähe gelegen haben muss. Eine andere Möglichkeit wäre eine Garten- bzw. Trennmauer. Dass es sich nicht um eine Wohnung innerhalb eines Hochhauses handelt, ist wegen des Fehlens jeglicher Treppen, dafür aber der Existenz einer Terrasse, auszuschließen. Wenn angenommen wird, dass Rossig Anweisungen folgend die Fenster links und rechts ausgelassen hat und dass der Beschriftung nach die Arbeit betrachtend oben Westen ist, hat Rossig eine befriedigende Lösung für die Besonnung gefunden. Ansonsten lässt der Grundriss noch zu wünschen übrig. Die Küche und das Wohnzimmer sind recht groß ausgefallen, von Nutzen sind auch der kleine Flur und die sogenannte Kofferkammer. Das Problem wird jedoch in den Schlafräumen gesehen – das Zweibettkinderzimmer ist wieder zu klein für genügend Möbel und wird durch das 'Eindringen' der Badezimmerwand zusätzlich verkleinert. Der von allen Seiten betretbare Flur mit Waschbecken ist durch die Richtung der Türöffnung hinter dem Waschbecken sehr unpraktisch und das große Schlafzimmer hätte auch kleiner sein können da es im Vergleich zum Kinderzimmer zu viel Freiraum hat.

4.4.1.3 Industriebau

Im Dezember 1930 oder spätestens Januar 1931 hat Rossig und wahrscheinlich alle Studenten des Unterrichts bei Hilberseimer die Aufgabe bekommen, Entwürfe für einen Industriebau, genauer die Firma Fuld & Co anzufertigen (Abb. 128-133). So eine Art von Auftrag – gemeint wird ein Wettbewerb – ist, wie Winkler sich in *Entwerfen am Bauhaus* äußert, eine von den seltenen, die Realitätsnähe in seinen Unterricht bringen.²⁷² Der Ideenwettbewerb wurde ein Jahr

²⁷⁰ vgl. Wingler (2002): 505

²⁷¹ Da es keine Orientierungsangaben gibt wird links und rechts verwendet.

²⁷² vgl. Winkler (2003): 112

vorher ausgeschrieben. In dem Nachlass Rossig ist die Broschüre zum Wettbewerb erhalten.²⁷³ Die darin erhaltenen Informationen zu der Jury, den Preisen, den vorgesehenen Baukosten usw. sind zwar interessant, für diese Arbeit jedoch irrelevant da es sich hier bloß um eine Übung handelt und sich Rossig nie mit seinem Entwurf bewerben hätte können. Angaben, die für die Evaluierung seines Entwurfes bedeutsam sind, sind das zu bebauende dreieckige Baugelände und die vorgesehenen Bauteile: ein Verwaltungsgebäude als Hochbau mit ca. 4000 m², ein Fabrikgebäude als Hochbau mit ca. 3000 m², ein Fabrikgebäude als Flachbau mit ca. 12000 m², ein Abstellschuppen als Flachbau mit ca. 1000 m², acht Garagen und zwei Wohnhäuser als Hoch- oder Flachbau. Für den Flachbau des Fabrikgebäudes wird ein Scheddach vorgeschlagen, dessen Anwendung nicht bedingt ist. Die angeführten Flächen sind jeweils Nutzflächen – ausgeschlossen sind also Treppenhäuser, Heizungs- und Kohlräume, Archive, Tresorräume usw. Wichtig ist auch, dass die Firma einen Entwurf wollte, dessen „*Bauteile [...] so angeordnet sein [müssen], daß durch neue Hochbauten und teilweise Aufstockung der vorhandenen eine Erweiterung von ca. 100% ohne weiteres möglich ist.*“²⁷⁴ Rossig organisiert die erforderlichen Bauten so dass der große Flachbau des Fabrikgebäudes mit Scheddachausführung als eine einheitliche Fläche von den Hochbauten (Fabrikgebäude und Verwaltung) am südlichen Rand und der westlichen Ecke des Geländes komplett getrennt ist. Die Besonnung ist somit ausreichend in diesem Teil des Flachbaues, jedoch ist fraglich wie der Flachbau zwischen den drei Hochbauten der Verwaltung und Fabrik trotz der gleichen Bedachung besonnt sein kann. Die Anreihung der drei Hochhäuser relativ nahe zu einander führt zu der Beschattung der niedrigen Teile aller Hochhäuser. Was den Grundriss des Fabrikgebäudes betrifft, ist wieder seine Vorbildlichkeit klar zu erkennen – wenn Fuld & Co. in ihren Ausschreiben für einen Raum 'ca. 1800 m²' oder 'ca. 250 m²' schreiben, so ist es bei Rossig nie 1700, 1900 oder 200, 300 m², sondern immer genau so viel wie im Wettbewerb steht. Die Organisation der Räume folgt der Reihenfolge, in der sie im Wettbewerb aufgezählt worden sind – das Gelände wird durch den Haupteingang in der Höchsterstraße betreten, durch das man zur Rampe kommt, die sich zwischen dem östlichsten Hochhaus und dem westlichsten Teil des niedrigen Fabrikgebäudes befindet. Nach der Rampe beginnt die Herstellung und endet am östlichen Ende des Baugeländes, der mit Bahngleisen begrenzt ist. Diese Anreihung scheint

²⁷³ Fuld & Co., IDEENWETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON VORENTWÜRFEN FÜR EINE FABRIKANLAGE MIT VERWALTUNGSGEBAUDE FÜR DAS SCHWACHSTROMWERK H.FULD & CO., 1929, I 48280 (SBD Archiv)

²⁷⁴ Fuld & Co., IDEENWETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON VORENTWÜRFEN FÜR EINE FABRIKANLAGE MIT VERWALTUNGSGEBAUDE FÜR DAS SCHWACHSTROMWERK H.FULD & CO., 1929, I 48280 (SBD Archiv), S. 4

logisch und gut. Außer diesem, gibt es noch einen Grundriss, der mehr als Säulen zeigt – den, des Wohnhauses. Besser gesagt des einen Wohnhauses da das zweite anscheinend fehlt. Die Umrisse weisen eine unregelmäßige Form auf, für die man, wenn man es nicht besser wüsste, denken könnte, dass sie dem Terrain angepasst worden ist. Es soll damit nicht gesagt werden, dass die äußere Form nicht befriedigend ist, sondern dass die Grundrisse der zwei gezeigten Wohnungen wieder recht eigenartig ausgefallen sind. Erstens wundert, dass er zwei Vierzimmerwohnungen entwirft obwohl nur eine nötig ist, und die insgesamt sechs Dreizimmerwohnungen überhaupt nicht darstellt. Wäre das Haus größer, und Platz gäbe es reichlich, hätten die Fläche und die Raumanzahl gesteigert werden können. So gibt es neben jeweils zwei Zimmern und einem getrennten Zimmer für Schränke in einer Wohnung einen großen und in der anderen einen kleineren Flur, einen für Wohnzimmer und Küche zusammen recht kleinen Raum und in der ersten ein zu kleines, dafür aber in der zweiten Wohnung ein Badezimmer, das größer ist als ein Zweibettzimmer. Anstatt die Dreizimmerwohnungen zu zeichnen, entscheidet er sich nur für das Dachgeschoss, das aus einem großen leeren Raum, einem Arbeitszimmer für den Betriebsleiter und sechs kleinen Zimmern, dessen Zweck unbekannt ist, besteht.

Dieser Wettbewerb rief ein großes Interesse bei Architekten in Deutschland aus – insgesamt 918 Entwürfe²⁷⁵ wurden eingesendet und zwei davon von ehemaligen Bauhausstudenten und später Professoren, Marcel Breuer und Carl Fieger. Keiner von ihnen wurde ausgeführt, Carl Fiegers Projekt wurde aber angekauft. Sein Projekt bzw. zwei Varianten seines Projektes befinden sich auch im Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau. In der ersten Variante entschied er sich für eine Lösung, die Rossigs Hochhausanreihungen ähnelt – alle sind um die südwestliche Ecke des Geländes gruppiert, jedoch füllt bei ihm der Flachbau des Fabrikgebäudes nicht die ganze Fläche. In der zweiten Variante entscheidet er sich für etwas komplett anderes – die zwei Hochhäuser stellt er gegenüber – eines in die westliche Ecke und das andere in die Mitte des Geländes, so dass es von dem Flachbau umkreist wird.²⁷⁶ Die Hochhäuser sind in allen gesehenen Varianten²⁷⁷ recht unterschiedlich gestaltet und platziert, wobei der Flachbau – schon bedingt durch die große Fläche von 12000 m², mehr oder weniger immer den Rest des Geländes ausfüllt und, obwohl es keine Pflicht war, entschieden sich alle für Scheddächer.

²⁷⁵ vgl. Gantner (1930): 135

²⁷⁶ vgl. Schmitt (2015): 174-178 (Werkverzeichnis)

²⁷⁷ Siehe dazu Gantner (1930): 135

4.4.1.4 Städtebau – Diplomarbeit

Die letzte Bauhausarbeit Reinhold Rossigs, die sicherlich unter der Leitung und Betreuung von Ludwig Hilberseimer entstanden ist, ist seine Diplomarbeit. Es ist der Entwurf einer sozialistischen Stadt auf zwei Blättern (Abb. 134-135). Ein Entwurf einer Stadt wundert nicht, da Hilberseimer das Seminar für Wohnungs- und Städtebau leitete.²⁷⁸ Auch der Entwurf ist keine originelle, noch nie gesehene Idee – die aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Idee der Bandstadt wurde zu dieser Zeit auch im Kreis der OSA in Russland und im Rahmen der CIAM diskutiert, auch war Hilberseimer an der Idee des gemeinschaftlichen Bauens – um nicht sozialistische Architektur zu sagen – interessiert. Er selbst entwickelte ein solches Stadtmodell, das dann unter 'Perlenschnur-Modell' bekannt wurde, nur entwarf er lieber Städte mit gemischten Bauformen, d. h. zwischen Hochhäusern postierte er gerne Einfamilienhäuser in L-Form.²⁷⁹ Von dieser Seite betrachtet, wundert also seine Diplomarbeit wenig. Es bleibt aber in Betracht zu ziehen, dass Meyer, dem so eine Arbeit offensichtlich nicht nur nicht stören, sondern Freude bereiten würde, seit mehr als einem halben Jahr nicht Direktor des Bauhauses war, sondern diese Funktion Mies van der Rohe trägt. Dass sie nicht abgelehnt wurde, hängt damit zusammen, dass Hilberseimer, wie Wolfgang Thöner schreibt, eine Art 'Integrationsfigur' am Bauhaus darstellt²⁸⁰ und gekonnt zwischen dieser und der formalistisch-ästhetischen Orientierung Mies van der Rohes balanciert.

Zur Arbeit selbst – wie gesagt, handelt es sich um zwei Blätter. Das Erste (Abb. 134) besteht aus zwei Lageplänen – der eine auf einer geografischen Karte, die die Ausmaße der Stadt (von Breslau bis Berlin) zeigt mit einer Erläuterung „*schematische darstellung des neuen stadttypes zu den vorhandenen städten, sowie anreihung der landwirtschaftlichen kollektiven an den neuen stadttyp.*“²⁸¹ und einer Erklärung bezüglich der Verkehrsverbindung durch Hochbahnen bei Fernverkehr oder Untergrundbahnen bei Nahverkehr. Der zweite Lageplan stellt einen Ausschnitt des Lageplanes im Maßstab 1:10000 dar. Ein Schema zeigt die vorgesehene Anreihung der Gebäude – die industriellen Teile der Stadt sind eingebettet zwischen einigen Wohnblöcken. Außerdem sind noch Internate, Theater, Kinos und Sportplätze vorgesehen, die auf der Zeichnung fehlen. Mithilfe der Isometrie im oberen Teil wirkt der Lageplan schon ein

²⁷⁸ vgl. Winkler (2003): 60

²⁷⁹ vgl. Thöner (2009): 299

²⁸⁰ vgl. Thöner (2009): 299

²⁸¹ Siehe Abb. 125: I 360 G (SBD Archiv)

wenig verständlicher, jedoch gibt einen detaillierten Einblick in die einzelnen Teile der Wohnkomplexe erst das zweite Blatt (Abb. 135). Die Wohnhäuser sind parallel zueinander stehende lange Wohnscheiben (Laubenganghäuser), die mit einem zentralen Bau dazwischen verbunden sind. In diesem zentralen Bau befinden sich eine 'grossküche' und ein kommunaler Speisesaal. Das Erdgeschoss von jedem Gebäude ist ebenfalls als großer Gemeinschaftsraum geplant – darin befinden sich Kinderheime, Experimentier-, Lese- und Gesellschaftsräume. Die Wohnräume sind eine Sache für sich – sie befinden sich auf den 3 Obergeschossen und bestehen zumeist aus einem Zimmer mit kleinem Vorraum und nur in kleiner Zahl aus zwei Räumen – von insgesamt 142 'Wohnungen' einer Etage bestehen nur 14 aus zwei Schlafzimmern, einem Wohnzimmer und einem Vorraum. Pro Etage gibt es 6 Badezimmer mit jeweils vier Toiletten und zwei Duschen. Sie ragen aus der geraden Fassade heraus und geben ihr einen gewissen Rhythmus. Das Leben in dieser Stadt wurde im wahrsten Sinne des Wortes als kollektivistisch angesehen, wo alle Wohnräume außer dem eigenen Zimmer als Gemeinschaftsräume sind.

Wenn nicht die Idee das Einzigartige an dieser Arbeit ist, kann zumindest seine außerordentlich detaillierte und präzise Zeichnung nicht verleugnet werden. Das ist eine der besonderen Eigenschaften Rossigs, die schon in den frühen Architekturzeichnungen zu erkennen ist. Wenn er auch bei vielen Arbeiten am Bauhaus unter Kreativitätsmangel leidet, ist diese Eigenschaft die, die ihn wieder erwähnenswert macht.

5 Nach dem Bauhaus

Nach dem Studium am Bauhaus zog Rossig zurück in seine Heimatstadt Dresden und dort folgte für ihn eine Zeit der Arbeitslosigkeit. Die am frühesten datierten Arbeiten sind einige Einfamilienhäuser (Abb. 136-140), die mit der Bescheidenheit der kleinen Wohnräume aus seinen früheren Arbeiten nichts Gemeinsames haben – hier handelt es sich um luxuriöse, großflächige, teilweise mehrstöckige Häuser mit großem Garten, geräumigen Wohnzimmern, vielzähligen Schlafzimmern, Ankleideräumen usw.. Ein Detail, das auf der Abbildung 139 zu sehen ist, zeigt Einflüsse der Arbeiten am Bauhaus – er sieht auch hier Scheddächer vor und führt den genauen Winkel des Sonneneinfalles im Sommer und Winter an. Alle drei scheinen für dieselbe Familie bzw. denselben Besteller entworfen zu sein da es sich um dasselbe Terrain und ähnliche Datierungen bei allen handelt. Gebaut wurde, so viel bekannt ist, keines davon. Aus demselben Jahr stammt auch der Entwurf einer Möbelfabrik (Abb. 141-142). Das Fabrikgebäude ist wie bei dem Projekt für Fuld & Co ein Flachbau aber diesmal ohne Scheddach, sondern mit Fensteröffnungen, die dem Haus am Horn ähneln – der gehobene mittlere Teil wird durch die Erhebung des Daches und der darunter liegenden Fenster beleuchtet. Die Zeichnung ist wieder einwandfrei – alle Teile der Fabrik sind bis ins Detail perfekt dargestellt und die Ansicht enthält auch Autos, die entweder wie bei Le Corbusier den Fortschritt der Technik darstellen oder die Größenvorstellung erleichtern sollen.

Außer einiger Entwürfe, mit denen Rossig in dieser Zeit beschäftigt war, war er auch politisch sehr aktiv. Diese Aktivitäten führten letztendlich dazu, dass er 1934 inhaftiert wurde. Die zwei Jahre, die er in der Haftanstalt Bautzen verbrachte, waren für ihn keineswegs unproduktiv. So entstand im Zeitraum von 1933 bis 1935 – also teils vor und teils während der Haft – ein bewundernswerter Entwurf für ein Haus der Arbeit. Dieses war zu dieser Zeit ein sehr aktuelles Thema – Anfang 1934 wurden zwei Ideenwettbewerbe für Gestaltungen von Wandbildern für ein Massenschauspiel einerseits und andererseits für Chorwerke (also Häuser der Arbeit) für ganz Deutschland ausgeschrieben. Gebaut wurde weder Rossigs, noch irgendein anderes.²⁸² Rossigs Entwurf (Abb. 143-149) besteht aus zehn A4 Blättern, also einem recht kleinen Format auf dem trotz eines großen Maßstabes unglaublich viele Details zu sehen sind. Man kann sagen, dass das im Sinne der Technik und Konstruktion seinen durchdachtsten Entwurf darstellt. Alle

²⁸² vgl. Hoffstein (2017): 194-195

Grundrisse, Schnitte und Ansichten sind mit gleicher Präzision gezeichnet – jede Sitzbank, Treppe und Säule sind zu sehen. Wenn man diese Zeichnungen mit den Zeichnungen für Fuld & Co vergleicht, kommt es einem in den Sinn, dass er wirklich am Wettbewerb teilnehmen wollte und mit diesen Entwürfen nicht nur geübt hat. In den Abbildungen 148 und 149 sind außer der Architektur, wieder Autos und bahnartige Schiffe zu sehen. Mit solchen Zeichnungen setzte er sich sehr lange während seiner Haft auseinander, worüber ein Heft voller Texte (Zitate, Paraphrasen und Überlegungen zu verschiedener Literatur) und futuristischen Zeichnungen zeugt.²⁸³ Außerdem ist aus der Haftzeit ein kleineres Heft, 'Entwürfe von konstruktiven Bauten' (Abb. 150) genannt erhalten, das weitere bautechnischen Details zum Entwurf des Hauses der Arbeit aber auch Innovationen wie Ferngläser mit Haltebügel (Abb. 151) zeigt.

Einige Zeit nach seiner Freilassung aus Bautzen, fängt Rossig an, für verschiedene Baubüros zuerst in Rostock und später in Berlin zu arbeiten. Er wechselt sie unfreiwillig recht oft, was seine Ehefrau mit seiner politischen Orientierung und der damit verbundenen Angst der Arbeitgeber argumentiert.²⁸⁴ Im Nachlass sind zwar einige Fotokopien von Architekturzeichnungen aus diesen Büros erhalten, jedoch ist der Anteil Rossigs an ihnen unklar wie auch die Information, ob diese Projekte jemals realisiert wurden. Interessant aus dieser Zeit aber im Bezug zu seiner Diplomarbeit sind die nächsten zwei Projekte – Entwürfe für Typenhaussiedlungen in Gross Lukow und Walkendorf (Abb. 152, 153). Diese Siedlungen haben mit seinem Entwurf einer sozialistischen Stadt genauso wenig Gemeinsames wie die zuerst angeführten Einfamilienhäuser in Pillnitz mit den am Bauhaus entworfenen Wohnungen, was aber im Kontext des politischen Umfeldes betrachtet werden soll. Viel mehr Ähnlichkeiten haben sie mit den traditionellen Häusern der May'schen Siedlung Breslau-Oltaschin aus den frühen 20er Jahren – mit rechteckigem Grundriss, einem Dreiecksgiebel mit Unterschied in der Dachauswahl, bei der sich May für Bohlenbinderdächer und Rossig für Satteldächer entschied.²⁸⁵ Diese Projekte – im Sinne der Realisierung der ganzen Siedlungen – wurden nicht realisiert aber Dietzsch führt an, dass einige Häuser, die er entworfen hat, gebaut wurden. Er führt auch an, dass er in der Rostock-Phase einige Häuser, die der Ästhetik des Neuen Bauens entsprechen, entworfen hat und diese auch gebaut wurden.²⁸⁶ Im Nachlass sind solche Zeichnungen leider nicht erhalten.

²⁸³ Das Heft ist Teil des Nachlasses Rossig, ist jedoch noch nicht bearbeitet und kann somit nicht fotografisch nachgewiesen werden.

²⁸⁴ vgl. Rossig, Waltraud, Stichworte zur Vorbereitung einer Roßig Biografie, o. J. (um 1980), I 48331/1-6

²⁸⁵ vgl. Störtkuhl (2011): 253

²⁸⁶ vgl. Dietzsch (1982): 17

Aus den späten 30er und frühen 40er Jahren sind einige Grafiken, zumeist Personendarstellungen aber überwiegend Frauen(akte) erhalten (154, 155). Die Dominanz dieses Motives stammt von den Kursen in Aktzeichnen, die er nach Folke Dietzsch zu dieser Zeit besuchte.²⁸⁷ Es überwiegen Pastellzeichnungen gemischt mit Kohle, die für die starken Konturen benutzt wurde. Es sind keine veristischen Akte, die Betonung liegt zumeist auf dem Mund, den Brüsten oder Beinen. Die Frau wird als Objekt der Begierde oder als Sexobjekt dargestellt.

Trotz des Ausschließungsscheines,²⁸⁸ den er 1940 erhielt, wurde Rossig 1943 zum Wehrdienst einberufen.²⁸⁹ Zunächst verbrachte er eine Zeit lang in Deutschland um dann nach Griechenland und schließlich nach Jugoslawien versetzt zu werden, wo er in Kriegsgefangenschaft gelangte. Auch diese Inhaftierung war fruchtbar. Eine unüberschaubare Menge an kleinen utopischen Architekturskizzen, Skizzen für Wohnhäuser oder Möbel ist im Nachlass in Form von losen Blättern oder sogar in Fotoalben montiert erhalten (Abb. 156-161). Sie stellten Wiederaufbauideen für Deutschland, das zur großen Freude Rossigs nun endlich zumindest teils sozialistisch orientiert war, dar.

Nach dem Krieg musste sich Rossig, wie seine Ehefrau schreibt, freimalen. Es entstanden seine Trümmerbilder.²⁹⁰ Die Gemälde strahlen eine Kälte aus, sie sind voller spitzen Formen, es dominieren, wie in Abbildung 162, eher kalte Töne oder die Farben werden, wie in Abbildung 163, so aneinander gereiht, dass sie ein Unbehagen im Betrachter ausrufen. Kleine Menschenfiguren befinden sich vor stürzenden oder brennenden Ruinen, die Natur ist vernichtet, es überwiegt das Gefühl des Pessimismus. Farbkombinationen wie in Abbildung 163 kommen in seiner DDR-Malerei oft vor – das giftig erscheinende Grün wird oft für 'Monster' wie die Kirche oder den politischen Gegner verwendet (siehe Abb. 171).

Nach einigen Jahren in Westberlin, zog er freiwillig in die DDR und dort nahm er neben seinen verschiedenen Berufen und künstlerischen Tätigkeiten auch an verschiedenen Wettbewerben teil. Im Nachlass sind die Entwürfe für den Thälmann-Platz, für die Gedenkstätte Plötzensee

²⁸⁷ vgl. Dietzsch (1982): 17

²⁸⁸ vgl. Polizeipräsident in Berlin; Wehrbezirkskommando Berlin, Ausschließungsschein, 23.08.1940, I 48353

²⁸⁹ vgl. Rossig, Reinhold, o. T., 01.02.1943, I 48354

²⁹⁰ vgl. Rossig, Waltraud, Stichworte zur Vorbereitung einer Roßig Biografie, o. J. (um 1980), I 48331/1-6

(Abb. 164) und zuletzt für den Marx und Engels Platz in Berlin erhalten. Nicht ein Entwurf wurde angekauft oder preisgekrönt.²⁹¹

Obwohl er zu Lebzeiten nicht als Maler anerkannt wurde, besteht sein Nachkriegs-Œuvre größten teils aus Gemälden, Grafiken und einigen Plakaten. Ähnlich wie in der Bauhaus-Phase, experimentierte er sein Leben lang mit verschiedenen Motiven und Techniken – ein geringerer Teil besteht aus Stilleben und Ansichten in Aquarell (Abb. 165-167) u. Ä. aber das dominierende Thema, das in den verschiedensten Techniken dargestellt wird ist, vereinfacht gesagt, das Loben der Sowjetunion, des Kampfes gegen den Faschismus sowie die positive Darstellung des Kommunismus, der DDR und allen pro-DDR Personen und Feiertagen. Dazu kommt eine ungefähr gleiche Anzahl von Arbeiten, die den Hass gegen den Faschismus, den Kapitalismus und aller Gegner des Regimes darstellen. Die Formensprache ähnelt einer kindlichen – Personen und Gegenstände sind mit dicken Konturen versehen, ohne Drang nach Dreidimensionalität, der Nazismus durch Symbole und die Religion durch Personifizierungen dargestellt. Skelette und Ungeheuer kommen ungefähr so oft vor wie lächelnde, marschierende und feiernde Arbeitermassen und zu guter Letzt gibt es noch Plakate, sogenannte Wandzeitungen, in denen der Text dominiert und das Visuelle eher als Dekoration erscheint (Abb. 169-171).

