



# Storia di un fallimento

## Il laboratorio di ceramica alla Bauhaus

testo di/text by Santi Centineo

16

17

### A story of failure. The ceramics workshop at the Bauhaus

#### Introduction. The origins

To put it briefly, the history of the Bauhaus ceramics workshop, like much of the history intertwined with the Weimar/Dessau School, is essentially a failed endeavour, albeit one of undoubted interest. Ultimately, the history of this specific activity mirrors the fate of the School itself, to which the workshop was inevitably linked, despite its degree of autonomy. Not to mention how, despite this decentralisation, the workshop would inevitably be drawn into that irreversible direction towards which the historical events of the time were inexorably pushing the Bauhaus as well. The Vorkurs in the School's curriculum required students to attend at least one of the seven workshops available to them, learning a craft. Among these workshops, which otherwise covered wood, metal, glass, stone, textiles and colour, there was also the ceramics workshop and, as with all the other six workshops,



in copertina/on the cover: Anonimo, esposizione multipla raffigurante le mani di Margarethe Friedländer Wildenhain, 1945, gelatina ai sali di argento / Anonymous, multiple print depicting the hands of Margarethe Friedländer Wildenhain, 1945, silver gelatin print

#### Premessa. Le origini

Per dirla sommariamente, la storia del laboratorio di ceramica della Bauhaus, come gran parte delle vicende che si interlacciano alla Scuola di Weimar/Dessau, è sostanzialmente un'esperienza fallimentare, benché di indubbio interesse. Alla fine, le vicende di questa attività specifica rispecchiano il destino comune alla Scuola stessa, alla quale, pur con una certa autonomia, il laboratorio era inevitabilmente legato. Per non parlare di come, nonostante il decentramento, il laboratorio confluirà in quella direzione irreparabile, verso la quale le vicende storiche dell'epoca stavano inesorabilmente spingendo anche la Bauhaus. Il Vorkurs del piano di studi di insegnamento della Scuola prevedeva che gli alunni dovessero frequentare almeno uno dei sette laboratori a loro disposizione, imparando un sapere artigianale. Tra questi laboratori, che per il resto contemplavano legno, metallo, vetro, pietra, tessuto e colore, vi era anche il laboratorio di ceramica e, come per tutti gli altri sei laboratori, l'idea di Gropius era che la sua cura fosse affidata alla figura di un artista moderno (*Formmeister*, "maestro della forma"), unita-



sopra/above: (a sinistra) Un ambiente nella fabbrica di stufe J. F. Schmidt a Weimar, 1919; (a destra) La bottega Krehan con studenti della Bauhaus al lavoro. A destra, la macchina per tritare la terra da cui ricavare l'argilla e la creta. Al centro, seduto, Max Krehan. Sul fondo a destra, appoggiata, una giovane Marguerite Friedländer / (left) A

scene from the J. F. Schmidt stove factory in Weimar, 1919; (right) The Krehan workshop with Bauhaus students at work. On the right, the machine for grinding earth to produce clay and loam. Seated in the centre is Max Krehan. Leaning against the wall at the far right is a young Marguerite Friedländer

SANTI CENTINEO  
santi.centineo@poliba.it / Politecnico di Bari, Italy  
ORCID: 0000-0002-1365-982X



Gropius's idea was that its supervision should be entrusted to a modern artist (Formmeister, 'master of form'), together with a technician (Lehrmeister, 'master craftsman'), since, like all the Bauhaus workshops, the ceramics workshop was established to meet the needs of practical teaching. Gerhard Marcks, a sculptor already known to Gropius—as the two had collaborated on the Werkbund Exhibition in Cologne and had been members of the Arbeitsrat für Kunst since the immediate post-war period—was officially appointed Formmeister on 1 April 1919, one of the first teachers commissioned by Gropius to teach at the Bauhaus. The school premises lacked suitable equipment for ceramic work, which is why, as early as the autumn of 1919, Marcks and Gropius found an alternative by renting premises at J. F. Schmidt's stove factory in Weimar. The potter Gerhardt Leibbrand was appointed as Lehrmeister, but was replaced as early as 1920 by the potter Leo Emmerich. The factory's facilities were inadequate: the few apprentices (Marguerite Friedländer, Lydia Foucar, Gertrud Coja and Johannes Driesch) could not even experiment on the potter's wheel, but could only practise making small sculptures, reliefs and assembled tableware. As a result, the lease was terminated as early as March of the following year. It was the painter Friedrich Blau who introduced Gropius to the brothers Max and Karl Krehan, potters who lived and worked in the small town of Dornburg, some 30 km from Weimar, just south-southeast of Jena, along the River Saale. Fourth-generation potters, the Krehan brothers were facing considerable difficulties, as, despite the quality of their work, the local market was in deep crisis due to the post-war economic depression. The rural class, their main customers, had been particularly hard hit and had drastically reduced their purchases. During his visit to Dornburg, together with Gerhard Marcks

and a few students, Gropius identified a suitable space: the former stables of the castle, situated on a plateau above the Saale valley, just five minutes' walk from the centre. The Bauhaus Council of Masters therefore decided, despite the distance from the main campus and the complicated transport links, to relocate the School's ceramics workshop to Dornburg, and Gerhard Marcks and Max Krehan were appointed Formmeister and Lehrmeister of the ceramics workshop respectively, whilst Karl Krehan was appointed Geselle, or 'worker'. Marcks would find accommodation in the Kavaliershaus, whilst the first floor of the castle, where the kitchens were situated, would serve as a suitable residence for the apprentices, who were also allocated a plot of land to cultivate for their own sustenance. On 1 October 1920, the workshop was officially inaugurated and began to attract other participants: Ilse Mögelin and, a month later, Theodor Bogler

and Otto Lindig, the latter two in particular playing a decisive role in the years to come.

