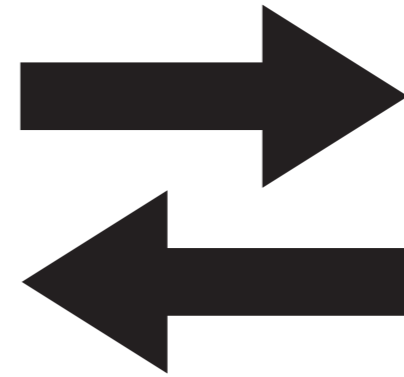


**neder
land**



**bau
haus**

7	Voorwoord Sjarel Ex	91	Burg Giebichenstein in Halle Van het Bauhaus via de Burg naar Nederland Mienke Simon Thomas	165	Catalogus – Avant-garde tijdschriften 1917–1940 – De Groep van Delft 1928–1935 – Stedelijk Museum Amsterdam 1928–1968 – Nieuwe Kunstschool Amsterdam 1933–1942 – Academie van Beeldende Kunsten Den Haag 1929–1960 – Co-op 2 Amsterdam 1934–1939 – Metz & Co 1920–1940	241	Het Bauhaus als leidraad Kitty van der Mijll Dekker: weven als passie Caroline Boot
9	Nederland ⇄ Bauhaus Pre-digitaal netwerken tussen 1910 en 1970 Mienke Simon Thomas	101	Catalogus – Opbouw Rotterdam 1920–1940 – Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle 1915–1935 – Bauhochschule Weimar 1926–1930 – Weissenhofsiedlung Stuttgart 1927 – Ring neue Werbegestalter 1928–1931 – CIAM 1928–1937 – FiFo Stuttgart 1929	181	László Moholy-Nagy en de Nederlandse avant-garde Voor, tijdens en na zijn docentschap aan het Bauhaus Flip Bool en Frans Peterse	251	Bauhaus, Binnenhuis en (buiten)ruimte De invloed van het Bauhaus op de opleiding Binnenhuisarchitectuur van het IvKNO Jeroen van den Eijnde
27	Beknopte biografieën van Bauhäusler in Nederland Met dank aan Anke Blümm	117	De Stijl en stedenbouw Hannes Meyer en Nederlandse kunstenaars en architecten 1924–1930 Magdalena Droste	191	Bauhaus-emigranten in Nederland Een biografische verkenning Dörte Nicolaisen	261	Tussen Cobra en het Situationisme Asger Jorns Internationale Beweging voor een Bauhaus van de Verbeelding Marcel Hummelink
33	Catalogus – Deutscher Werkbund 1907–1933 – Der Sturm Berlijn 1910–1925 – De Stijl 1917–1932 – Bauhaus 1919–1933	125	De functionele stad De bijdrage van Bauhaus-studenten Jan en Kees van der Linden aan het CIAM-congres in 1933 Simone Divendal	203	‘Soft words are hard arguments!’ De reclamepsychologie van Co-op 2 Frank van Lamoen	271	Bauhaus: bagage of ballast? Marcel Breuer in Nederland Wijnand Galema
53	‘Holland is zeker de andere cultuurlanden een goed stuk vooruit’ Adolf Meyer, Josef Albers en hun Nederlandse leraren Christiane Heiser	135	De mens en zijn levensbehoeften De stem van Lotte Stam-Beese binnen <i>De 8</i> en <i>De 8 en Opbouw</i> Hanneke Oosterhof	215	Binnenlandse belangen en internationale idealen De Nederlandsche Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst en het Bauhaus Marthe Kes	283	Blockbuster Bauhaus De tentoonstelling <i>50 jaar Bauhaus</i> in Amsterdam Esther Cleven
63	De Stijl en het Bauhaus 1921–1924 Sjarel Ex	145	‘Wij zijn nu in het licht’ Het ‘Bauhaus’-gehalte van warenhuis Metz & Co Petra Timmer	225	Catalogus – Kleine werkplaatsen 1933–1955 – Industrie 1924–1955 – Goed Wonen 1946–1968 – Hochschule für Gestaltung Ulm 1953–1968 – De Bijenkorf 1945–1968 – Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs Amsterdam 1924–1968	294	Bibliografie
73	Veel tamtam op een nogal lege trommel Het Duitse Bauhaus en de Nederlandse architecten Herman van Bergeijk	155	‘Men stookt en raast tegen het “Bauhaus”’ Tegengestelde opvattingen over moderniteit tijdens het interbellum Suzy Leemans en Jan Molema			302	Personenregister
83	‘Geachte heer Moholy Nagar’ Het feuilleton van Augusta de Wit en de pr van het Bauhaus in Nederland Yvonne Brentjens					306	Over de auteurs



Bauhaus-studenten gezien vanaf een balkon van het Prellerhaus, het ateliergebouw van het Bauhaus in Dessau: voorgrond v.l.n.r. Ursula Schneider of Grete Reichardt, Anni Albers, Gunta Stölzl; beneden staand v.l.n.r. Max Bill, onbekend; beneden zittend v.l.n.r. Bruno Streiff, Shlomoh Ben-David (Georg Gross), Gerda Marx, onbekend, 1927, particuliere collectie

Voorwoord

Kort na de oprichting van het Bauhaus in april 1919 meldde het Nederlandse tijdschrift *De Stijl* met zijn neus voor internationaal nieuws dat Lyonel Feininger en Walter Gropius aan de nieuwe kunstacademie in Weimar tot respectievelijk hoogleraar en directeur waren benoemd. Het was een vroeg signaal van het baanbrekende initiatief van onze oosterburen dat een magische aantrekkingskracht op de Europese avant-garde zou gaan uitoefenen.

Veertien jaar lang zouden tientallen docenten en gast-docenten en honderden leerlingen aan de idealistische kunstacademie werken aan allerlei vernieuwingen in het kunstvakonderwijs en aan een nieuwe geïntegreerde stijl die tegenwoordig als het modernisme bekend staat. Ook toen het Bauhaus uiteindelijk in 1933 onder druk van de nazi's sloot, bleef de invloed ervan in de internationale diaspora zeer groot, in zowel de architectuur, de vormgeving als in het kunstonderwijs. Hoe specifiek de wisselwerking tussen Nederland en het Bauhaus tot stand kwam, is het onderwerp van deze publicatie en de gelijknamige tentoonstelling *nederland ⇄ bauhaus – pioniers van een nieuwe wereld* die Museum Boijmans Van Beuningen ter ere van de honderdste verjaardag van het Bauhaus heeft gemaakt.

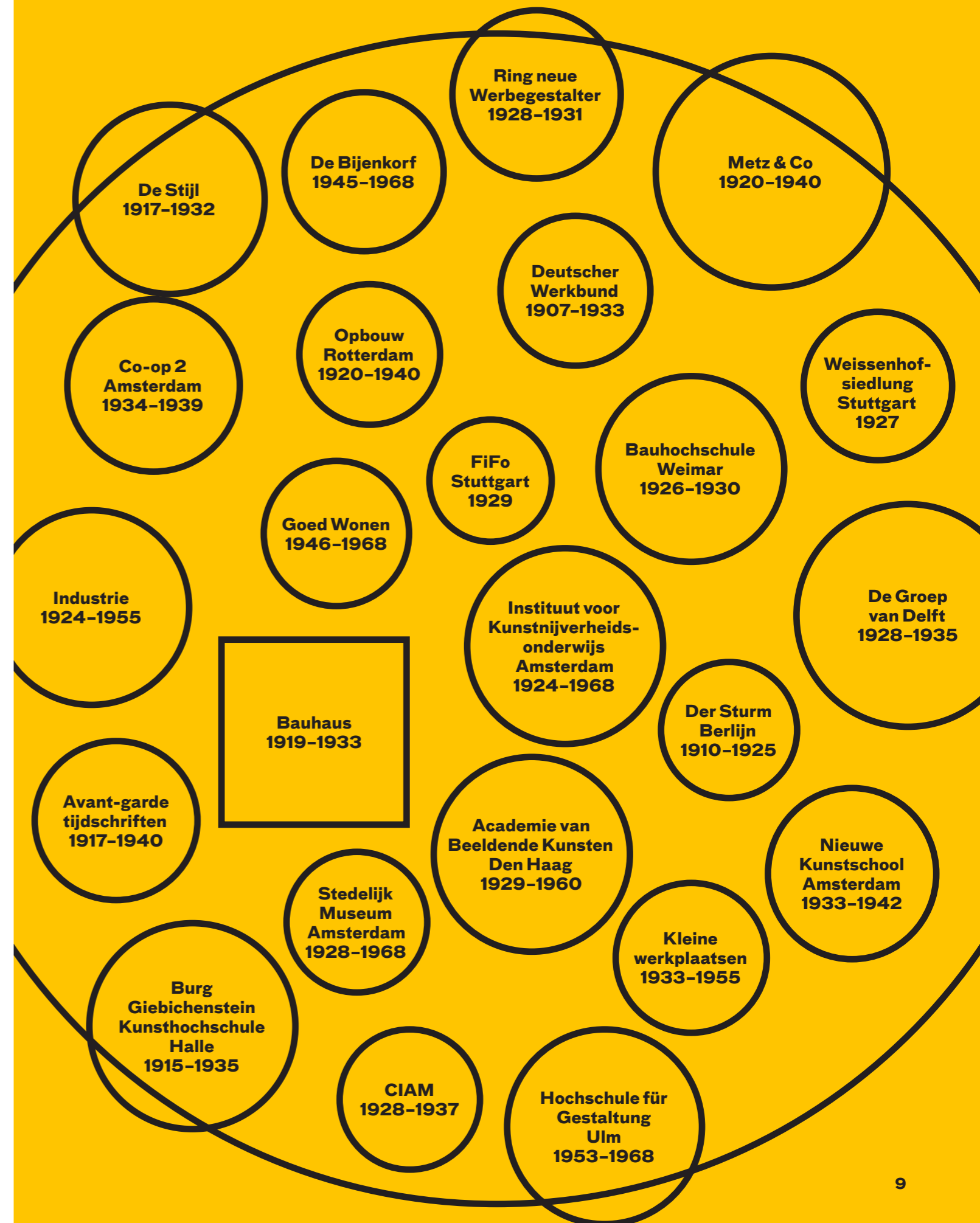
In de opzet van boek en tentoonstelling staan de mensen – de kunstenaars, de architecten, de ontwerpers – die het Nederland-Bauhaus netwerk concretiseerden centraal. Hoe leverden zij een bijdrage aan de verspreiding van het modernisme? Wat ondernamen zij om het vertrouwen in een nieuwe moderne industriële samenleving te verspreiden? Het was een heilig geloof in een betere wereld dat niet veel later werd ingehaald door de realiteit en door niet te stoppen tegenkrachten. Eenentwintig auteurs bogen zich onder de bezielende leiding en aansporing van senior conservator toegepaste kunst en vormgeving Mienke Simon Thomas en eindredacteur van deze publicatie Yvonne Brentjens over deze kernvragen en beschreven dit grote onderwerp voor het eerst in zijn volledige breedte.

Als iets het Bauhaus typeert dan is het wel de metafoor van de grote keuken en de fascinatie om daar steeds weer nieuwe gerechten te bereiden. In de diverse bijdragen in dit boek wordt onderstreept dat het Bauhaus zelf meestal niet de bron was van de vernieuwende denkbeelden, maar eerder de positie had van zo'n grote keuken, waar koks uit alle windstreken de stoofpot op het vuur van smaak en samenstelling veranderden, terwijl ondertussen de borden van alle bezoekers werden vol geschept. Dat mooie beeld zegt iets over de lust tot samenwerken en het geloof in de vernieuwingskracht die daarvan uitgaat. Het neemt niet weg dat de gesprekken die tijdens de afwas werden gevoerd pittig konden zijn, de feesten die tussendoor werden georganiseerd onvergetelijk en de druk om steeds maar weer te vernieuwen, en het hoofd te bieden tegen onvrijheid en vervolging, legendarisch.

Wij danken alle bruikleengevers, de auteurs en de leden van de twee werkgroepen van de Radboud Universiteit Nijmegen onder leiding van Dörte Nicolaisen die zich respectievelijk in 1992 en 1998 richtten op *Bauhäusler* in Nederland en van wiens onderzoeksgegevens wij dankbaar gebruik mochten maken. Wij danken ook de werkgroep Bewegte Netze van de Brandenburgische Technische Universität Cottbus in Duitsland die zes belangrijke Bauhaus-netwerken onderzocht, waarvan het Nederlandse er een is.

Wij zijn de volgende fondsen en instellingen zeer dankbaar voor hun steun: de BankGiro Loterij, Blockbusterfonds, Mondriaan Fonds, Prins Bernhard Cultuurfonds (mede dankzij het Breeman Talle Fonds), Jaap Harten Fonds, Goethe Instituut, Stichting Gifted Art, Boijmans Business Club, Boijmans Corporate Members, Kring Van Eyck, Rotterdam Partners en Gemeente Rotterdam. De tentoonstelling en publicatie werden mede mogelijk gemaakt door een bijdrage uit de nalatenschap van Cor de Wit en Sjoukje De Wit-Jelsma.

Sjarel Ex
Directeur Museum Boijmans Van Beuningen



Nederland ↕ Bauhaus

Pre-digitaal netwerken tussen
1910 en 1970

Mienke Simon Thomas

1 Drie foto's uit het album dat Gerda Marx samenstelde ter herinnering aan haar Bauhaus-jaren in Dessau, 1927-1930, particuliere collectie. Rechts: Marianne Brandt en Gerda Marx te midden van een groepje studenten en docenten op een van de balkons; linksonder: studenten aan het werk in de metaalwerkplaats; linksboven: Gerda Marx aan de forceerbank in de metaalwerkplaats



1 De meest actuele overzichten van de geschiedenis van het Bauhaus bieden de catalogi: Berlijn 2009b, New York 2009 en de regelmatig herziene en ook in het Nederlands verkrijgbare handboeken Droste 2011 en Fiedler/Feierabend 2000.
2 Bernhard 2009; Bernhard 2017.

Het Staatliche Bauhaus, de Duitse kunst- en ontwerpschool die in april 1919 door architect Walter Gropius in Weimar werd opgericht, bestond slechts veertien jaar en telde minder dan 1400 studenten.¹ Toch groeide de naam van de school om tal van redenen uit tot een welhaast mythisch begrip. Zijn roem dankt het Bauhaus op de eerste plaats aan zijn curriculum dat getuigde van vernieuwingsdrang en bol stond van idealisme, ambities en creativiteit. Voortdurend discussieerden docenten en studenten, *Bauhäusler* zoals ze zichzelf noemden, over de eigen doelstellingen en de wijze waarop die gerealiseerd moesten worden (afb. 1). Kunstenaars en architecten die uit alle delen van de wereld naar de school kwamen, brachten hun eigen denkbeelden mee en deze werden met een grote flexibiliteit verwerkt. De ideeën over kunst, vormgeving en architectuur die aan de school werden ontwikkeld, waren al even vernieuwend als de producten die er tot stand kwamen.

Niets bleef binnen het Bauhaus lang hetzelfde. Naast het vaste docentencorps dat in samenstelling voortdurend wisselde, waren er ook talloze gastdocenten aan de school verbonden.² Tussen 1928 en 1930, toen Hannes Meyer als directeur Gropius was opgevolgd, werden maar liefst tweehonderd specialisten naar de school gehaald om het lesprogramma op de meest uiteenlopende terreinen met actuele kennis en nieuwe denkbeelden te verrijken. De school was in 1925 onder druk van de conservatieve regering in Thüringen al verhuisd naar Dessau, om in 1932 uit te wijken naar Berlijn waar het Bauhaus in 1933 onder zijn derde en laatste directeur Ludwig Mies van der Rohe definitief door de nationaalsocialisten werd gesloten (afb. 6). Ook deze politiek beladen turbulenties rond het Bauhaus droegen bij aan zijn faam. Al vanaf het prille begin voerden docenten en studenten een onafgebroken strijd om voldoende geld bij elkaar te brengen en zo het eigen voortbestaan van de school te waarborgen. De internationale bekendheid van het instituut groeide nog verder toen docenten en studenten na sluiting van de school over de hele wereld uitzwermden. Vanaf dat moment werd er in de vorm van publicaties en tentoonstellingen veelvuldig op de Duitse ontwerpschool teruggeblikt.