²⁹¹ Aus restauratorischen Gründen können nicht alle Entwürfe fotografisch nachgewiesen werden.

6 Resümee

Diese Arbeit hatte zum Ziel, Rossigs Studienarbeiten in den Unterricht am Bauhaus Dessau einzubetten und die Einflüsse der Lehrer zu erkennen. Diese Einflüsse wurden durchwegs aufgezählt und in Kürze soll an dieser Stelle zusammengefasst werden, wo sie sich am deutlichsten manifestiert haben und wo sie kaum erkennbar sind.

Den Vorkurs betreffend kann festgestellt werden, dass die Arbeiten, die bei Josef Albers und die, die bei Wasily Kandinsky entstanden sind, vollkommen verschiedene Resultate aufweisen. Dies ist aber mit der Unterrichtsgestaltung zu verbinden – wo es klare Anweisungen gab, erfüllte sie Rossig immer. Beim letzten Beispiel für die Künstlerische Gestaltung – abstrakte Formelemente – im Kapitel 4.1.2, kommt jedoch seine Vorbildlichkeit zum Vorschein – auch wenn es eine gewisse gestalterische Freiheit gibt, fasst er alle zuvor gehörten Regeln zusammen und wendet sie in der Arbeit an. Die Freien Malklassen und das Akt- und Figurenzeichnen bzw. die Arbeiten, die ihnen in dieser Arbeit zugeordnet wurden, können mit Ausnahme von der Reihe von Skizzen, die Klees *Traum nahe der Mitte* assoziieren, nicht definitiv als für den oder im Unterricht entstandene Arbeiten identifiziert und somit auch nicht mehr zu dem Einfluss der Lehrer geäußert werden.

Bei den Schriftübungen, die bei Joost Schmidt entstanden sind, gibt es diese Unsicherheiten nicht – es muss aber betont werden, dass diese Übungen keinerlei Kreativität erforderten. Bei zwei von drei Möbelentwürfen, die in der Ausbauabteilung entstanden sind, kann der Einfluss Mies van der Rohe bzw. der Zielsetzung der Ausbauabteilung in der Ära Mies van der Rohe, erkannt werden.

Etwas komplizierter wird es wieder im Bereich der Architektur – im Allgemeinen kann der Schluss gezogen werden, dass Rossig den größten Teil des Unterrichts bei Hilberseimer hatte und bei einigen seiner Arbeiten, am meisten bei der Diplomarbeit, sein Einfluss auch sichtbar ist. Ansonsten handelt es sich bei den Entwürfen um Übungen, die typisch für ein Architekturstudium waren – neue Typologie, Technik, wissenschaftliche Entdeckungen und Fortschritte gemischt mit den Affinitäten des jeweiligen Leiters der Abteilung – bei Meyer

kommen zuzüglich soziologische Aspekte, bei Mies van der Rohe formal-ästhetische Kriterien dazu.

Der Nachlass Rossig bietet noch viel Forschungsmaterial – schon aus der Bauhauszeit stellen die drei Hefte aus dem Unterricht bei Kandinsky und Klee eine wertvolle Quelle für die Forschung dieses Unterrichts. Aus der Zeit nach dem Bauhaus können seine Entwürfe – nicht nur aus dem Nachlass, sondern, falls sie noch existent sind, aus den Architekturbüros und Firmen in denen er tätig war, erforscht werden. Außer der Entwürfe, bieten die Skizzen aus der Kriegsgefangenschaft die Möglichkeit sie in die utopischen Visionen der Architekten in der Nachkriegszeit einzubetten und zu valorisieren. Sehr interessant ist auch das Haus der Arbeit, das als Thema erforscht ist, Rossigs Entwurf bis jetzt aber nicht erwähnt wurde. Es bleiben auch die zwei erwähnten Hefte aus Bautzen und die Grafiken und Gemälde aus der DDR-Zeit.

„*Wer war Reinhold Roßig?*“ – Bauhäusler ist hiermit getan. Maler, Architekt und Kommunist stehen noch bevor.

7 Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

1. Albers, Josef (1928): *werklicher formunterricht*. In: bauhaus. 2. Jg., H. 2/3: 3-7.
2. Badura-Triska, Eva (1999): *Freie Malerei am Bauhaus*. In: Fiedler, Jeannine et al. (Hrsg.): Bauhaus. Köln: Könemann: 160-171.
3. Box, Marty (1991): *Bauhaus Lecture Notes. 1930 1933*. Amsterdam: Architectura & Natura Press.
4. Droste, Magdalena (1989): *Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer*. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): hannes meyer. 1889-1954. architekt urbanist lehrer. Berlin: Ernst und Sohn: 134-165.
5. Droste, Magdalena (2006): *bauhaus*. Berlin: Taschen.
6. Droste, Magdalena (2011): *bauhaus*. Berlin: Taschen.
7. Dietzsch, Folke (1982): *Biografie des ehemaligen Bauhausangehörigen Reinhold Rossig*. Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen (veröffentlicht).
8. Gantner, I. (1930): *Tausend Projekte für eine Fabrik. Der Ideenwettbewerb der Telefon- und Telegraf-Werke H. Fuld & Co. A.G. Frankfurt a. Main*. In: Form. Bd. 5, H.5: 135-136.
9. Gössel, Peter, Leuthäuser, Gabriele (2007): *Arhitektura 20. stoljeća*. Zagreb: Taschen.
10. Grote, Ludwig (1928): *junge bauhausmaler*. In: bauhaus. 2. Jg., H. 2/3: 31.
11. Hoffstein, Anke (2017): *Das Volkshaus der Arbeiterbewegung in Deutschland. Gemeinschaftsbauten zwischen Alltag und Utopie*. Köln: Böhlau.
12. Itten, Johannes (1963): *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltungs- und Formenlehre*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
13. Kandinsky, Wassily (1928): *Punkt und Linie zu Fläche. Analyse der malerischen Elemente* (Vollständige Ausgabe mit Abbildungen). E-Book: e-artnow, 2016
14. Kandinsky, Wassily (1928): *kunstpädagogik*. In: bauhaus. 2. Jg., H. 2/3: 8-11.
15. Kandinsky (1973): *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Bern: Benteli.
16. Kirchmann, Kay (1999): *Oskar Schlemmer*. In: Fiedler, Jeannine et al. (Hrsg.): Bauhaus. Köln: Könemann: 280-287.

17. Komor-Müller (2007): *Austausch und Selbstreflexion. Die Freie Malklasse von Paul Klee am Bauhaus Dessau. 1927-1931*. Bern: Institut für Kunstgeschichte der Neuzeit und Moderne. Lizentiatsarbeit (unveröffentlicht).
18. Merten, Britta (2008): *Der Architekt Hannes Meyer und sein Beitrag zum Bauhaus. Ein Vergleich mit Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
19. Meyer, Hannes (1928): *bauen*. In: *bauhaus*, 2. Jg., H. 4: 12-13.
20. Meyer, Hannes, Meyer-Berger, Lena (Hrsg.) (1980): *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte. Hannes Meyer*. Dresden: Verlag der Kunst.
21. Moholy-Nagy, Laszlo (1968): *von material zu architektur*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.
22. Nonne Schmidt, Helene et al. (1984): *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32. Joost Schmidt*. Düsseldorf: Edition Marzona.
23. Poling, Clark V. (1982): *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin*. Weingarten: Kunstverlag.
24. Schmidt, Joost (1928): *schrift?* In: *Bauhaus*, 2. Jg, H. 2/3: 18-19.
25. Schmitt, Uta Karin (2015): *Vom Bauhaus zur Bauakademie. Carl Fieger Architekt und Designer (1893-1960)*. Heidelberg: Philosophische Fakultät. Dissertation (veröffentlicht).
26. Schöbe, Lutz (2011): „*Schulungsmomente in der Richtung zum Wesentlichen*“ *Bemerkungen zum außerkünstlerischen Unterricht am Bauhaus*. In: *Dessauer Kalender*: 40-59
27. Spies, Werner (1983): *Josef Albers*. Bottrop: Josef-Albers-Museum
28. Störtkuhl, Beate (2011): *Siedlung Breslau-Oltaschin*. In: *Quiring, Claudia et al. (Hrsg.): Ernst May. 1886-1970*. München/London/New York: Prestel: 254
29. Thöner, Wolfgang (2009): „*Entwurf einer sozialistischen Stadt*“. *Zum städtebaulichen Unterricht am Bauhaus*. In: *Stiftung Bauhaus Dessau et al. (Hrsg.): Modell Bauhaus*. Berlin: Hatje Cantz Verlag: 297-300.
30. Weißbach, Angelika (2015): *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus 1923.1933. Vorträge, Seminare, Übungen*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
31. Winch, Peter (1992): *Alexander Baranowsky*. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 6, München: K. G. Saur Verlag.
32. Wick, Rainer K. (1994⁴): *Bauhauspädagogik*. Köln: Dumont.

33. Wick, Rainer K. (2004): *kunstschulreform*. In: Gerhardus, Dietfried et al. (Hrsg.): *kunstgestaltung-design.heft 10*. Saarbrücken: Verlag St. Johann GmbH.
34. Wingler, Hans M. (2009): *Das Bauhaus*. Köln: Dumont.
35. Winkler, Klaus Jürgen (1989): *Der Architekt hannes meyer. Anschauungen und Werk*. Berlin: Verlag für Bauwesen.
36. Winkler, Klaus Jürgen (2003): *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*. Weimar: Bauhaus-Universität, Universitätsverlag.
37. Wolsdorff, Christian (1988): *Josef Albers' Vorkurs am Bauhaus 1923-1933*. In: Josef Albers. Eine Retrospektive. Köln: Dumont.
38. Wolsdorff, Christian (2001): *Ende gut –alles gut? Mies van der Rohe und das Bauhaus*. In: Bauhaus-Archiv: Mehr als der bloße Zweck. Mies van der Rohe am Bauhaus 1930-1933. Berlin: Bauhaus-Archiv: 6-16

Internet

1. Beinert, Wolfgang (30.03.2007): *Fraktur*. <http://www.typolexikon.de/fraktur-schrift/> (26.02.2017)
2. Beinert, Wolfgang (23.09.2015): *Grotesk*. <http://www.typolexikon.de/grotesk/> (29.05.2017)
3. Bildarchiv Foto Marburg: *Erich Zschiesche, Entwurf für einen Sarg, 1920/1939?* <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/K4TNB6E5CNHO5URC5KIMSVY3LT6PCFUO?isThumbnailFiltered=false&query=erich+zschiesche&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=K4TNB6E5CNHO5URC5KIMSVY3LT6PCFUO&lastHit=lasthit&hitNumber=1> (17.03.2017)
4. Welich, Dirk (2006): *Hermann Glöckner – Ein Beitrag zum Konstruktivismus in Sachsen*. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:swb:14-1153401124994-83798> (17.03.2017)

Archivdokumentation

Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau

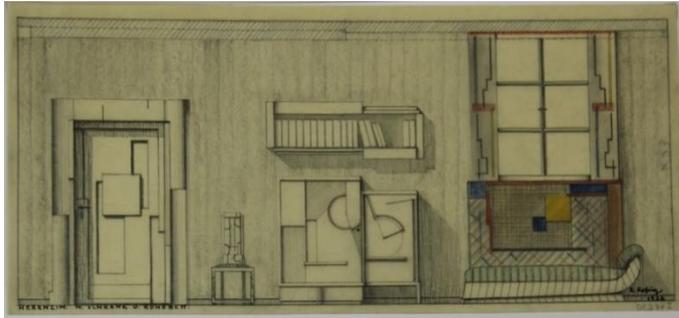
1. Bauhaus Dessau, Leitung; Mengel, Margret (19.04.1929), I 48252
2. Bauhaus Dessau, Leitung, Meyer, Hannes (17.06.1929), I 48255

3. Bauhaus Dessau, Leitung; Hannes Meyer (21.10.1929): I 48257
4. Bauhaus Dessau, Leitung; Mengel, Margret, 11.12.1929, I 48261
5. Bauhaus Dessau, Leitung, Leitung; Hannes Meyer (18.12.1929): I 48262
6. Bauhaus Dessau, Sachsenberg Margarethe, Brief an Reinhold Rossig, 05.12.1930, I 48270
7. Bauhaus Dessau, Sekretariat; Wildgrube, ?; Bibel, ? (11.12.1929), I 48260
8. Bauhaus Dessau; Albers, Josef (25.06.1931), I 48272
9. Brief von Hannes Meyer an Walter Gropius (03.01.1927) I 14972/1-2 D
10. Brief von Walter Gropius an Hannes Meyer (18.12.1926), I 14971 D
11. Fuld & Co., IDEENWETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON VORENTWÜRFEN FÜR EINE FABRIKANLAGE MIT VERWALTUNGSGEBÄUDE FÜR DAS SCHWACHSTROMWERK H.FULD & CO., 1929, I 48280 (SBD Archiv)
12. Polizeipräsident in Berlin; Wehrbezirkskommando Berlin, Ausschließungsschein, 23.08.1940, I 48353
13. prüfungs-liste wintersemester 1930/31, blatt 9, I 8092/10 D
14. Rossig, Reinhold, A. Reinhold Roszig. Kl. Ia. (Heft mit Hausaufgaben aus der Mittelschule) (1917), I 6183 G
15. Rossig, Reinhold, o. T., 01.02.1943, I 48354
16. Rossig, Reinhold, Lebenslauf (29.11.1946), I 48321/1-2
17. Rossig, Reinhold: Politischer Lebenslauf, 17.09.1947, I 48322/1-3
18. Rossig, Waltraud, Notizen zu einer Biografie f. Reinhold Roßig, 06.1981, I 48329/1-24
19. Sächsisches Standesamt Dresden, Geburtsurkunde (12.09.1923), I 48285
20. Staatsbauschule Hochbau und Tiefbau (Dresden), Zeugnis der Tiefbauabteilung für Reinhold Roßig aus Dresden (16.03.1929), I 48297
21. Zeitschrift Stein Holz Eisen, Jg. 43, Nr. 11; 14.03.1929; Archiv SBD, I 9104 L
22. Zeugnisse Staatsbauschule Dresden – Hoch- und Tiefbauabteilung, I 48293 – I 48298

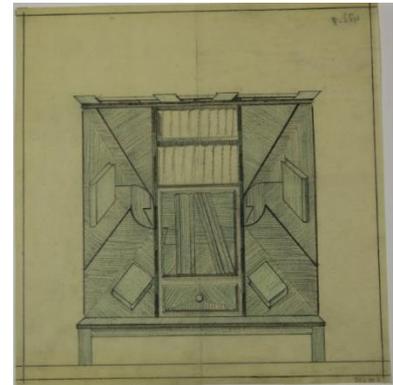
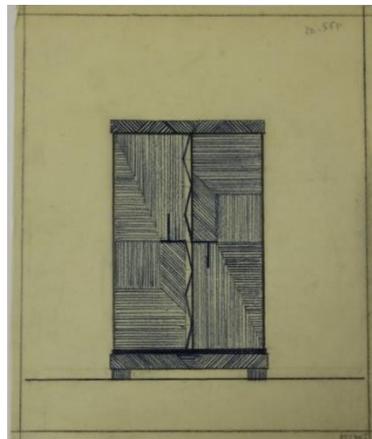
Archiv der HfBK Dresden

1. Bestand 06 „Matrikel und Schülerlisten, 06.01 Kunstgewerbeschule, Sig. 06/20, 06/21, 06/22, 06/24

Abbildungen



1. Reinhold Rossig, HERRENZIMMER M. SCHRANK U. RUHEBETT, 1922, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48230



2. Reinhold Rossig, Schlafzimmer (SCHRANK), 1922, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48246

3. Reinhold Rossig, o. T. (Schrank), o. J. (1922/1924), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48237

4. Reinhold Rossig, o. T. (Schrank), o. J. (1922/1924), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48235



5. Reinhold Rossig, Lusitania Dampfer, 1918, Stiftung Bauhaus Dessau: I 3958 G



6. Reinhold Rossig, Junge Löwen, 29.08.1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 3959 G

7. Reinhold Rossig, o. T. (Nilpferde), 30.08.1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 3962 G

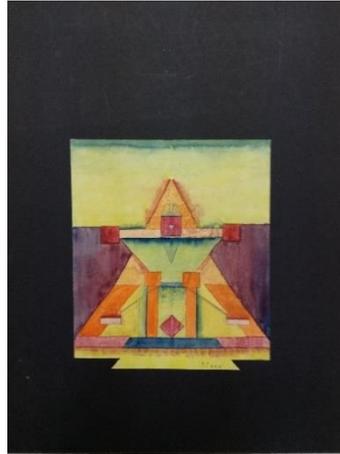


8. Reinhold Rossig, o. T. (Dresden-Gruna), 1925, Stiftung Bauhaus Dessau: I 3992 G



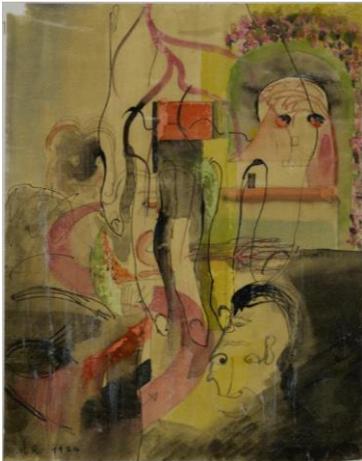
9. Reinhold Rossig, o. T. (Pavillon), 29.08.1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 3999 G

10. Reinhold Rossig, o. T. (Studie zu einem Gesims), 1926, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4002 G



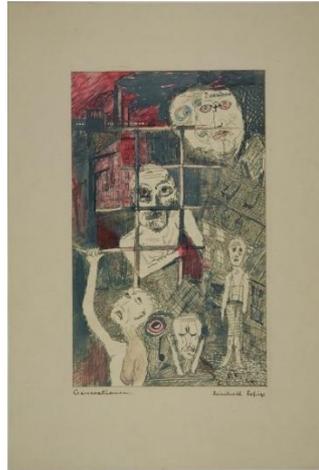
11. Reinhold Rossig, o. T. (Komposition mit Kuben), 02.1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48071

12. Reinhold Rossig, o. T. (Architektonische Komposition), 1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 543 G



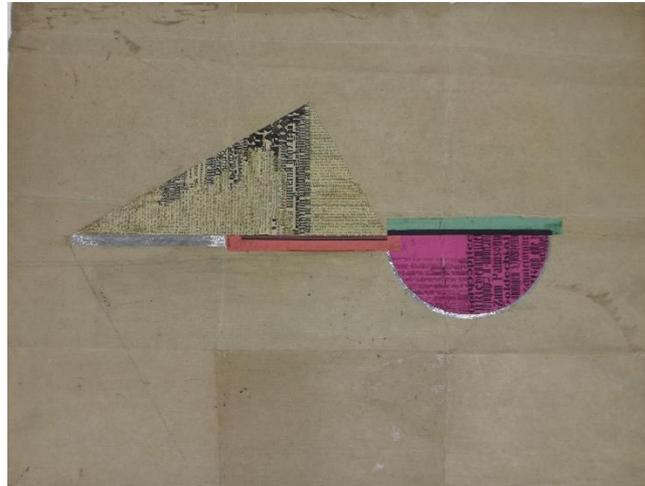
13. Reinhold Rossig, o. T. (Nächtliche Szene), 1924, Stiftung Bauhaus Dessau: I 96 G

14. Reinhold Rossig, o. T. (Architekturstudie), 26.02.1925, Stiftung Bauhaus Dessau: I 708 G



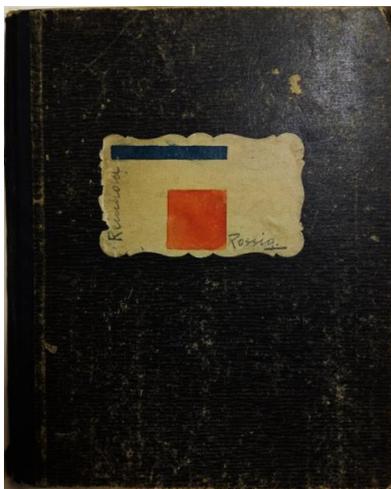
15. Reinhold Rossig, Großstadt, 1926, Stiftung Bauhaus Dessau: I 97 G

16. Reinhold Rossig, Generationen, 1926, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6455 G



17. Reinhold Rossig, o. T. (Kosmo [...]), 1927, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6461 G – I 6463 G

18. Reinhold Rossig, o. T. (Plakatentwurf mit Bauhauszeichnungen), 1927, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6178 G

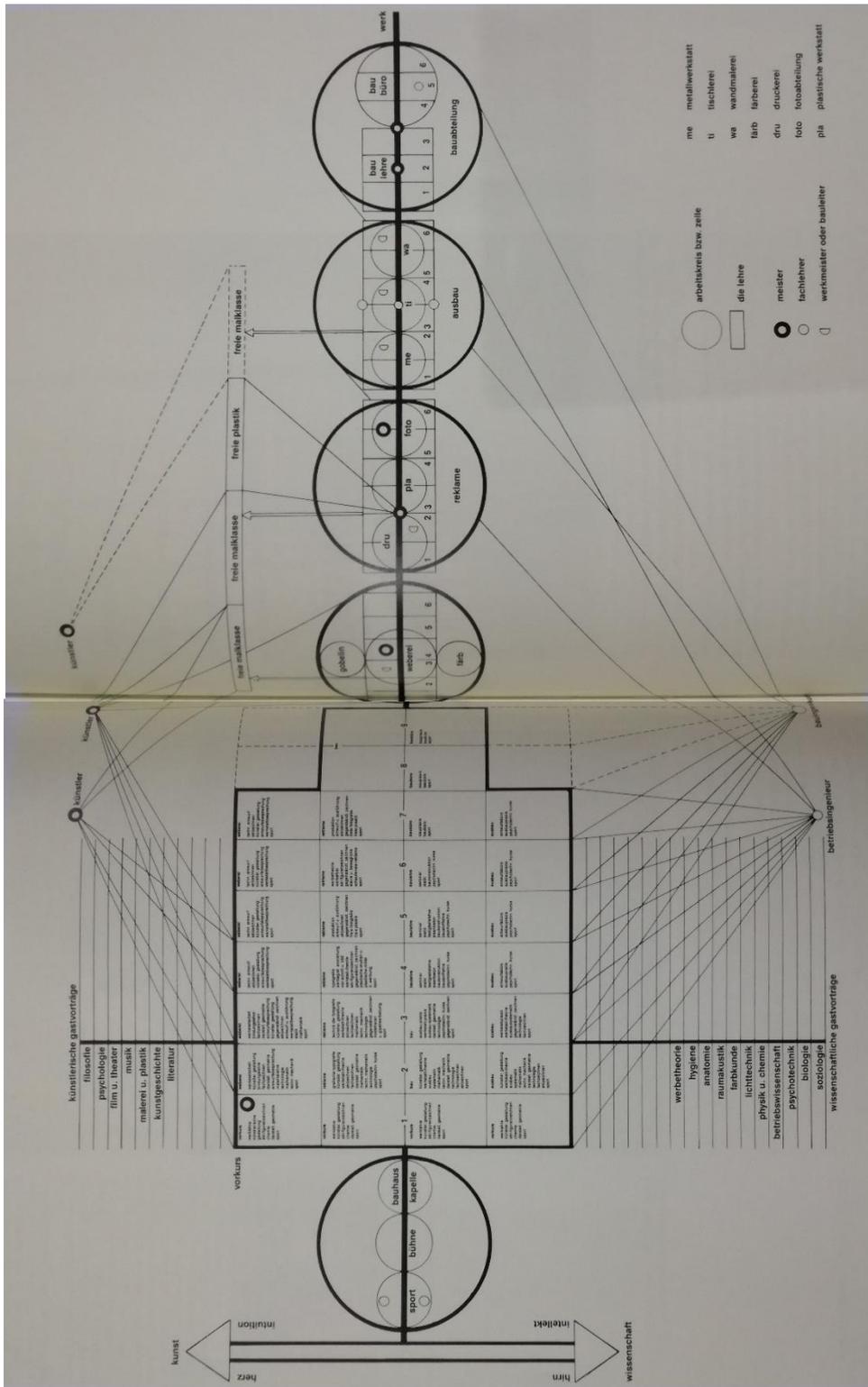


19. Reinhold Rossig, Heft mit 25 Skizzen, 1925/1945, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4011 G

20. Reinhold Rossig, Skizze 2 aus I 4011 G



21. Reinhold Rossig, Skizzen 5, 6, 11, 14, 15 und 17 aus I 4011 G (Abb. 11)



22. Organisation des Bauhauses im grafischem Schema, Meyer, 1930. Aus Droste (2011): 168-169

bauhaus dessau hochschule für gestaltung

durch beschluss der konferenz vom 23. märz 1931 ist

dem studierenden reinhold rossig

geboren 20.9.1903 zu dresden

als beleg für das mit erfolg abgeschlossene studium

in der baulehre - abteilung

dieses **bauhaus - diplom**

nr. 51

zuerkannt worden.

