

# Polytechnika und Punks: Das Nachleben des Bauhaus im Vereinigten Königreich der 70er Jahre

Text **Gavin Butt**



Gang of Four vor dem brutalistischen Roger Stevens Building der Leeds University, 1979  
Foto: Adrian Boot

Im Jahr 1971 schrieb der Maler Patrick Heron einen eindrücklichen Artikel über den „Mord“ an der progressiven Kunstausbildung in Großbritannien.<sup>1</sup> Im Namen eines beträchtlichen Teils des britischen Kunstbetriebs beklagte Heron, dass unabhängige Kunstschulen durch die Schaffung größerer, multidisziplinärer Institutionen – den Polytechnika – „zerstückelt und verschluckt“ würden. Die Lehre des sogenannten Basic Designs, einer Richtung der englischen Nachkriegspädagogik, die von experimentellen Kunstvermittlern in Newcastle, Leeds, Reading, Ipswich und London entwickelt worden war, schien durch diese Entwicklung vom Aussterben bedroht. Die zentrale Bedeutung und Autonomie, die der bildenden Kunst in der Lehre des Basic Designs eingeräumt wurde – eine Aufrechterhaltung der freien zeichnerischen und malerischen Erkundungen von Paul Klee und Wassily Kandinsky am Bauhaus –, drohte von den Prioritäten der Industrie und des Handels verdrängt zu werden, die angeblich die Strippenzieher hinter den Aktivitäten der neu ernannten Polytechnikumsverwalter waren. Die Verantwortlichen an den Polytechnika selbst jedoch haben öffentlich Einspruch gegen diese Darstellung erhoben. Anstatt sie als das zu benennen, was sie sind, als Zerstörung des Bauhaus-Erbes in der britischen Bildung, wurde die Polytechnikalisierung als eine staatliche, ja logische Entwicklung des Bauhaus propagiert. „Das, worauf Walter Gropius bestanden hat –

von Berlin, von Kabarett und dystopischen elektronischen Klanglandschaften, aber nicht als maßgeblicher Überbringer kommender Utopien. Falls in den Film-, Performance- und Tonstudios der Zeit, wie am Leeds Polytechnikum, neben den Einrichtungen der traditionellen Kunstmedien noch immer der Hauch eines nachklingenden Utopismus wehte, so wurde die Nutzung dieser Einrichtungen durch die Studierenden doch von einem sehr anderen Anliegen angetrieben. Ob in Frank Toveys Performance-Theaterproduktionen oder in Marc Almonds und Dave Balls elektronischer Musik: In ihnen herrschten Erzählungen und Bilder einer pathologischen Handlungsmacht vor – Wahnvorstellungen, Familienmorde, Autophobie, Konsumbesessenheit –, die sich alle an die subjektiven Formen der Fehlfunktionen in der vermeintlich funktionalen Stadt des Planers der 1970er-Jahre wendeten.

Im Jahre 1976 wurde der Punkrock-Slogan „No future“ zur bevorzugten Antithese zum diskreditierten Avantgardismus. Inspiriert von den Do-it-yourself-Beispielen des Punks gründeten viele Kunststudenten Bands und übertrugen ihr Kunstschaffen aus der Galerie und deren bürgerlicher Gesellschaft in den alternativen Lebensraum der populären Musikkultur und des Arbeiterpublikums. Dabei wurden Bands wie Gang of Four, Scritti Politti, Delta 5 und The Mekons – allesamt Kunstschulbands aus Leeds – zu

**Anfang der siebziger Jahre steht die Kunstausbildung im Vereinigten Königreich am Scheideweg. Das noch vom Bauhaus beeinflusste „Basic Design“ droht, von neu geschaffenen Strukturen verdrängt zu werden zugunsten eines steigenden Einflusses von Industrieinteressen. Die kulturelle Avantgarde beginnt, neue Ausdruckswege und -formen zu entwickeln – in den performativen Künsten, vor allem im Pop.**