Het Bauhaus kan worden gezien als een centrum van moderne architectuur en vormgeving dat voortdurend in beweging was en een wijdvertakt netwerk van relaties onderhield waarmee het zijn denkbeelden uiteindelijk over de hele wereld verspreidde, een netwerk dat zelfs tot ver na de Tweede Wereldoorlog via leerlingen van de *Bauhäusler* actief in beweging werd gehouden. Ook Nederland maakte

deel uit van dit netwerk. Al vanaf het eerste uur was een handjevol Nederlandse kunstenaars en architecten geïnteresseerd in wat er op deze bijzondere school in Duitsland gebeurde. Acht studenten schreven zich voor de opleiding in en drie ontwerpers gaven er les. Toen omstreeks 1933 in totaal ongeveer vijftig *Bauhäusler* gedwongen door de politieke veranderingen naar Nederland uitweken, raakte de school ook hier in bredere kringen bekend.³

In dit boek richt de aandacht zich op het Bauhaus-netwerk dat zich over Nederland uitspreidde. Eenentwintig specialisten uit Nederland en Duitsland beschrijven via welke personen en langs welke kanalen de vernieuwende opvattingen uit Weimar, Dessau en Berlijn tussen 1919 en 1969 in Nederland werden opgepikt. Waar en hoe maakten de Nederlanders kennis met de denkbeelden en de producten van het Bauhaus? Hoe kan het zijn dat dit proces zo betrekkelijk snel verliep in een wereld zonder internet, televisie, schaarse radio-uitzendingen en met nog amper telefoonaansluitingen en auto's? Tegelijkertijd wordt in dit boek duidelijk dat tussen 1919 en 1933 ook Nederlandse kunstenaars en architecten bijdroegen aan de geleidelijke veranderingen in het denken en doen aan het Bauhaus, en ook hier stellen de auteurs zichzelf de vraag: hoe verliep dit proces in de praktijk?

De beginselen van het Bauhaus

Van 'het' Bauhaus is nooit sprake geweest. De uitgangspunten van de opleiding veranderden van jaar tot jaar, evenals de lesmethoden, de financiering en de samenstelling van het docententeam. In de overvloedig geproduceerde literatuur over het Bauhaus worden vaak drie fasen in de ontwikkeling van het instituut onderscheiden. Soms worden die gekoppeld aan de drie steden waar de school gevestigd was: Weimar, Dessau en Berlijn. Soms wordt de geschiedenis van het Bauhaus ingedeeld naar zijn drie achtereenvolgende directeuren Gropius, Meyer en Mies van der Rohe. Een ongetwijfeld beter beeld van de ontwikkeling die de school doormaakte, geeft een verdeling in periodes op beleidsmatige gronden. Van een academie waarin utopisch getint gedachtegoed en het handwerk centraal stonden, veranderde het Bauhaus omstreeks 1924 in een opleiding waarin moderne techniek en experiment gekoppeld werden aan een groeiende belangstelling voor het industriële product, om zich vanaf 1928 te ontplooiën als een instituut met wetenschappelijke ambities en een focus op architectuur, stedenbouw, fotografie en reclamevormgeving.

Ondanks het feit dat dus niet van 'het' Bauhaus kan worden gesproken, is het wel zo dat enkele karakteristieken van de school vrijwel onveranderd bleven. De overtuiging dat kunst de wereld kan redden – een gedachte die al in de negentiende eeuw was ontstaan – stond zeker in de eerste tien jaar bij het Bauhaus voorop. Door het dramatische verloop van de Eerste Wereldoorlog was dit ideaal aanzienlijk versterkt. De utopische ideeën over een door kunst gestuurde, totaal nieuwe samenleving werden voor het eerst in praktijk gebracht door de revolutionaire Arbeitsrat für Kunst die in 1918 in Berlijn was opgericht. Een jaar later vonden de ideeën via voorzitter Gropius hun neerslag in diens proclamatie van het Bauhaus in Weimar (afb. 2). De school die hij in april 1919 oprichtte, was feitelijk een samenvoeging van de al bestaande Grossherzoglich-Sächsische Hochschule für Bildende Kunst en de Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule in de hoofdstad van Thüringen. Zij werd gevestigd in de door Henry van de Velde, de voormalige directeur van laatstgenoemde opleiding, ontworpen schoolgebouwen. Aan de nieuwe opleiding voor architecten en ontwerpers werd opmerkelijk veel ruimte gecreëerd voor docenten die zelf autonome kunstenaars waren, en dat waren zeker niet de minsten: Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks, Georg Muche en Lothar Schreyer. Na verloop van tijd werden eveneens Wassily Kandinsky, Paul Klee en László Moholy-Nagy aangetrokken, wederom vooraanstaande kunstenaars en beslist geen ontwerpers.

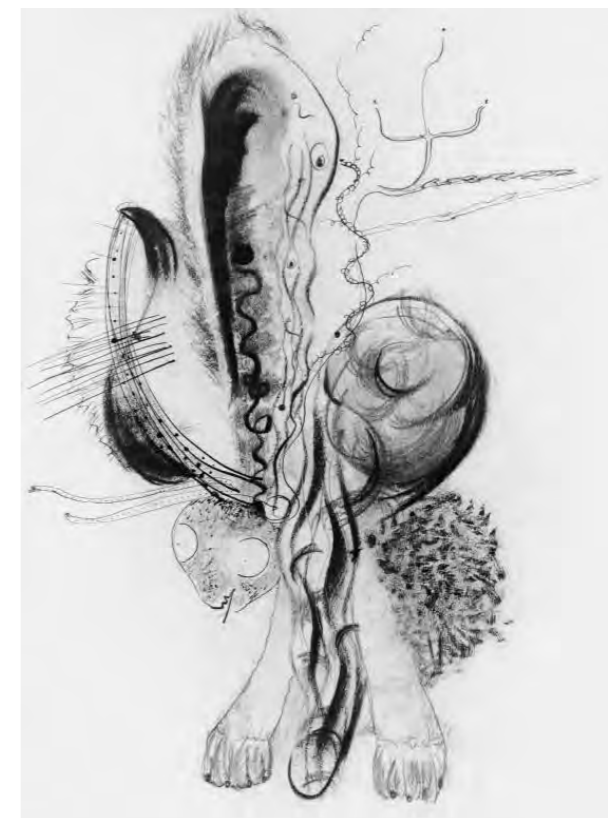
Het utopische karakter dat de opleiding aanvankelijk had, is ook te herkennen in de naam van de school die, letterlijk vertaald, 'Bouwhuis' betekent. Architectuur was voor Gropius het einddoel van alle inspanningen en de hoogste vorm van kunst.



2 Lyonel Feininger, omslagontwerp van het door Walter Gropius geschreven *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, april 1919, houtsnede, 410 x 310 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

3 Zie voor een overzicht van alle *Bauhäusler* die naar Nederland kwamen pp. 27-32. Zie tevens de gebundelde, maar ongepubliceerde doctoraalscripties die onder leiding van Dörte Nicolaisen in de jaren 1990 aan de Radboud Universiteit van Nijmegen werden geschreven: Nicolaisen et al. 1992 en Nicolaisen et al. 1998. Voor de samenstelling van deze inleiding is tevens met grote dank gebruik gemaakt van de nog ongepubliceerde tekst van Anke Blümm uit 2017: 'Das Bauhaus und die Niederlande; Überblick über ein regional verdichtetes Netzwerk', het resultaat van de onderzoeksgroep Bewegte Netze van de Brandenburger Technische Universität in Cottbus. Uitvoerige verwijzingen naar relevante literatuur over de hoofdpersonen van het Bauhaus-Nederland-netwerk zijn te vinden in de bijdragen die in deze inleiding genoemd worden.

Toch zou het nog acht jaar duren voordat de architectuurlessen officieel in het onderwijsprogramma werden opgenomen. Tegelijk verwijst de naam Bauhaus naar het verleden, naar de middeleeuwse *Bauhütte*, de werkplaatsen waar architect, kunstenaars en ambachtslieden eendrachtig samenwerkten aan de bouw van een kathedraal. Aan deze ietwat romantische connotatie moet alleen niet te veel waarde worden gehecht. Gropius was een vooraanstaand lid van de Deutsche Werkbund, de invloedrijke organisatie die sedert 1907 streefde naar een inniger samenwerking tussen de Duitse industrie, handel en kunst. Ook was hij de architect van de uiterst vooruitstrevend en modern ontworpen Fagus-fabriek in Alfeld die in 1911 was opgetrokken. Terugkeren naar het traditionele ambacht, zoals dat door de kunstenaars van de arts-and-craftsbeweging was bepleit, is nooit het doel van Gropius geweest. De werkplaatsen die hij voor ogen had, waren primair gericht op experimenten met materialen en technieken, en het zoeken naar vernieuwing. De aanvankelijke doelstellingen van het Bauhaus resulteerden daarom al snel in het door Itten uitgewerkte en meest bekende onderdeel van het curriculum: de introductiecursus (*Vorkurs*). Gedurende zes maanden moesten alle nieuwe leerlingen hun vastgeroeste, traditionele opvattingen over ontwerpen loslaten en vergeten (afb. 3). Zo zouden ze, beginnend met een schone lei en al experimenterend, niet slechts de mogelijkheden van materialen, vormen en kleuren ontdekken, maar ook hun eigen onvermoede krachten en capaciteiten. Pas na deze introductieperiode konden ze een werkplaats naar keuze uitkiezen om zich te specialiseren.



3 Gunta Stözl, *Phantasietier*, 1919, potlood, pen en houtskool op papier, 285 x 210 mm, particuliere collectie

Deze aanpak om het ontwerpen bij het nulpunt te laten beginnen, zorgde er al snel voor dat de lessen aan het Bauhaus leidden tot een systematische ontwerpmethod, waarbij het werken met elementaire vormen en primaire kleuren nooit een vooropgezet doel mocht zijn. Een van de beginselen was daarentegen dat aan elke ontwerp-opdracht een analyse van de functie van het product of gebouw vooraf moest gaan, waarna stap voor stap gezocht moest worden naar de meest passende vormgeving daarvan. Men mag daarom ook niet van 'de' Bauhaus-stijl spreken,



31 Gerrit Willem Rietveld, *Militaire stoel*, 1923–1926, hout, verf, triplex, 90 × 39 × 48,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



32 Vilmos Huszár, *De wachter*, 1925, potlood en gouache op papier, 140 × 90 mm particuliere collectie



34 Lyonel Feininger, *Oberweimar*, 1921, olieverf op doek, 90 × 100 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



33 Vilmos Huszár, schaakspel, 1921, diverse houtsoorten, 69 × 69 cm (bord), 7,5 cm (hoogte koning), Museum Belvédère, Oranjewoud



35 Gunta Stözl, tapijt, 1922, geknoopte wol, 134 x 125 cm, uitgevoerd in de weefwerkplaats van het Bauhaus in Weimar, Tapetenfabrik Gebr. Rasch GmbH & Co, Bramsche



36 Anni Wottiz en Franz Singer, vier boekbanden voor Friedrich Hölderlin, 1923, papier, 205 x 135 mm, uitgevoerd in de boekbindwerkplaats van het Bauhaus in Weimar, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



37 Walter Gropius (ontwerp), Herbert Bayer (tekening), axonometrisch ontwerp van de directeurskamer van Walter Gropius in Weimar, 1923



38 Karl Widmaier, omslag voor *Der Diktator*, Berlijn 1923, inkt en gouache op papier, 390 x 260 mm, uitgevoerd in de boekbindwerkplaats van het Bauhaus in Weimar, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



39 Paul Citroen, *Metropolis*, 1923, collage, papier, 761 x 584 mm, Universiteit Leiden, Bijzondere Collecties



42 Peter Keler, *Wohnung in Weimar. Entwurf und Ausführung*, 1927, gouache op papier, 500 x 780 mm, particuliere collectie in Nederland



40 Karl Peter Röhl, *Zonder titel*, 1924, inkt en gouache op papier, 502 x 327 mm, Klassik Stiftung, Weimar

41 Max Burchartz, *Konstruktivistische Konstruktion II*, 1923, inkt en gouache op karton 498 x 325 mm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal



43 Marcel Breuer, leunstoel model *ti 1a*, 1923, gebeitst hout, textiel, 94,9 x 56 x 57,5 cm, uitvoering meubelwerkplaats Bauhaus Weimar, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



44 Drie delen uit de reeks *Bauhausbücher*: Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (deel 6, ontwerp Theo van Doesburg), 1925; Piet Mondriaan, *Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuwe Beelding* (deel 5, ontwerp László Moholy-Nagy), 1925; J.J.P. Oud, *Holländische Architektur* (deel 10, ontwerp László Moholy-Nagy), 1929, 232 x 185 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



45 László Moholy-Nagy, prospectus voor *14 Bauhausbücher*, 1929, boekdruk, 147 x 209 mm, collectie Flip Bool

46 Herbert en Irene Bayer, prospectus *Bauhaus Dessau. Hochschule für Gestaltung*, 1927, 210 x 150 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

47 Walter Gropius en Adolf Meyer, *Weimar Bauten* (druk uit *Wasmuths Monatsheften für Baukunst*), 1923, 280 x 210 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

Burg Giebichenstein in Halle

Van het Bauhaus via de Burg naar Nederland

Mienke Simon Thomas

104 Burg Giebichenstein in Halle, met op de voorgrond de door Paul Thiersch ontworpen Cröllwitzer Brücke en de twee grote beelden van een koe en een paard van Gerhard Marcks, 1928, foto Hans Finsler, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)



De grote, wereldwijde roem van het Bauhaus versluiert het feit dat er vóór de Tweede Wereldoorlog ook andere Duitse ontwerpscholen bestonden waar op een vernieuwende wijze les werd gegeven. Opleidingen met uitgesproken vooruitstrevende idealen waren er zelfs al lang vóór de oprichting van het Bauhaus in 1919.¹ In de bijdrage van Christiane Heiser in dit boek worden enkele voorbeelden in het Rijnland besproken. Maar er waren er meer. Aan de Kunst- und Gewerbeschule in Breslau (nu Wrocław in Polen) had directeur Hans Poelzig sedert 1903 belangrijke vernieuwingen doorgevoerd, terwijl aan de Königliche Kunstgewerbeschule in München in 1914 een nieuwe wind begon te waaien met de komst van directeur Richard Riemerschmid. Sedert 1908 werd ook aan de nieuwe Grossherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule in Weimar, mede opgericht door Henry van de Velde, al nadrukkelijk met het oog op de toekomst lesgegeven. Op al deze opleidingen met een modern curriculum hadden invloedrijke leden van de vooruitstrevende Deutsche Werkbund de touwtjes in handen.

In deze bijdrage wordt aandacht besteed aan de Burg Giebichenstein Kunsthochschule in Halle aan de Saale, de hoofdstad van de deelstaat Saksen-Anhalt, nog geen tachtig kilometer van Weimar verwijderd (afb. 104).² Deze kunstopleiding is in Nederland amper bekend, wat nogal verbazingwekkend is: Burg Giebichenstein was niet alleen een bijzondere school, het was ook een instelling met zeer nauwe banden met het Bauhaus én met diverse relaties met Nederland. Nogal wat ontwerpen en denkbeelden die wortelden in het Bauhaus bereikten Nederland via Halle.

De Burg en het Bauhaus

In 1915, nog midden in de Eerste Wereldoorlog en vier jaar voordat het Bauhaus zijn deuren opende, werd architect Paul Thiersch aangetrokken om de in Halle al aanwezige Staatlich-städtischen Handwerkerschule grondig te vernieuwen tot een moderne kunstnijverheidsschool. De uit München afkomstige Thiersch was, evenals twee van de latere Bauhaus-directeuren Walter Gropius en Ludwig Mies van der Rohe zijn loopbaan begonnen op het bureau van Peter Behrens. Ook hij was actief lid van de Deutsche Werkbund. Onder het directoraat van Thiersch nam de school in 1922 haar intrek in het middeleeuwse Kasteel Giebichenstein dat speciaal voor dit doel was verbouwd. De opleiding heette voortaan Burg Giebichenstein Kunsthochschule, vaak afgekort tot de Burg.

De school bood een eigentijdse opleiding. Leerlingen konden in werkplaatsen experimenteren met materialen en technieken en alle disciplines functioneerden

¹ Maciuka 2009, pp. 292–300.