#### **Towards an autonomous workshop**

In the very spirit of the Bauhaus, what was intended to be a place of learning and experimentation was turning into a commune. The self-sufficient nature of the enterprise had begun to emerge, so much so that the Council of Masters noted as early as its meeting on 20 September 1920: "The general conditions at Dornburg are promising; the boarding school-like nature fits perfectly with the Bauhaus's aims. The only risk, which must be avoided through careful preventive measures, is that the workshop might break away from the parent institution" (Weber, 1989, p. 12). This fear was well-founded, and by the end of this brief episode, we shall see it come to pass. For the most part, in fact, the apprentices worked in Krehan's workshop, which



a sinistra/on the left: (in alto) Sala della produzione ceramica nell'Esposizione della Bauhaus del 1923; (in basso da sinistra) Theodor Bogler, macchina per il caffè in cinque parti, 1923. Semi-refrattario ad alta temperatura rivestito in ossido di ferro e smalto; Theodor Bogler, macchina per il caffè in sei parti e manico per la Alteste Volk-

stedter Porzellanfabrik, 1923. Porcellana a colaggio e invetriatura / (top) Ceramics production hall at the 1923 Bauhaus Exhibition; (bottom, from left) Theodor Bogler, five-part coffee maker, 1923. High-temperature semi-refractory material coated with iron oxide and glaze; Theodor Bogler, six-part coffee maker and handle for the Alteste Volk-

lanfabrik, 1923. Cast and glazed porcelain

sotto/below: Gerhard Marcks mentre lavora; Assemblaggio di alcune sculture realizzate nel 1919 da Gerhard Marcks (fotografo anonimo, forse uno studente della Bauhaus), un anno prima di diventare Formmeister del laboratorio di ceramica / Gerhard Marcks

at work; A selection of sculptures created in 1919 by Gerhard Marcks (photographer unknown, possibly a Bauhaus student), a year before he became Formmeister of the ceramics workshop

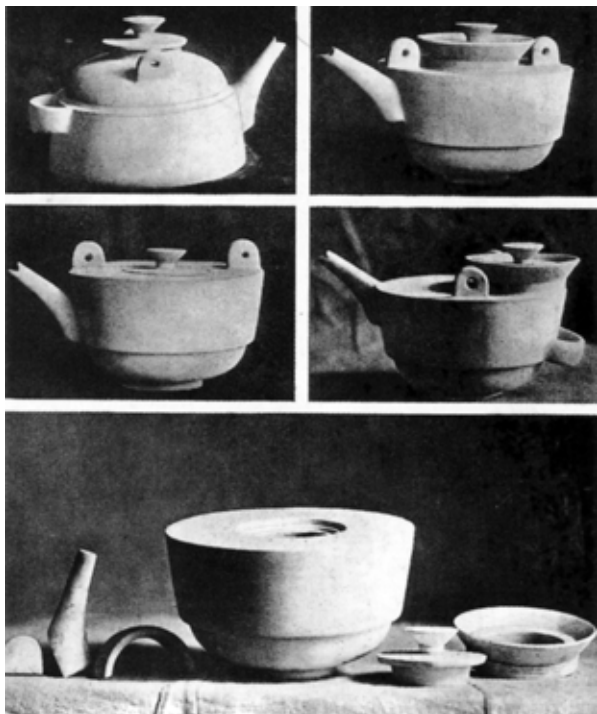
supported itself through so-called 'economical firings', that is, the production of rustic ceramics for sale, which, in addition to providing a wage for the apprentices, allowed the ceramics workshop—just as was the case with the weaving workshop—to be economically self-sufficient. However, this activity required an enormous amount of work (which is why the business was in crisis): above all, the production of wood to fuel the old Kasseler Ofen (the Kassel kiln) and the excavation of clay to be left to settle before production. Leaving aside the commercial production aspect—though interesting for later understanding what would emerge as one of the key issues—pure formal research, especially in the early period, was characterised by the use of forms drawn from tradition. Krehan created the forms, which Marcks then decorated with sgraffito and glaze techniques. However, the latter made no particularly original contribution to the experimentation with a new figurative style. By the end of 1921, the workshop was fully equipped to the extent that it became independent of Krehan's studio. Precisely to distinguish it from the latter, it was given the name Bauhauswerkstatt, 'Bauhaus Workshop'. From this point on, the workshop gradually took on a more independent character, even in formal terms. Marcks, in fact, constantly encouraged the students to experiment with plastic forms, increasingly detached from functionality. Even in the production of vases of any kind, Marcks urged the students towards unusual assemblages, to play with the individual parts, freely combining the elements that made them up. From a technical point of view, both workshops, the Bauhauswerkstatt and Krehan's, were equipped with kilns capable of reaching 1200°C, a temperature that also allowed for the firing of stoneware. The clay came from

mente a un tecnico (*Lehrmeister*, "maestro artigiano"), dal momento che, come tutte le officine della Bauhaus, anche quella della ceramica veniva istituita per soddisfare le esigenze dell'insegnamento pratico. Gerhard Marcks, scultore già noto a Gropius, in quanto i due avevano collaborato per l'Esposizione del Werkbund di Colonia ed erano stati membri dell'*Arbeitsrat für Kunst* a partire dal primo dopoguerra, veniva nominato ufficialmente *Formmeister* il 1° aprile 1919, uno dei primi insegnanti incaricati da Gropius alla docenza della Bauhaus. Nella sede della scuola non vi era nessun tipo di attrezzatura idoneo allo svolgimento delle attività ceramiche, motivo per cui, a partire già dall'autunno del 1919, Marcks e Gropius individuavano una soluzione alternativa nell'affitto di alcuni ambienti della fabbrica di stufe di J. F. Schmidt a Weimar. Lehrmeister fu nominato il ceramista Gerhardt Leibbrand, sostituito già nel 1920 dal vasaio Leo Emmerich. Le attrezzature della fabbrica erano precarie: i pochi apprendisti (Marguerite Friedländer, Lydia Foucar, Gertrud Coja e Johannes Driesch) non potevano nemmeno sperimentare al tornio, ma solo esercitarsi in piccole sculture, rilievi e stoviglie assemblate. Come conseguenza, già nel marzo dell'anno successivo il contratto di affitto viene disdetto. Fu il pittore Friedrich Blau a indicare a Gropius i fratelli Max e Karl Krehan, ceramisti che vivevano e lavoravano nella cittadina di Dornburg, a circa 30 km da Weimar, poco a Sud/Sud-Est di Jena, lungo il fiume Saale. Ceramisti di quarta generazione, i fratelli Krehan si stavano imbattendo in non poche difficoltà, in quanto, nonostante la qualità della loro produzione, a causa della depressione economica del dopoguerra, il mercato locale era in forte crisi. Il ceto rurale, principale acquirente, ne risultava particolarmente colpito e aveva rallentato enormemente gli acquisti. Nella sua visita a Dornburg, insieme a Gerhard Marcks e ad alcuni studenti, Gropius individuò uno spazio idoneo: si trattava delle ex scuderie del castello, situate su un altipiano sopra la valle del Saale, a soli cinque minuti di distanza dal centro. Il Consiglio dei Maestri della Bauhaus decideva quindi, nonostante la distanza dalla sede centrale e i complicati collegamenti di trasporto, di trasferire a Dornburg il laboratorio di ceramica della Scuola, e Gerhard Marcks e Max Krehan furono nominati rispettivamente *Formmeister* e *Lehrmeister* del laboratorio di ceramica, mentre Karl Krehan veniva nominato Geselle, ossia "lavorante". Marcks avrebbe trovato alloggio nella Kavaliershaus, mentre il primo piano del castello, dove venivano ricavate le cucine, sarebbe stato una residenza potenzialmente adatta per gli apprendisti, ai quali veniva anche assegnato un appezzamento di terreno da coltivare per l'autosostentamento. Il 1° ottobre 1920 veniva ufficialmente inaugurato il laboratorio, che iniziava ad attirare altri partecipanti: Ilse Mögelin e, dopo un mese, Theodor Bogler e Otto Lindig, i quali avrebbero avuto, specialmente questi ultimi due, un ruolo determinante negli anni a venire.