dessau, den 10. juni 1931

die direktion:

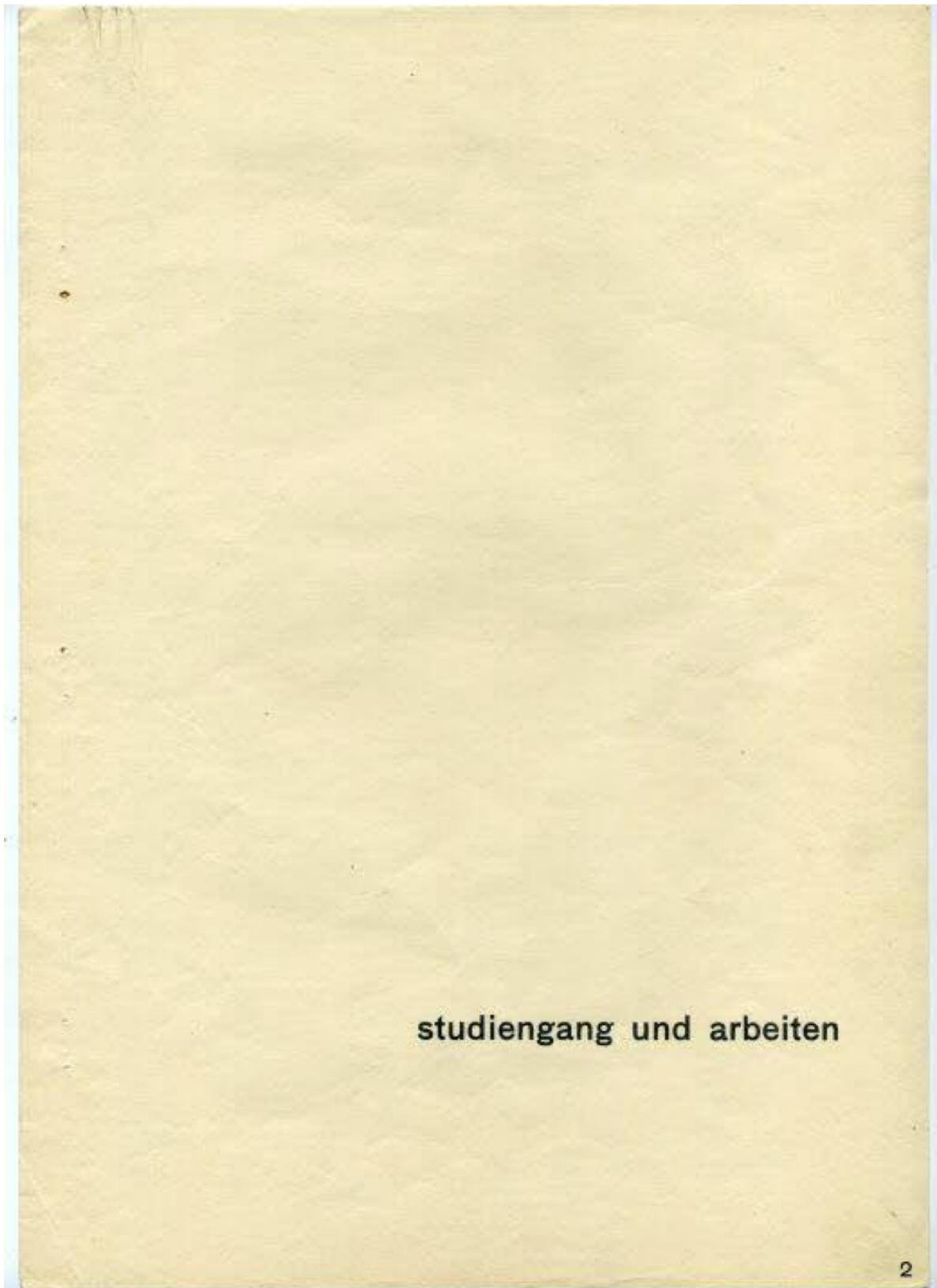
Mies van der Rohe
mies van der rohe

die abteilungsleitung:

1. hilberseimer.
L. Hilberseimer



23. Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, bauhaus-diplom nr. 51, 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48251/1



24. Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, bauhaus-diplom nr. 51, 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48251/2

studiengang:

	sommer	winter
1. semester:	1929	<p>g r u n d l e h r e . material- und werklehre bei herrn j.albers künstlerische gestaltung: abstrakte form- elemente und analytisches zeichnen bei herrn professor w.kandinsky. schrift bei herrn joost schmidt, psychotechnik bei herrn dr.riedel, chemie bei herrn studienrat müller, vom unterricht mathematik, darstellende geometrie und fachzeichnen befreit, dafür akt- und figurenzeichnen bei herrn profes- sor o.schlemmer, baukonstruktion, statik, festigkeitslehre, eisenbeton (4.sem.) bei herrn bauing.a. rudelt, freie malklasse des herrn professor kandinsky.</p>
2. semester:		<p>1929/30 aufnahme in die ausbau-abteilung, tisch- lerei-werkstatt, leiter herr a. arndt, ausbau-praxis bei herrn architekt arndt, werkstatt-theorie bei herrn werkmeister bükenheide, technologie bei herrn studienrat müller, psychotechnik bei herrn dr.riedel, vom unterricht mathematik, darst.geome- trie und fachzeichnen befreit, freie malklassen der herren professoren kandinsky und klee.</p>
3. semester:		<p>ab anfang dezember 1929 hospitant der baulehre: seminar der herren architekten hannes meyer und l.hilberseimer.</p> <p>3. semester erlassen.</p>
4. semester:	1930	<p>aufnahme in die b a u l e h r e . leiter herr architekt hannes meyer, seminar, entwurf und korrektur bei herren architekten hannes meyer u.l.hilberseimer. ausbau-seminar bei herrn architekt a.arndt, gegenständliches zeichnen bei herrn fritz kuhr, seminar bei herrn professor kandinsky, moderne baukonstruktionen, festigkeits- lehre und statik bei herrn bauing.a.rudelt, psychotechnik bei herrn dr.riedel. freie malklassen der herren professoren kandinsky und klee.</p>

25. Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, bauhaus-diplom nr. 51, 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48251/3

	sommer	winter
5. semester:		erlassen.
6. semester:	1930/31	<p>fortsetzung des studiums in der baulehre. seminar, entwurf und korrektur bei herren architekten wie van der rohe und l. hilberseimer, festigkeitslehre, statik, moderne baukonstruktionen, bauveranschlagen bei herrn bauing.a.rudelt, heizung und lüftung bei herrn ing.dehnhardt, alt- und figurenzeichnen bei herrn joost schmidt, höhere mathematik bei herrn bauing.a.rudelt und herrn w.peterhans, psychologie bei herrn dr.graf dürkheim, .</p> <p>a u s t r i t t aus dem institut am 25.3.1931 nach beendigung des studiums.</p>

26. Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, bauhaus-diplom nr. 51, 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48251/4

arbeiten:

1. entwurf zu einem ledigenheim,
2. entwurf für wohnhäuser (hochhaus),
3. entwurf für ein holzhaus,
4. entwurf einer fabrik nach den wettbewerbsunterlagen von 1929 der firma "fuld & co", frankfurt/main.
5. diplomarbeit: entwurf einer sozialistischen stadt.



dessau, den 10. juni 1931

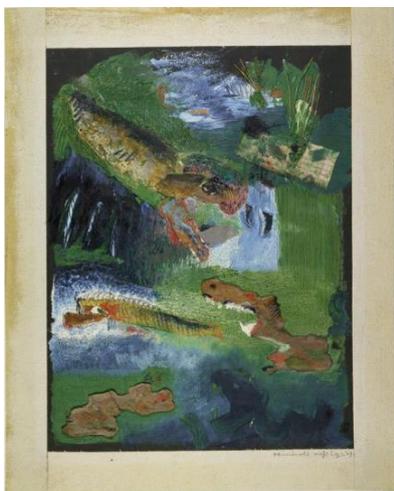
die direktion:

Mies van der Rohe
mies van der rohe.

27. Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, bauhaus-diplom nr. 51, 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48251/5



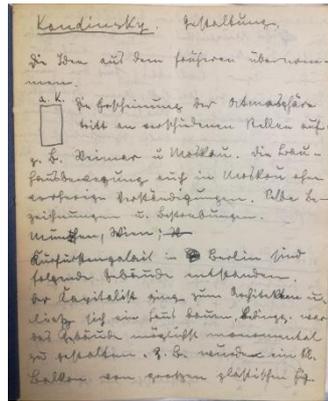
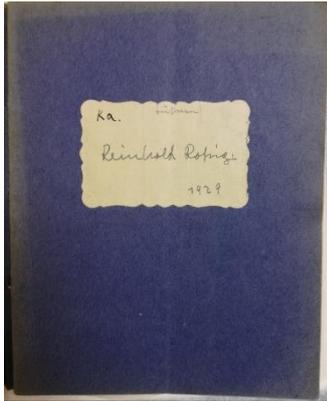
28. Bauhaus Dessau, Bauhausausweis für Reinhold Rossig, 1929-1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6182 D



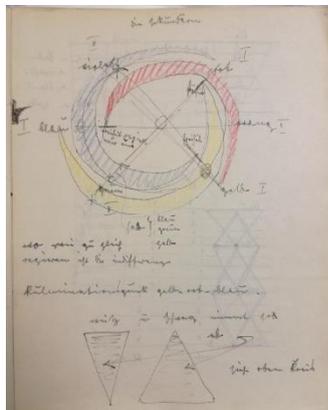
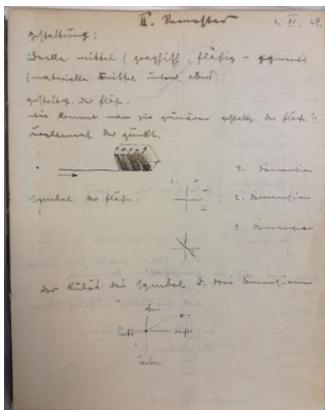
29. Reinhold Rossig, o. T. (Übung aus dem Vorkurs bei Josef Albers), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 710 G



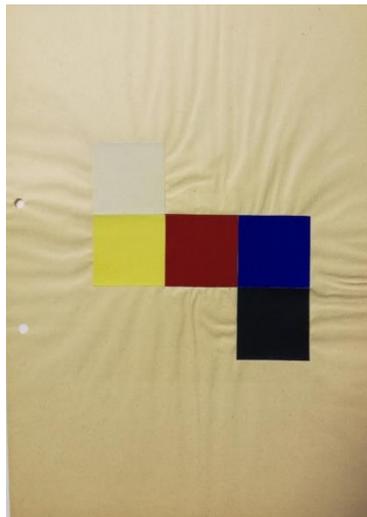
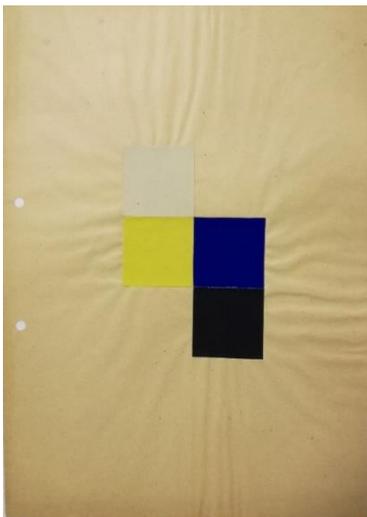
30. Reinhold Rossig, BAUHAUS DESSAU 1929. VORKURS-ARBEIT, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 709 G



31. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (3. Heft)

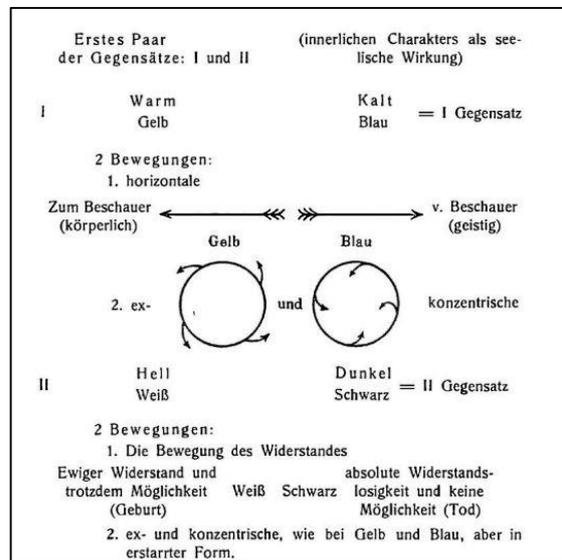
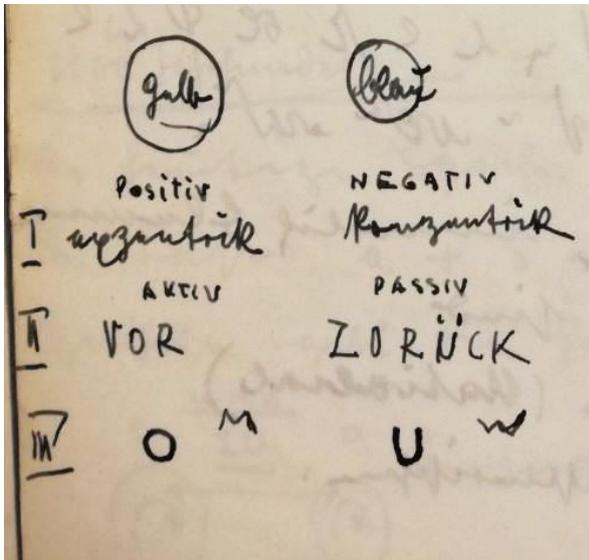


32. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 1929/30, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (1. Heft)



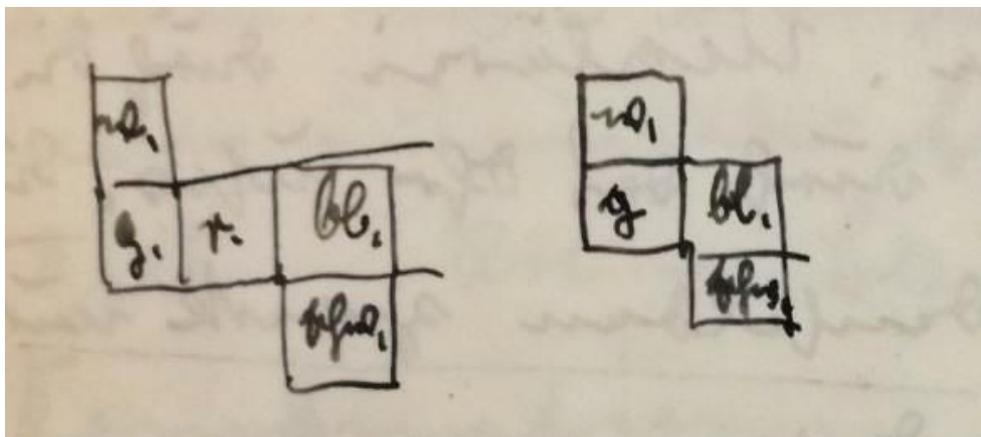
33. Reinhold Rossig, o. T. (Getreppte Farbskala gelb-blau), 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/10 G

34. Reinhold Rossig, o. T. (Getreppte Farbskala), 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/9 G

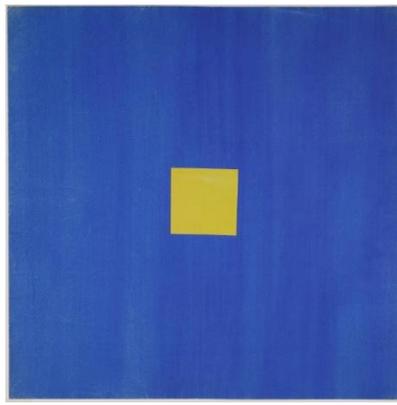
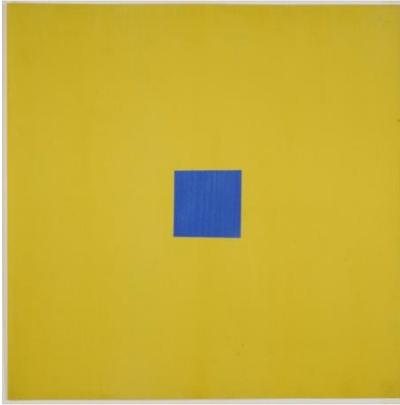


35. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (3. Heft; Ausschnitt aus dem Unterricht wahrscheinlich stattgefunden im Mai 1929)

36. Wassily Kandinsky, Gegensatzpaare, aus: *Über das Geistige in der Kunst*, 2016, (E-Book)

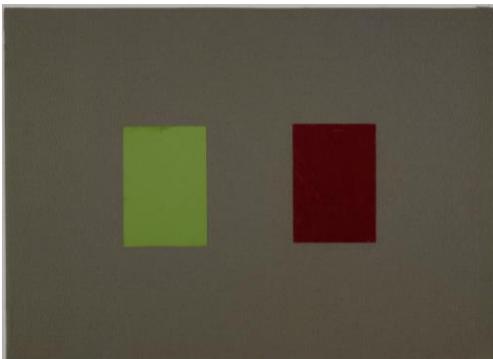


37. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (3. Heft; Ausschnitt aus dem Unterricht wahrscheinlich stattgefunden am 3. Juni 1929)

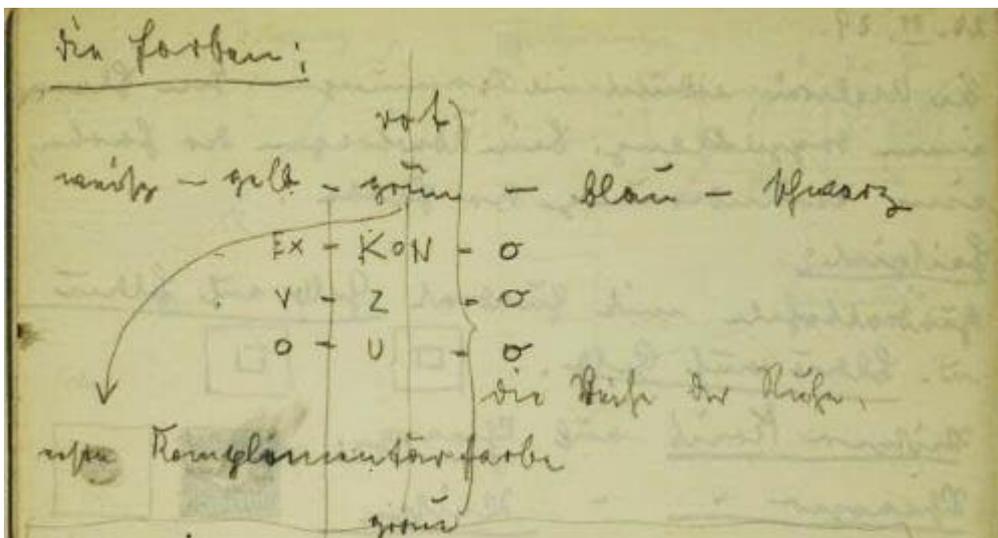


38. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkontrast), 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/13 G

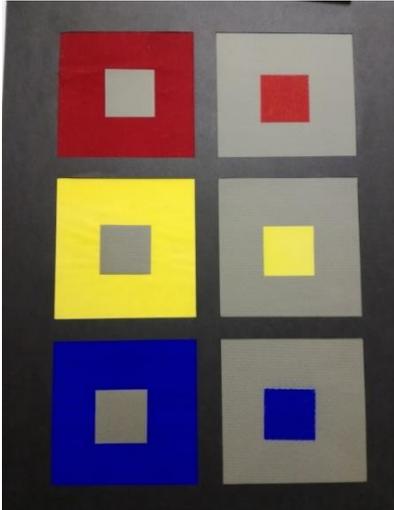
39. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkontrast), 03.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/17 G



40. Reinhold Rossig, o. T. (Farbstudie Grün und Rot auf Grau), 30.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/14 G



41. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 30.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (3. Heft; Ausschnitt aus dem Unterricht wahrscheinlich stattgefunden am 30. Juni 1929)



42. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkontraste), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/1-6 G



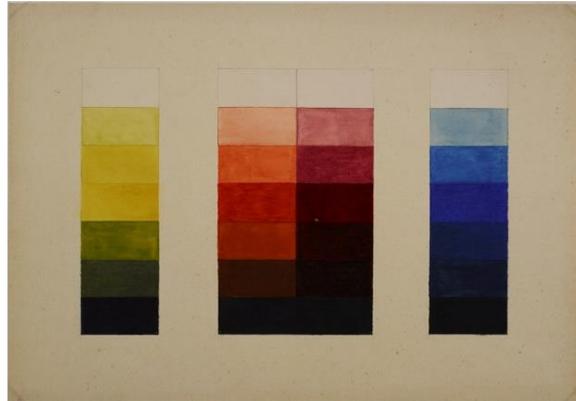
43. Reinhold Rossig, o. T. (Farbskala), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/12 G

44. Reinhold Rossig, o. T. (Farbskala), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/8 G



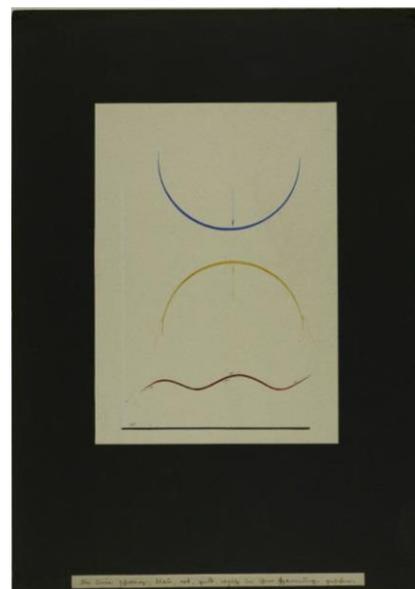
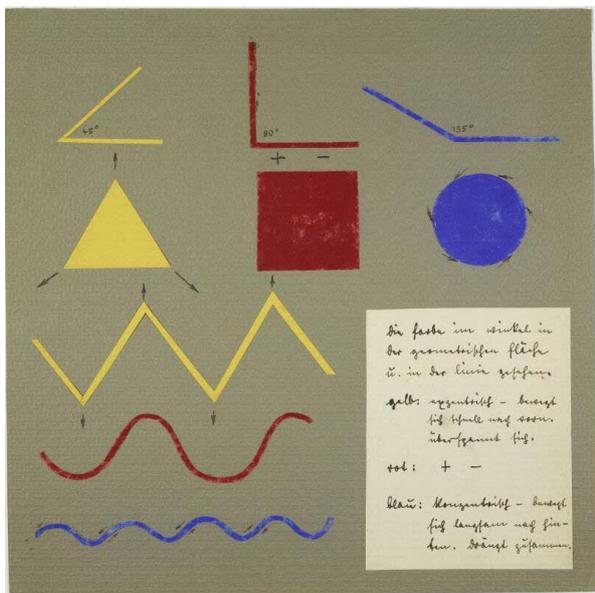
45. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkreis), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/15 G

46. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkreis, sechsteilig), 30.06.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/16 G



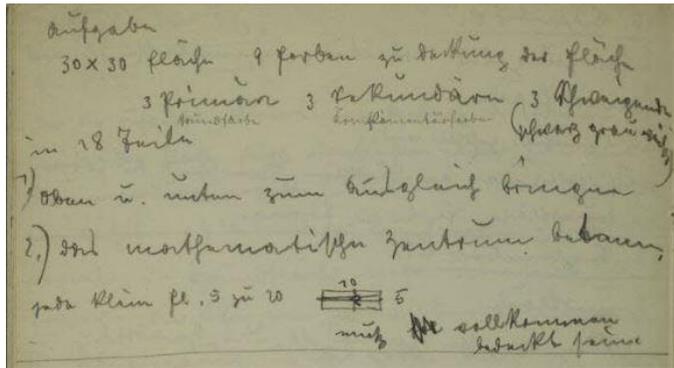
47. Reinhold Rossig, o. T. (Farbkontraste, Arbeit aus dem Vorkurs Kandinsky), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/7 G

48. Reinhold Rossig, o. T. (Farbreihen von Weiß über die Farbe zu Schwarz), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/11 G



49. Reinhold Rossig, die Farbe im Winkel in der geometrischen Fläche u. in der Linie gesehen, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 67 G

50. Reinhold Rossig, die Linie schwarz, blau, rot, gelb und weiß in ihrer Spannung gesehen, o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 66 G



41. Reinhold Rossig, KLEE KANDINSKY 1929-30, 23.09.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9345 G (Ausschnitt aus dem 3. Heft)

„aufgabe

30x30 fläche 9 farben zu deckung der fläche

3 primär [grundfarbe] 3 sekundäre [komplementärfarben] 3 schwarzende [schwarz grau weiß]

in 18 teile

1) oben u. unten zum ausgleich bringen

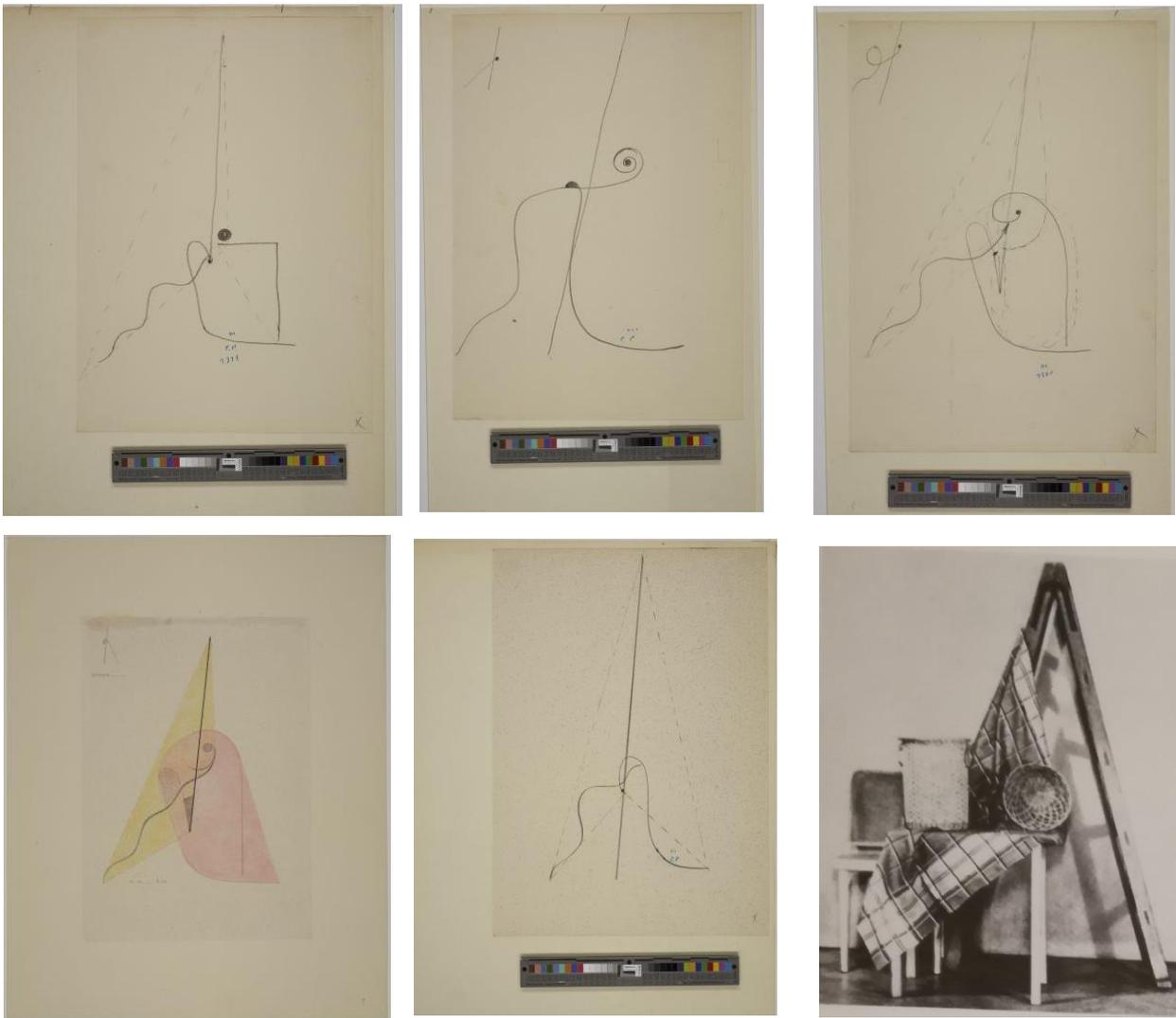
2) das mathematische zentrum betonen

jede kleine fl. 5 zu 10

muß vollkommen bedeckt sein“



52. Reinhold Rossig, o. T. (Farb-Kompositionsstudie), 09.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 68/18 G



53. Reinhold Rossig, o. T. (Studie), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 544/a G

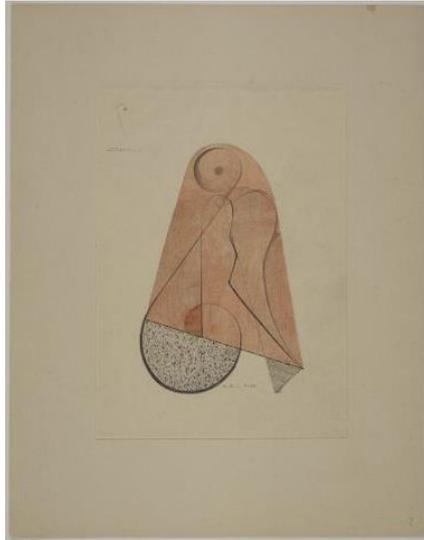
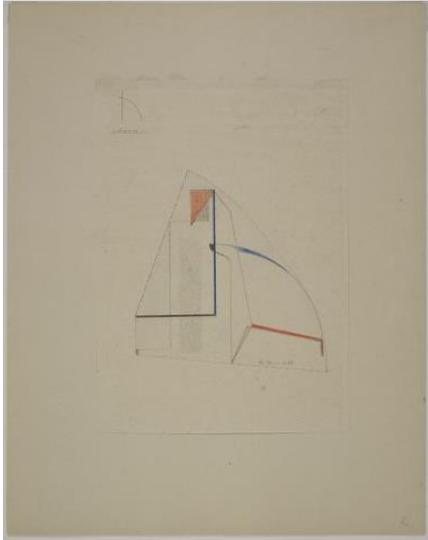
54. Reinhold Rossig, o. T. (Studie), o. J. (1929/1930), Stiftung Bauhaus Dessau: I 544/b G

55. Reinhold Rossig, o. T. (Studie), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 544/c G

56. Reinhold Rossig, Schema, 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 63 G

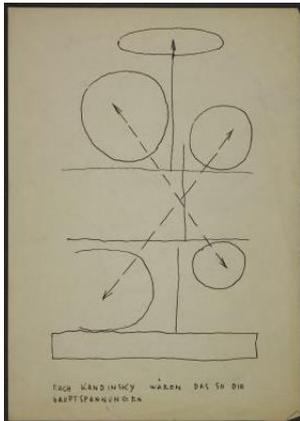
57. Reinhold Rossig, o. T. (Analytische Zeichnung, Übung aus dem Vorkurs bei Kandinsky), o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 560 G

58. Foto eines typischen Stillebenaufbaus, 1929 (aus: Poling, Clark: Kandinsky-Unterricht am Bauhaus, S. 112)



59. Reinhold Rossig, Schema, 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 65 G

60. Reinhold Rossig, Schema, 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 64 G



61. Reinhold Rossig, NACH KANDINSKY WÄREN DAS SO DIE HAUPTSPANNUNGEN, o. J. (1929/1930), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48078



62. Reinhold Rossig, o. T. (Landschaft Dessau I), 22.01.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 92 G

63. Reinhold Rossig, o. T. (Landschaft Dessau II), 08.01.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 93 G



64. Reinhold Rossig, o. T. (Landschaftsstudie), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4355 G

65. Reinhold Rossig, Magdeburg. Blick unter der Holzbrücke, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4499 G



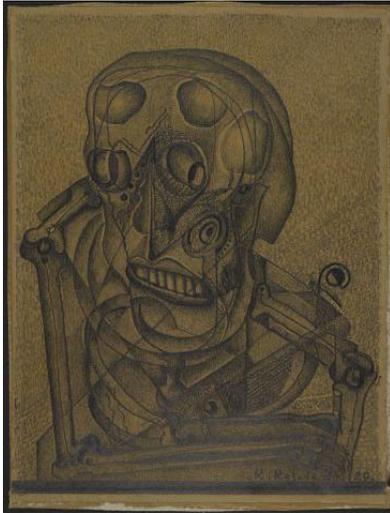
66. Reinhold Rossig, o. T. (Baumstudie), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4496 G

67. Reinhold Rossig, o. T. (Baumstudie), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4501 G



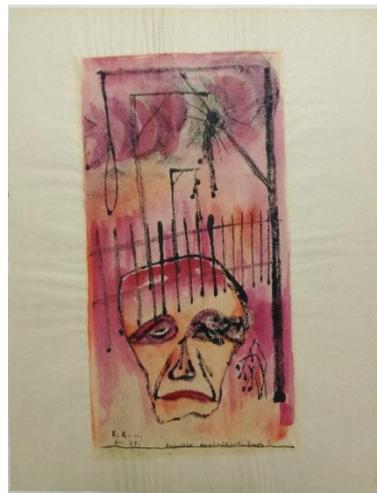
68. Reinhold Rossig, o. T. (Magdeburger Hafen), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4509 G

69. Reinhold Rossig, Industrie. Schönebeck b. Magdeburg, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4518 G



70. Reinhold Rossig, Die Geste des Todes, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4331 G

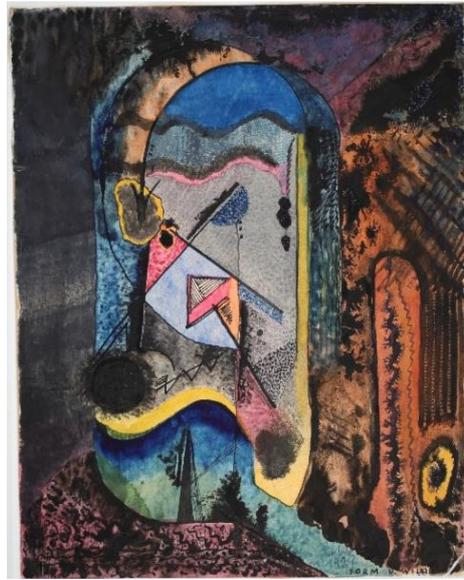
71. Reinhold Rossig, o. T. (Kopf, Selbstporträt), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6471 G



72. Reinhold Rossig, Pieta, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 95 G

73. Reinhold Rossig, Arbeiter verbrüderet Euch!, 12.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 62 G

74. Reinhold Rossig, o. T. (Porträtstudie), 11.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 807 G

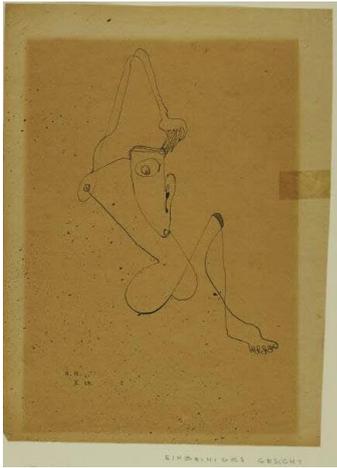


75. Reinhold Rossig, o. T. (Kopf), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6464 G

76. Reinhold Rossig, FORM U. WILLE, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6222 G

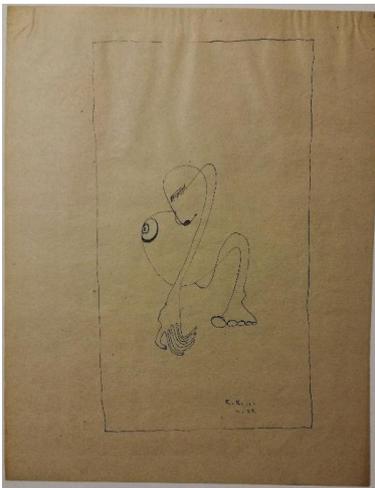


77. Reinhold Rossig, Bedrohung, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 711 G



78. Reinhold Rossig, EINBEINIGES GESICHT, 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 61 G

79. Reinhold Rossig, o. T. (Studie Sitzende), 12.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4318 G



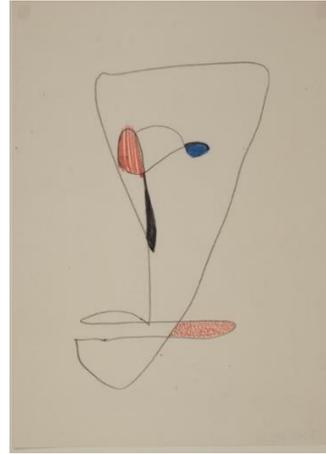
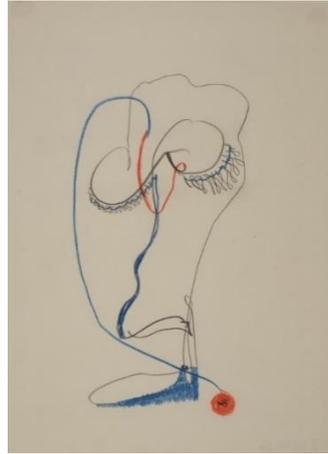
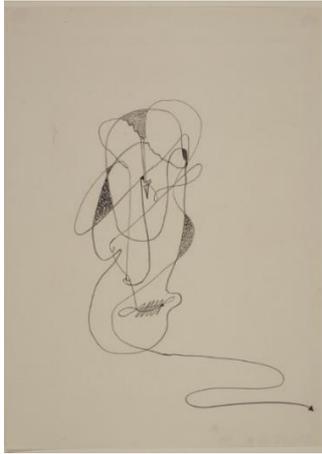
80. Reinhold Rossig, TRAUM NAHE DER MITTE, 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4317 G

81. Reinhold Rossig, o. T. (Der Schrei), 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 557 G



82. Reinhold Rossig, o. T. (Komposition), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4281 G

83. Reinhold Rossig, o. T. (Der Kopf), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 558 G



84. Reinhold Rossig, o. T. (Komposition), um 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4285 G

85. Reinhold Rossig, o. T. (Komposition), um 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4277 G

86. Reinhold Rossig, o. T. (Komposition), um 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4279 G



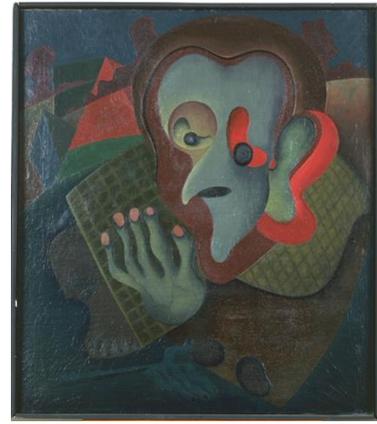
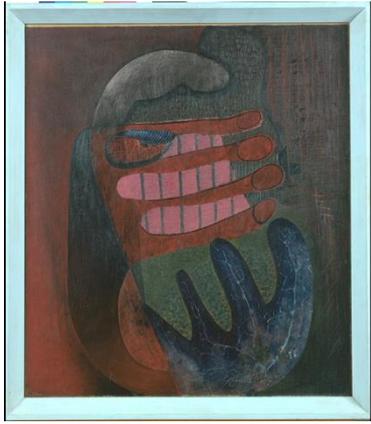
87. Reinhold Rossig, o. T. (Zwei frivole Akte), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6483 G

88. Reinhold Rossig, o. T. (Der werdende Mensch), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5895 G



89. Reinhold Rossig, o. T. (Der General), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4329 G

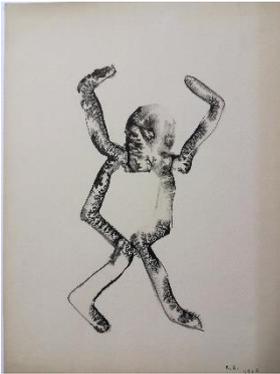
90. Reinhold Rossig, o. T. (Gehender Mann), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4324 G



91. Reinhold Rossig, Die Gewalt, um 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 545 G

92. Reinhold Rossig, Kopf in der Kammer, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 547 G

93. Reinhold Rossig, Das Problem, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 821 G



94. Reinhold Rossig, o. T. (Studie Mensch), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4378 G

95. Reinhold Rossig, o. T. (Studie Mensch), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4379 G



96. Reinhold Rossig, o. T. (Der Tod), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4300 G

97. Reinhold Rossig, o. T. (Liegender männlicher Halbakt), 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4287 G



98. Reinhold Rossig, o. T. (Mann in Manege), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4372 G

99. Reinhold Rossig, o. T. (Auf dem Bett Sitzende im Unterrock), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4371 G

100. Reinhold Rossig, o. T. (Parade), 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4374 G



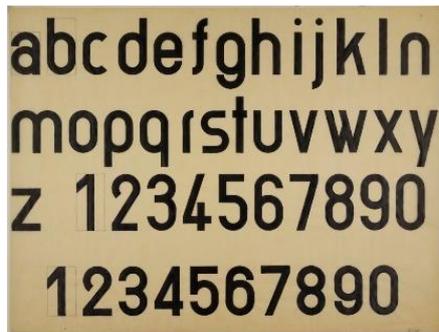
101. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung rot), 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/1 G

102. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung rot, schwarz), 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/2 G



103. Reinhold Rossig, o. T. (Groteskschrift, Übung aus dem Vorkursunterricht in Schrift und Reklame bei Joost Schmidt), 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/3 G

104. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung schwarz auf blau), 10.1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/4 G



105. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung schwarz), o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/6 G

106. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung schwarz), o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/7 G



107. Reinhold Rossig, UFA Palast. Melodie der Welt, o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/8 G

108. Reinhold Rossig, 3 Groschenoper im Komödienhaus, o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/9 G

109. Reinhold Rossig, Cirkuus Sarrasani. Indianer kommen nach Dessau, 1929, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/17 G

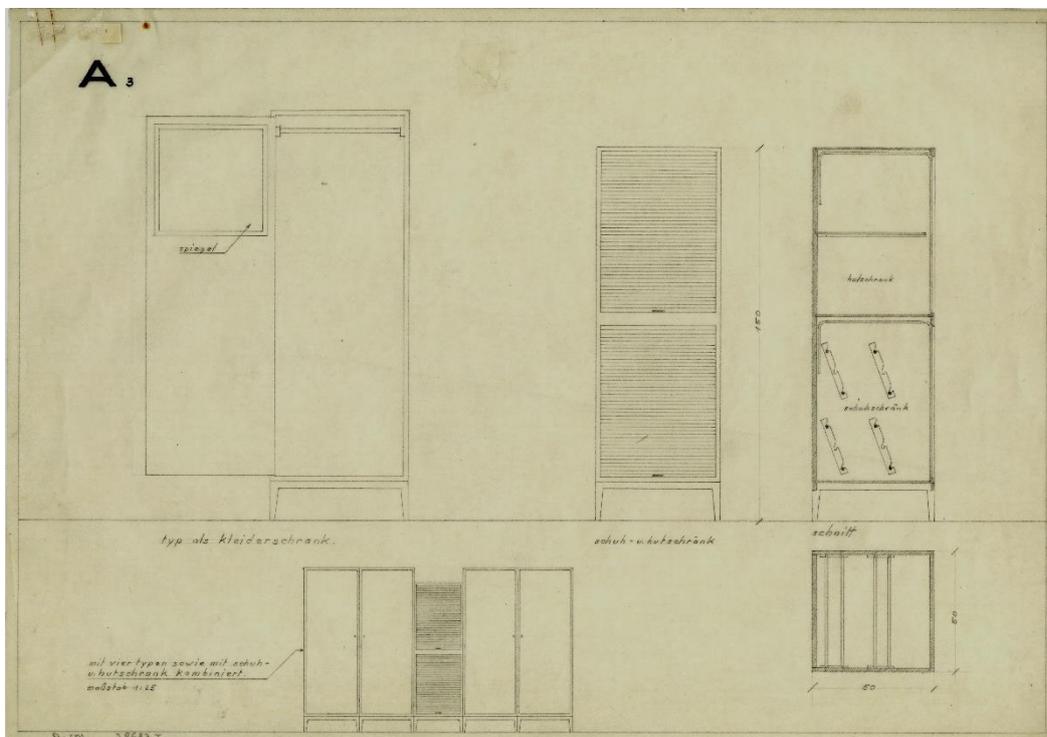


110. Reinhold Rossig, Komödienhaus. Das Geld auf der Strasse, o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/14 G

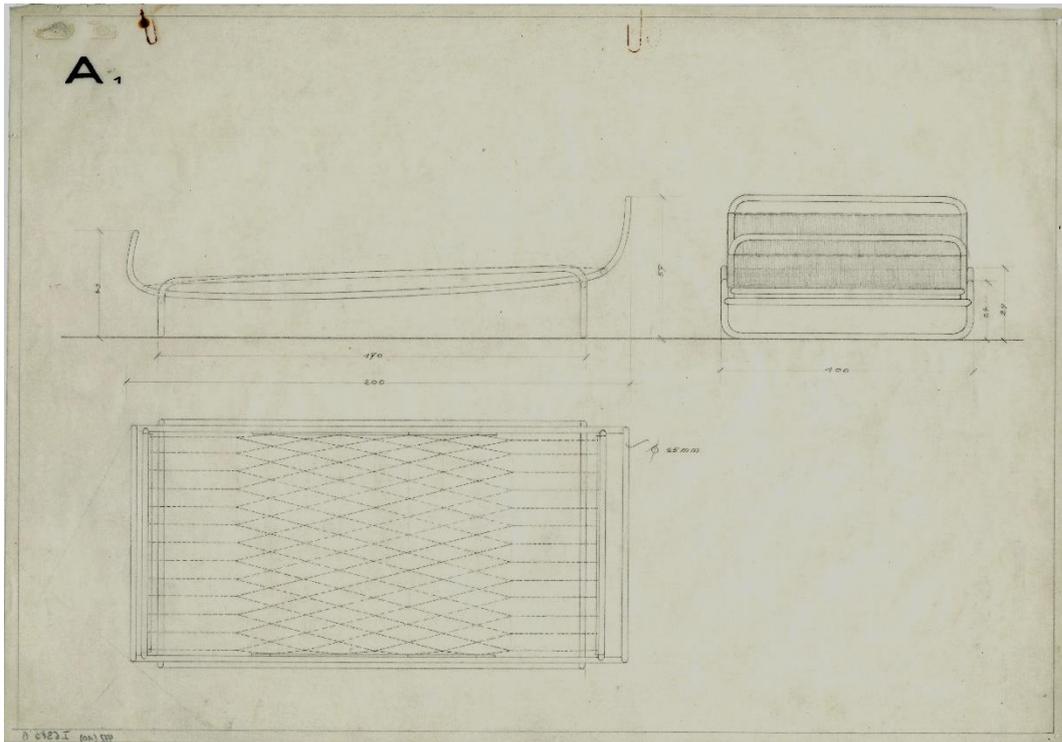
111. Reinhold Rossig, Barnowsky-Bühne. Revolte im Erziehungsheim, o. J. (1929), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/15 G