² De gegevens over Burg Giebichenstein zijn ontleend aan Halle 2015, Noell 2015a, Dolgner 2009, Schneider 1992 en Nauhaus 1981.

onder de paraplu van de architectuur. De middeleeuwse *Bauhütte* – het systeem van leerlingenplaatsen verbonden aan de bouw van gotische kathedralen – was voor Thiersch een belangrijke inspiratiebron, zoals zij dat ook voor het Bauhaus werd. Tegelijkertijd werden de leerlingen opgeleid om bij te kunnen dragen aan een moderne samenleving en ook daarin liep de school op het Bauhaus vooruit. Voor zijn docententeam zocht Thiersch kunstenaars en ontwerpers die zijn hervormingsidealen deelden. Uit de Wiener Werkstätte haalde hij de bij Josef Hoffmann opgeleide ontwerpster Maria Likarz om het emailleren te onderwijzen, en uit Berlijn werden de beeldhouwer Gustav Weidanz en de schilder Erwin Hahs aangetrokken (afb. 121, 123). Weidanz introduceerde in Halle een experimenteel, expressionistisch marionettentheater. Anna Simons, in Londen opgeleid in de geest van de arts-and-craftsbeweging, gaf les als letter- en boekontwerper. Thiersch zelf onderwees binnenhuisarchitectuur.

Overeenkomsten

Tussen de Burg en het Bauhaus bestond vanaf 1919 geregeld en collegiaal contact, al ervoer vooral Thiersch ook concurrentie. Er waren nogal wat overeenkomsten tussen beide scholen en die lagen vooral op het terrein van praktisch, experimenteel onderwijs in werkplaatsen, een methode waar zowel Gropius als Thiersch veel belang aan hechtten. De opening van het Bauhaus in Weimar was voor Thiersch een extra motivatie om het stadsbestuur van Halle over te halen de werkplaatsen op zijn school te vernieuwen en verder uit te breiden en hiervoor nieuwe docenten te werven.³

Als eerste werd Erich Lenné als de leider van de nieuwe metaalwerkplaats aangehouden.⁴ Lenné was van 1911 tot 1914 medewerker van de Hagener Silberschmiede geweest en had daar intensief samengewerkt met de Nederlanders Mathieu Lauweriks en Frans Zwollo sr.⁵ De Hagense werkplaats was ontstaan in het verlengde van het kort daarvoor in diezelfde stad opgerichte Staatliche Handfertigkeitsseminar, een opleiding voor toekomstige leraren in het ambachtsonderwijs met Lauweriks als artistiek leider. Het was een van de vele initiatieven die mecenas Karl Ernst Osthaus ontplooidde om het opkomende industriestadje aan de rand van het Ruhrgebied meer cultuur te bieden.⁶ Ook het nieuwe Folkwang Museum maakte daar deel van uit, evenals het reizende Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (afb. 18–23). In Hagen richtte Osthaus een kunstenaarskolonie op waar maar liefst vier Nederlanders woonden en werkten. Naast Lauweriks en Zwollo waren dat de kunstenaar Johan Thorn Prikker en de pottenbakker Bert Nienhuis. Onder supervisie van Zwollo voerde Lenné in de smederij ontwerpen uit van Lauweriks, die voor die tijd grensverleggend en in Duitsland uiterst populair waren. Toen zowel Zwollo als Lauweriks met het uitbreken van de oorlog in 1914 terug naar Nederland moesten gaan, nam Lenné nog voor een jaar de lessen van Zwollo over. In 1915 werd hij opgeroepen om zijn militaire plicht in de oorlog te vervullen.

Lenné bleef van 1919 tot 1922 in Halle en werd opgevolgd door Karl Müller, een metaalkunstenaar die zonder enige twijfel heel goed keek naar de ontwikkelingen in het Bauhaus. Hij bezocht met enkele andere Burg-docenten en hun leerlingen in 1923 de tentoonstelling van de toen amper vier jaar bestaande school in Weimar.⁷ Terwijl Lenné zich meer had gericht op het ontwerpen van kleine luxe voorwerpen en sieraden richtte Müller zich op gebruiksvoorwerpen, serviezen, vazen en architectuur-gebonden producten als lampen en deurklinken. Ze worden gekenmerkt door een robuuste en geometrische vormgeving en de afwezigheid van versieringen.

Verschillen

Naast overeenkomsten waren er ook enkele onmiskenbaar grote verschillen tussen de Burg en het Bauhaus en de impact daarvan werd allengs groter. Het belangrijkste verschil was dat in Halle het moderne handwerk centraal bleef staan, terwijl aan het Bauhaus steeds nadrukkelijker het contact met de industrie werd gezocht. Daar was in 1923 met Gropius' slogan 'Kunst en techniek:

³ Hoiman 2015, p. 55.

⁴ Halle 1982; Nauhaus 1981, pp. 30–32.

⁵ Rotterdam 1982a, pp. 53–73.

⁶ Hagen 1984.

⁷ Dolgner 2009, p. 107.

een nieuwe eenheid' het industriële ontwerp het einddoel geworden.⁸ Omgekeerd werd er in Halle, eerder dan in Weimar, serieus werk gemaakt van de verkoop van eigen werkplaatsproducten. Al in 1920 werd een winkel bij de Burg geopend en spoedig daarna was de opleiding vertegenwoordigd op de Grassimesse in Leipzig, destijds een van de belangrijkste verkooppunten van het moderne ambachtelijke sier- en gebruiksvoorwerp in Duitsland. In 1927 werd ten tijde van deze beurs onder de titel *Europäische Kunstgewerbe* een grote internationale tentoonstelling georganiseerd waar niet alleen producten van de Burg en die van het Bauhaus te zien waren, maar ook Nederland met een grote inzending vertegenwoordigd was.⁹ De talrijke Nederlanders die deze tentoonstelling in Leipzig bezochten, konden in aangrenzende zalen de werkstukken van de Burg en het Bauhaus bewonderen en vergelijken. Producten van deze twee vooraanstaande opleidingen raakten, mede dankzij deze presentatie, snel over heel Europa verspreid. De verkoopboeken van de Burg telden in 1930 al 950 adressen, waaronder in Nederland het kunstnijverheidshuis De Distel in Rotterdam.¹⁰

Het Bauhaus en de Burg waren in 1927 ook vertegenwoordigd op de Werkbund-tentoonstelling *Die Wohnung* en de daarbij behorende modelwijk Weissenhof in Stuttgart (afb. 131). Onder leiding van Thiersch ontwierpen docenten en leerlingen uit Halle een volledig ingericht interieur voor een van de appartementen van Behrens (afb. 105). De twee door Gropius ontworpen huizen werden wat spaarzamer ingericht met in serie geproduceerde stalen buismeubelen van Marcel Breuer.

105 Het interieur van een van de woonkamers van het appartementen-gebouw van Peter Behrens op de Weissenhofsiedlung in Stuttgart, ingericht door docenten en studenten van de Burg naar een ontwerp van Paul Thiersch, 1927, foto A. Kirchhoff, particuliere collectie



Van het Bauhaus naar de Burg: Marcks, Friedlaender en Wildenhain

Met haar blijvende grote aandacht voor het unieke, ambachtelijke gebruiksvoorwerp was de school in Halle ogenschijnlijk wat minder vooruitstrevend dan het Bauhaus dat zich steeds meer op de industrie richtte en zakelijker werd. Tegelijkertijd werd het handwerk van de Burg door sommigen juist ook zeer gewaardeerd. Toen het Bauhaus in 1925 gedwongen werd om Weimar te verlaten, waren er in totaal zeventien studenten en docenten die de verhuizing van de school naar Dessau als een goed moment zagen om over te stappen naar de minder principiële kunstnijverheidsopleiding in Halle.¹¹ Tot de meest prominente *Bauhäusler* die dat deden, behoorden de vormmeester van de keramiekwerkplaats Gerhard Marcks, zijn leerlingen Marguerite Friedlaender en Franz Wildenhain, de getalenteerde weefster Benita Otte en de leerling van de metaalwerkplaats Wolfgang Tümpel. Enkele jaren later volgden nog Erich Consemüller, Erich Dieckmann, Heinrich Koch en Hans Wittwer.

⁸ 'Kunst und Technik: eine neue Einheit'. Onder deze titel hield Walter Gropius op 15 augustus 1923 zijn openingsspeech tijdens de *Bauhauswoche* in Weimar, zie Programm, in: Hauptstaatsarchiv Weimar, Archiv Staatliches Bauhaus Weimar, inv.nr. 29, blad 19.

⁹ Leipzig 1927.

¹⁰ Dolgner 2009, p. 137. Hier wordt ook de 'Centraleinkaufsgesellschaft' in Amsterdam genoemd. Het is niet duidelijk wat hiermee bedoeld wordt.

¹¹ Hoiman 2015, p. 57.

Voor de drie eerstgenoemden lag de overstap naar Halle voor de hand omdat de keramiekwerkplaats van het Bauhaus niet meeverhuisde naar Dessau. Op de Burg kon beeldhouwer Marcks – een van de eerste docenten die Gropius in 1919 naar Weimar had gehaald – zich weer volledig op zijn eigen vak richten. Friedlaender behoorde in 1919 tot de eerste leerlingen van het Bauhaus en had in de keramiekwerkplaats het ambachtelijke draaien tot in de finesses geleerd van werkmeester Max Krehan. Haar passie was het ambacht. Veel enthousiasme voor de pogingen van Gropius om ook in de keramiekwerkplaats prototypes voor de industrie te maken, had ze niet kunnen opbrengen. Haar medestudenten Theodor Bogler, Margarete Heymann en Otto Lindig konden dat wel en de voortdurende discussies hierover hingen haar steeds meer de keel uit (afb. 50).¹² In Halle vond ze samen met haar negen jaar jongere vriend Franz Wildenhain een vrijere, vrolijkere en minder politiek geladen atmosfeer. Wildenhain was in 1924 als leerling aan het Bauhaus begonnen en had er de vooropleiding (*Vorkurs*) van László Moholy-Nagy gevolgd. Hij maakte zijn opleiding tot pottenbakker in Halle af.

Ondanks onderlinge concurrentie en toenemende verschillen bleven de contacten tussen de Burg en het Bauhaus vriendschappelijk. Op 4 en 5 december 1925, kort na de verhuizing van het Bauhaus naar Dessau, werd in Halle een groot feest gevierd met als thema '*neue Sachlichkeit*'.¹³ Veel studenten en docenten uit Dessau, onder wie Gropius en Moholy-Nagy, gingen in aangepast feestkostuum naar de Burg die voor de gelegenheid helemaal in stijl was opgetuigd (afb. 106). Hoogtepunt van het feest was het ballet *Homo mechanicus*, geënceneerd door Bauhaus-leerling Wolfgang Tümpel die nog maar pas naar de Burg was overgestapt.



106 Pagina uit het album van Gerda Leo, met onder meer foto's van het *Neue Sachlichkeit*-feest op de Burg, 1925, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)

Friedlaender nam in Halle het keramiekatelier van Gustav Weidanz over en bouwde het om tot een efficiënte productiewerkplaats (afb. 107).¹⁴ Vanaf 1929 hield ze zich steeds meer bezig met de productie van voorwerpen van porselein.¹⁵ Wildenhain nam in die periode de leiding van de keramiekwerkplaats over. Na een stage bij de Staatliche Porzellanmanufaktur (de huidige Königliche

¹² Dolgner 2009, p. 107.
¹³ Dolgner/Luckner-Bien 2009.
¹⁴ Schneider 2015
¹⁵ Berlijn 2009a.

107 De keramiekwerkplaats van Burg Giebichenstein met Franz Wildenhain (links) en Marguerite Friedlaender (rechts), ca. 1928, archief Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (Saale)



Porzellan-Manufaktur) in Berlijn liet Friedlaender in Halle een porseleinoven bouwen, zodat ook hier met dit materiaal geëxperimenteerd kon worden en de leerlingen het maken en gebruiken van gietvormen konden leren. In 1929 kwam haar koffieservies uit de serie *Hallesche Form* op de markt, een jaar later een mokkaservies (afb. 120). Al in 1931 werd het in het Nederlandse tijdschrift *De vrouw en haar huis* met een mooie foto van Hans Finsler belicht.¹⁶ Een serie vazen, het horecaservies *Hermes* en het eetservies *Burg Giebichenstein* volgden (afb. 108).

Fotografie op de Burg: Finsler en Leo

Hans Finsler, die architectuur had gestudeerd in Stuttgart en München en kunstgeschiedenis in München en Berlijn, was door Thiersch in 1922 naar de Burg gehaald als docent kunstgeschiedenis en bibliothecaris. Al snel hield hij zich vooral bezig met het fotografisch vastleggen van de producten die op de Burg werden gemaakt.¹⁷ De wijze waarop hij dat deed zou internationaal als zogenaamde *Sachfotografie* bekend raken. In 1928 werd Finsler tot leraar fotografie benoemd en met deze officiële invoering van het vak en de speciaal daarvoor ingerichte fotowerkplaats liep de Burg een jaar op het Bauhaus vooruit. Daar werd weliswaar al enkele jaren volop door docenten en studenten gefotografeerd, maar een echt 'vak' was het nog niet.¹⁸ Vooral door de invloed van Moholy-Nagy kenmerken de foto's van docenten en studenten aan het Bauhaus zich vaak door experimenten met licht, transparantie, reflecties en de bijzondere hoek van waaruit de opnames werden gemaakt. Finsler daarentegen systematiseerde vanaf 1928 zijn opvattingen over fotografie tot duidelijke richtlijnen voor het maken van opnames van industriële producten. Stofuitdrukking en een zo groot mogelijk palet aan grijswaarden stonden centraal. Aan het Bauhaus werd Walter Peterhans in 1929 de eerste docent fotografie.

Zowel Finsler als Peterhans namen met hun meest getalenteerde leerlingen in 1929 deel aan de tentoonstelling *Film und Foto* in Stuttgart waar ook enkele Nederlanders voor uitgenodigd waren (afb. 146).¹⁹ Tot de leerlingen van Finsler behoorde Gerda Leo.²⁰ Bij haar komst in 1925 op de Burg had ze als zestienjarige aanvankelijk gekozen voor de emailleerklas van Lily Schultz. Een jaar later kreeg ze een eigen camera en raakte ze, zoals veel van haar leeftijdgenoten, al snel aan het medium verslingerd. Niet alleen eigen fotografie, ook het verzamelen van foto's van medestudenten, van hun werkstukken, hun feesten en hun uitstapjes was een geliefde bezigheid in die jaren. Het simpelweg inplakken van de foto's was voor deze creatieve kunststudenten niet voldoende en ze verwerkten de foto's, soms samen met briefkaarten en ander drukwerk, tot collages.²¹ De bewaard gebleven albums van Leo bieden een bijzonder inzicht in het leven op de Burg in de jaren twintig. Ook van Bauhaus-studenten zijn dergelijke albums bewaard gebleven: twee



108 Marguerite Friedlaender, delen uit het servies *Hermes*, ontworpen voor Flughafen Halle-Leipzig, 1931, foto Heinrich Koch, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)

¹⁶ *De vrouw en haar huis* 19 (1931) 3. Ten onrechte werd het servies met de modelnaam *Mokka* aangeduid.
¹⁷ Koenig/Gasser 2006; Göltz/Immisch 1991.
¹⁸ Fiedler 1990a.
¹⁹ Stuttgart 1929; Bool 1979; Nederlandse deelnemers waren Henri Berssenbrugge, Lajos d'Ebneth, Jan Kamman, Gerard Kiljan, Denis Mulder, Paul Schuitema en Piet Zwart.
²⁰ Halle 1994.
²¹ Blume 2012.

voorbeelden hiervan bevinden zich in Nederland. De fotoalbums van Lisbeth Oestreicher en Gerda Marx, leerlingen van respectievelijk de weefwerkplaats en de metaalwerkplaats in Dessau, vertonen grote gelijkenissen met die van Leo.²²

Tijdens een korte werkperiode in 1929 bij fotograaf Albert Renger-Patzsch in Essen leerde Leo de Nederlandse fotograaf Jaap d'Oliveira kennen. Ze trouwden in 1932 en vestigden zich nog datzelfde jaar in Amsterdam. Zij kregen vijf kinderen en hiermee eindigde helaas de carrière van de veelbelovende fotografe. Haar man werd veel gevraagd als architectuurfotograaf en was de eerste docent fotografie aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs (IvKNO) in Amsterdam, de huidige Gerrit Rietveld Academie. Honderden voorbeelden uit zijn rijke oeuvre zijn te vinden in tijdschriften als *De 8 en Opbouw* en *Goed Wonen* en in het reclamemateriaal van de firma Gispén. Een van hun zonen, Maarten d'Oliveira, nam de studio in 1968 over.

Finsler vertrok eveneens in 1932 uit Halle en ging lesgeven aan de Kunstgewerbeschule in Zürich, waar hij een invloedrijk docent werd. Een van zijn leerlingen in 1934 en 1935 was de Nederlander Carel Blazer. Deze werd, eenmaal terug in Nederland, eveneens een veelgevraagde fotograaf. In 1938 volgde hij *Bauhäusler* Paul Guermontprez op als docent fotografie aan de Nieuwe Kunstschool in Amsterdam, opgericht door voormalig Bauhaus-student Paul Citroen.