#### Verso un laboratorio autonomo

Secondo il migliore spirito della Bauhaus, quello che avrebbe dovuto essere un luogo di apprendimento e di sperimentazione si stava trasformando in una comune. Il carattere autarchico dell'impresa era cominciato a emergere, tanto che il Consiglio dei Maestri già nella seduta del 20 settembre 1920 notava: "Le condizioni generali a Dornburg sono promettenti; il carattere di internato corrisponde perfettamente agli intenti della Bauhaus. L'unico rischio, che va evitato con un'attenta opera di prevenzione, è





a sinistra/on the left: Theodor Bogler, studio di componibilità per teiere in stile giapponese, 1922 ca. Terracotta a colaggio / Theodor Bogler, modular design for Japanese-style teapots, c. 1922. Cast terracotta

sotto/below: Theodor Bogler, servizio per la Haus am Horn, prodotto dalla Steingutfabrik Velten-Verdam, 1924. Tearraglia smaltata / Theodor Bogler, tableware for the Haus am Horn, produced by Steingutfabrik Velten-Verdam, 1924. Glazed earthenware



the Dornburg area until the slip-casting technique was introduced in 1923, which required a specific clay quality. Whilst formal experimentation could take place freely, the same could not be said for glazes, where the most complex experimentation certainly involved some knowledge of chemistry and the possibility of controlled testing during the firing process. The only decorations continued to be linear, incised, or featuring few colours, which prompted some students, in particular Marguerite Friedländer, Johannes Driesch, and Lydia Foucar (the latter two having since married), to decorate using engobes and coloured liquid clays.

#### The first frictions

In 1922, friction began to develop between Gropius and the workshop's members. The much-heralded union between craftsmanship and industry, as envisaged by the Director of the Bauhaus, was slow to materialise. Whilst not denying the importance of craft training, Gropius called for a stronger commitment to the direction of industrial production. We shall return to this point in our conclusions, as it is a key issue. However, this did not please either Krehan, who was firmly rooted in a traditional approach to craftsmanship, or Marcks, who had by then distanced himself considerably from the functionalist obsession and who, according to the students' accounts, taught not by method but simply by his own example. An extremely artistic approach, in short, whose teaching was described by Otto Lindig as follows: "His influence, which had a great effect, was based exclusively on conversations with him, on the fact that he offered us a glimpse into his work" (Weber, 1989, p. 15). Moreover, Theodor Bogler also acknowledged: "His personal works had a stimulating effect" (Weber, 1989, p. 15). In addition to the aforementioned Otto Lindig and Theodor Bogler, it was among the students themselves, particularly Marguerite Friedländer, that Gropius's

che l'officina possa staccarsi dalla casa madre" (Weber, 1989, p. 12). Quest'ultima paura era anche sufficientemente motivata e alla fine di questa rapida vicenda, la vedremo concretizzarsi. Per gran parte del tempo, infatti, gli apprendisti lavoravano nella bottega di Krehan, che si sostentava con le cosiddette "infornate economiche", ossia la produzione di ceramiche rustiche destinate alla vendita, cosa che, oltre a fornire uno stipendio agli apprendisti, consentiva all'officina di ceramica, così come avveniva anche per il laboratorio di tessitura, l'autosufficienza economica. Ma questa attività richiedeva un quantitativo di lavoro enorme (cosa per la quale l'attività era in crisi): soprattutto la produzione di legna per alimentare la vecchia *Kasseler Ofen*, la caldaia di Kassel, e lo scavo dell'argilla da far poi decantare prima della produzione. Tralasciando la parte di produzione commerciale, sebbene interessante per comprendere più avanti quello che si manifesterà come uno dei problemi cardine, la ricerca formale pura, soprattutto nel primo periodo, fu caratterizzata dal ricorso a forme attinte dalla tradizione. Krehan realizzava le forme che poi venivano decorate da Marcks a graffio e a smalto, senza che però vi fosse un contributo particolarmente originale da parte di quest'ultimo alla sperimentazione di una nuova figuratività. Alla fine del 1921 il laboratorio era perfettamente equipaggiato, tanto da rendersi indipendente rispetto alla bottega di Krehan. Proprio per distinguerlo da questa, gli veniva dato il nome di *Bauhauswerkstatt*, "Officina della Bauhaus". Da questo momento il laboratorio assumeva progressivamente un carattere più indipendente, anche a livello formale. Marcks, infatti, sollecitava continuamente gli allievi verso la sperimentazione di forme plastiche, sempre più distaccate dalla funzionalità. Anche nella produzione di vasi di qualsiasi natura, Marcks spingeva gli allievi ad assemblaggi inusitati, a giocare con le singole parti, combinando liberamente gli elementi che li componevano. Da un punto di vista tecnico, entrambe le botteghe, la *Bauhauswerkstatt* e quella di Krehan, erano dotate di forni da 1200°, temperatura che consentiva anche la cottura del gres. La terra proveniva dai dintorni di Dornburg, fin tanto che non veniva introdotta, a partire dal 1923, la tecnica a colaggio, che richiedeva una qualità specifica di argilla. Se la ricerca formale poteva avvenire liberamente, non altrettanto invece per gli smalti, la cui sperimentazione più complessa includeva sicuramente alcune nozioni di chimica e la possibilità di testaggi controllati in fase di cottura. Le uniche decorazioni continuavano a essere lineari, a graffio, o con pochi cromatismi, cosa che spingeva alcuni allievi, in particolare Marguerite Friedländer, Johannes Driesch, e Lydia Foucar (questi ultimi due frattanto sposatisi), a decorare con l'uso di engobbi e di argille liquide colorate.