PYTHAGORAS HYPOTENUSE SIMULTAN STIMMI
 STIMULANT KALKABUS MEGAPHON EKLIPTH ASTA
 ASTROPHYSIK
 OSCILLATIONC
 TRANSLATION
 SAMARKAND
 SAMARKAND
 TASCHKEN
 MOSKAU S
 DESSAU OI
 OPFER OP
 MALARIA R
 NEW-YORK
 MEXIKO IK
 KANADA DI

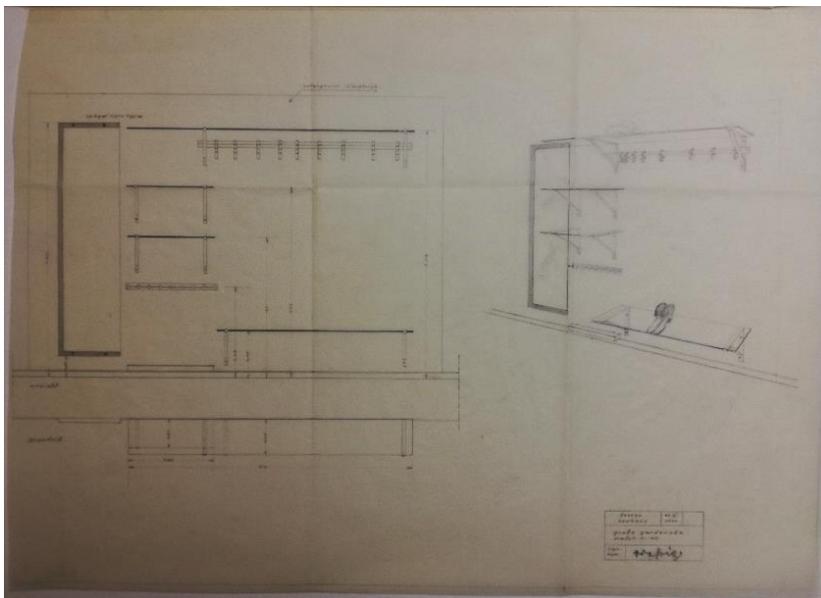
112. Reinhold Rossig, o. T. Reinhold Rossig, o. T. (Schriftübung schwarz), o. J. (1929),
 Stiftung Bauhaus Dessau: I 6184/13 G



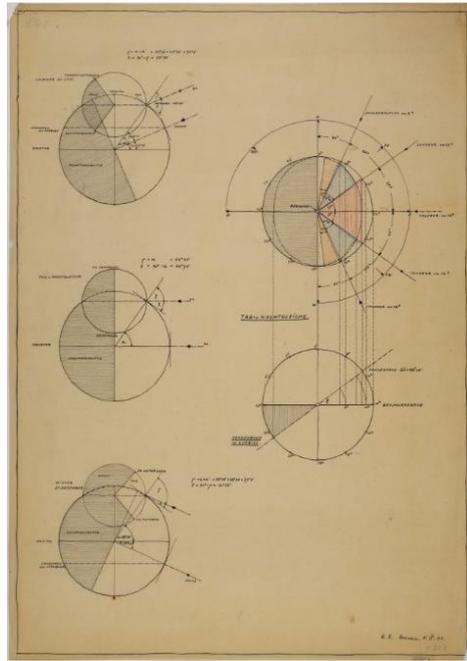
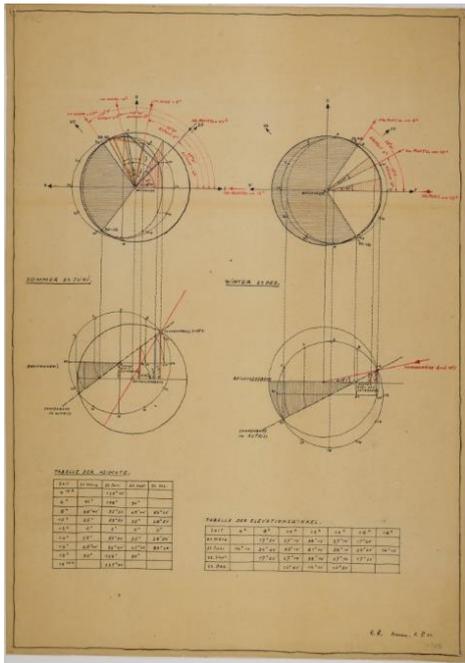
113. Reinhold Rossig, typ als kleiderschrank. schuh- u. hutschrank, o. J. (1929/1930), Stiftung
 Bauhaus Dessau: I 6379 G (Foto: SBD Archiv)



114. Reinhold Rossig, o. T. (Liege), o. J. (1929/1930), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6380 G
(Foto: SBD Archiv)

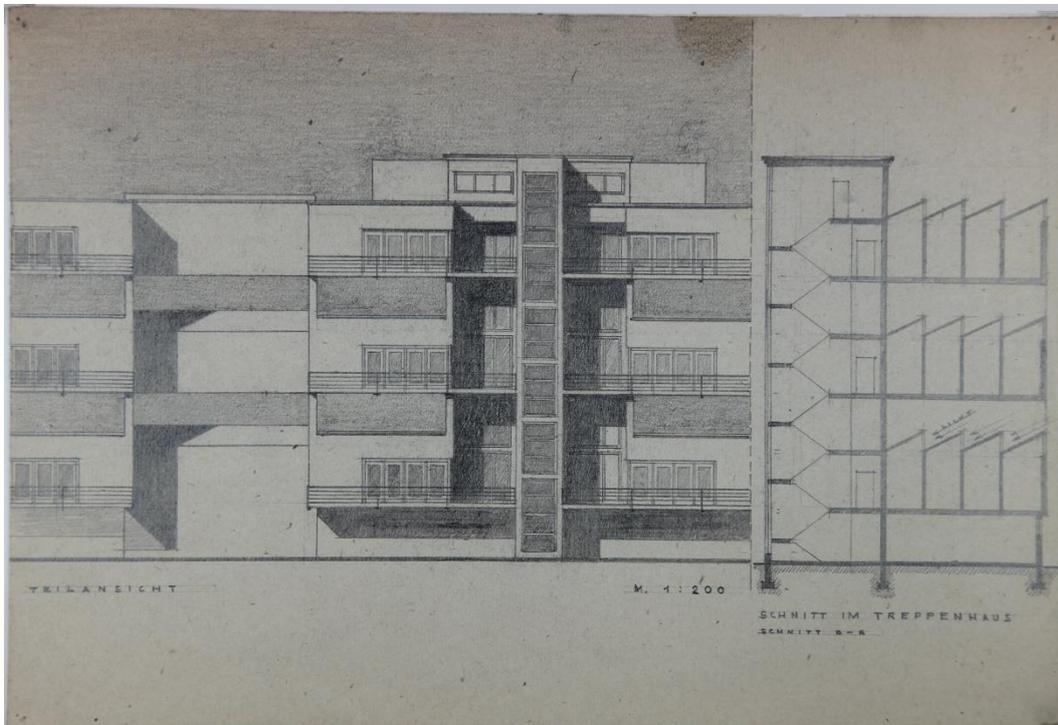


115. Reinhold Rossig, Dessau Bauhaus. Große Garderobe, 25.11.1930, Stiftung Bauhaus
Dessau: I 6449 G

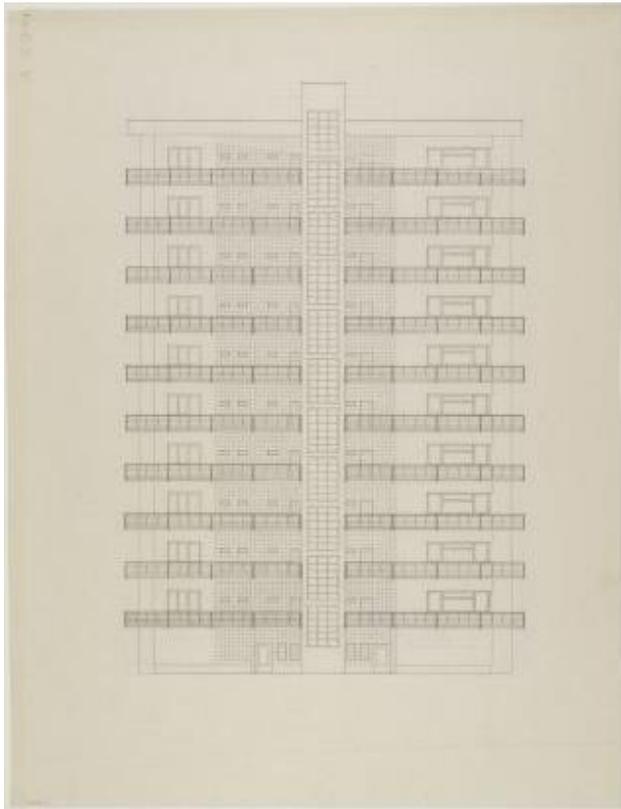


116. Reinhold Rossig, o. T. (Besonnungsschemata), 05.04.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6180 G

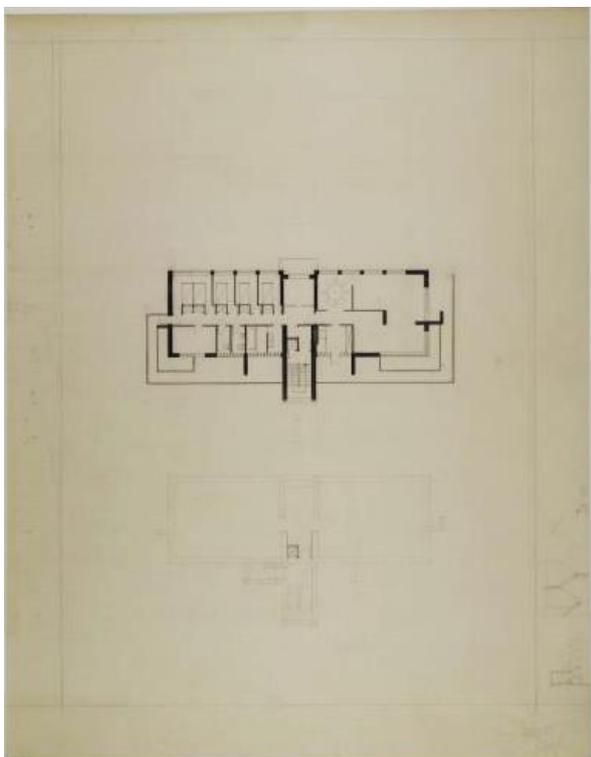
117. Reinhold Rossig, o. T. (Besonnungsschemata), 05.04.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6181 G



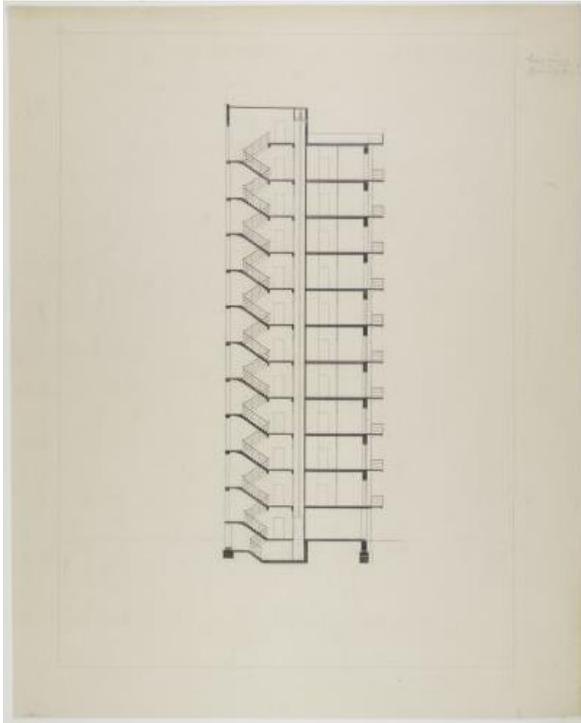
118. Reinhold Rossig, Dreigeschossiger Zeilenwohnbau, Teilansicht, Schnitt im Treppenhaus, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6337 G



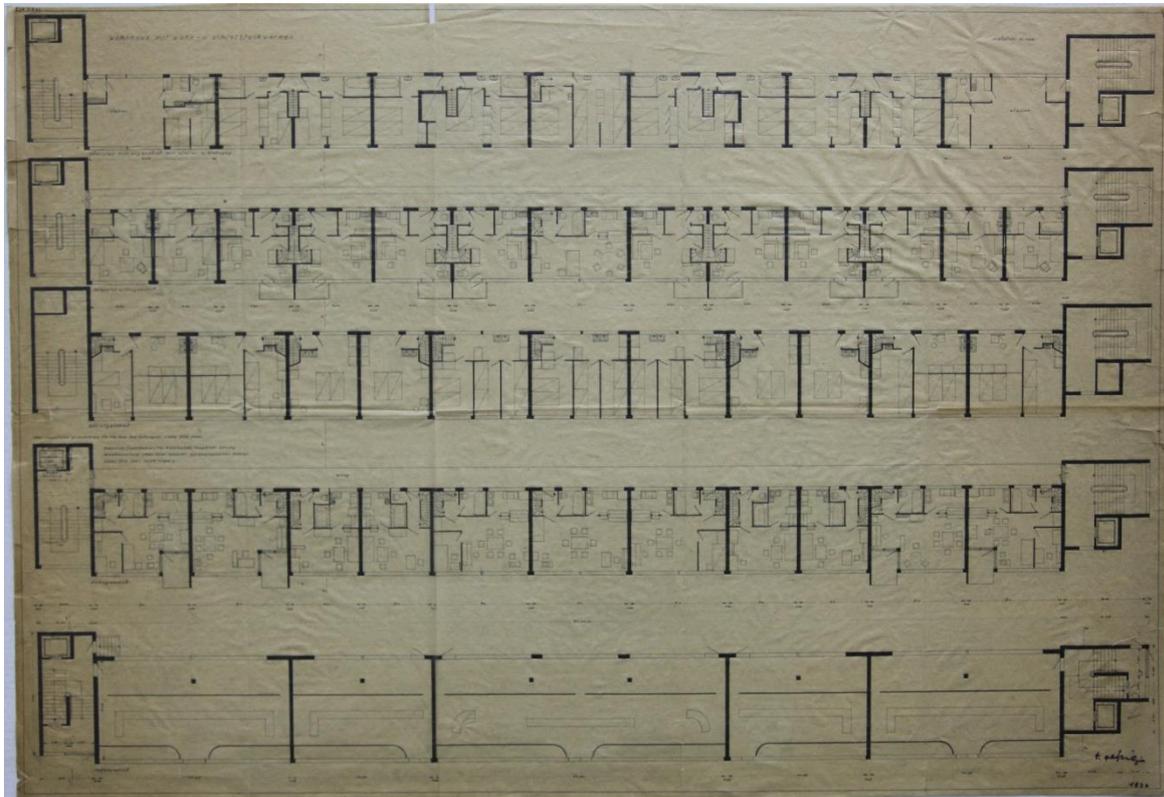
121. Reinhold Rossig, o. T. (Entwurf eines städtischen Wohnhochhauses. Fassade), o. J. (1930?), Stiftung Bauhaus Dessau: I 4012 G



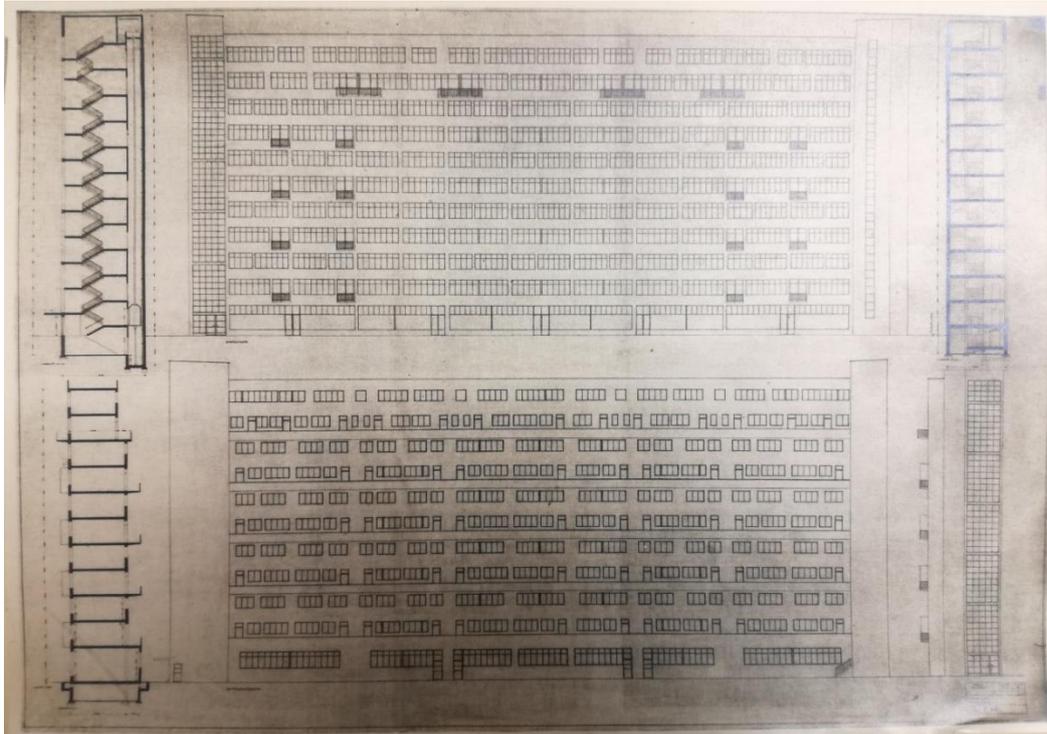
122. Reinhold Rossig, o. T. (Entwurf eines städtischen Wohnhochhauses. Grundrisse), o. J. (1930?), Stiftung Bauhaus Dessau: I 4013 G



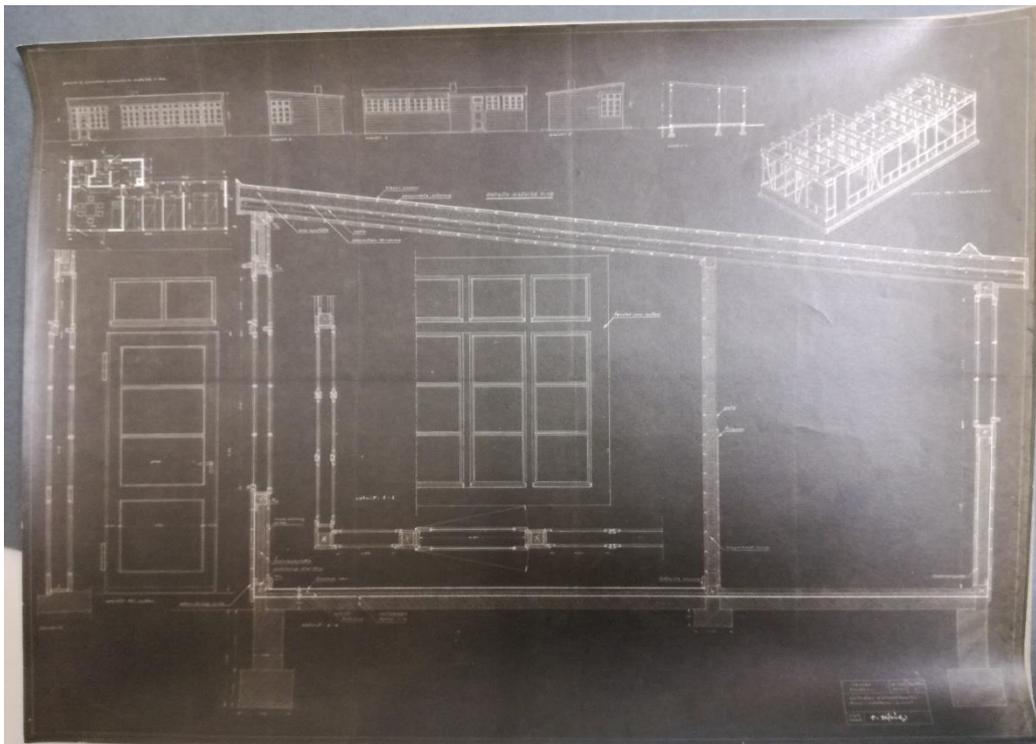
123. Reinhold Rossig, o. T. (Entwurf eines städtischen Wohnhochhauses. Querschnitt), o. J. (1930?), Stiftung Bauhaus Dessau: I 4014 G



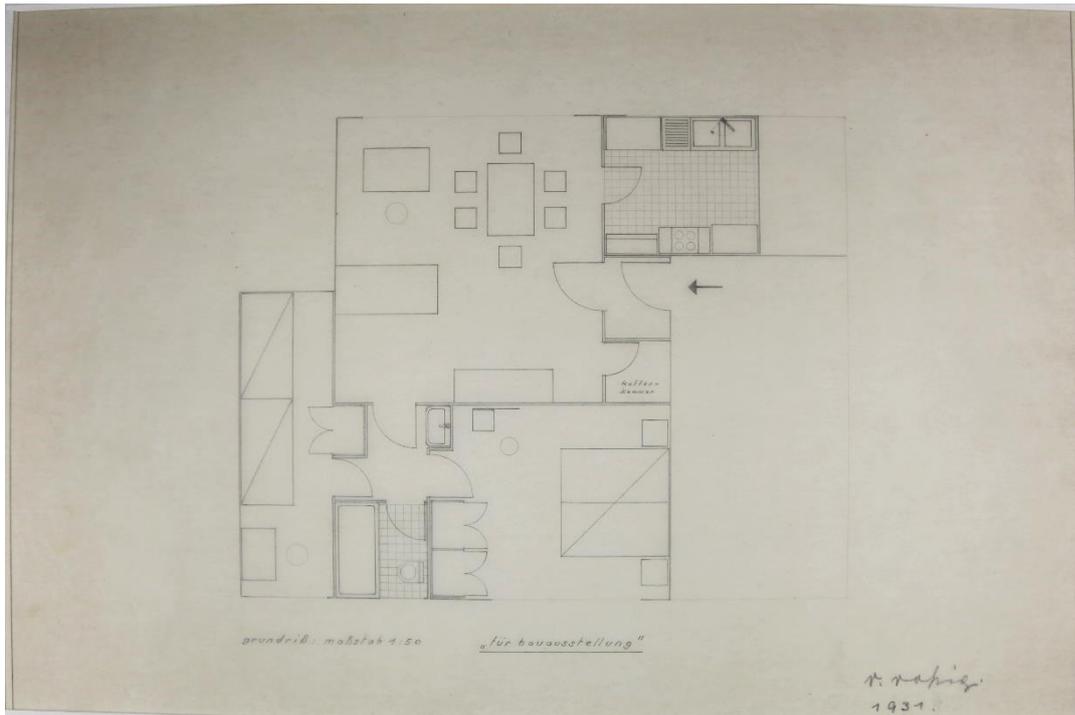
124. Reinhold Rossig, wohnhaus mit wohn- u. schlafstockwerken, 1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4019 G