109 Ansichtkaart van het restaurant van Flughafen Halle-Leipzig, ontworpen door Hans Wittwer in 1929–1931, met een danspodium op de voorgrond, begin jaren dertig, Stadtarchiv Halle (Saale)

Van het Bauhaus naar de Burg: Wittwer en Dieckmann

De overstap door de Zwitserse architect Hans Wittwer in 1929 van het Bauhaus naar de Burg was tekenend voor de frisse wind die eind jaren twintig in Halle ging waaien. Wittwer was vanaf 1927 in Dessau werkzaam geweest als docent aan het Bauhaus en compagnon van Hannes Meyer. Samen met Meyer ontwierp hij onder meer uitbreidingen (1929–1930) voor de wijk (*Siedlung*) Törten van Gropius in Dessau en de Bundesschule (1930) van de Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund in Bernau nabij Berlijn, al betwistte Meyer het aandeel van Wittwer in dat laatste ontwerp.²³ De school werd een van de paradepaardjes van het Bauhaus onder Meyer. Toen Wittwer door Marcks werd uitgenodigd om als de eerste docent architectuur naar Halle te komen, was hij blij om het Bauhaus te kunnen verlaten. Daar had hij overigens ook met Johan Niegeman en Mart Stam samengewerkt. Stam kende hij zelfs al sedert 1923 toen zij samen met El Lissitzky, Hannes Meyer, Emil Roth en Hans Schmidt het avant-gardetijschrift *ABC: Beiträge zum Bauen* oprichtten.²⁴

²² Het album van Oestreicher is in bezit van het SMA, het album van Marx is nog in familiebezit. Van beide albums is niet helemaal duidelijk wanneer ze werden gemaakt.

²³ De school staat sinds 2017 op de Werelderfgoedlijst van UNESCO.

²⁴ Jacobs 2016, pp. 67–75.



110 Trude Jalowetz, 1938, foto Paul Guermontprez, Stedelijk Museum, Amsterdam

²⁵ Noell 2015b.

²⁶ Weil am Rhein 1990.

²⁷ Schneider 1996; Van Rossem 1996.

²⁸ Pohlmann 2003.

In Halle hield Wittwer zich naast zijn lessen aan de Burg bezig met de bouw van het restaurant (1929–1931) van de nieuwe luchthaven in Schkeuditz, halverwege Halle en Leipzig (afb. 121).²⁵ Het helaas in de oorlog al verloren gegane bouwwerk was het hoogtepunt van zijn loopbaan. Met zijn grote, transparante vliesgevel en zijn geavanceerde betonnen constructie was het restaurant een van de mooiste voorbeelden van het Nieuwe Bouwen in Europa. Zowel bij de bouw als bij de inrichting van het complex werden docenten en studenten van Burg Giebichenstein betrokken. In 1933 werd het resultaat – met foto's van Finsler – in *De 8 en Opbouw* gepubliceerd (afb. 109).

Ten slotte was er in de jaren dertig nog een laatste *Bauhäusler* die vanuit Burg Giebichenstein contacten in Nederland kreeg: Erich Dieckmann. Dieckmann was opgeleid als meubelontwerper aan het Bauhaus in Weimar.²⁶ Na de verhuizing van de school naar Dessau bleef hij als docent verbonden aan de Staatliche Bauhochschule van Otto Bartning in het voormalige gebouw van het Bauhaus in Weimar. Hij was dus een collega van Cornelis van Eesteren die daar moderne stedenbouwkunde doceerde.²⁷ Dieckmann ontwikkelde in deze jaren een succesvol programma van houten *Typen* meubelen (afb. 127). Toen de nationaalsocialisten al in 1930 in Weimar aan de macht kwamen lukte het hem om naar Halle over te stappen. Pas toen begon hij ook meubelen in riet, rotan en stalen buis te ontwerpen. Omstreeks 1932 kocht directeur Bertus Sonneveld van de Van Nelle-fabrieken voor zijn nieuwe woonhuis in Rotterdam twee stalen buisfauteuils met rieten zitting van Dieckmann, uitgevoerd door firma Cebaso. In diezelfde periode nam de firma Metz & Co deze en enkele andere modellen naar Dieckmanns ontwerp in haar assortiment op.

Donkere tijden: Jalowetz

In 1933 viel de donkere schaduw van het nationaalsocialisme ook over Burg Giebichenstein. Zoals in de bijdrage van Dörte Nicolaisen in dit boek wordt beschreven, moesten de Joodse Marguerite Friedlaender en haar man Duitsland in dat jaar verlaten. Het lukte hen om in Putten in Nederland een bestaande pottenbakkerij over te nemen en een nieuw relatienetwerk op te bouwen. De productie van Het Kruikje, zoals de keramiekwerkplaats heette, leek in veel opzichten op wat er door hen in Halle en zelfs ook al daarvoor aan het Bauhaus was vervaardigd: handgedraaide gebruikskeramiek met terughoudende glazuren en weinig decoraties. Niet zelden moeten de merkjes onderop de producten uitsluitend bieden over de herkomst.

Een andere leerling van Burg Giebichenstein, de Joodse Trude Jalowetz, week eveneens in 1933 uit naar Nederland (afb. 110).²⁸ Na een jaar de lessen aan de textielafdeling van de Kölner Werkschulen te hebben gevolgd, had Jalowetz zich in 1931 in Halle aangemeld met de uitdrukkelijke wens om hier de lessen van Benita Otte te volgen. Otte – Koch-Otte na haar huwelijk in 1929 met de oud-*Bauhäusler* Heinrich Koch – was samen met Gunta Stölzl een van de meestbegaafde weefsters van het Bauhaus in Weimar geweest. Mede door de cursussen die Otte en Stölzl aan de Höhere Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld hadden gevolgd, wist Otte de weefwerkplaats van de Burg in korte tijd om te vormen van een ambachtelijke weverij voor wandkleden tot een professionele weefwerkplaats en textielververij waar ontwerpen voor het interieur voorop stonden: gordijnen, tafelkleden en wandbehangsels (afb. 122). Strepen en ruiten, direct uit de techniek van het weven voortkomend, en allerhande combinaties met garens, structuren en bindingen stonden in haar onderwijs en producten centraal. Jalowetz volgde bij haar ook een *Vorkurs*, die in alle opzichten op de introductieperiode van het Bauhaus leek.

In Nederland kon Jalowetz terecht bij weverij Het Paapje in Voorschoten en een betere plek kon ze zich niet wensen. Deze in 1929 opgerichte werkplaats stond onder leiding van Hans Polak, de zoon van een textielhandelaar die enkele jaren bij Josef Hoffmann in Wenen had gestudeerd. Ervaring met het knopen van tapijten kreeg hij daarnaast bij studio De Saedeleer in Etikhove nabij Brussel.

Toen Jalowetz in Voorschoten arriveerde, werkten bij Het Paapje een twintigtal mensen. Er werden opdrachten uitgevoerd voor moderne architecten, winkels en fabrikanten, zoals J.J.P. Oud, Metz & Co en de firma Gispen. Een groot project waar Jalowetz aan kon meewerken was het door Oud ontworpen tapijt voor de toeristenlounge van het luxe passagiersschip de *SS Nieuw Amsterdam* dat in 1938 in de vaart werd gebracht (afb. 256). De inrichting van dit schip was een prestigieus samenwerkingsproject van de *fine fleur* van de Nederlandse toegepaste kunsten van dat moment.

In de weekenden reisde Jalowetz geregeld naar haar oude vrienden van de Burg: Marguerite en Franz Wildenhain in Putten. Daar zag ze ook haar grote vriend en leraar Georg Marcks nog een enkele maal. Vanuit Putten bezocht ze ook voormalig Bauhaus-weefster Kitty van der Mijll Dekker, die samen met haar studiegenoten Greten Kähler en Hermann Fischer in het nabijgelegen Nunspeet weverij De Wipstrik had opgericht. Lieselotte Scheuffler, een Duitse weefster bij Het Paapje, werd haar beste vriendin. Zij trouwde later met de Nederlandse keramist Dirk Hubers, die enige tijd als leerling-pottenbakker bij Het Kruikje werkte (afb. 257).

In 1937 nam Franz Wildenhain Jalowetz mee naar een feest van Paul Guernonprez in Amsterdam en al heel spoedig bloeide tussen beiden een grote liefde op. Op 1 april 1939 traden de twee in het huwelijk. Trude vertrok bij Het Paapje en ging werken in het reclamebureau Co-op 2 van Guernonprez in Amsterdam. Zo raakte ze nog meer betrokken bij de kring van oud-Bauhaus-studenten en -docenten en hun vrienden rondom de Nieuwe Kunstschool in Amsterdam en de Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. Zoals door Frank van Lamoen elders in dit boek wordt beschreven, leidden de steeds intensievere verzetsactiviteiten van Guernonprez in juli 1944 tot zijn dood. Meteen na de oorlog lukte het Jalowetz de draad weer op te pakken en werkte ze enige tijd voor weverij De Ploeg in Bergeijk, waar in de jaren dertig ook de Bauhaus-weefster Otti Berger actief was geweest (afb. 259). Jalowetz deed dat vanuit Amsterdam op eigen weefgetouwen en met hulp van pas afgestudeerde weefsters van het IvKNO, leerlingen van Van der Mijll Dekker. Op 11 januari 1947 emigreerde ze naar Amerika.

De onbekende Burg

Tot slot nog de vraag waarom Burg Giebichenstein – ondanks de vele banden die er bestonden met Nederland – in ons land toch zo onbekend is gebleven. Dit is des te verwonderlijker omdat de Burg in tegenstelling tot het Bauhaus nooit werd gesloten: de school bleef ook na de nationaalsocialistische machtsovername in 1933, met een deels gewisseld docentencorps, verder functioneren en was ook in de DDR-tijd een actieve opleiding.²⁹ Vandaag de dag is de Burg zelfs een van de meest gerenommeerde ontwerpopleidingen in Duitsland.³⁰

Het antwoord ligt vermoedelijk in een belangrijk aspect dat hier nog niet is genoemd: de mate waarin de twee opleidingen de publiciteit zochten. In dit opzicht was het Bauhaus de absolute kampioen en zoals Patrick Rössler betoogt in zijn boek *The Bauhaus and Public Relations: Communication in a Permanent State of Crisis* (2014), was oprichter en eerste directeur Gropius uiterst bedreven in 'public relations'.³¹ De wijze waarop in 1919 het oprichtingsmanifest van het Bauhaus, met zijn idealistische toekomstvisie en zijn concrete plannen, voorzien van de symbolische voorstelling van een stralende kathedraal van Lyonel Feininger, over heel Duitsland werd verspreid, was al een eerste bewijs (afb. 2). Tegenwoordig realiseert vrijwel niemand zich nog dat de plannen van Thiersch voor zijn school in Halle hier nauwelijks van verschilden.

Het Bauhaus had publiciteit vooral nodig om te overleven, iets wat desalniettemin uiteindelijk jammerlijk mislukte. Tegelijkertijd droeg het politieke en heroïsche verhaal van de *Werdegang* van het Bauhaus en zijn vele bekende docenten en studenten ook sterk bij aan de wereldnaam van de school, en ook hiervoor bleef Gropius tot in de jaren zestig voor een belangrijk deel verantwoordelijk.

²⁹ Halle 2015, pp. 80–87 en pp. 104–109.

³⁰ <http://www.burg-halle.de>.

³¹ Rössler 2014.



111 J.J.P. Oud, omslag *Rotterdam. Outlines of Extension and Housing*. 1924, 1925, boekdruk, ca. 250 × 250 mm, collectie Flip Bool



112 N.P. de Koo, brochure *Internationale Handelskammer. Rotterdam*, juli 1927, boekdruk, 223 × 112 mm, collectie Flip Bool



113 Jan Kamman, omslag van het tijdschrift *Meer Daet*, februari 1933, boekdruk, collectie Flip Bool



114 Ara Verbeek, straalkachel, 1929, verchroomd stalen buis, hout, bakeliet, 46,2 x 32 x 21 cm, uitvoering Koninklijke Fabriek Inventum BV, Bilthoven, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



115 Piet Zwart, wandbank voor de First Church of Christ, Scientist in Den Haag, november 1926, rood-, blauw- en zwartgelakt metaal, 120 x 50 x 37 cm, (het recente onderzoek *Typotektsich interieur* (2015) naar deze metalen meubelen wijst op een relatie met de vernieuwende typografie van Zwart), collectie (als ook toeschrijving en objectgegevens) Galerie VAN DEN BRUINHORST, Kampen



116 J.J.P. Oud en Willem Hendrik Gispen, pianolamp, 1928, verchroomd en vernikkeld koper, 11 x 29 x 19 cm, uitvoering Gispen's Fabriek voor Metaalbewerking, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



117 Willem Hendrik Gispen, set van drie bijzet-tafeltjes, 1933, staal, hout, breedte 48, 47 en 33,5 cm, uitvoering Gispen's Fabriek voor Metaalbewerking, Rotterdam, collectie Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed



118 Mart Stam (toegeschreven), stoel B 263, 1931, verchroomd metaal, geel gelakt hout, 44 x 48 x 76 cm, uitvoering Gebr. Thonet GmbH, Frankenberg, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



119 Hubert Griemert, servies, 1935-1940, steengoed, uitvoering Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle (Saale), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



120 Marguerite Friedlaender, servies *Hallesches Form*, 1929-1932, porselein, glazuur, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



121 Erwin Hahs, affiche *Flughafen Halle-Leipzig*, 1928, offset, 610 x 850 mm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)



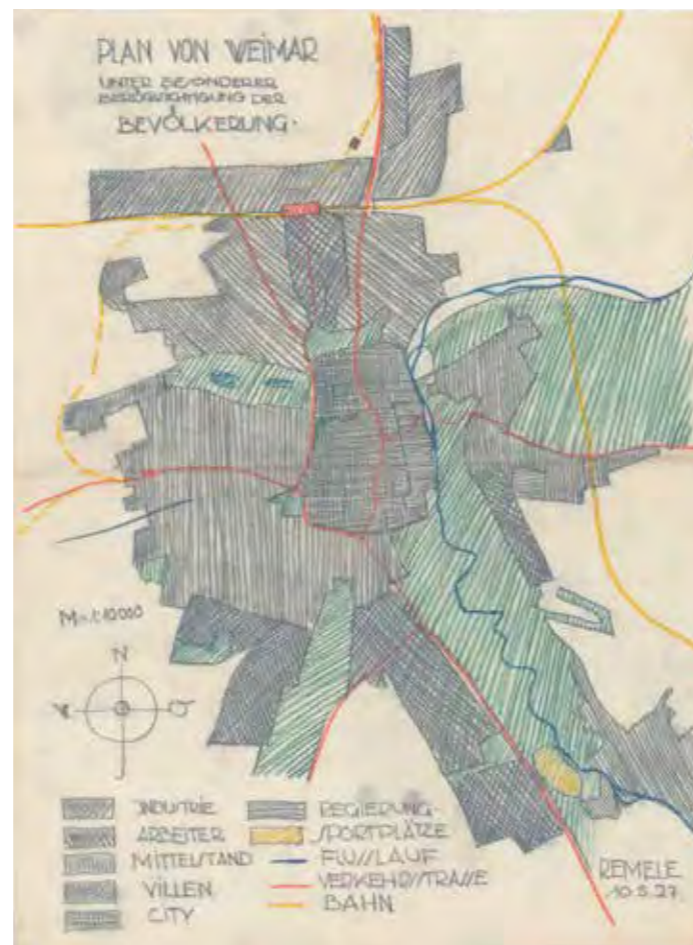
122 Benita Otte, interieurstof, 1928-1930, geweven wol, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)



123 Gustav Weidanz, schaakspel, 1926, beuken-, mahonie- noten- en berkenhout, 36,5 x 36,5 cm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)



124 Werner Graeff, brochure *Staatliche Bauhochschule Weimar*, 1929, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam (bruikleen van collectie Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizenstichting, Amsterdam)



125 J.J. Remele, student van Cornelis van Eesteren, plan van Weimar met verschillende soorten woonwijken 1927, kleurpotlood op papier, 590 x 420 mm Het Nieuwe Instituut, Rotterdam

127 Erich Dieckmann, kinderstoeltje, 1928, geschilderd berkenhout en multiplex, 56 x 27 x 34 cm, uitvoering werkplaats Staatliche Bauhochschule Weimar, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