#### I primi attriti

Nel 1922 inizia una certa frizione tra Gropius e gli esponenti del laboratorio. La tanto fomentata unione tra artigianato e industria, così come auspicata dal Direttore della Bauhaus, tardava ad arrivare. Pur senza negare l'importanza della formazione artigianale, Gropius auspicava un maggior convincimento

appeal found a receptive audience. From 1922, the three had been promoted to workshop assistants. In October of that same year, in anticipation of the 1923 Bauhaus Exhibition, Gropius asked the masters to abandon the "romantic method" in favour of rational production that prioritised function, to flow smoothly into the much-coveted industrial production, in accordance with the famous motto: "Art and technology, a new unity". From December 1922 onwards, contacts with local industries were therefore established: arrangements were made with the *Älteste Volkstedter Porzellanfabrik* for the production of models, including Bogler's coffee machine and Lindig's coffee pot, whilst the *Steingutfabrik Velten-Verdamm* was commissioned to produce prototypes of Bogler's service, which was exhibited in the summer of 1923 at the Haus am Horn. At the same time, research into the possibilities of mass production by casting was intensified. Obviously, the form needed to be simplified, possibly enhanced by the addition of accessories (handles, spouts, lids) selected from the available repertoire, to create several combinations using the same elements. Emblematic of this period and this process are the double-spouted jug by Bogler and Marcks and Bogler's modular teapot. It was in 1924 that Marianne Brandt created her own teapot in the metal workshop, which appears almost as if it were assembled from solids of revolution, thus creating an inevitable reference to Bogler's modular teapot.

#### The end of the ceramics workshop

Following the first Bauhaus Exhibition and participation in the Frankfurt and Leipzig fairs, the School's new direction led Max Krehan to resign from his post in January 1924. Friedländer and Marcks persuaded him to stay, entrusting him with the traditionalist role of training apprentices in his workshop, whilst the research and experimentation would take place in the castle workshops, where Marcks would be master of form, Lindig technical director and Bogler commercial director. In truth, although the Dornburg branch was somewhat more sheltered and spared from the worsening political climate, the atmosphere of crisis was becoming increasingly palpable, raising considerable concerns about the future of the School (and the workshops). Combining these fears with internal misunderstandings—namely those concerning the conflict between craftsmanship and production—in early 1925, Theodor Bogler decided to leave, taking over the management of the *Velten-Verdamm* earthenware model workshop. From 1 April 1925, by resolution of the *Meisterrat*, the Bauhaus closed its Weimar site permanently and moved to Dessau. It was clear that the workshop could not move, both because of the impossibil-



nell'orientamento verso la produzione industriale. Su questo punto ritorneremo nelle nostre conclusioni, in quanto nodo focale. La cosa, comunque, non piacque né a Krehan, saldamente ancorato a un fare artigianale orientato alla tradizione, né a Marcks, che ormai aveva abbondantemente preso le distanze dall'ossessione funzionalista, e che, stando alle testimonianze degli allievi, insegnava senza metodo, ma semplicemente con il proprio esempio. Un fare estremamente artistico, insomma, la cui attività didattica veniva così descritta da Otto Lindig: "La sua influenza, che ha avuto un grande effetto, si è basata esclusivamente sulle conversazioni con lui, sul fatto che ci ha offerto uno spaccato del suo lavoro" (Weber, 1989, p. 15). E anche Theodor Bogler riconosceva: "Le sue opere personali hanno avuto un effetto stimolante" (Weber, 1989, p. 15). Oltre ai già citati Otto Lindig e Theodor Bogler, proprio negli allievi, in particolare in Marguerite Friedländer, il richiamo di Gropius trovava invece sponda. Dal 1922 i tre avevano avuto la promozione a lavoratori e nell'ottobre dello stesso anno, in previsione dell'Esposizione della Bauhaus del 1923, Gropius chiedeva ai maestri di abbandonare il "metodo romantico", a vantaggio di una produzione razionale che privilegiasse la funzione, onde sfociare agevolmente nella tanto agognata produzione industriale, secondo il celebre motto: "Arte e tecnica, una nuova unità". A partire dal dicembre 1922 si cominciavano pertanto a reperire contatti con le industrie locali: con la *Älteste Volkstedter Porzellanfabrik* furono presi accordi per la realizzazione di modelli, tra cui la realizzazione della macchina da caffè di Bogler e della caffettiera di Lindig, mentre con la *Steingutfabrik Velten-Verdamm* per la prototipazione del servizio di Bogler esposto nell'estate del 1923 nella Haus am Horn. Parallelamente si intensificavano le ricerche sulle possibilità della produzione in serie per colaggio. Ovviamente occorre che la forma fosse semplificata, eventualmente arricchita con l'applicazione di accessori (manici, beccucci, coperchi) variamente scelti nel repertorio a disposizione, così da creare un certo numero di combinazioni a partire dagli stessi elementi. Emblematici di questo periodo e di questo processo sono la brocca a due beccucci di Bogler e Marcks e la teiera componibile di Bogler. È il 1924, quando Marianne Brandt realizza nel laboratorio di metalli la propria teiera, che sembra quasi costruita per assemblaggio di solidi di rotazione, creando pertanto un inevitabile rimando alla teiera componibile di Bogler.