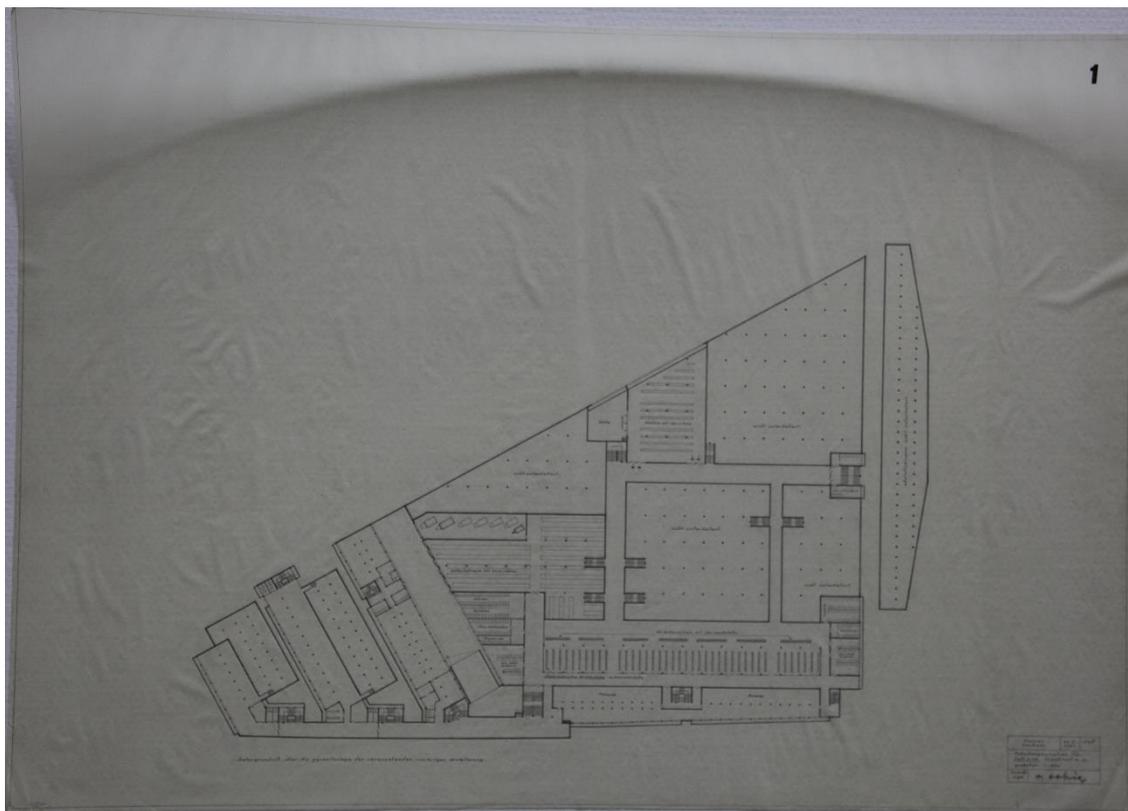
125. Reinhold Rossig, wohnhaus mit wohn- u. schlafstockwerken, o. J. (Fotokopie), Stiftung Bauhaus Dessau: I 4020 F



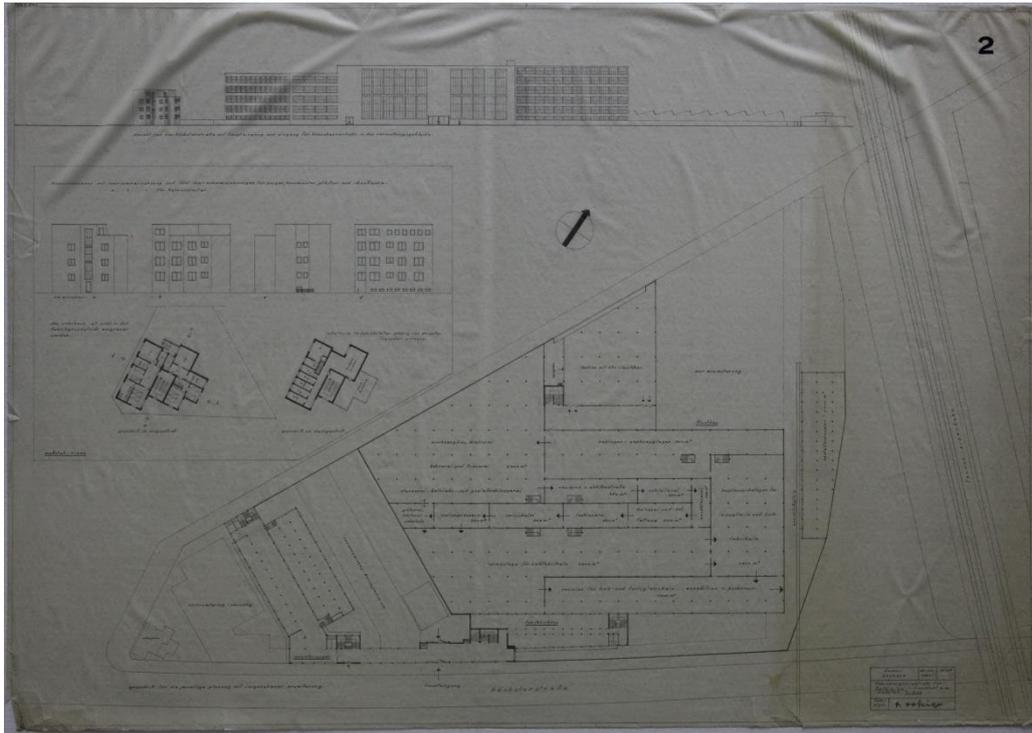
126. unbekannt (Entwurf: Reinhold Rossig), einfaches einfamilienwohnhaus (Ansichten, Stiftung Bauhaus Dessau: Isometrie, Grundriss, Querschnitt. Übung von Reinhold Rossig aus dem Unterricht Meyer und/oder Hilberseimer), 09.09.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4015/2 F



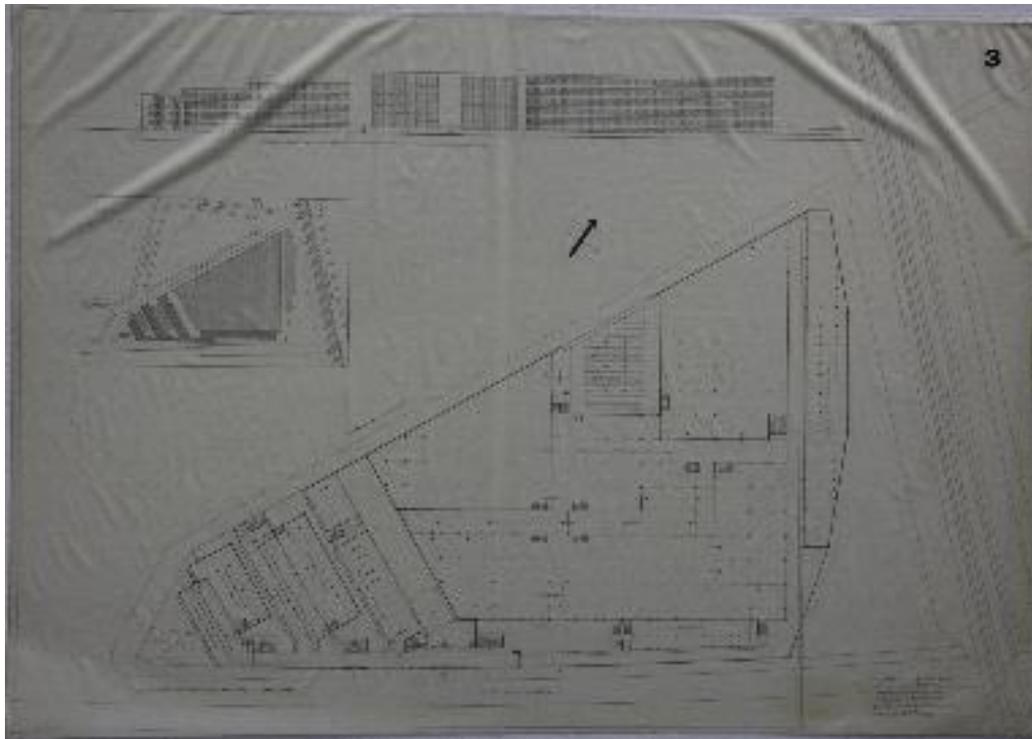
127. Reinhold Rossig, „für Bauausstellung“, 1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4018 G



128. Reinhold Rossig, Fabrikorganisation für Fuld u. Co. Frankfurt a. M. (Kellergrundriss), 20.01.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6325 G



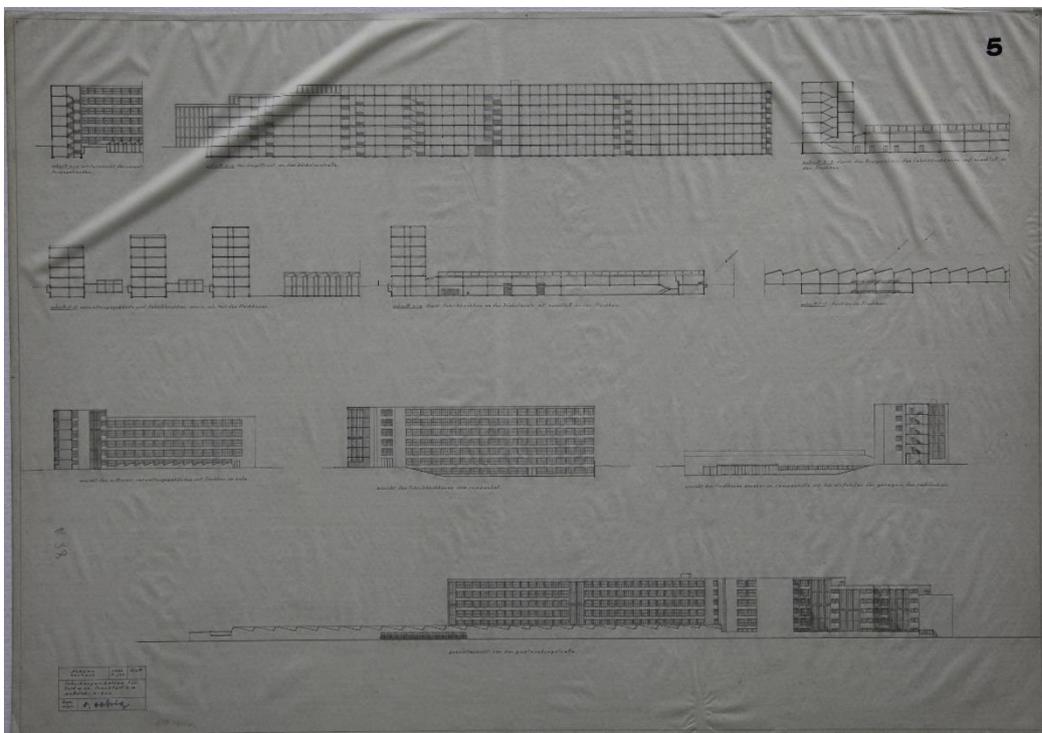
129. Reinhold Rossig, fabrikorganisation für fuld u. co. (Grundrisse und Ansichten), 15.01.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6326 G



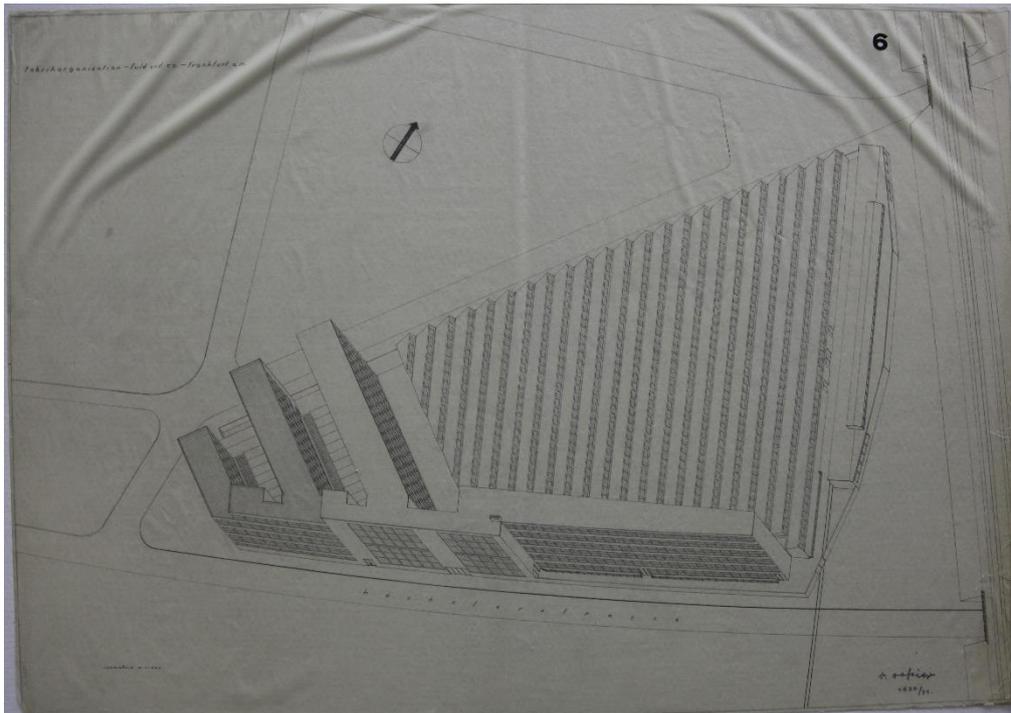
130. Reinhold Rossig, fabrikorganisation für fuld u. co. (Grundriss Erdgeschoss und Ansichten), 26.01.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6327 G



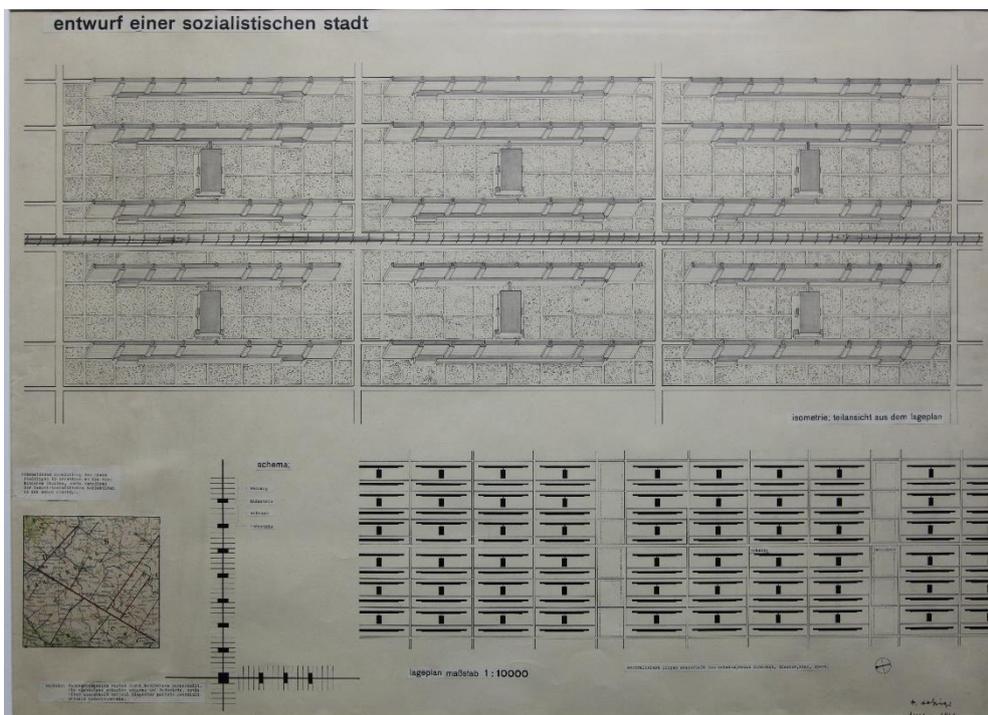
131. Reinhold Rossig, fabrikorganisation für fuld u. co. (Grundriss 1. Obergeschoss), 31.01.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6328 G



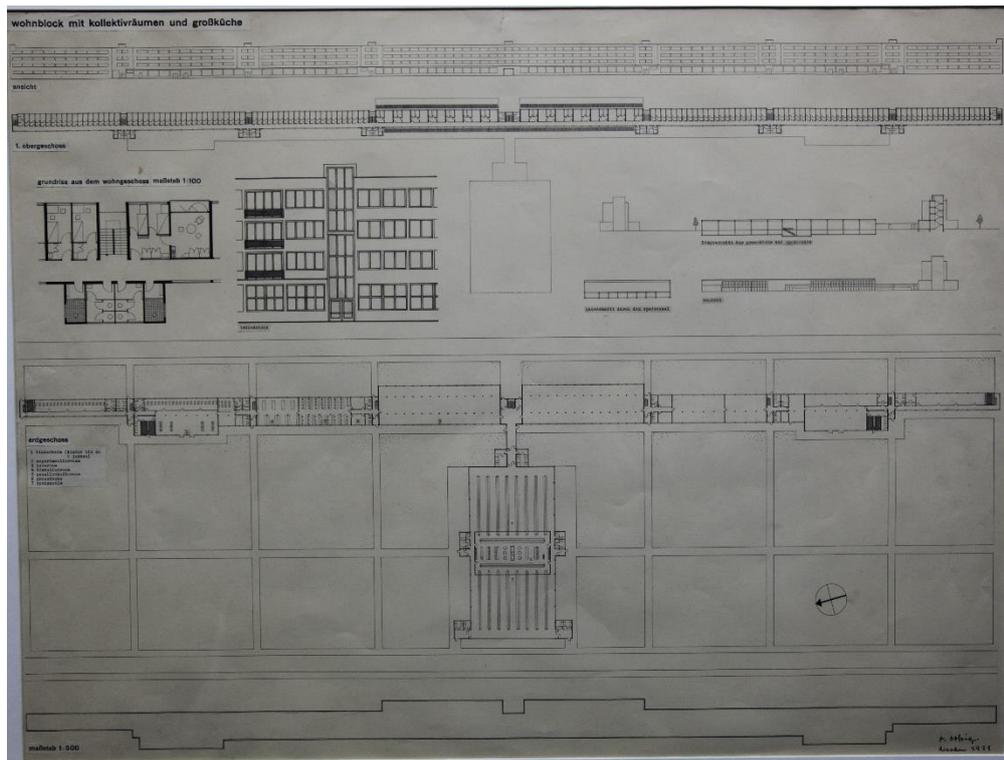
132. Reinhold Rossig, fabrikorganisation für fuld u. co. (Ansichten), 05.01.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6329 G



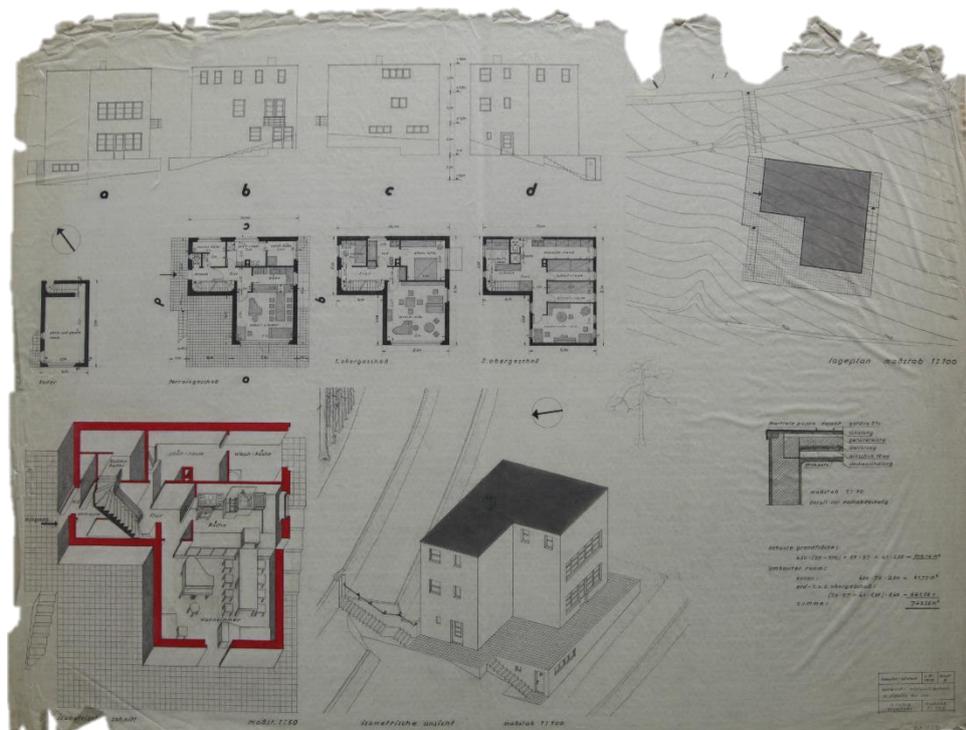
133. Reinhold Rossig, Reinhold Rossig, fabrikorganisation - fuld und co - frankfurt a. m. (Isometrie), 1930/1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6329 G



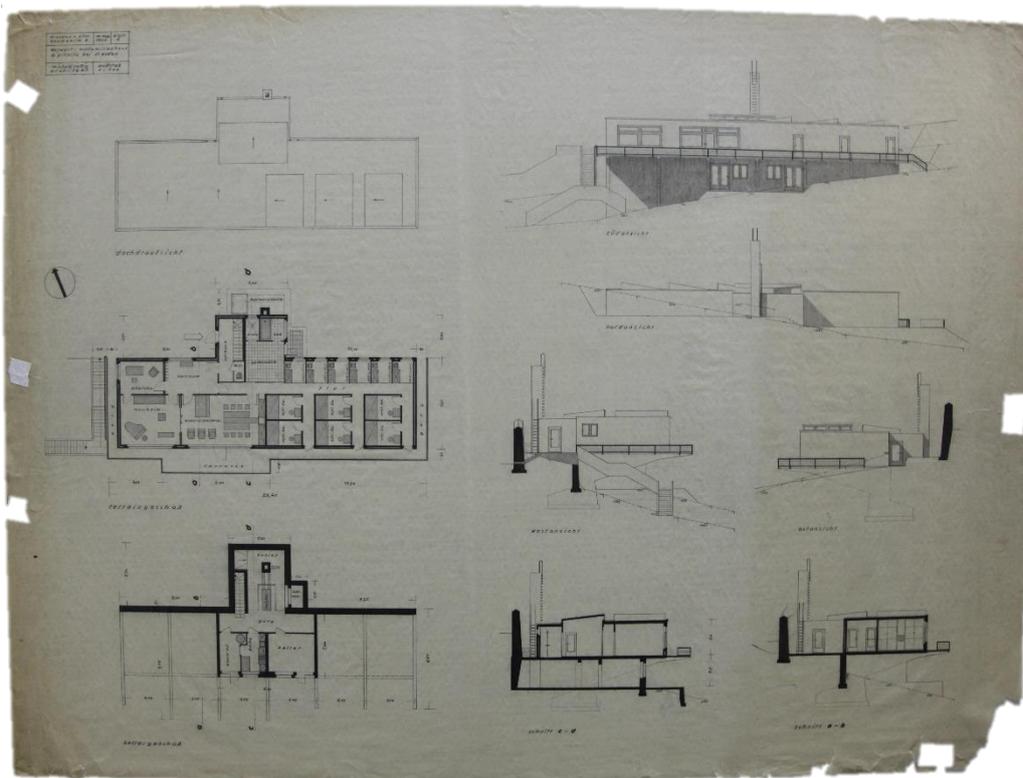
134. Reinhold Rossig, Entwurf einer sozialistischen Stadt (Lageplan, Bl. 1: Abschlussarbeit / Diplom innerhalb der Baulehre bei Ludwig Hilberseimer), 10.06.1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 360 G