128 Werner Burri, koffiekkan, 1928-1931, steengoed, 16,4 x 26,8 x 17,2 cm, uitvoering werkplaats Staatliche Bauhochschule Weimar, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



126 Wilhelm Wagenfeld, schaal, 1929, zilver, diameter 24,8 cm, uitvoering werkplaats Staatliche Bauhochschule Weimar, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



129 Willi Baumeister, briefkaart met model van de Weissenhofsiedlung, 1927, 102 x 150 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

130 Willi Baumeister, tentoonstellingscatalogus *Werkbundaussstellung die Wohnung*, Stuttgart, 1927, 150 x 210 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

131 Werner Graeff, leporello *Die Wohnung*. *Werbundaussstellung, Stuttgart*, 1927, boekdruk, dichtgevouwen 145 x 210 mm, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



132 Marcel Breuer, stoel B33, 1926-1928, verchromd stalen buis, ijzergarenweefsel, 84 x 48 x 56 cm, uitvoering Gebr. Thonet GmbH, Frankenberg, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



133 Willem Hendrik Gispen, hanglamp *Giso 22*, 1927, glas, metaal, diameter reflector 50 cm, uitvoering Gispen's Fabriek voor Metaalbewerking, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

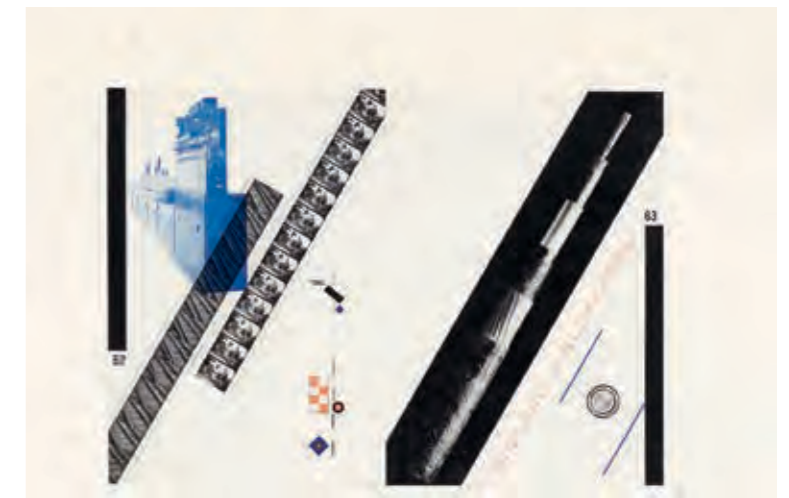
134 László Moholy-Nagy, karton voor tentoonstelling van de Ring neue Werbegestalter in het Stedelijk Museum met omslag van de uitgave Walter Gropius, *Bauhaus Bauten Dessau* (deel 12 in de reeks *Bauhausbücher*), 1930, Gemeentemuseum Den Haag

135 Max Burchartz, karton voor tentoonstelling van de Ring neue Werbegestalter in het Stedelijk Museum met affiche *Internationale Ausstellung Kunst der Werbung*, 1931, Gemeentemuseum Den Haag



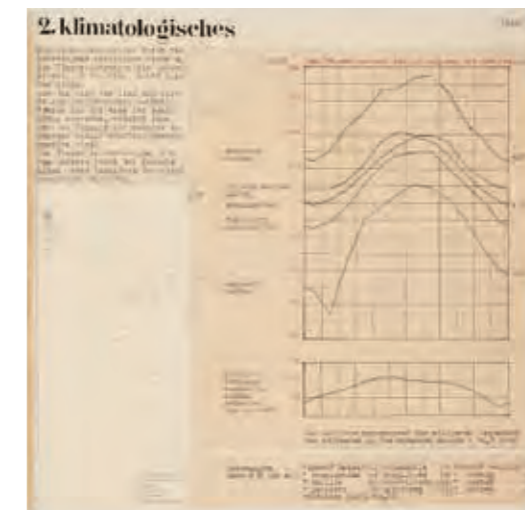
136 Piet Zwart, karton voor tentoonstelling van de Ring neue Werbegestalter in het Stedelijk Museum met dubbele pagina uit een catalogus voor de Nederlandsche Kabelfabriek (NKF), 1927-1928, Gemeentemuseum Den Haag

137 Paul Schuitema, karton voor tentoonstelling van de Ring neue Werbegestalter in het Stedelijk Museum met twee advertenties voor Van Berkel met weegschalen model C en model F, 1927, Gemeentemuseum Den Haag





138 Bijzondere uitgave van *De 8 & Opbouw* gewijd aan de tentoonstelling *De functionele stad* in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 25 mei 1935, nr. 11-12, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam (bruikleen van collectie Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizenstichting, Amsterdam)



139 Jan en Kees van der Linden, Hubert Hoffmann en Wilhelm Hess, *Plan Dessau*, 1933, negen van de in totaal 47 uitgewerkte platen voor het vierde CIAM-congres, collage, inkt gouache, 310 x 300 mm (elk), Het Nieuwe Instituut, Rotterdam (bruikleen van collectie Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizenstichting, Amsterdam)



140 Joost Schmidt, omslag van *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 4 (15 mei 1929) 10, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



141 Franz Roh en Jan Tschichold (samenstellers), *Foto-auge, Oeil et photo, Photo-eye*, Stuttgart, 1929, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



142 Lajos d'Ebneth, *Berlin Alexanderplatz*, 1927, fotocollage, 600 x 510 mm, Centraal Museum, Utrecht



143 Walter Peterhans, *Hommage à Rimbaud ou Ophélie*, ca. 1929, ontwikkelgelatine-zilverdruk, 274 x 354 mm, Stedelijk Museum, Amsterdam



144 Paul Schuitema, *Zelfportret*, 1929-1931, ontwikkelgelatinezilverdruk, geglansd barietpapier, 243 x 185 mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



145 Piet Zwart, *Schreeuw (Dick Elffers)*, 1930, bromidedruk op fotopapier, 130 x 180 mm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



146 Hans Finsler, *Drei Eier auf Waffelpapier*, ca. 1929, ontwikkelgelatinezilverdruk, 240 x 169 mm, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt - Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale)

**De Stijl
1917-1932**

**Bauhaus
1919-1933**

**Co-op 2
Amsterdam
1934-1939**

**Opbouw
Rotterdam
1920-1940**

**Avant-garde
tijdschriften
1917-1940**

**CIAM
1928-1937**

De Stijl en stedenbouw

Hannes Meyer en Nederlandse kunstenaars en architecten 1924–1930

Magdalena Droste

147 Hannes Meyer op de bouwplaats van de Bundesschule in Bernau, 1928, foto Erich Consemüller, collectie DerdaBerlin

Wat verbond Hannes Meyer, de tweede directeur van het Bauhaus, met Nederlandse kunstenaars en architecten (afb. 147)? Een inventarisatie levert een heterogeen beeld op aangezien de Nederlandse contacten die Meyer onderhield slechts een deel van het internationale toneel vertegenwoordigen dat zijn leven in de jaren twintig van de vorige eeuw bepaalde. Hij stelde in 1925 de 'wereldburger' tegenover de 'Heimatkunst' en richtte de blik voor het eerst aantoonbaar over de grenzen.¹ Het was alleen door deze bredere kijk en, zoals hij het metaforisch stelde, door de kracht te oogsten van de frisse wind van creativiteit die 'van ver' blaast om 'onze zeilen te vullen en onze fabrieken te keren', dat we ernaar zouden kunnen streven onszelf te voorzien van 'onze eigen broden en vissen'.² Meyer zocht naar een herijking van zijn werk in de toen opkomende abstracte kunststromingen en bewoog zich tussen 1924 en 1930 in een voortdurend veranderend netwerk van architecten en kunstenaars uit België, Denemarken, Duitsland, Tsjechoslowakije, Zwitserland en dus ook Nederland. En al wist hij geen van de Nederlandse kunstenaars voor langere tijd aan het Bauhaus te houden, hun kortstondige interventies en invloeden bleven niet zonder gevolgen. Op persoonlijk vlak was Meyers traject teleurstellender. Toen hij in 1930 als directeur werd ontslagen, was geen van zijn Nederlandse kennissen bereid om de protestbrief te schrijven waarop hij had gehoopt.



- ¹ Kieren/Lichtenstein 1990, p. 304.
- ² 'Wind aus der Fremde'; 'mit Segel und Windmühle'; 'den eigenen Fisch und das eigene Brot'. *Ibidem*, p. 305.
- ³ Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 9 september 1924, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B18.
- ⁴ 'Ich habe stetsfort das Gefühl, daß wir uns noch etwas zu sagen hätten.' *Ibidem*.
- ⁵ 'wir müssen alle unentwegt und vorurteilslos Pioniere sein.'
- ⁶ Von Engelberg-Dočkal 2017, pp. 272–273
- ⁷ 'neuen Weltbild'. In de levensloop voor zijn aanstelling als meester aan het Bauhaus Dessau vanaf 1 april 1927, gaf Meyer de jaren van 1922 tot 1927 het motto 'het nieuwe wereldbeeld' mee. Getty Research Institute (GRI), Los Angeles, Special Collections, Bauhaus Correspondence 1923–1933 (BHC), toeg.nr. 870570.

J.J.P. Oud

In 1924 leerde Meyer de Nederlandse architect J.J.P. Oud kennen toen deze tijdens een reis naar Zwitserland diens woonproject Freidorf in de buurt van Bazel bezocht.³ Oud moet indruk op hem hebben gemaakt, want niet veel later, op 9 september 1924, hervatte Meyer het contact en schreef naar aanleiding van zijn verblijf in Gent aan Oud: 'Ik heb voortdurend het gevoel dat we elkaar nog iets te zeggen hebben.'⁴ In dezelfde brief deed hij uitvoerig verslag van het *Co-op Theater* project dat hij in Gent opvoerde en stelde: 'We moeten allemaal consequent en zonder vooroordeel pioniers zijn.'⁵ Korte tijd later ontmoetten de twee elkaar waarschijnlijk in Rotterdam, waar de Nederlandse architect woonde. Oud werd destijds tot de pioniers van de moderne architectuur gerekend.⁶ Voor Meyer gold dat niet. Hij was eerder op zoek naar het 'nieuwe wereldbeeld'.⁷ Al snel stond hij

zelfs 'afwijzend' tegenover zijn eigen belangrijkste architectuurproject, de *Siedlung Freidorf*.⁸ Meyer was in deze jaren niet als architect actief. Naar eigen zeggen zou hij 'de beroepsaanduiding "architect" amper meer verdienen' en op weg zijn 'naar een derde vorm van artistieke uiting'.⁹ Hiermee bedoelde hij waarschijnlijk zijn lino'sneden, die hij ook wel 'beeldconstructies' noemde: abstracte grafiek waarin met spiegelingen en vouwen ruimtelijke constructies op het platte vlak werden gesuggereerd.¹⁰

Op 31 juli 1925 stuurde hij Oud een van deze werken en vroeg om 'kritiek op dergelijke studies'. Hij voegde eraan toe: 'Het lukt me hier in Zwitserland nauwelijks om met iemand over abstracte dingen van gedachten te wisselen en ik ben vrijwel uitsluitend op buitenlandse vrienden aangewezen.'¹¹ Zoals uit zijn brief blijkt, streefde Meyer naar een consequente abstracte vormgeving. Hij wilde, zo schreef hij, met een 'sterke, absolute kunstenaar van gedachten wisselen over de problemen die me bezighouden'.¹² Het ging er ook om hoe men 'verleid werd om inconsequent te werken'.¹³ Meyer vroeg om het adres in Parijs van de abstracte schilder Piet Mondriaan, over wie ze tijdens zijn bezoek aan Rotterdam hadden gesproken. De 'grote ernst en sterke wil van zijn handelen' hadden indruk op hem gemaakt.¹⁴ Hem wilde hij ontmoeten.¹⁵

Hoe Mondriaan reageerde weten we niet. Meyer verwerkte de indrukken van zijn bezoek in het kortstondig bestaande Zwitserse avant-gardetijdschrift *ABC: Beiträge zum Bauen*; voor een in mei 1926 verschenen nummer trad hij op als redacteur.¹⁶ Op een dubbele pagina zette hij Mondriaan en de Belgische Stijl-kunstenaar Georges Vantongerloo als gelijkwaardige grootheden naast elkaar. Ook drukte hij een korte tekst af van Mondriaan die deze kennelijk speciaal voor het tijdschrift had geschreven. Na het bezoek schreef hij over Mondriaan dat hij 'veel over zijn geschriften had moeten nadenken en ik moet zonder meer toegeven dat hij me behoorlijk veel problemen bezorgt'.¹⁷ Terwijl Meyer in zijn beeldconstructies streefde naar een innerlijke visuele realiteit en een absolute consistentie, werkte Mondriaan meer op basis van de antroposofisch-esoterische leer van De Stijl.¹⁸ Een ontmoeting van gelijkgestemde geesten zoals Meyer die had verwacht, is dan ook moeilijk voor te stellen: hij vond hier niet wat hij zocht.

Themanummer *Das Werk* (juli 1926)

De ontmoeting kan desondanks een blijvende indruk hebben achtergelaten. Mondriaans atelier was slechts een paar maanden vóór Meyers komst omgevormd tot een radicale kunstruimte, dit met hulp van Vantongerloo die zich al vroeg bij De Stijl had aangesloten. Dit atelier met zijn rechthoekige kleurvlakken moet Meyer hebben gezien en hij publiceerde, waarschijnlijk als eerste, een van de drie foto's die fotograaf Paul Delbo vermoedelijk in april 1926 van de ruimte maakte (afb. 148).¹⁹

Als platform voor publicatie stond hem ditmaal een themanummer voor het belangrijkste Zwitserse architectuurtijdschrift *Das Werk* ter beschikking.²⁰ Meyers artikel droeg de programmatische titel 'Die neue Welt', waaronder dit nummer nog altijd algemeen bekend is. Onder de kop 'Der Standard' publiceerde hij hierin als eigen werk het *Co-op Interieur* (afb. 149). De 'standaard'-kamer, die merkwaardig genoeg een slaapkamer was en geen werkkamer, was na Meyers beeldconstructies het eerste daadwerkelijk uitgevoerde ruimtelijke project waarmee hij zich in deze jaren binnen de avantgardistische wereld manifesteerde. Het interieur bestond alleen in fotografische vorm.²¹ Het is beschreven als een 'tijdelijke installatie in het atelier van Hannes Meyer en Hans Wittwer aan de Luftgässlein in Basel'.²² Daar huurden beiden sinds april 1926 een ruimte, en de twee kamers leidden lange tijd een eigen leven als fotografische reproducties.²³

Is het mogelijk dat Mondriaans atelier Meyer inspireerde tot het creëren van het al even radicale *Co-op Interieur*? Door het te classificeren als 'standaard', reageerde Meyer op de vraag die hem al in zijn Freidorf-project had beziggehouden en die ook de focus werd van het themanummer *Die neue Welt*. Alleen door standaardisering van de wereld van alledag en de objectcultuur zouden de toekomstige behoeften van de massa kunnen worden bevredigd: 'Onze woning wordt mobieler dan ooit...

⁸ Brief van H. Meyer aan de heer en mevrouw Giedion, z.d., in: Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), Zürich, Archiv des Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Netzwerk Stadt und Landschaft (NSL), nalatenschap Sigfried Giedion (NSG), blad 43-K-UNDAT:01.

⁹ 'die Berufsbezeichnung "Architekt" kaum mehr'; 'in ein drittes Gebiet künstlerischer Niederschläge'. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 9 september 1924, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B18. Korte tijd later sprak Meyer van 'beeldconstructies en fotoplastische werken', waartoe ook de lino'sneden behoorden. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B28 (kopie van Flip Bool).

¹⁰ 'bildkonstruktionen'. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: *ibidem*, B28 (kopie van Flip Bool).

¹¹ 'Ich habe es hier in der Schweiz ausserordentlich schwer, mich mit jemandem über abstrakte Dinge zu unterhalten können und bin nahezu ganz auf ausländische Freunde angewiesen.' Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 31 juli 1925, in: *ibidem*, B25. Oud bekritiseerde de grafiek als 'decoratief'. Brief van 10 oktober 1925, in: *ibidem*, B26 (kopie van Flip Bool).

¹² 'starken, absoluten Künstler über die Probleme unterhalten, die mich beschäftigen'. *Ibidem*.

¹³ 'Es gehe auch darum, wie man 'verführt wird, inconsequent zu arbeiten'. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 31 juli 1925, in: *ibidem*, B25.