#### La fine dell'officina di ceramica

Dopo la prima Esposizione della Bauhaus e la partecipazione alle fiere di Francoforte e di Lipsia, questo nuovo orientamento assunto dalla scuola portava Max Krehan, nel gennaio 1924, a dimettersi dal proprio incarico. Friedländer e Marcks lo convinsero a restare, affidandogli il compito di matrice tradiziona-



ity of transporting all the equipment and because of the staff's decisions: Krehan was rooted in his workshop in Dornburg, and Marguerite Friedländer decided to stay with him. This was short-lived, as Krehan was to die shortly afterwards, in October of the same year. It was then that she decided to follow Marcks, who had in the meantime resigned from the Bauhaus (February 1925), to the Kunstgewerbeschule in Halle at Giebichenstein Castle, where he taught sculpture. Having moved to Halle, Friedländer took over the management of the ceramics workshop and, in 1926, opened a porcelain factory at Giebichenstein Castle, which would become the research laboratory of the Staatliche Porzellan-Manufaktur in Berlin. Lindig, on the other hand, remained in Dornburg, directing the workshop that would be annexed to the Bauhochschule in Weimar from 1926 onward. From this point onwards, amidst alternating moments of great happiness, hopes, illusions, dreams and projects, but also major disillusionments and further friction, the ceramics programme would remain forever excluded from the entire subsequent, troubled history of the Bauhaus.

#### Some critical notes

One of the critical points regarding the ceramics workshop's experience actually concerns the general fate of the Bauhaus, which can be distinguished here, for the sake of clarity, in the inconsistent ways in which the School viewed itself and in its equally unclear relationship with the economic and industrial world. It is clear that Gropius's concerns, especially in the face of the regime, were to steer anyone associated with the School towards the firm conviction that it was firmly oriented towards industrial production, perhaps also in the hope of appearing less 'entartete'—that is, degenerate—and increasingly down-to-earth. This approach, however, was ill-suited to the spirit of the School: free, independent, experimental, bohemian, anti-



lista per la formazione degli apprendisti alla sua bottega, mentre la parte di ricerca e sperimentazione si sarebbe svolta nelle officine del castello, in cui Marcks sarebbe stato maestro della forma, Lindig direttore tecnico e Bogler direttore commerciale. In verità, benché la sezione di Dornburg fosse un po' più al riparo e preservata dall'esacerbarsi del clima politico, l'aria di crisi si andava sempre più respirando pesantemente, destando non poche preoccupazioni circa il futuro della scuola (e dei laboratori). Incrociando questi timori con le incomprensioni interne, quelle sul dissidio artigianato-produzione, ai primi del 1925 Theodor Bogler prese la decisione di andarsene, assumendo la direzione dell'officina dei modelli di terraglia Velten-Vordamm. Dal 1° aprile 1925, per delibera del Meisterrat, il Bauhaus chiude definitivamente la sede di Weimar e si trasferisce a Dessau. È chiaro che il laboratorio non poteva trasferirsi, sia per l'impossibilità di muovere tutte le attrezzature, sia per le decisioni prese dal personale: Krehan era radicato nella sua bottega di Dornburg e Marguerite Friedländer prese la decisione di restare con lui. Per poco, visto che Krehan morirà a breve, nell'ottobre dello stesso anno. Fu allora che decise di seguire Marcks, frattanto licenziatosi dalla Bauhaus (febbraio 1925), alla Kunstgewerbeschule di Halle al castello di Giebichenstein, dove insegnava scultura. Trasferitasi a Halle, Friedländer assunse la direzione del laboratorio di ceramica e nel 1926 aprì nel castello di Giebichenstein una fabbrica di porcellana che sarebbe diventata il laboratorio di ricerca della *Staatliche Porzellan-Manufaktur* di Berlino. Lindig invece rimaneva a Dornburg, dirigendo dal 1926 il laboratorio che sarebbe stato annesso alla Bauhochschule di Weimar. Da questo momento, in un'alternanza di momenti di grande felicità, speranze, illusioni, sogni, progetti, ma anche grandi disillusioni e ulteriori attriti, l'attività di ceramica sarebbe rimasta per sempre esclusa da tutto il prosieguo tormentato della storia della Bauhaus.

da sinistra/ *from the left*: Otto Lindig, due vasi, 1922-23. Terracotta smaltata; Marguerite Friedlaender-Wildenhain, brocca, 1922-23. Terracotta ingobbata con barbotina liquida colorata e smaltata a cristallina; (in basso) due vasi di Max Krehan e Gerard

Marcks: Dopplekanne, 1922, terracotta ingobbata e smalto; bottiglia con manico, 1921, terracotta a graffito, colori e smalto / Otto Lindig, two vases, 1922-23. Glazed terracotta; Marguerite Friedlaender-Wildenhain, jug, 1922-23. Engobed terracotta with col-

oured slip and crystalline glaze; (below) two vases by Max Krehan and Gerard Marcks: Dopplekanne, 1922, engobed terracotta and glaze; bottle with handle, 1921, sgraffito terracotta, colours and glaze

dogmatic. Within the School and its structure, it was clear that pure theoretical research, through applied experimentation, flowed autonomously and inevitably into practice, without, however, treating industrial production as a design constraint. The specific field of ceramics, moreover, exacerbated this conflict, as it was closely tied to the artisanal tradition, with its stagnant technology, and for which formal innovation need not necessarily pass through the gauntlet of industry, being, moreover, a form of production unbound by any functionalist obsession. It is therefore clear that works such as Bogler's Temple of Light, which was neither a lamp, nor a vase, nor a container, nor even a piece of tableware, were on the verge of degeneracy. For the rest, both formal research into volumes and that into colours were extremely constrained by a lack of resources at first (the reference is to the premises of the Schmidt stove factory in Weimar, when Gerhardt Leibbrand was the master craftsman), but even subsequently, the spirit of admiration for primitive forms or for Far Eastern culture (two of the formal pillars of the Bauhaus) prevailed over research that could be described as decidedly modern. The sole exception, in which one could truly glimpse enormous potential for industrial applications—a path of research, moreover, undertaken by a young Gio Ponti, recently appointed artistic Director of Richard-Ginori—is the theme of individual elements that can be assembled in different ways. Bogler's modular teapot is evidence of this research path, which was merely embarked upon but never completed, traces of which remain in some subsequent designs that now bear little resemblance to the Bauhaus style. Even in 1924, the lid of the coffee pot from the set designed by Lindig retains the double-conical (and iconic!) shape of the lid's handle, previously experimented with in the 1923 chocolate pot. For the rest, in the years to come, no trace can be found of any recognisable element traceable to this brief experimental phase at the Weimar School. That line of research, which had instead begun with those ideological manifestos that were absolutely and fortunately 'degenerate', such as Lindig's 'Temple of Light', had shifted towards a functionality that was distant and at times impossible to reconcile with industrial systems, both in terms of time and production technologies.