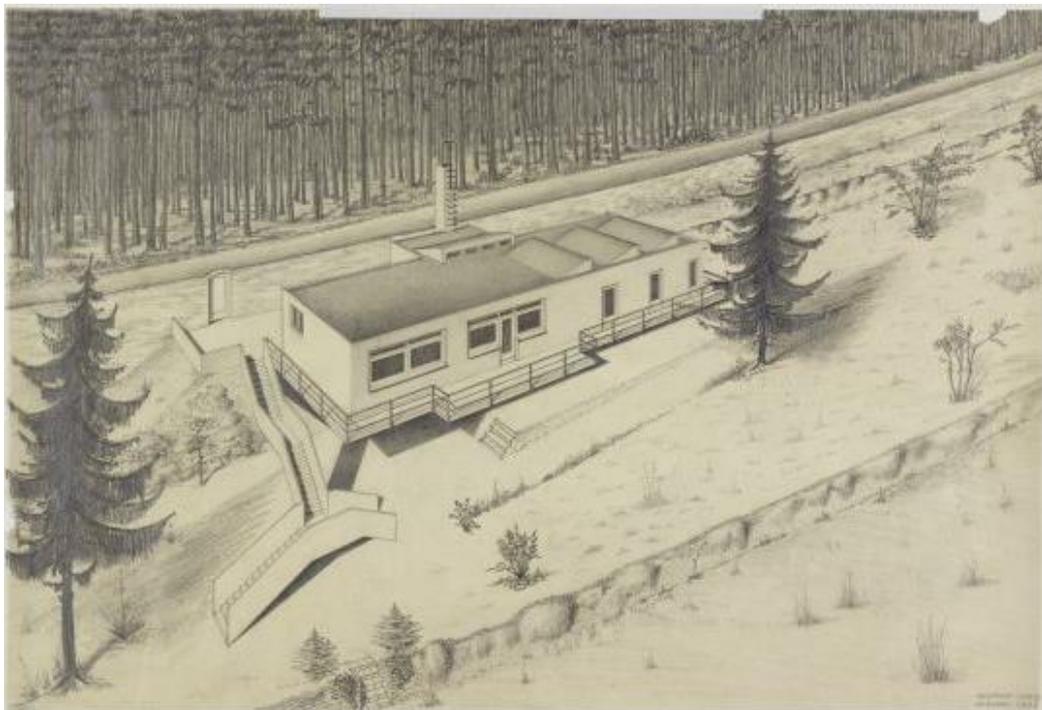
135. Reinhold Rossig, Entwurf einer sozialistischen Stadt (Wohnblock mit Kollektivräumen und Großküche, Bl. 2: Abschlussarbeit / Diplom innerhalb der Baulehre bei Ludwig Hilberseimer), 1931, Stiftung Bauhaus Dessau: I 361 G



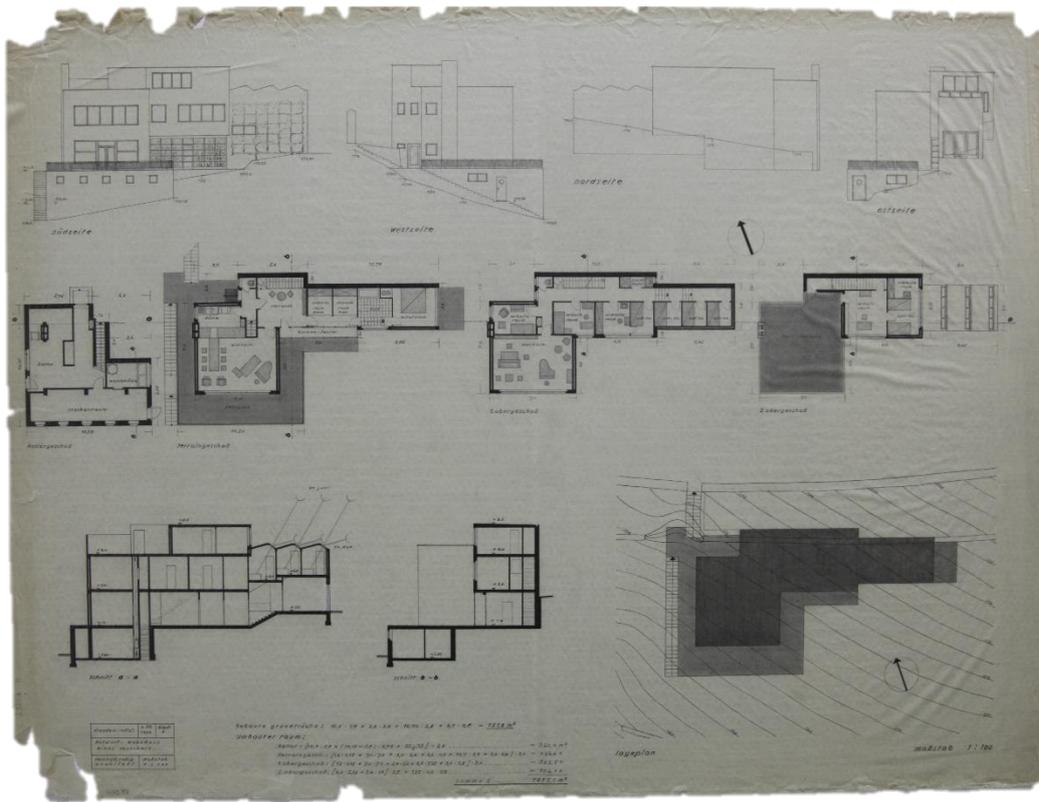
136. Reinhold Rossig, entwurf: einfamilienhaus in pillnitz bei drd., 01.06.1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5721 G



137. Reinhold Rossig, entwurf: einfamilienhaus in pillnitz bei dresden, 08.1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5663 G



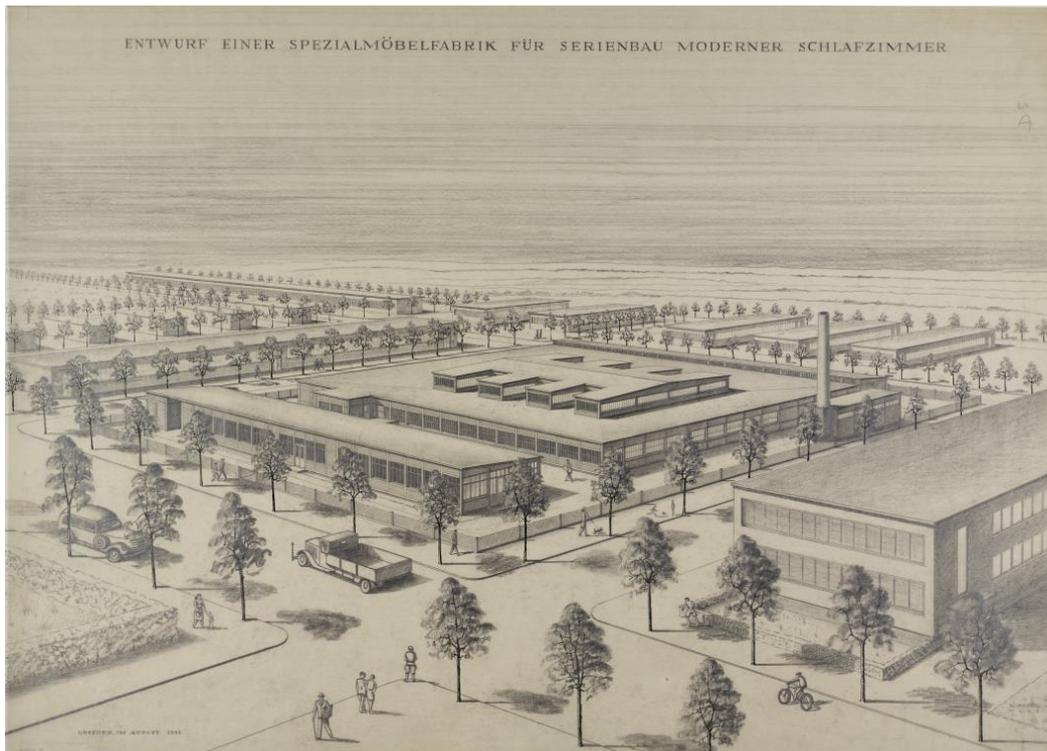
139. Reinhold Rossig, o. T. (Einfamilienhaus in Pillnitz. Ansicht), 1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5665 G



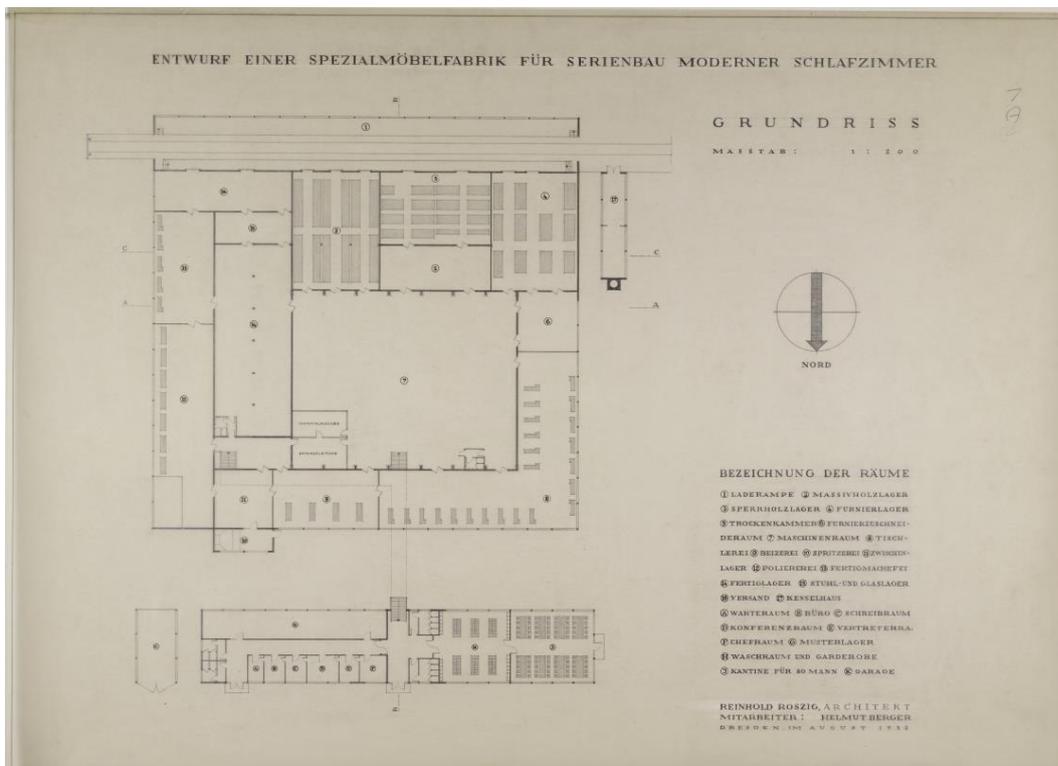
139. Reinhold Rossig, entwurf: wohnhaus eines musiklers, 01.07.1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6307 G



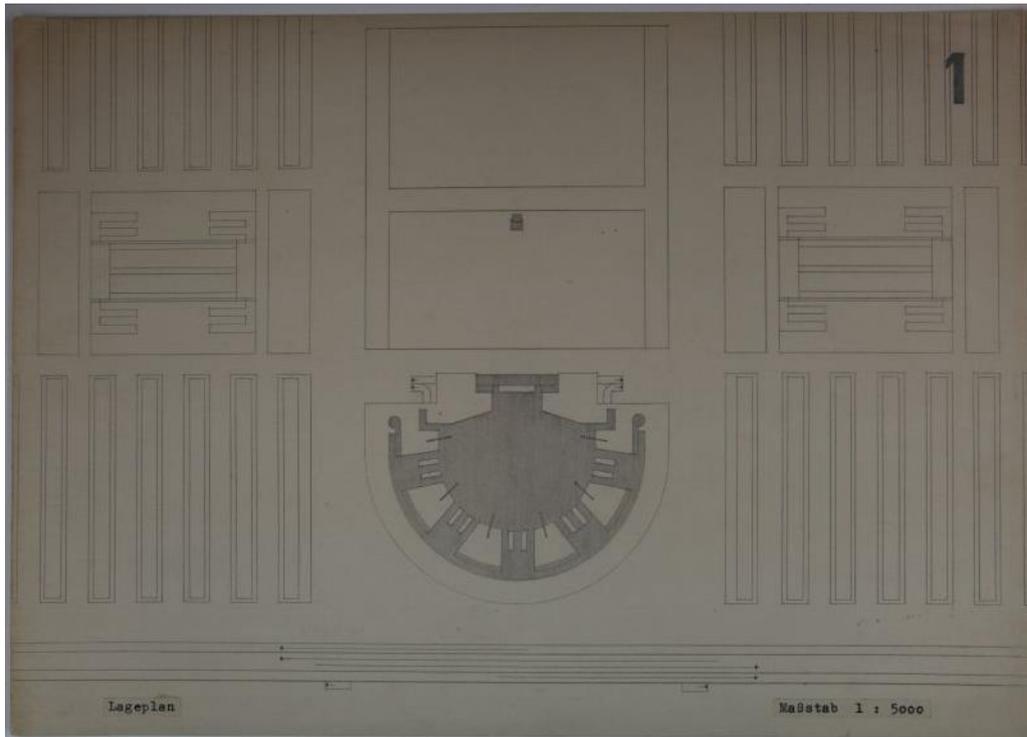
140. Reinhold Rossig, entwurf: wohnhaus e.m. (Wohnhaus eines Musiklers. Perspektive und Isometrie), 15.07.1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6308 G



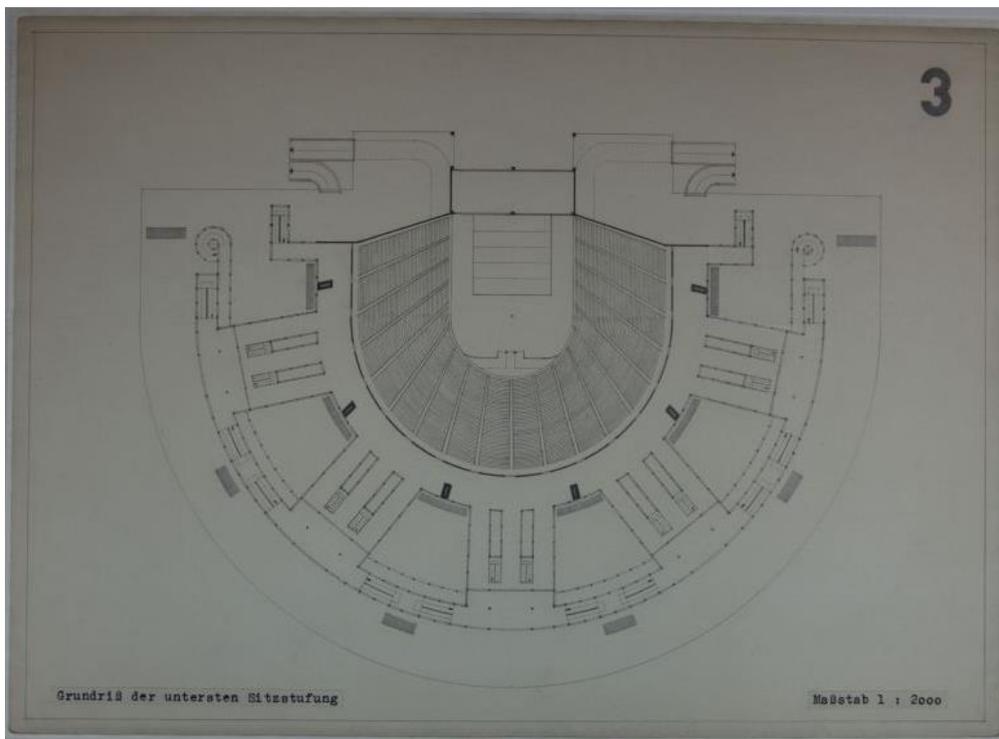
141. Reinhold Rossig, ENTWURF EINER SPEZIALMÖBELFABRIK FÜR SERIENBAU MODERNER SCHLAFZIMMER (Ansicht), 08.1932, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4026 G



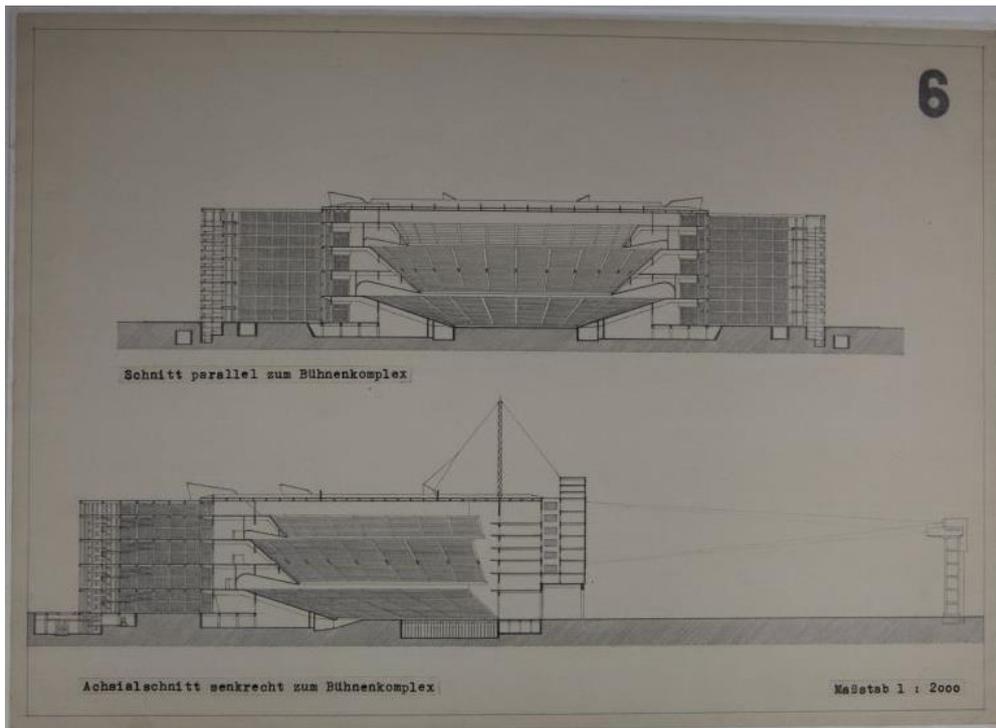
142. Reinhold Rossig, ENTWURF EINER SPEZIALMÖBELFABRIK FÜR SERIENBAU MODERNER SCHLAFZIMMER (Grundriss), 08.1930, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4023 G



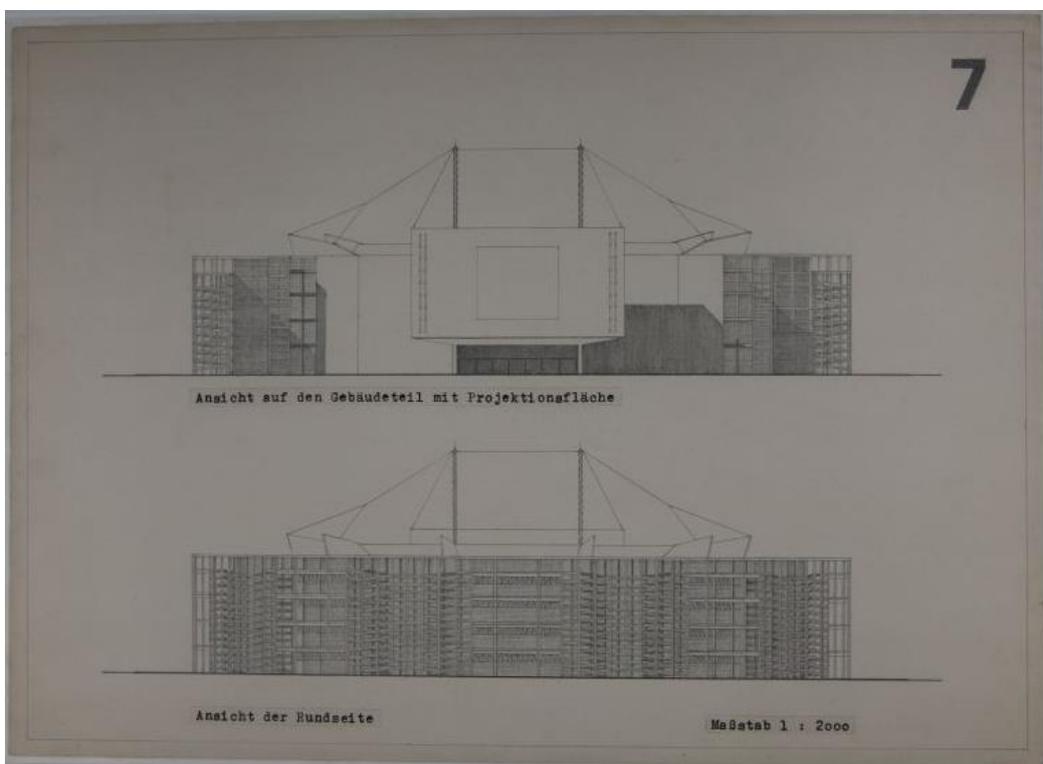
143. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Blatt 1. Lageplan, o. J. (1933/1935), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6207 G



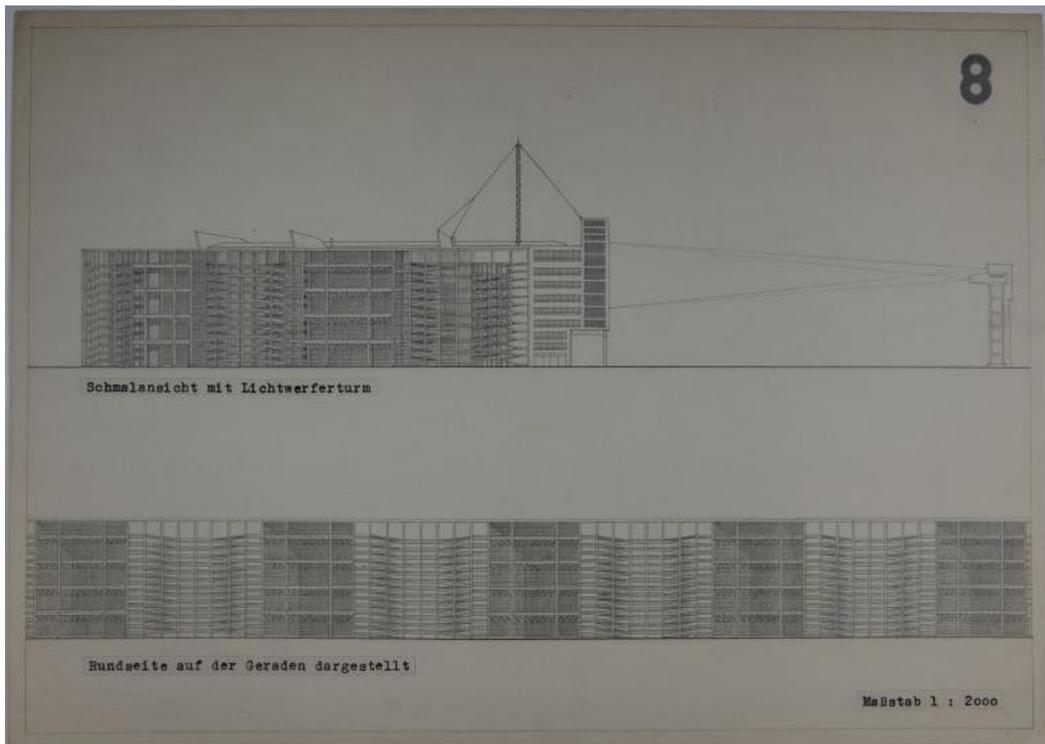
144. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Blatt 3: Grundriss der untersten Sitzstufung, o. J. (1935), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6209 G