¹⁴ 'hohe Ernst und starke Wille seines Tuns habe ihn beeindruckt'. *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. De ontmoeting vond 'eind oktober' plaats. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: *ibidem*, B28 (kopie van Flip Bool).

¹⁶ *ABC: Beiträge zum Bauen*, nr. 2, serie 2, 1926, in: Kieren/Lichtenstein 1990. Van dit nummer verscheen een speciale uitgave. Het tijdschrift werd van 1924 tot 1928 door Emil Roth, Hans Schmidt en Mart Stam uitgegeven.

¹⁷ 'viel über seine Schriften nachdenken müssen und gestehe rückhaltlos, dass er mir viel zu schaffen macht.' Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B28 (kopie van Flip Bool).

¹⁸ Naast de 'beeldconstructies' schiep Meyer 'fotoplastische werken' en vertaalde de foto's gedeeltelijk naar composities van vlakken. De fotoplastische werken vermeldde Meyer hier niet. *Ibidem*; afbeeldingen in: Berlijn/Frankfurt am Main/Zürich 1989, pp. 62–69 en Winkler 1980.

¹⁹ Blotkamp 2010, p. 111.

²⁰ Z.n., 'Die Bauhausbücher', *Das Werk* 13 (1926) 7, p. 234. Van het tijdschrift werden speciale edities gedrukt, die Meyer weggaf, bijvoorbeeld aan Gropius.

²¹ Meyer schreef daarover: 'Helaas is de [sic] totaalfoto van het interieur mislukt en ik kan alleen uitsneden laten zien.' ('leider ist die [sic] Gesamtfoto des Interieurs missglückt und ich kann nur Ausschnitte geben.') Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 22 juni 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B31 (kopie van Flip Bool).

²² 'temporäre Installation im Atelier von Hannes Meyer und Hans Wittwer am Luftgässlein in Basel'. Basel 1994, afb. 1 en fotobijlschrift.

²³ Zie Blotkamp 2010.

148 Interieur van het atelier van Piet Mondriaan aan de rue du Départ in Parijs, 1926, foto Paul Delbo, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag (Mondriaan-archief)



149 Hannes Meyer, *Co-op. Interieur*, 1926, gta Archives/ETH Zürich (archief Hannes Meyer)



We worden wereldburgers.'²⁴ Een tweede positie die hij innam, is te herleiden uit Meyers zelfgekozen auteursnaam 'Co-op', die hij tientallen jaren zou blijven voeren.²⁵ Dit pseudoniem duidde vooral op een visie op ontwerpen als een collectief, anoniem proces.²⁶ Een derde standpunt tekende zich hier eveneens af en had betrekking op de architectuur: 'Bouwen is niet een esthetisch, maar een technisch proces'.²⁷ Dit 'bouwen' had niets met kunst te maken. Kunst en architectuur werden voor Meyer twee parallelle werelden, die hun logica ontleenden aan het feit dat ze beide slechts construeren. Dat waren Meyers antwoorden op zijn eigen vragen naar de toekomst van de ontwerper en de architect in het mondiale machinetijdperk. Het merkwaardige *Co-op Interieur* had daar ogenschijnlijk weinig mee van doen: de houten klapstoel duidt op beweeglijkheid, de grammofoon staat voor het deelhebben aan de nieuwe mechanische muziekcultuur. Tot op de dag van

²⁴ 'Unsere Wohnung wird mobiler denn je ... Wir werden Weltbürger.' Tekst uit *Die neue Welt* (p. 221) geciteerd naar de herdruk van Lars Müller, in: Kieren/Lichtenstein 1990. De laatste zin is in het origineel onderstreept.

²⁵ De schrijfwijze van het begrip 'co-op' varieert, ook bij Meyer zelf, afhankelijk van de fase en de context.

²⁶ Zie Winkler 1980, pp. 36–43.

²⁷ 'Bauen ist ein technischer, kein ästhetischer Prozess...' Kieren/Lichtenstein 1990, p. 222.

vandaag wordt de *Co-op*-ruimte beschouwd als Meyers meest krachtige poëtische bijdrage aan de kwestie van de sociale verantwoordelijkheid van de kunstenaar, een visie die hem al gauw naar het Bauhaus zou leiden.

Voor het nummer van *Das Werk* schreef Meyer ook de Nederlandse kunstenaar Gerrit Rietveld aan, wiens meubels en interieurs belangrijke statements van De Stijl-beweging waren. Aangezien Rietveld niet reageerde, werd niets van hem afgebeeld.²⁸ Van Oud werden afbeeldingen van café De Unie en de directieket Oud-Mathenesse opgenomen. Waarom hij van Ouds architectuur hield, daarover zweeg Meyer destijds.

De Bauhausbücher (september 1926)

In de maanden waarin Meyer de tijdschriften *ABC* en *Die neue Welt* op poten zette, moeten op zijn schrijftafel al de eerste acht Bauhaus-boeken (*Bauhausbücher*) hebben gelegen die hem in november 1925 waren bezorgd om te recenseren (afb. 44).²⁹ In de weinige regels die hij aan elk boek wijdde, dichtte hij Mondriaans deel *Neue Gestaltung* de hoogste lof toe. Meyer zag in Mondriaan een ‘wereld-burger’ die op zoek was naar de ‘algemene basiswetten van de harmonie’.³⁰ Het wereldburgerschap dat in het nummer *Die neue Welt* zo werd geprezen, was voor Meyer zelf een nastrevenswaardig doel, zoals ook het streven naar harmonie dat voor hem was.³¹

Daarentegen vond hij Theo van Doesburgs boek *De grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst* ‘als resultaat niet overtuigend’.³² De architectonische ontwerpen, zo beweerde hij, waren ‘gecomponeerde plastieken. Zijn ze daarom “architectuur”?’³³ Meyer recenseerde de acht *Bauhausbücher* al door de bril van de standaardise-ring en beriep zich op Le Corbusier, die de ideeën op zijn beurt had overgenomen van de Weense architect Adolf Loos.³⁴ Vanuit dit perspectief wees Meyer bijna alle uitgangspunten van de designtheorie van het Bauhaus onder diens oprichter en leider Walter Gropius resoluut af. Sommige stoelen vond hij ‘verbluffend ingewikkeld’ en het aardewerk ‘overbodig’.³⁵ In de tweede helft van 1926 begon Meyer geleidelijk aan weer meer open te staan voor de architectuur en al snel behaalde hij zijn eerste successen. Met zijn nieuwe partner, de Bazelse architect Wittwer, nam hij deel aan de prijsvragen voor het paleis van de Volkerenbond in Genève en de St. Peter’s School in Bazel. Ook Oud had hem aangeraden de architectuur weer op te pakken.³⁶

Door het lezen van de *Bauhausbücher*, maar ook door persoonlijke ontmoetingen, was Meyer al met veel aspecten van het Bauhaus vertrouwd toen hij in december 1926 in gezelschap van de Nederlands architect Mart Stam naar het openings-feest van het nieuwe Bauhaus-gebouw in Dessau reed.³⁷ Meyer kende Stam sinds 1923, toen ze samen met El Lissitzky, Emil Roth en Hans Schmidt het tijdschrift *ABC* oprichtten (afb. 184). Stam woonde en werkte nu in Rotterdam.³⁸ Meyer noemde hem zijn vriend, met wie hij niettemin voortdurend in de clinch lag.³⁹ Stam had in deze tijd ook de interesse van Gropius die sinds de verhuizing van de school naar Dessau op zoek was naar een ‘meester’ voor de nieuw in te richten architec-tuurafdeling van het Bauhaus. Die functie wees Stam af en verwees hem naar Meyer, die vanaf 1 april 1927 inderdaad een aanstelling als meester kreeg.⁴⁰ Een jaar later werd hij op verzoek van Gropius benoemd tot directeur van de school.⁴¹

CIAM en onderwijs in stedenbouw

Een tot dusver onbelicht aspect van Meyers activiteiten als directeur in relatie tot de Nederlandse kunstenaars verdient hier nadere aandacht: zijn introductie van de nieuwe discipline stedenbouw. In zijn eerste semester als directeur nam hij van 25 tot 29 juni 1928 deel aan het oprichtingscongres van de Congrès international d’architecture moderne (CIAM) in La Sarraz.⁴² CIAM was de eerste internationale lobbygroep van architecten en stedenbouwkundigen in de moderne tijd. Een aan-wijzing voor Meyers betrokkenheid bij de stedenbouw is de bij de CIAM-oprichting goedgekeurde ‘definitie van stedenbouw, die hoofdzakelijk afkomstig was van Meyer, Stam en Victor Bourgeois’, het zogeheten dogma van de vier functies.⁴³ De ‘officiële

28 Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B28 (kopie van Flip Bool), met het verzoek om doorzending aan Rietveld; brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 25 mei 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B30; geen antwoord van Rietveld.

29 Z.n., ‘Die Bauhausbücher’, *Das Werk* 13 (1926) 7, p. 234.

30 ‘Weltbürger’; ‘allgemeine Grundgesetze der Harmonie’. Hannes Meyer, recensie, zie Kieren/Lichtenstein 1990, p. 222.

31 ‘alles Leben ist drang zur Harmonie’. Meyer 1929, p. 2.

32 Hannes Meyer, recensie, zie Kieren/Lichtenstein 1990, p. 222.

33 ‘komponierte Plastiken. Sind sie deshalb “Architektur”?’ *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 ‘Die Töpferwaren halten wir für über-flüssig.’ *Ibidem*.

36 Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 maart 1927, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B38 (kopie van Flip Bool).

37 László Moholy-Nagy had hij al met Pasen 1926 ontmoet. Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 22 juni 1926, in: *ibidem*, B31 (kopie van Flip Bool).

38 Het beste overzicht van Stams betrek-kingen met Zwitserland en die van ABC met Nederland: ‘ABC, collectieve voorwaarden van het nieuwe Bouwen’, pp. 353–355, in: Bock et al. 2001, en ‘Kollektive Gestaltung ABC und Giedion’, pp. 57–61, in: Somer 2007.

39 Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 14 februari 1926, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B28 (kopie van Flip Bool).

40 Verzoek aan Stam, Isaacs 1983a, p. 424.

41 Voor meer details over Meyer, zie Berlijn/Frankfurt am Main/Zürich 1989.

42 In mei 1928 had Meyer nog geen uitnodiging ontvangen. Brief van H. Meyer aan S. Giedion, 24 mei 1928, in: ETH, gta, NSL, NSG, inv.nr. 43-K-1928-05-24, map Kongress Bruxelles 1930. Hij ging erheen als vervanger van de verhinderde Gropius; Isaacs 1983b, p. 516.

43 ‘Definition von Städtebau, die im Wesentlichen von Meyer, Stam und Victor Bourgeois stammte’. Poerschke 2016, p. 201. Meyer kende en waardeerde de Belgische architect Victor Bourgeois op zijn minst sinds 1924.

44 ‘vorbereitender internationaler kongress für neues bauen’. *Bauhaus* (1928) 4, pp. 8–9.

45 Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 12 maart 1928, in: Berlijn/Frankfurt am Main/Zürich 1989, p. 167.

46 ‘ob er nicht doch als Bauhausmeister zu gewinnen wäre.’ Brief van H. Meyer aan M. Stam, 15 maart 1928, in: GRI, BHC, geciteerd in Möller 1997, p. 75 en opmerking 213.

47 Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 22 juli 1929, in: Berlijn/Frankfurt am Main/Zürich 1989, p. 168.

48 Brief van J.J.P. Oud aan H. Meyer, 19 augustus 1929, in: Collectie Het Nieuwe Instituut, OUDJ, 110276769, B59 (kopie van Flip Bool).

49 ‘wir würden sehr wert auf einen holländer oder auf einen skandinavier legen, weil diese beiden kulturkreise in unserem Hause noch gar nicht vertreten sind.’ Brief van H. Meyer aan J.J.P. Oud, 22 juli 1929, in: Berlijn/Frankfurt am Main/Zürich 1989, p. 168.

50 ‘lösungen von nützlichen aufgaben.’ Stam 1928, p. 16.

51 ‘bauen ist nur organisation.’ Meyer 1928 p. 13.

52 Zie Möller 1997, pp. 43–45.

53 ‘elementare Baulehre und Städtebau’. Bauhaus 1928.

54 Brief van H. Meyer aan M. Stam, 22 november 1928, in: GRI, BHC. In Winkler 2003, p. 67 is te lezen dat de studenen Püschel, Tolziner, Scheffler en Weiner in 1929 aan de prijsvraag voor Berlijn-Haselhorst werkten.

55 Voor het aantrekken van Niegeman, zie de brief van H. Meyer aan M. Stam, 22 november 1928, in: GRI, BHC. Niegeman bleef slechts zes maanden en verliet het Bauhaus na een persoonlijk conflict met Meyer. Zie ook de bijdrage van Jeroen van den Eijnde, pp. 251–260.

56 *Bauhaus* (1929) 1, p. 14, aangeduid als ‘gastdocent’.

57 Zie Winkler 2003, p. 67 en p. 116; zie ook Kegler 2015, pp. 142–143.

58 Verwijzing naar Gropius bij Steinmann 1979 p. 136, eveneens bij Kegler 2015, p. 144. ‘Het was waarschijnlijk eerder een directe “deal” tussen Gropius en Hoffmann en de beide anderen.’ (‘Es war wohl eher ein direkter “Deal” zwischen Gropius und Hoffmann und den beiden andern.’). Mededeling van Kegler per e-mail van 17 maart 2018 aan de auteur. Daarentegen geen vermelding van Gropius bij Bax 1991, p. 82: ‘The plan was an independent initiative of the Bauhaus students.’

59 Van Eesteren was de opvolger van Karl Moser die nog het congres van afgevaardigden in Frankfurt am Main voorzat.

60 Somer 2007, p. 154.

verklaring’ verscheen in 1928 ook in het vierde nummer van het *Bauhaus*-tijdschrift.⁴⁴ Al vóór de oprichting van de CIAM vroeg Meyer op 12 maart 1928 in een brief aan Oud om hem voor het stedenbouwonderwijs stadskaarten van Rotterdam te sturen.⁴⁵ Vrijwel gelijktijdig schreef hij Stam met de vraag ‘of hij toch niet over te halen was om Bauhaus-meester te worden’.⁴⁶

Meer dan een jaar later, in de zomer van 1929, polste Meyer bij Oud of hij belangstelling had voor de meesterpost van Oskar Schlemmer die in het winter-semester van 1929 vrij zou komen.⁴⁷ Meyer verzekerde hem dat hij met zijn eigen projecten zou kunnen doorgaan. Oud had het echter te druk om het aanbod te accepteren en slaagde er zelfs niet in om één enkele lezing aan het Bauhaus te geven.⁴⁸ Anderzijds relativeerde Meyer het belang van zijn verzoek met het argument: ‘We zouden veel waarde hechten aan een Hollander of een Scandinaviër, omdat die cultuurkringen in ons huis nog niet vertegenwoordigd zijn.’⁴⁹ De internationalisering was voor Meyer belangrijker dan voor Oud.

Stam gaf alleen als gastdocent les op het Bauhaus en Meyer gaf hem de ruimte om zijn eigen ideeën te presenteren. Het eerste *Bauhaus*-tijdschrift dat verscheen onder Meyers verantwoordelijkheid bood hem de kans om zijn puur functiegerichte opvattingen over vormgeving met de tekst ‘M-Kunst’ te onderstrepen. Op het titel-blad werd hij bovendien samen met de andere belangrijke meesters afgebeeld. Zijn tekst was een radicaal manifest: ‘We hebben geen kunst nodig’, maar louter ‘oplossingen voor praktische opgaven’.⁵⁰ Hij noemde de namen van Mondriaan en El Lissitzky: hun werk stond volgens hem het verst verwijderd van de architectuur. Stam en ook Meyer verwezen naar het tweetal om zo hun ontwerpopvattingen aan te scherpen en aan de studenten van het Bauhaus over te brengen. Meyer bevestigde daarmee zijn stellingname in het artikel ‘Die neue Welt’: ‘Bouwen is louter organisatie’.⁵¹ Stam had zich al eerder voor dergelijke opvattingen uitgesproken.⁵² Wat de twee met elkaar gemeen hadden, was een strikt anti-kunst functionalisme dat het Bauhaus opnieuw en even ingrijpend zou veranderen als eerder De Stijl had gedaan.