#### Exoduses and epilogues

**Theodor Bogler.** In 1922, he married the widow of a captain, who already had two children from her first marriage. After his wife died in 1925, Bogler converted to Catholicism. In 1927, he entered the Benedictine Abbey of Maria Laach. Here he studied philosophy and theology and was ordained a priest on 11 September 1932. From 1938 to 1948,

#### Alcune note critiche

Uno dei punti critici dell'esperienza del laboratorio ceramico riguarda in verità le sorti generali della Bauhaus, che possono essere distinte qui, per motivi di chiarezza, nelle incoerenti modalità con cui la Scuola riguardava a sé, e nell'altrettanto poco chiaro rapporto con il mondo economico-industriale. È evidente che le preoccupazioni di Gropius, specialmente di fronte al regime, erano quelle di indirizzare chiunque riguardasse alla Scuola verso il giusto convincimento che questa fosse saldamente orientata in direzione della produzione industriale, forse anche nell'auspicio di apparire meno entartete, ossia degenerata, e sempre più coi piedi per terra. Questo indirizzo però, mal si conciliava con lo spirito della Scuola: libero, indipendente, sperimentatore, goliardico, antidogmatico. Nella Scuola e nel suo ordinamento era chiaro che la ricerca teorica pura, grazie alla sperimentazione applicata, sfociava autonomamente e inevitabilmente nella prassi, senza però dovere porre il problema della produzione industriale come vincolo progettuale. Lo specifico settore della ceramica poi, esacerbava questo dissidio, in quanto strettamente legato alla tradizione artigianale, con la sua tecnologia stagnante, e per il quale l'innovazione formale non sarebbe dovuta necessariamente passare per le forche caudine dell'industria, essendo oltretutto un tipo di produzione svincolato da qualsivoglia ossessione funzionalista. Pertanto, è evidente che opere come il Tempio della Luce di Bogler, che non era né una lampada, né un vaso, né un contenitore e nemmeno una stoviglia, erano a un passo dalla degenerazione. Per il resto, sia la ricerca formale in materia di volumi, sia quella in materia di colori, furono estremamente vincolate dalla scarsità di mezzi in un primo momento (il riferimento è ai locali della fabbrica di stufe Schmidt a Weimar, quando Lehrmeister era Gerhardt Leibbrand), ma anche successivamente lo spirito di ammirazione per le forme primitive o per la cultura estremorientale (due delle anime formali della Bauhaus) prevalevano rispetto a una ricerca che potesse dirsi decisamente moderna. Unica eccezione, sulla quale davvero si sarebbero potuti intravedere enormi potenzialità per gli apparati industriali, sentiero di ricerca peraltro intrapreso da un giovane Gio Ponti, da poco nominato direttore artistico della Richard-Ginori, è il tema dei singoli elementi diversamente assemblabili. La teiera componibile di Bogler è la riprova di questo sentiero di ricerca, solo intrapreso, ma mai portato a termine, di cui resta traccia in alcune realizzazioni successive, che ormai della cifra Bauhaus hanno ben poco. Ancora nel 1924, nel coperchio della caffettiera del servizio realizzato da Lindig, rimane la forma doppio-conica (e iconica!) del manico del coperchio già sperimentato nella cioccolattiera del 1923. Per il resto, negli anni a venire, non può reperirsi alcuna traccia di un qualche elemento riconoscibile e riconducibile a questa rapida parabola esperienziale nella Scuola di Weimar. Quella linea di ricerca, che era incominciata invece con quei manifesti ideologici assolutamente e fortunatamente "degenerati", quali il "Tempio della Luce" di Lindig, si era spostata in direzione di una funzionalità, lontana e a tratti impossibile da coniugare con gli apparati industriali, sia per tempi che per tecnologie produttive.

#### Esodi ed epiloghi

**Theodor Bogler.** Nel 1922 sposò la vedova di un capitano, che aveva già due figli di primo letto. Dopo la morte della moglie, nel 1925 Bogler si convertì al cattolicesimo. Nel 1927 entrò nell'abbazia benedettina di Maria Laach. Qui studiò filosofia e teologia e fu ordinato sacerdote l'11 settembre 1932. Dal 1938 al 1948, Bogler fu nominato priore dell'abbazia, dirigendone, dal 1934 al 1939 e di nuovo dal 1947 al 1956, i lavori di restauro della Basilica. Dal 1948 fino alla sua morte, fu a capo della casa editrice d'arte Ars Liturgica e quindi direttore monastico dei laboratori d'arte dell'abbazia, tra cui il laboratorio di scultura di cui era direttore artistico Alphons Biermann. Muore il 13 giugno 1968 ad Andernach.

**Otto Lindig.** Quando il Bauhaus si trasferì da Weimar a Dessau nel 1925 e non vi era più un laboratorio di ceramica, il laboratorio di Dornburg fu affiliato istituzionalmente alla Bauhochschule (Scuola Edile Statale) di Weimar. Lindig superò l'esame di maestro artigiano a Dornburg nel 1926 e mantenne una posizione di leadership nel laboratorio, dove, oltre alla propria produzione, formò anche gli studenti iscritti alla Scuola Edile. Nel 1937 un suo vaso riceve il Gran Premio all'Esposizione Universale di Parigi. Nel 1947, tramite la mediazione della sua ex assistente di Dornburg, Liebfriede Bernstiel, Otto Lindig accettò un posto presso la Scuola Statale d'Arte di Amburgo (in seguito Università di Belle Arti di Amburgo), su nomina del suo ex insegnante, Gerhard Marcks, e da quello stesso anno sino al 1960, dirige il dipartimento di ceramica. Per un periodo, visse e lavorò ad Amburgo con Liebfriede Bernstiel, frattanto diventata sua compagna e che nel 1952 dava alla luce la loro figlia Christiane. Nel 1973, opere dell'artigiano-artista furono esposte al Museo di Arti Applicate di Zurigo, nel 1978 al Museo di Arti Applicate di Colonia e nel 1990 al Museo di Arti e Mestieri di Amburgo. Anche la figlia Christiane divenne essa stessa ceramista, continuando la tradizione formale del padre e della madre, non da ul-

da sinistra/from the left: (in alto) Theodor Bogler nel monastero di Maria Laach; Marguerite Friedländer al tornio a piede e mentre sforna nella Pond Farm; (sotto) Otto Lindig al tornio; Johannes Driesch, Lydia Foucar e tre dei loro figli, 1927 / (top) Theodor Bogler at