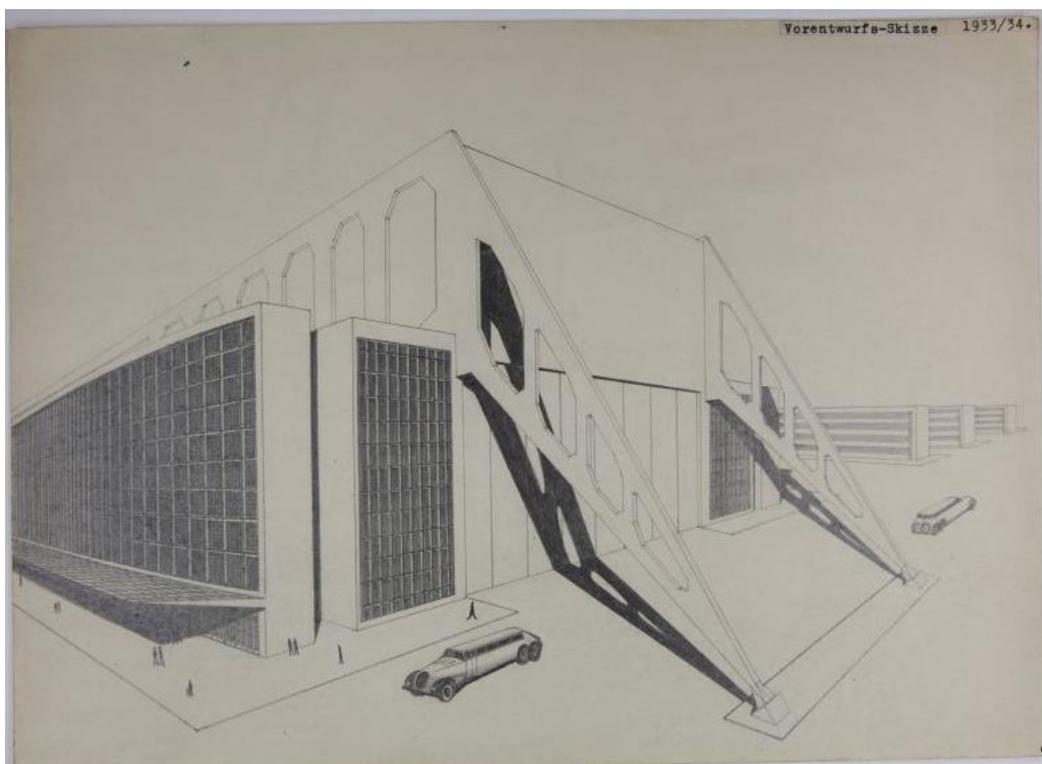
145. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Blatt 6: Schnitt parallel zum Bühnenkomplex. Achsischnitt senkrecht zum Bühnenkomplex, o. J. (1933/1935), Stiftung Bauhaus Dessau: I 6213 G



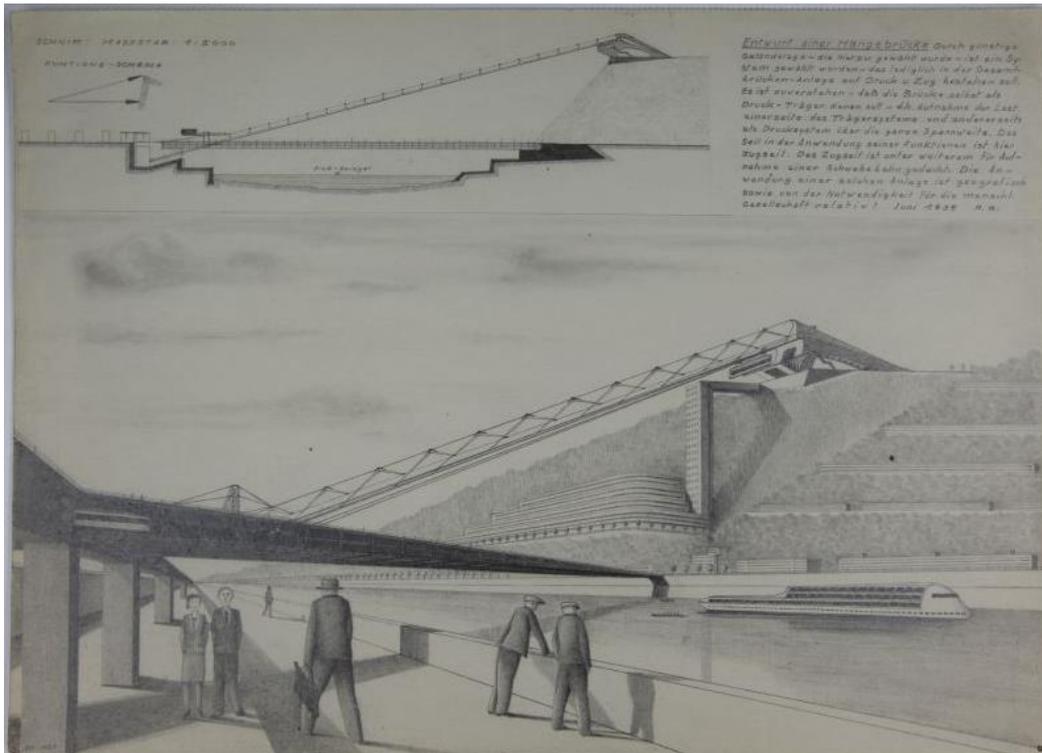
146. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Blatt 7: Gebäudeteil mit Projektionsfläche, 1935, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6214 G



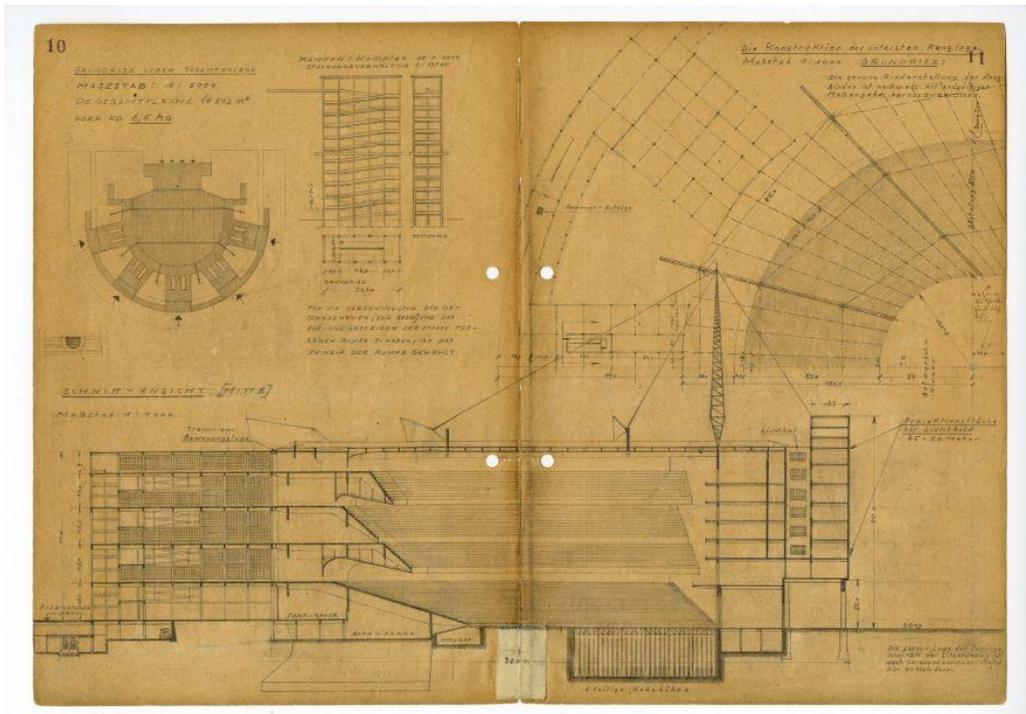
147. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Blatt 8. Gebäude mit Lichtwerferturm, o. J. (1935),
Stiftung Bauhaus Dessau: I 6215 G



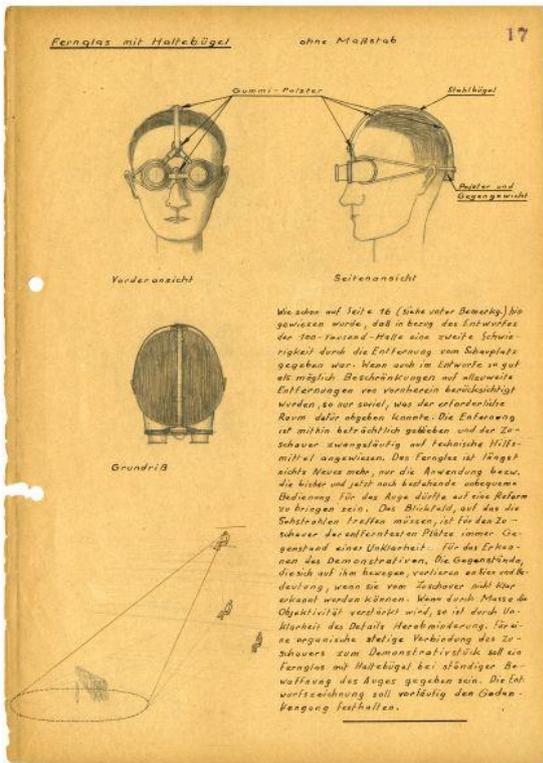
148. Reinhold Rossig, Vorentwurfs-Skizze (Haus der Arbeit), o. J. (1933/1935), Stiftung
Bauhaus Dessau: I 6216 G



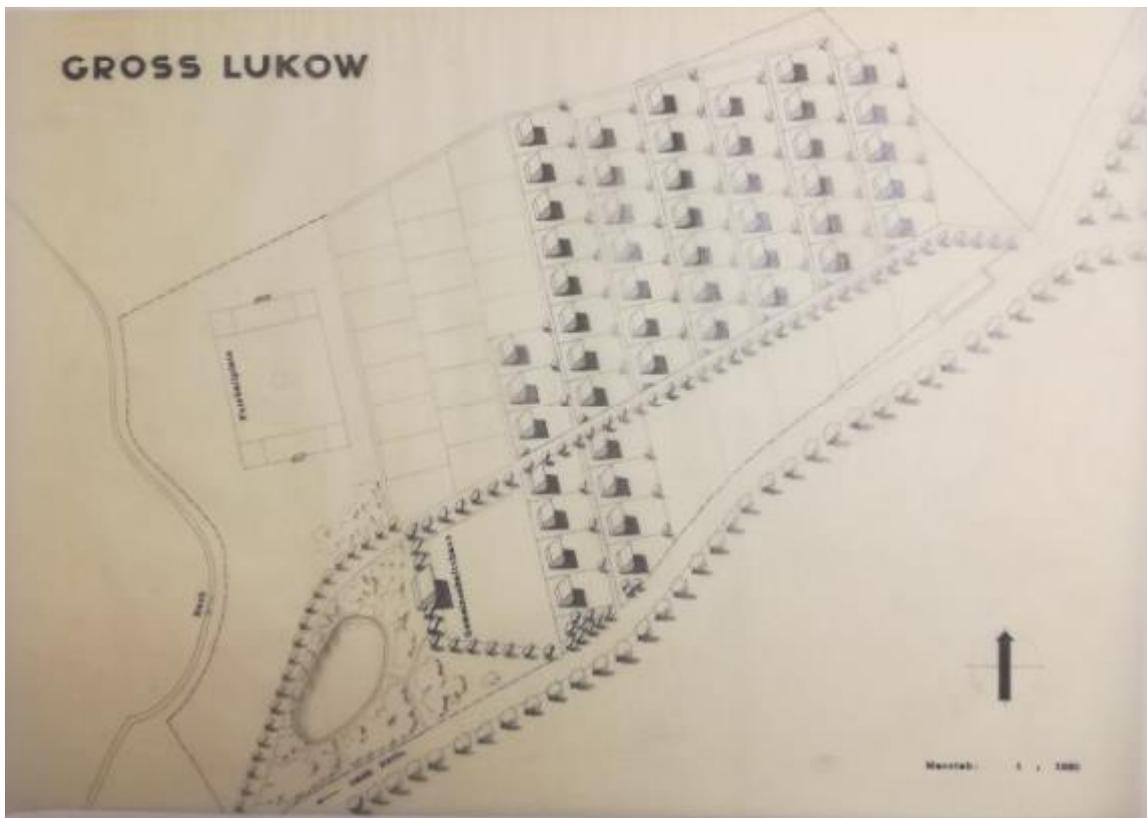
149. Reinhold Rossig, Haus der Arbeit. Funktionsschema. Entwurf einer Hängebrücke, 06.06.1935, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6212 G



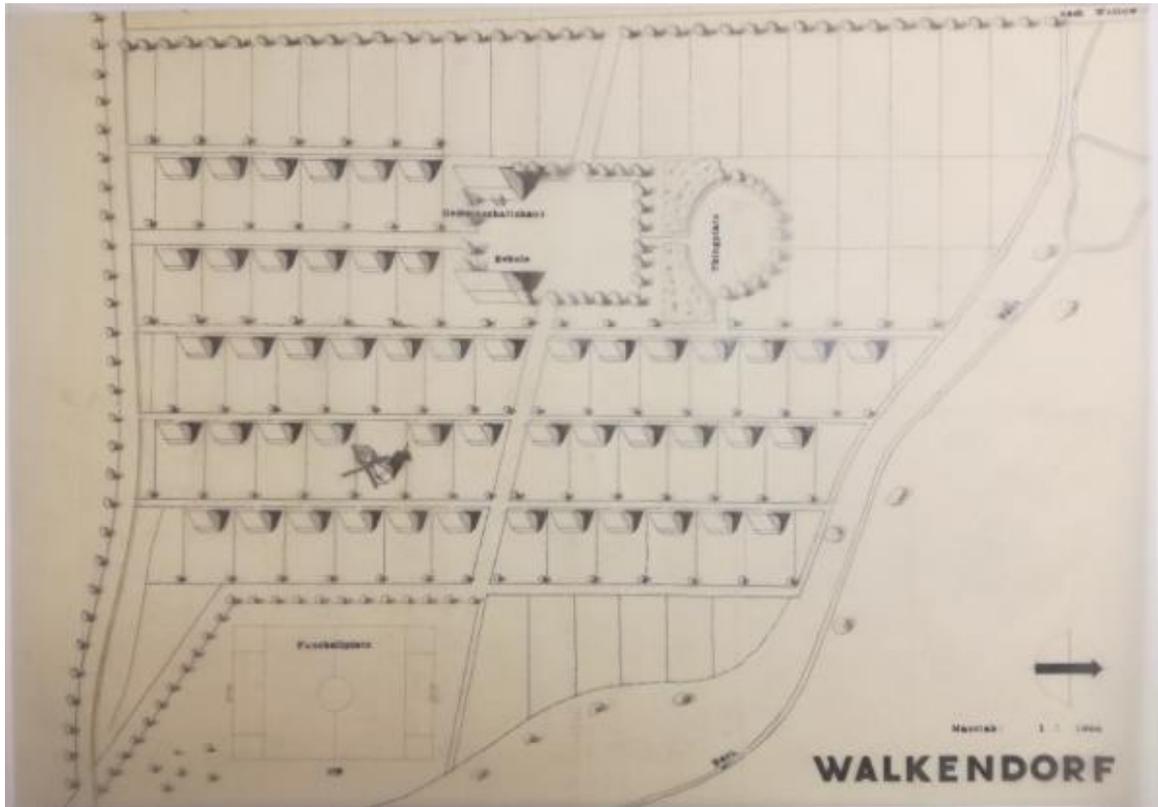
150. Reinhold Rossig, Entwürfe von konstruktiven Bauten, 1934, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48249/5



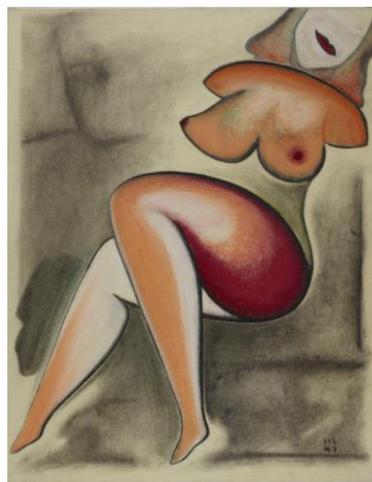
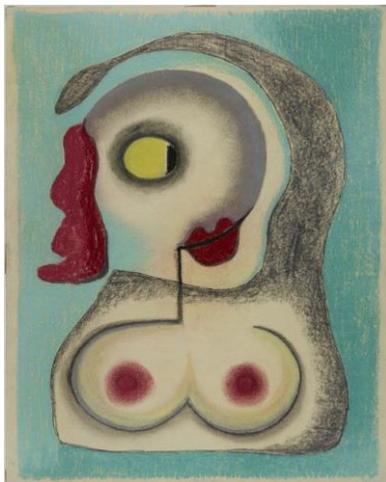
151. Reinhold Rossig, Entwürfe von konstruktiven Bauten, 1934, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48249/8



152. Reinhold Rossig, GROSS LUKOW (Entwurf einer Typenhaussiedlung), o. J. (1938),
Stiftung Bauhaus Dessau: I 6259 G

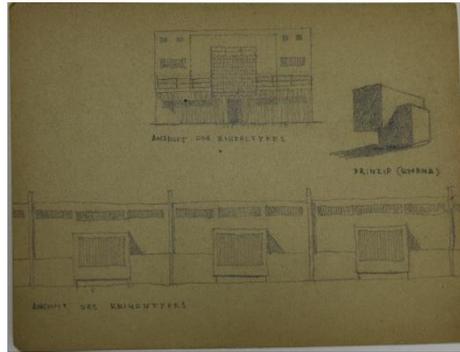


153. Reinhold Rossig, WALKENDORF (Typenhaussiedlung), o. J. (1938), Stiftung Bauhaus
Dessau: I 6262 G



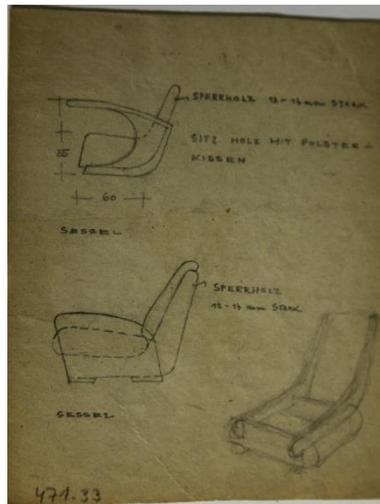
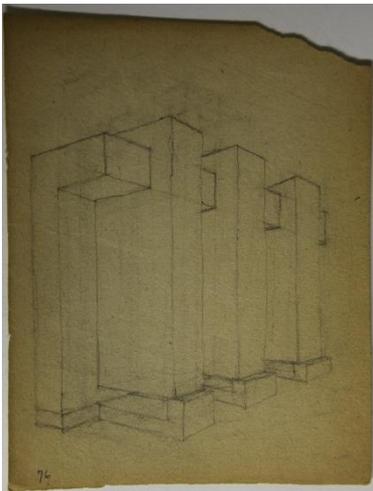
154. Reinhold Rossig, o. T. (Stilisiertes weiblicher Akt), o. J., Stiftung Bauhaus Dessau: I 4772
G

155. Reinhold Rossig, o. T. (Sitzender weiblicher Akt), 1941, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4779
G



156. Reinhold Rossig, o. T. (perspektivische Ansicht eines Gebäudes), o. J. (1945), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48090

157. Reinhold Rossig, o. T. (Einzeltyp und Reihentyp), o. J. (1945), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48104



158. Reinhold Rossig, o. T. (Baukörper), o. J. (um 1945), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48123

159. Reinhold Rossig, o. T. (Entwurf für Sessel und Stuhl) , o. J., Stiftung Bauhaus Dessau: I 48146



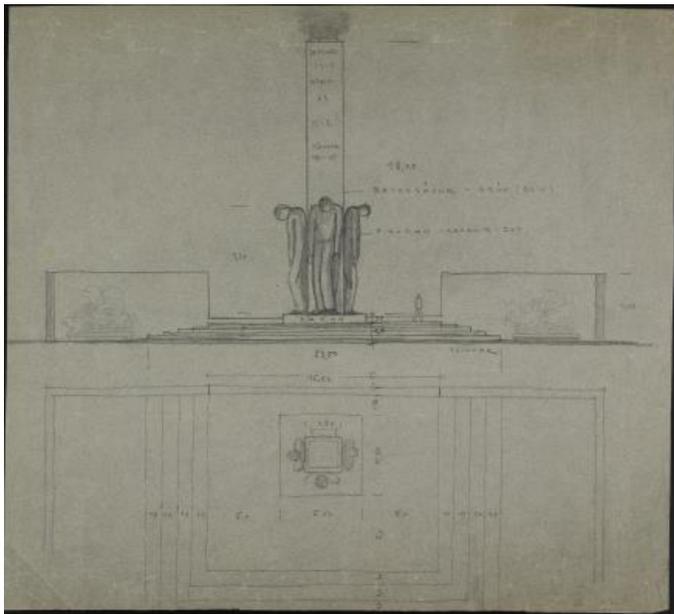
160. Reinhold Rossig, o. T. (Haus mit Atelier), 24.05.1945, Stiftung Bauhaus Dessau: I 48174

161. Reinhold Rossig, o. T. (Baukörper), o. J. (1945), Stiftung Bauhaus Dessau: I 48208

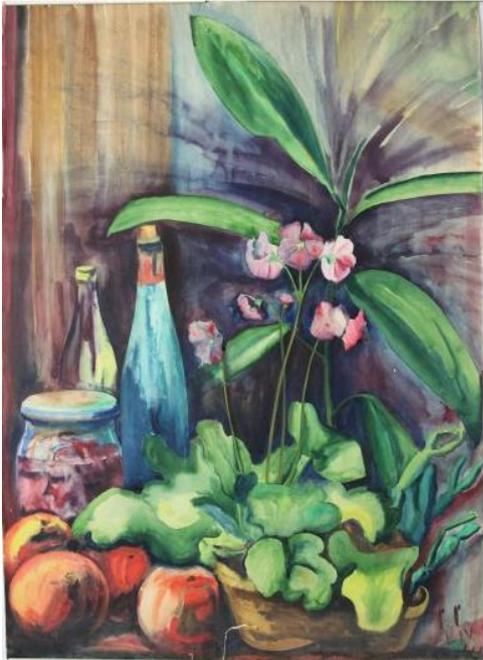


162. Reinhold Rossig, Trümmerphysiognomie, 1947, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5879 G

163. Reinhold Rossig, Spannung aus Trümmern, 1948, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5866 G



164. Reinhold Rossig, DEUTSCHES VOLK VERGISS ES NIE! PLÖTZENSEE 1933-1945, 07.1947, Stiftung Bauhaus Dessau: I 4898 G



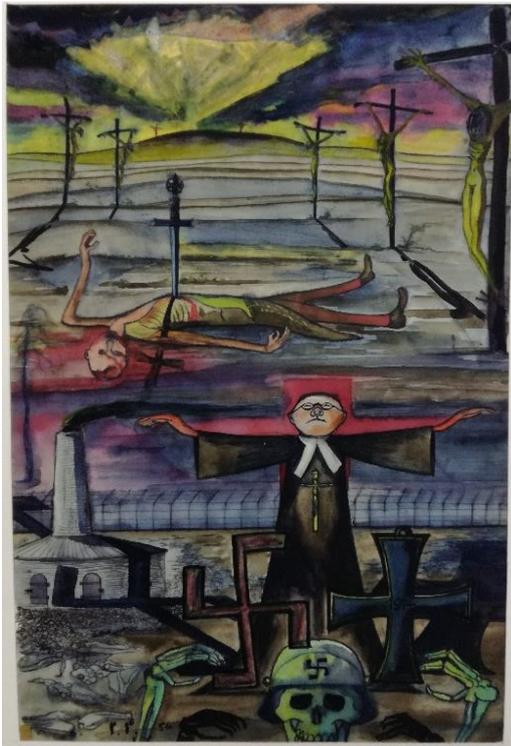
165. Reinhold Rossig, o. T. (Stilleben mit Flaschen und Äpfeln), 1954, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5647 G



166. Reinhold Rossig, o. T. (Flaschenkastell mit Gesicht), 1963, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5924 G



167. Reinhold Rossig, o. T. (Landschaftsstudie „Am Strand“), 1971, Stiftung Bauhaus Dessau: I 9022 G



168. Reinhold Rossig, o. T. (Von der Christenheit bis in die Neuzeit), 1956, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5439 G

169. Reinhold Rossig, o. T. (Nach 1945), 1961, Stiftung Bauhaus Dessau: I 5933 G



170. Reinhold Rossig, ES LEBE DER 1. MAI, 1957, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6416 G



171. Reinhold Rossig, FRIEDEN AUF ERDEN, 22.12.1957, Stiftung Bauhaus Dessau: I 6423
G