Stam gaf aan het Bauhaus les in ‘elementaire architectuurtheorie en steden-bouw’ (*elementare Baulehre und Städtebau*).⁵³ In de eerste termijnen behandelde hij architectuurtheorie (*Baulehre*) en tijdens de twee laatste termijnen, op verzoek van Meyer, werkte hij met de bouwafdeling (*Bauabteilung*) aan een stedenbouw-kundig thema: de prijsvraag voor Berlijn-Haselhorst.⁵⁴ Het aantal studenten dat de lessen architectuurtheorie volgde, steeg van slechts zeven in Meyers eerste semester tot zeventien of negentien in het daaropvolgende wintersemester. Daarom trok Meyer voor deze klas een tweede docent aan: de Nederlandse architect Johan Niegeman die hij waarschijnlijk kende van het architectenbureau van Gropius.⁵⁵

In februari 1929 bleek dat Wittwer, die ook les gaf in architectuurtheorie, als docent architectuur naar de Burg Giebichenstein Kunsthochschule in Halle zou gaan. Meyer kon melden dat de in Berlijn werkende stedenbouwkundige en architect Ludwig Hilberseimer de periode tot het einde van het semester als docent zou overbruggen.⁵⁶ Stam wilde na zijn periode als gastdocent niet langer lesgeven aan het Bauhaus, maar zich liever concentreren op lopende bouw- en stedenbouwprojecten. In het daaropvolgende zomersemester van 1929 werd daarom opnieuw Hilberseimer ingezet, wiens stedenbouwkundige opvattingen in dezelfde lijn lagen als die van Meyer en Stam. Dankzij Hilberseimer bleef ook na Meyers ontslag in 1930 bij het Bauhaus een levendige belangstelling bestaan voor stedenbouwkundige kwesties (afb. 153, 154). Bauhaus-studenten gingen vanaf 1930 herhaaldelijk door met het aanpakken van problemen rond de ruimtelijke ordening van de stad Dessau.⁵⁷ De banden met CIAM gingen niet verloren of werden misschien zelfs door Gropius weer aangehaald.⁵⁸ In 1930 werd de Nederlands architect en stedenbouwkundige Cornelis van Eesteren voorzitter van de CIAM.⁵⁹ Voor het vierde CIAM-congres dat in 1933 in Athene plaatsvon, kwam hij met het Bauhaus de locatieanalyse van de stad Dessau overeen.⁶⁰

De analyse, die volgens specificaties van Van Eesteren was opgebouwd, omvatte 47 of meer grote platen, die zich nog steeds in de nalatenschap van

Van Eesteren bevinden (afb. 139).⁶¹ Vier studenten, Wilhelm Jakob Hess, Hubert Hoffmann en de Nederlandse broers Jan en Kees van der Linden, hadden de locatieanalyse van Dessau onder leiding van Hilberseimer opgesteld.⁶² Het werk werd vertraagd door de sluiting van het Bauhaus in Dessau in oktober 1932 en door de machtsovername door de nazi's in januari 1933.⁶³ In de maatschappij-kritische analyses werd het links-politieke engagement doorgegeven dat onder Meyer was begonnen, ook al had student Hoffmann als enige van de vier Meyer daadwerkelijk persoonlijk gekend (afb. 66). Hess kon later meewerken aan de verwerking en bewerking van het materiaal in Zürich en Amsterdam.⁶⁴

Meyer en Nederland: de ambivalente relatie

Meyer wist geen van de Nederlandse architecten langdurig naar het Bauhaus te halen, maar hun kortstondige interventies en invloeden waren geenszins onbelangrijk, zelfs niet buiten de conventionele reikwijdte van stadsplanning. Zo beïnvloedde Stams praktijkgerichte ontwerphouding het werk in de meubel-werkplaats. Hij was lid van een meubelcommissie, en verscheidene meubels waarin hout en metaal werden gecombineerd of waarin met triplex werd gewerkt, getuigden van een nieuwe ontwerpvisie die niets meer van doen had met de esthetische opvattingen onder Gropius (afb. 150).⁶⁵ Hier wordt een belangrijke ommekeer zichtbaar die met het directeurschap van Meyer begon: de invloed van De Stijl, die vanaf 1921 was doorgedrongen in het expressionistische Bauhaus en daar de hele esthetiek had veranderd, nam af. Het had geleid tot een soort formalisme dat onder Meyer stevast als 'Bauhaus-stijl' werd bekritiseerd.⁶⁶

Op 1 augustus 1930 werd Meyer door burgemeester Fritz Hesse op staande voet ontslagen. Meyer begon direct met het organiseren van een protestcampagne waarbij hij ook buitenlandse architecten en vrienden wilde betrekken. Een van zijn contactpersonen was de Zwitserse architect Karl Moser, destijds voorzitter van de CIAM, die op het congres van afgevaardigden op 25 september 1930 in Brussel Meyers verzoek voorlas om te protesteren tegen diens onmiddellijke ontslag. Rietveld nam het woord en zei 'dat Hannes Meyer ook hem persoonlijk had geschreven, maar dat hij nog niets had ondernomen'.⁶⁷ Architect Hugo Häring, die lid was van het Hof van Arbitrage in Dessau, belast met het onderzoek naar de omstandigheden rond de afwijzing, informeerde hen dat het onderzoek nog niet was afgerond en dat het er alle schijn van had 'dat de reden van ontslag relatief weinig te maken had met de politieke stellingname van Hannes Meyer'.⁶⁸ Ook Gropius nam een standpunt in, maar het protocol zwijgt over de inhoud daarvan. Uiteindelijk diende Stam een motie in 'om zich tegen een protest uit te spreken'.⁶⁹ Deze werd aangenomen, waarop Meyer per omgaande het volgende commentaar gaf: 'Stam stelde voor om over te gaan tot de orde van de dag! Een overwinning dus van persoonlijke antipathieën op een heel simpele rechtskwestie.'⁷⁰

In een open brief aan de burgemeester van Dessau had Meyer afgerekend met zijn carrière aan het Bauhaus en het schrijven in het links-liberale tijdschrift *Das Tagebuch* gepubliceerd.⁷¹ Een kopie stuurde hij ook naar Oud, waarschijnlijk met het verzoek om tegen het ontslag te protesteren. In een briefkaart antwoordde deze: 'Ik feliciteer u en ons dat u nu weer aan "bouwen" toekomt. Hopelijk zien we nu snel "Hannes Meyer-gebouwen" in alle vaktijdschriften.' Verder had hij haast, omdat hij naar zee zou gaan.⁷² Geen van Meyers kennissen in Nederland zette zich voor hem in. Hij voelde zich als mens mislukt en raakte geïsoleerd. Tegen die tijd was hij al op weg naar de Sovjet-Unie.

Alleen in Nederland bleef Meyers kunstenaarsnaam 'co-op' in de herinnering voortleven. Twee Bauhaus-studenten, Paul Guernonprez en Hajo Rose, richtten in 1934 in Amsterdam het kort bestaande reclamebureau Co-op 2 op.⁷³ Geen van beiden had Meyer als leraar meegemaakt, maar zijn boodschap van het anonieme collectief had doorgewerkt.



150 Foto van een door Josef Albers ontworpen stoel, door Albers gestuurd aan J.J.P. Oud, 1929, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam

61 *Ibidem*, afbeeldingen pp. 156–157.

62 Somer 2007, p. 154.

63 *Ibidem*.

64 Steinmann 1979, p. 13; voor CIAM en *Plan Dessau*, zie de bijdrage van Simone Divendal, pp. 125–134.

65 Möller 1997, p. 76; Möller/Mačel 1992, p. 47. Het betrof dus constructies met insteek- en schroefverbindingen en triplex.

66 Zie daarvoor bijvoorbeeld Kállai 1928, pp. 1–2.

67 'dass Hannes Meyer auch an ihn persönlich geschrieben habe, doch habe er noch nichts unternommen'. Protocol van het congres van afgevaardigden in Frankfurt op 25 september 1930, in: ETH, gta, NSL, NSG, blad 42-03-1-3.26.

68 'als ob die Begründung der Entlassung mit der politischen Einstellung von Hannes Meyer verhältnismäßig wenig zu tun habe.'

69 'der sich gegen einen Protest ausspricht.' Protocol, in: ETH, gta, NSL, NSG, blad 42-03-1-3.27.

70 'Stam beantragte, zur tagesordnung überzugehen! also der sieg der persönlichen antipathien über eine ganz simple rechtssache.' Brief van H. Meyer aan Frank, 3 oktober 1930, in: Meyer 1980, p. 77. Eerdere en latere uitlatingen bevestigen de 'antipathieën'. Stam was in 1928 van mening dat Meyer 'altijd heel ernstig en gewichtig had gedaan'. Brief van M. Stam aan Karl Moser, 15 december 1928, geciteerd in Möller 1997, p. 144, noot 289. Meyer kenschetste Stam in 1947 in een brief aan Paul Artaria van 3 maart 1947 als 'anti-kunst-super-functional'. Möller 1997, p. 144, noot 289.

71 Meyer 1930, pp. 67–73.

72 'Gratuliere Ihnen und uns, dass Sie jetzt wieder zum "Bauen" kommen. Hoffentlich sehen wir jetzt bald die "Hannes Meyer Bauten" in allen Fach-Zeitschriften'. Briefkaart van J.J.P. Oud aan H. Meyer, datumstempel 21 augustus 1930, in: GRI, BHC.

73 Staroste 2010; voor Paul Guernonprez en Co-op 2, zie de bijdrage van Frank van Lamoen, pp. 203–213. Met dank aan Anke Blümm, Flip Bool, Harald Kegler, Winfried Nerdinger en Muriel Perez (ETH).

**Bauhaus
1919–1933**

**CIAM
1928–1937**

**Stedelijk Museum
Amsterdam
1928–1968**

**Co-op 2
Amsterdam
1934–1939**

‘Wij zijn nu in het licht’

Het ‘Bauhaus’-gehalte van warenhuis Metz & Co

Petra Timmer

168 Warenhuis Metz & Co in Amsterdam, etalage ontworpen door Gerrit Rietveld, 1949, particuliere collectie



In de jaren dertig profileerde het luxe warenhuis Metz & Co zich onder directeur Joseph de Leeuw als een etalage van het Nieuwe Bouwen (afb. 168). De firma gaf een podium aan vooruitstrevende binnen- en buitenlandse ontwerpers en deed dat onder meer met spraakmakende tentoonstellingen in haar vestigingen in Amsterdam en Den Haag. In de verkoopcatalogi die het warenhuis uitgaf, verscheen op interieurgebied een breed aanbod van stalen buismeubelen, moderne verlichting en tapijten. Op het terrein van woningtextiel waren er moderne, industriële stoffen en handweefsels. De afdeling kunstnijverheid had een ruim aanbod gebruiksvoorwerpen waaronder ook ambachtelijk gedraaide serviezen en vazen, die destijds erg gewild waren. De producten belichaamden het maatschappelijke ideaal van functionaliteit gekoppeld aan artistieke kwaliteit. Hoewel Metz de naam had duur te zijn, waren er ook heel betaalbare producten te verkrijgen. In dit artikel wordt de vraag gesteld naar het aandeel van (voormalige) Bauhaus-studenten en -docenten binnen het warenhuis van de avant-garde. Wat kon het Nederlandse publiek in de toonzalen van Metz & Co aan ‘Bauhaus’ proeven?’¹

Metz & Co en zijn internationale netwerk

Metz & Co was in de achttiende eeuw begonnen als een stoffenzaak, een met internationale aspiraties. Al in de eerste decennia van de twintigste eeuw stond het warenhuis open voor de culturele, artistieke en maatschappelijke vernieuwingen van zijn tijd. Joseph de Leeuw, die in deze periode de scepter zwaaide, was een internationaal georiënteerd man met vele connecties en een zakelijk instinct. In 1902 verwierf hij het enige agentschap in Nederland voor Liberty & Co, het invloedrijke warenhuis in Londen, dat verbonden was met de arts-and-crafts-beweging, de *Aesthetic movement* en reformmode. De stoffen, mode, kunstnijverheid en woninginrichting van Liberty waren bij een cultureel ontwikkelde elite een begrip, ook in Nederland. Met het nieuwe assortiment transformeerde De Leeuw zijn firma van gerenommeerde stoffenzaak tot een exclusief warenhuis, dat naast de beroemde stoffen ook dames- en kindermode, kunstnijverheid, cadeauartikelen en meubelen van Liberty verkocht. Na de Eerste Wereldoorlog zocht Metz een nieuwe lijn en zette een eigen textiel-, mode- en meubelproductie op. Het bedrijf oriënteerde zich met name op Frankrijk, Oostenrijk en Duitsland en verkocht bijvoorbeeld artikelen van de Wiener Werkstätte, de Oostenrijkse Werkbund, de Münchener Werkstätte, de Nürnberger Werkstätte en Lalique.

¹ Dit artikel is gebaseerd op mijn publicaties Timmer 1995, Timmer 2000 en Dupuits 1988. Voorts is belangrijke informatie verstrekt door Yvonne Brentjens en Mienke Simon Thomas, waarvoor ik hen hartelijk dank.

In deze rij ontbreekt het Bauhaus, al komt de naam 'Metz & Co, Amsterdam' wel voor op een lijst die de school in 1923 aanlegde van firma's die geïnteresseerd waren in ontwerpen die de werkplaatsen tot dan toe hadden geproduceerd.² Tot een daadwerkelijke afname van Bauhaus-werkstukken door Metz kwam het toen waarschijnlijk niet; de naam van het warenhuis ontbreekt op een latere lijst van adressen van winkels die producten bij de school hadden aangevraagd.³ Ook in de eigen administratie van Metz & Co zijn geen namen van Bauhaus-ontwerpers of het Bauhaus terug te vinden.⁴

Metz & Co en het stalen buismeubel

In 1930 was in het warenhuis voor het eerst een product te koop van een van het Bauhaus afkomstige ontwerper. Metz plaatste in april van dat jaar in het *Algemeen Handelsblad* een advertentie die de aandacht vestigde op het interieurassortiment van de winkel: moderne tapijten van onder meer Bart van der Leck, meubelen van Willem Penaat en stalen meubelen 'naar ontwerp Marcel Breuer' (afb. 169).⁵ Breuer was jarenlang een van de belangrijkste meubelontwerpers aan het Bauhaus geweest. In 1920 had hij zich ingeschreven aan de timmermansafdeling van de school en in 1923 ontwierp hij meubelen voor het Haus am Horn (afb. 43). In 1925 trad hij toe tot de docentenstaf en dat jaar ontwierp hij ook zijn eerste stalen buismeubel: de *Wassily*-stoel of *B3*-stoel (afb. 170). Spoedig volgden andere ontwerpen, zoals in 1927–1928 de achterpootloze *B33*, die werd geproduceerd in de Thonet-fabriek in Frankenberg (afb. 132). Tot april 1928 was Breuer hoofd van de meubelwerkplaats van het Bauhaus. Afgaande op fotomateriaal en catalogi kunnen we vaststellen dat Metz in 1930 drie modellen stalen buisstoelen van Breuer verkocht.

Stoelen van Breuer waren – weliswaar voor een select gezelschap – al in 1927 in Nederland te zien geweest. Ze werden dat jaar voor het eerst gepresenteerd op een door docent Jac. Jongert ingerichte kersttentoonstelling van de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen in Rotterdam. Het *Rotterdamsch Nieuwsblad* sprak van 'een paar blinkend, nikkelen moderne stoelen, van het Dessauer Bauhaus'.⁶ 'Technisch is het laatste woord over deze meubels nog niet gesproken', aldus de krant, maar stof voor discussie boden ze in ieder geval wel. Twee jaar later werden modellen van Breuer gepromoot in de stand van Thonet op de Jaarbeurs in Utrecht. *Het Vaderland* noemde de resultaten een 'nieuwe kunst, waarop een groot deel van ons volk niet ingesteld is en waarop een groot deel zich ook niet instellen zal'.⁷ Breuer had het Bauhaus toen al verlaten. Tegen de tijd dat zijn ontwerpen in het voorjaar van 1930 werden opgenomen in het assortiment van Metz & Co in Amsterdam, runde hij in Berlijn zijn eigen architectenbureau.