Maria Laach Abbey; Marguerite Friedländer at the foot-powered potter's wheel and unloading the kiln at Pond Farm; (bottom) Otto Lindig at the potter's wheel; Johannes Driesch, Lydia Foucar and three of their children, 1927



Bogler was appointed prior of the abbey, overseeing the restoration of the Basilica from 1934 to 1939 and again from 1947 to 1956. From 1948 until his death, he headed the art publishing house *Ars Liturgica*. He served as the monastic Director of the abbey's art workshops, including the sculpture workshop, where Alphons Biermann was artistic Director. He died on 13 June 1968 in Andernach.

**Otto Lindig.** When the Bauhaus moved from Weimar to Dessau in 1925, and there was no longer a ceramics workshop, the Dornburg workshop was institutionally affiliated with the Bauhochschule (State School of Architecture) in Weimar. Lindig passed his master craftsman's examination in Dornburg in 1926 and held a leading position in the workshop, where, in addition to his own work, he also trained students enrolled at the School of Architecture. In 1937, one of his vases was awarded the Grand Prix at the Paris World's Fair. In 1947, through the mediation of his former assistant at Dornburg, Liebfriede Bernstiel, Otto Lindig accepted a post at the State Art School in Hamburg (later the University of Fine Arts in Hamburg), on the recommendation of his former teacher, Gerhard Marcks, and from that same year until 1960, he headed the ceramics department. For a time, he lived and worked in Hamburg with Liebfriede Bernstiel, who had by then become his partner and gave birth to their daughter, Christiane, in 1952. In 1973, works by the artisan-artist were exhibited at the Museum of Applied Arts in Zurich; in 1978, at the Museum of Applied Arts in Cologne; and in 1990, at the Museum of Arts and Crafts in Hamburg. His daughter Christiane also became a ceramist herself, continuing the formal tradition of her father and mother, not least by producing Otto Lindig's jugs in limited annual editions, using

the original moulds. Today, his great-grandson, the ceramist Lutz Könecke, continues, in his own work, the path towards an understanding of form already embarked upon by his great-grandfather.

**Marguerite Friedländer.** As already mentioned, in 1925, she followed Marcks to the Kunstgewerbeschule in Halle at Giebichenstein Castle. Benita Koch-Otte was also with her, and Marguerite took over as head of the ceramics department on 1 November of that year. Initially directed by Paul Thiersch and then, from 1928, by Gerhard Marcks, Giebichenstein was recognised, according to the criteria of the Deutscher Werkbund, as one of the most innovative institutions of its time. Moreover, in terms of gender policy, too, the female students at the Burg were soon involved in almost all disciplines and were permitted to sit qualifying examinations in almost every field. Furthermore, as early as 1922, there were three female teachers compared to seven male teachers, whereas the Bauhaus, in its 14-year history, admitted only one fully qualified female teacher (namely Marianne Brandt). In 1933, as persecution intensified, Marguerite, by then the last teacher of Jewish origin remaining at Halle Castle, was expelled from the art school and fled to her parents in Switzerland. Her name was removed from the School's list of artists, despite her projects continuing to be produced, albeit without her signature. Having moved to the Netherlands with her husband, she founded the workshop 'Het Kruikje' (The Little Jug) in Putten. Her dedication to ceramics became a way to fill an existential void and a means of livelihood. She managed to win the silver medal for the "Five o'clock" tea service at the 1937 Paris World's Fair, but on 2 March 1940, a few weeks before Nazi Germany occupied the Netherlands, she realised it would be best to flee to New

York. She settled permanently in Oakland as head of the ceramics workshop at the California College of Arts and Crafts. In 1942, she retired to the countryside to stay with her friends Jane and Gordon Herr, who were planning to establish an artists' colony on an abandoned ranch near Guerneville, 120 kilometres north of San Francisco. The long-term aim was to create a Bauhaus-style school of art and design that would bring together students and teachers of all backgrounds, nationalities and genders. In 1939, her marriage to Franz Wildenhain ended, and in 1953, following the death of Jane Herr, the artists' colony disbanded. The artist, a lover of the countryside, introverted and often taciturn, retired to live at her 'Pond Farm Pottery'. From there, she wrote texts and books, and organised nine-week workshops every summer. She travelled far and wide across the United States and South America, accepting invitations to lecture series and award ceremonies, introducing a wide audience to the technique of the potter's wheel, which was largely unknown in the United States at the time. Marguerite Friedlaender-Wildenhain died in 1985. Almost 30 years later, in 2014, her now-dilapidated Pond Farm was declared a historic site.

**Johannes Driesch and Lydia Foucar.** After marrying in 1921, whilst still students, they had four children. Consequently, Lydia Driesch-Foucar interrupted her studies and worked in the ceramics workshop's kitchen. Whilst Johannes Driesch left the Bauhaus in 1922 and worked in various locations, Lydia lived in her parents' home in Friedrichsdorf. Driesch died prematurely in 1930, leaving his wife and children destitute. To support her family, Lydia made hand-sewn leather animals, whilst other artistic projects, such as developing a game and writing children's books, were unsuccessful. In 1932, her former Bauhaus classmate, Wilhelm Wagenfeld, commissioned her to design a milk bottle brochure, which was printed but did not lead to further work opportunities. She therefore opened a shop selling chocolate and cigarettes in Friedrichsdorf. Thanks to the tradition of sending Christmas sweets, which she had maintained with her former teacher Gerhard Marcks since her Bauhaus days, she began making gingerbread, eventually exhibiting at the Leipzig Spring Fair in 1934 under the title 'Workshop for Artistic Gingerbread'. In a sense, one could go so far as to say that she was the first truly qualified cake designer. Thanks to her unexpected success, she professionalised her business and, in 1937, was granted a licence to a department store in Copenhagen. She closed the business in 1943 during the Second World War and resumed it after the war as a Christmas hobby. She earned her living from her grocery shop until her death.

timo producendo le brocche di Otto Lindig in edizioni annuali limitate, a partire dagli stampi originali. Oggi, il pronipote, il ceramista Lutz Könecke, continua con la propria attività quel percorso in direzione della comprensione della forma, già intrapreso dal bisnonno.