„Die grundlegende Einheit, die allen Bereichen der Gestaltung zugrunde liegt“ –, kann nun realisiert werden“, schrieb Patrick Nuttgens, damals Direktor des Polytechnikums in Leeds, und zwar „in einem Ausmaß, das er sich nicht vorstellen konnte.“<sup>2</sup> Andere freuten sich immer noch auf die Gelegenheit, die Kunst- und Designlehre zu trennen und sie enger mit der Wirtschaft und der Technologie zu verknüpfen (eine Verbindung, deren Früchte sich Ende der 1970er-Jahre in den Arbeiten der Grafikdesign-Absolventen des Polytechnikums Manchester, Linder Sterling und Peter Saville, widerspiegelt).<sup>3</sup> Diese abweichenden Sichtweisen auf die gewünschte Zukunft der Kunst- und Designausbildung, die in der weitgehend progressiven Elite, die Anfang der 1970er-Jahre die britischen Institutionen regierte, in heftigen Konflikten ausgetragen wurden, waren um 1974 jedoch bereits hinfällig, als der Glaube an den Progressivismus selbst zu schwinden begann – vor allem unter jungen Menschen. Der Optimismus der langen 1960er-Jahre verblasste ebenso wie der Glaube an die sozialdemokratische Zukunft, die die Moderne vorhergesehen hatte, und an die damit einhergehenden „entmaterialisierten“ Formen der Avantgardekunst. Die Ölkrise von 1973 traf die Wirtschaft Großbritanniens hart, und trotz des Wahlsiegs der Labour-Partei 1974 wurden Kürzungen der öffentlichen Ausgaben bald Realität. Damit begann, lange vor dem Wahlsieg von Margaret Thatcher im Jahr 1979, der Übergang zum Neoliberalismus.

In Leeds – laut Heron die Heimat der „einflussreichsten Kunstschule Europas seit dem Bauhaus“ – erinnern junge Kunststudenten Mitte der 1970er-Jahre an das bröckelnde Gebäude des Quarry-Hill-Wohnkomplexes, eine Ikone des technokratischen Versagens. Einst ein Vorzeigeprojekt der modernen Hoffnungen für den sozialen Wohnungsbau, zeigte es sich in seinem späteren heruntergekommenen Zustand als hässliche Realität, die den rhetorischen Glanz von Harold Wilsons „weißer Hitze“ der wirtschaftlichen Modernisierung befleckte. Falls das Bauhaus zu dieser Zeit überhaupt relevant war, dann durch das Prisma von David Bowies Beschwörung

Maschinen der Weltherstellung, die die Arbeit der Avantgarde fortsetzten, allerdings nur insoweit, als sie diese innerhalb der gemeinschaftlichen Kultur aufhoben und transzendierten. Unter dem Einfluss von Marxismus, Feminismus, Antirassismus und Antifaschismus versuchten solche Bands, neue musikalische Formen zu schaffen, um das politische Bewusstsein zu stärken und die Schaffung eines sozialen Gegenblocks zu den wachsenden rechten Kräften der britischen Gesellschaft Ende der 1970er-Jahre zu unterstützen. In einer Band zu spielen, war bedeutsam, die Künstler orientierten sich bei der Suche nach neuen ästhetisch-politischen Formen neugierig an der Peergroup; die künstlerischen Vorläufer und frühere Autoritäten spielten eine mehr und mehr schwindende Rolle. Man könnte argumentieren, dass sie so verspätet doch die Bauhaus-Ideale erfüllten, also sowohl das kollektive Arbeiten als auch die Nutzbarmachung spezialisierter ästhetischer Experimente für den Alltag. Doch als es den Punk schließlich gab, war das Bauhaus für junge Künstler kein wichtiger Bezugspunkt mehr: Die Dringlichkeit, gegenhegemoniale Kräfte und eine Kunst der gemeinschaftlichen Kultur zu schaffen, bedeutete, dass Gramsci, und nicht Gropius, den Vorzug als unverzichtbarer Wegweiser für den nächsten Schritt erhielt.

Übersetzung aus dem Englischen: Julia Schell

<sup>1</sup> Patrick Heron, „Murder of the Art Schools“, in: The Guardian, 12.10.1971, S.8

<sup>2</sup> Patrick Nuttgens, „No Murder in the Art Schools“, in: The Guardian, 2.11.1971, S.8

<sup>3</sup> Ben C. Hirst, „Desegregating Art“, in: The Guardian, 29.1.1971, S.15

Der Artikel von Gavin Butt erschien zuerst im Katalog „Bauhaus Imaginista“, Hg. von Marion von Osten und Grant Watson, Scheidegger & Spiess, Zürich (deutsche Ausgabe) bzw. Thames & Hudson, London 2019 (englische Ausgabe).