Stalen buismeubelen raakten in zwang en tegen 1932 had Metz haar assortiment al uitgebreid met onder meer stoelen van Ludwig Mies van der Rohe (op dat moment directeur van het Bauhaus), de voormalige *Bauhäusler* Erich Dieckmann en de Nederlandse architect Mart Stam.⁸ Dieckmann was samen met Breuer de belangrijkste meubelontwerper aan het Bauhaus geweest en doceerde in 1932 aan de concurrerende Burg Giebichenstein Kunsthochschule in Halle.⁹ Stam had in 1926 de eerste achterpootloze stalen buisstoel ontworpen, was gastdocent aan het Bauhaus in 1928–1929 en functionalist *par excellence*. De stoelen van Dieckmann, Mies en Stam waren in 1932 ook te zien in een interieurtentoonstelling die van 18 mei tot 5 juni in de Amsterdamse vestiging van het warenhuis werd gehouden en waarin tal van binnen- en buitenlandse experimenten met staal onder de aandacht werden gebracht. De expositie was ingericht door Metz-medewerker Elmar Berkovich. Het was de eerste keer dat het bedrijf zich zo breed en nadrukkelijk manifesteerde als pleitbezorger voor het moderne, internationaal georiënteerde, functionalistische interieur. Naast meubelen waren er lampen van Berkovich, moderne weefsels van handweverij Het Paapje en andere effen interieurstoffen en tapijten, geveerd met natuurlijke pigmenten in kleuren van Van der Leck.

Blikvanger in de expositie was een rij van zeven stalen buisstoelen die waren geplaatst voor een wand met acht kleurvlakken, alle effen interieurstoffen van



169 Advertentie van Metz & Co in bijvoegsel 'Bouwkunst' in *Algemeen Handelsblad*, 19 april 1930

170 Marcel Breuer, stoel *B3*, prototype van de *Wassily*-stoel, 1925, foto Lucia Moholy-Nagy, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

² Lijst van geïnteresseerde kopers, in: Hauptstaatsarchiv Weimar, Archiv Staatliches Bauhaus Weimar (ASBW), inv.nr. 192.

³ 'Adressen derjenigen Geschäfte die Erzeugnisse von uns angefordert haben', 1 december 1923, in: ASBW, inv.nr. 192. Wel kocht ene E. Langeveld in Amsterdam, elders ook Langefeld genoemd, voor 2000 Mark.

⁴ Adreslijsten van buitenlandse ontwerpers, relaties en crediteuren, in: Stadsarchief Amsterdam (SAA), archief van de Firma Metz & Co (AMC), toeg.nr. 977, inv.nr. 75.

⁵ Advertentie in het bijvoegsel 'Bouwkunst' van *Algemeen Handelsblad*, 19 april 1930.

⁶ Z.n., 'De Kersttentoonstelling in de "Academie". Den Rotterdammer wacht een verrassing', *Rotterdamsch Nieuwsblad*. Geïllustreerd bijvoegsel van het *Nieuwsblad*, 24 december 1927, p. 1.

⁷ Z.n., '21e Utrechtsche Jaarbeurs. Een rondgang. Een oogst van nieuwigheden', *Het Vaderland*, 4 september 1929, ochtendblad, p. 1.

⁸ Zie ook de Thonet-advertentie in *Algemeen Handelsblad*, 8 mei 1932.

⁹ Voor de Burg Giebichenstein Kunsthochschule, zie de bijdrage van Mienke Simon Thomas, pp. 91-100.

Le Corbusier (afb. 171). De opstelling was zonder twijfel geïnspireerd op de expositie *Der Stuhl* die in 1929 in Frankfurt te zien was geweest tijdens het tweede CIAM-congres gewijd aan het thema 'Die Wohnung für das Existenzminimum'. Daar had een reeks Mondriaans boven de getoonde stoelen gehangen. In het Amsterdamse rijtje stonden stoelen die we tegenwoordig tot de designklassiekers rekenen, zoals de *Beugelstoel* (1927) van Gerrit Rietveld, die Metz al een paar jaar in productie had, de *B33* van Breuer, de *MR10* (1927) van Mies van der Rohe en de *S43* (1931) van Stam, een eetkamerstoel met gebogen frame en multiplex rug en zitting. Elders in de tentoonstelling waren onder meer de chaise longue *LC4* (1928) van Le Corbusier, Pierre Jeanneret and Charlotte Perriand te zien en meubelen van Djo Bourgeois, Dieckmann en Vilmos Huszár. Architect Willem van Tijen schreef in *De 8 en Opbouw* dat men deze tentoonstelling later waarschijnlijk zou zien als hét moment waarop het stalen buismeubel bij het grote publiek in de belangstelling kwam.¹⁰



171 Presentatie van stalen buisstoelen bij Metz & Co met ontwerpen van Gerrit Willem Rietveld, Mart Stam, Marcel Breuer en Ludwig Mies van der Rohe; hanglampen van Elmar Berkovich. Tegen de wand effen interieurstoffen van Le Corbusier, 1932, Stadsarchief Amsterdam (archieffirma Metz & Co)

Op het dak

Toen Metz in 1934 zijn filiaal op Hoogstraat 10 in Den Haag na een grondige verbouwing door Rietveld heropende, sprak De Leeuw over het belang van het modernisme.¹¹ Hij gaf zijn visie op de sociale, artistieke en bouwkundige ontwikkelingen van zijn tijd, en de rol die Metz daarin speelde. Hij sprak over de veranderingen in kunst en maatschappij, over het woningvraagstuk dat creativiteit en technische ontwikkeling in gang had gezet met positieve gevolgen voor de woningbouw en het interieur. Er waren andere meubelen gekomen, andere materialen, ander kleurgebruik om licht en ruimte te scheppen. 'Dames en heren, wij zijn nu in het licht', zei hij, en die uitspraak kunnen we zowel letterlijk als figuurlijk opvatten.¹² Ook architect J.J.P. Oud sprak tijdens de opening en preees in zijn voordracht De Leeuw als opdrachtgever. 'Vanuit de maatschappelijke problemen van den woningbouw komend' had hij bij Metz, naast 'opdrachten van weelderiger aard', ook de tendens zien groeien 'om te werken in de richting van sociale wenselijkheden en noodzakelijkheden op den breedst mogelijken grondslag. Niet alleen het goede, maar vooral het voor velen bereikbare!'

Hoezeer Metz het modernisme omarmde en een pleitbezorger was geworden van praktische en functionele interieurs, bleek alleen al uit het feit dat het warenhuis zowel in Den Haag als Amsterdam de drang had gevoeld om een passende om-



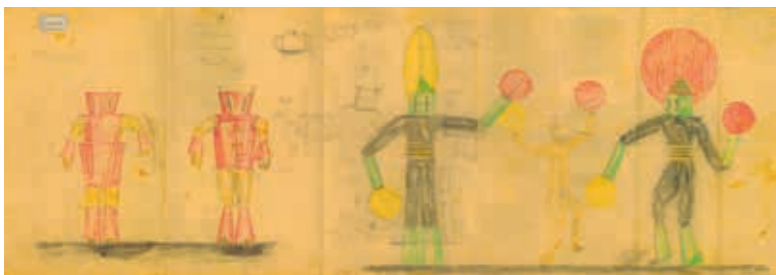
184 Twee nummers van het tijdschrift ABC: *Beiträge zum Bauen*: 2 (1926) 1; 2 (1926) 2, particuliere collectie



185 Vier nummers van het tijdschrift *Internationale Revue i10*: 1 (1927) 1-2; 1 (1927) 1-3; 1 (1927) 6; 1 (1927) 10, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin

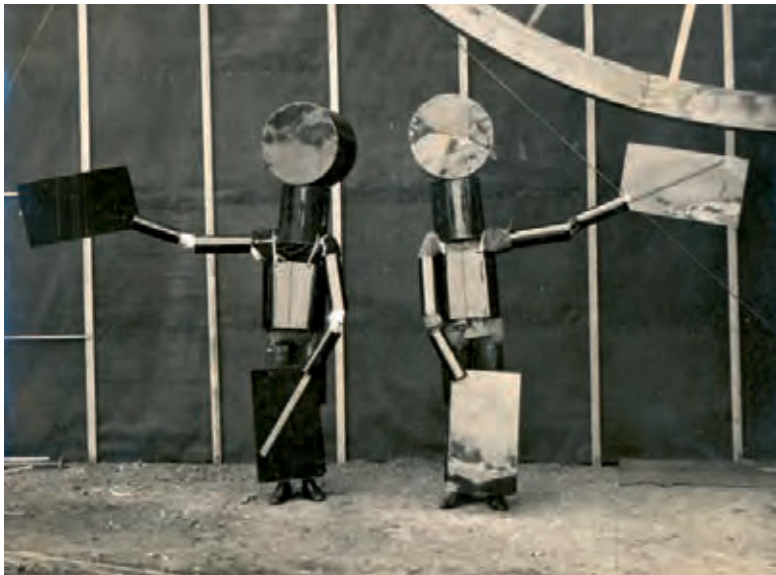
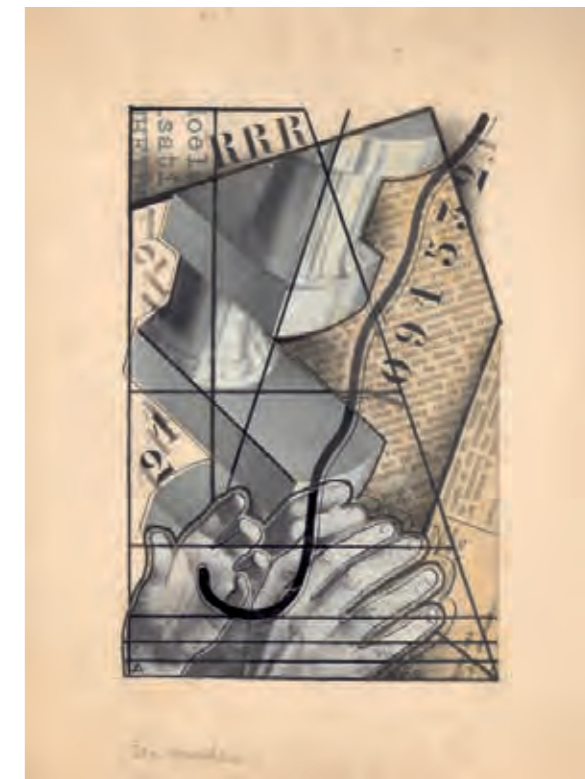


186 Zes nummers van *De 8 en Opbouw*, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin; particuliere collectie



190 Jan Albarda, *De Machine*, 1931, collage, verschillende soorten papier, 175 x 115 mm, collectie Hans Albarda, Toronto

191 Jan Albarda, plattegrond van een nieuwe woonwijk, studentenwerk aan de Technische Hogeschool Delft, 1930-1933, pen en aquarel op tekenpapier, 690 x 95 mm, collectie Jan Molema



187 Piet Donk, kostuumontwerpen, 1928, kleurpotlood op papier, 310 x 907 mm, Stadsarchief Delft (archief Delftsch Studenten Corps)

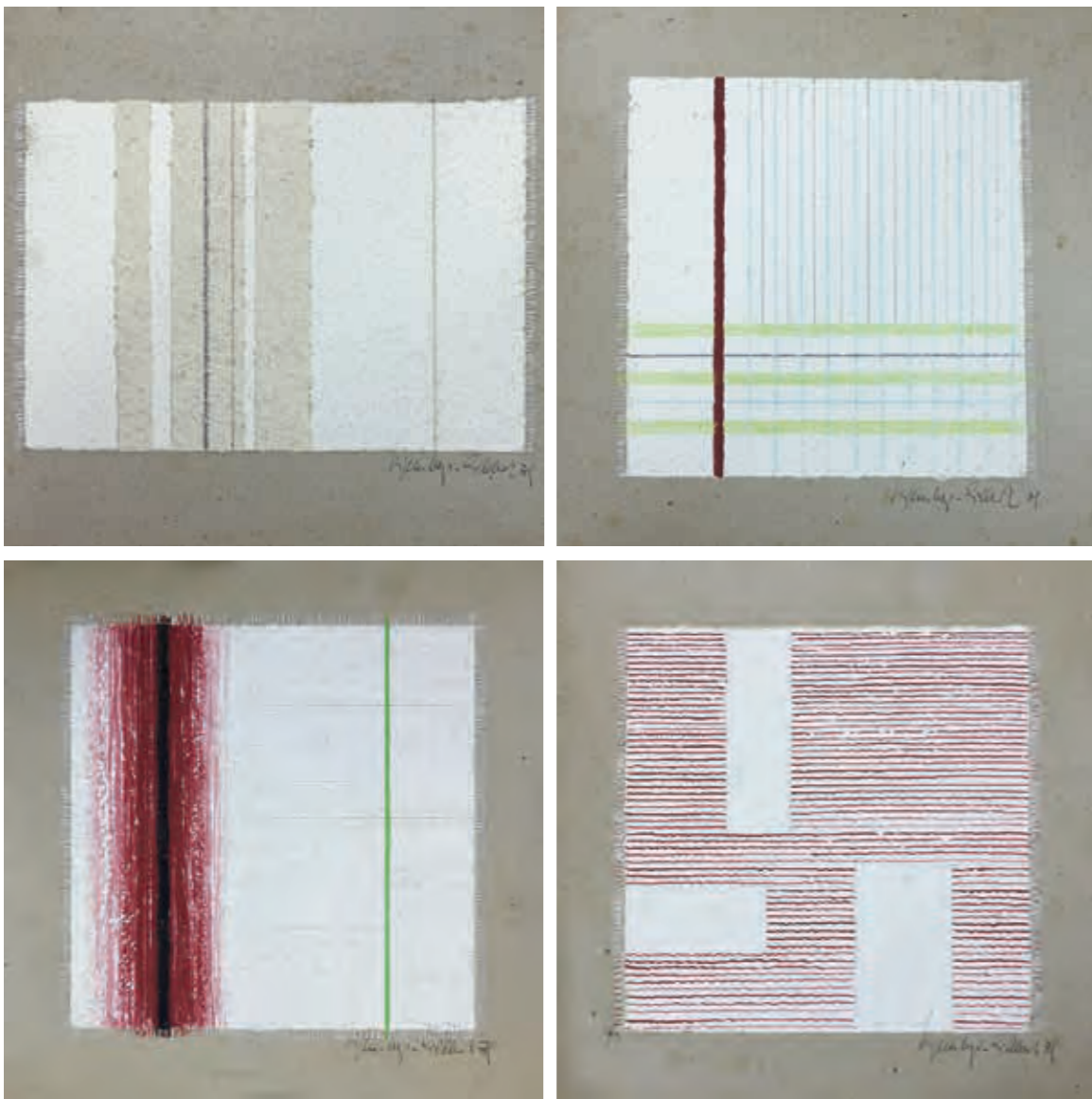
188 Deelnemers aan het lustrumspel in kostuums ontworpen door Piet Donk, 1928, Stadsarchief Delft (archief Delftsch Studenten Corps)



189 John van Erp, affiche voor het openluchtspel *Mensch en Machine (D.16.M.M.)*, 1928, 995 x 635 mm, Delftsch Studenten Corps



De Groep van Delft 1928-1935



210 Friedrich Vordemberge-Gildewart, vier tapijt-ontwerpen, 1939, gouache op Rauhfaserbehang op karton, 328 x 328 mm, particuliere collectie



211 J.J.P. Oud, fauteuil 07D, 1934, verchromd metaal, pitriet, het zit- en het rugkussen ontbreken, 87 x 56 x 54 cm, gedistribueerd door Metz & Co, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

212 Marcel Breuer, verstelbare fauteuil BT 24, 1931-1932, stalen buis, bakeliet, canvas (oorspronkelijk ijzergarenweefsel), 76 x 54 x 71 cm, in opdracht van Metz & Co in productie genomen, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



213 J.J.P. Oud, stoel 07B, 1934, geverfde stalen buis, multiplex, 85 x 45 x 53 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

214 J.J.P. Oud, fauteuil 04, 1932-1933, verchromd stalen buis, touw, textiel, rubber, paardenhaar, 64 x 56 x 79 cm, uitvoering Metz & Co, Amsterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



215 Metz & Co-catalogus (ontwerp Jacques Makowsky) met op het omslag de bureaustoel 03 van J.J.P. Oud uit 1933, 1936, 270 x 195 mm, particuliere collectie



216 Koo Verzuu, trekpias *Jumping Jack*, 1925, beschilderd triplex, hoogte 35 cm, uitvoering ADO, Berg en Bosch, Apeldoorn, particuliere collectie in Nederland, met dank aan DerdaBerlin



217 Opvoedkundig houten speelgoed (mogelijk met ontwerpen van Franz Singer), afgebeeld in de Metz & Co-catalogus *Geschenken voor Sinterklaas* (ontwerp Dick Elffers), december 1936, Stadsarchief Amsterdam (archief firma Metz & Co)

**Bauhaus
1919-1933**

**De Stijl
1917-1932**

**FiFo
Stuttgart
1929**

**Opbouw
Rotterdam
1920-1940**

**Ring neue
Werbegealter
1928-1931**

**Stedelijk
Museum
Amsterdam
1928-1968**

**Avant-garde
tijdschriften
1917-1940**