**Marguerite Friedländer.** Come si è già detto, nel 1925 segue Marcks alla Kunstgewerbeschule di Halle al castello di Giebichenstein. Con lei era anche Benita Koch-Otte e Marguerite assume la direzione del dipartimento di ceramica il 1° novembre dello stesso anno. Inizialmente diretta da Paul Thiersch e poi, dal 1928, da Gerhard Marcks, Giebichenstein fu riconosciuto, secondo i criteri del Deutscher Werkbund, come una delle istituzioni più innovative del suo tempo. Per di più, anche in termini di politica di genere, le studentesse del Burg furono presto impegnate in quasi tutte le discipline e fu loro permesso di sostenere esami di qualificazione in quasi ogni campo. Inoltre, già nel 1922, c'erano tre insegnanti donne rispetto ai sette insegnanti uomini, mentre il Bauhaus, nei suoi 14 anni di storia, ammise solo una maestra donna a pieno titolo (ossia Marianne Brandt). Nel 1933, mentre incalzano le persecuzioni, Marguerite, ormai ultima insegnante di origine ebraica rimasta al castello di Halle, veniva estromessa dalla scuola d'arte, fuggendo dai suoi genitori in Svizzera. Il suo nome veniva rimosso dall'elenco di artisti della scuola, a dispetto dei suoi progetti, che continuavano a essere prodotti, ma senza la sua firma. Trasferitasi in Olanda con il marito, fonda a Putten il laboratorio "Het Kruikje" (La Piccola Brocca). La dedizione alla ceramica diventa il riempitivo di una delusione esistenziale, oltre che un mezzo di sostentamento. Fa in tempo a vincere la medaglia d'argento per il servizio da tè "Five o'clock" all'Esposizione Universale di Parigi del 1937, ma il 2 marzo 1940, poche settimane prima che la Germania nazista occupasse i Paesi Bassi, intuisce che è meglio fuggire a New York. Si stabilisce definitivamente a Oakland come responsabile del laboratorio di ceramica del *California College of Arts and Crafts*. Nel 1942 si ritira in campagna presso gli amici Jane e Gordon Herr, che stavano progettando di fondare una colonia di artisti in un ranch abbandonato vicino a Guerneville, 120 chilometri a nord di San Francisco. L'obiettivo a lungo termine era quello di creare una scuola d'arte e design in stile Bauhaus che unisse studenti e insegnanti di ogni estrazione, nazione e genere. Nel 1939 il matrimonio con Franz Wildenhain giunge al termine e nel 1953, dopo la morte di Jane Herr, la colonia di artisti si sciolse. L'artista, amante del paesaggio, introversa e spesso taciturna, si ritirerà a vivere nella sua "Pond Farm Pottery". Da lì scriverà testi e libri, organizzerà workshop di nove settimane ogni estate, viaggerà in lungo e in largo negli Stati Uniti e in Sud America seguendo gli inviti a cicli di conferenze e premi, introducendo un vasto pubblico alla tecnica del tornio, all'epoca in gran parte sconosciuta negli Stati Uniti. Marguerite Friedlaender-Wildenhain muore nel 1985. Quasi trent'anni dopo, nel 2014, la sua *Pond Farm*, ormai fatiscente, viene dichiarata sito storico.

**Johannes Driesch e Lydia Foucar.** Dopo essersi sposati nel 1921, mentre erano ancora studenti, ebbero quattro figli. Di conseguenza, Lydia Driesch-Foucar interruppe gli studi e lavorò nella cucina del laboratorio di ceramica. Mentre Johannes Driesch lasciò il Bauhaus nel 1922 e lavorò in diverse località, Lydia visse nella casa dei genitori a Friedrichsdorf. Driesch moriva prematuramente nel 1930, lasciando moglie e figli indigenti. Per mantenere la famiglia, Lydia realizzava animali in pelle cuciti a mano, mentre altri progetti artistici, come lo sviluppo di un gioco e la scrittura di libri per bambini, non ebbero successo. Nel 1932, il suo ex compagno di corso al Bauhaus, Wilhelm Wagenfeld, le commissionò la progettazione di una brochure per bottiglie di latte, che fu stampata ma non portò a ulteriori sbocchi lavorativi. Aprì dunque un negozio di cioccolato e sigarette a Friedrichsdorf. Grazie alla tradizione di inviare dolci natalizi, che aveva mantenuto con il suo ex insegnante Gerhard Marcks fin dai tempi del Bauhaus, iniziò a produrre pan di zenzero, giungendo nel 1934 a esporre alla Fiera di Primavera di Lipsia con il titolo di "Laboratorio per pan di zenzero dalle forme artistiche". In un certo senso potremmo arrivare ad asserire che sia stata la prima cake-designer, realmente titolata. Grazie al suo inaspettato successo, professionalizzò la sua attività e nel 1937 concesse una licenza a un grande magazzino di Copenhagen. Chiuse l'attività nel 1943 durante la Seconda Guerra Mondiale e la riprese dopo la guerra come hobby natalizio. Si guadagnò da vivere con il suo negozio di alimentari fino alla morte.

#### References

- Bell, A. C. (2016). *Clay: Contemporary ceramic artisans*. Thames & Hudson.
- Colonetti, A. (Ed.). (2019). *Bauhaus 100: Imparare fare pensare*. Electa.
- De Michelis, M., & Köhlmeier, A. (Eds.). (1996). *Bauhaus 1919-1933: Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe* (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Mazzotta, 19 ottobre 1996 - 9 febbraio 1997). Edizioni Gabriele Mazzotta.
- Droste, M. (2020). *Bauhaus*. Taschen.
- Feuchter-Schawelka, A. (2017). *Gerhard Marcks: Formmeister der Keramik*. Weimarer Verlagsgesellschaft.
- Johnson, K., & Johnson, T. (2023). *Earth & fire: Modern potters, their tools, techniques and practices*. Thames & Hudson.
- von Buol, C. (2006). L'officina della ceramica. In J. Flieder (Ed.), *Bauhaus* (pp. 438-449). Könemann.
- Weber, K. (1989). *Keramik und Bauhaus*. Kupfergraben.