

Hannes Meyer in Mexiko: transnationale Repräsentationen des Indigenen

Von Karoline Noack

Eine Wiederbegegnung mit dem Thema Bauhaus nachdem das Buch der „12 Jahre, 12 años“, hrsg. von Hannes Meyer, an das Ibero-Amerikanische Institut gekommen ist und die Soziologin/ Politikwissenschaftlerin Marianne Braig 2008 von den dortigen Kollegen gebeten worden ist, sich der wichtigen Neuerwerbung anzunehmen. Marianne Braig überließ mir das Thema, mit dem Verweis auf meine ostdeutsche Herkunft (mir wäre das näher als ihr). Beschäftigung mit dem Thema als Anthropologin – ausgehend von dem Buch „12 Jahre“ Beschäftigung mit den Bildern, Imaginationen, mit dem Leben des Herausgebers Hannes Meyer im Kontext der transnationalen Migration, mit dem Begriff der Landschaft – all dies als Teil einer Geschichte, die als Verflechtungsgeschichte zu verstehen ist. Mit Hannes Meyer kam 1939 das Bauhaus Mexiko.

1. Globale historische Verflechtungen

Die mexikanische Revolution, die Oktoberrevolution in Russland 1917 und die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts führten zu der Begegnung zwischen dem Bauhaus und Mexiko mit seinen indigenen Gesellschaften und vorspanischen Kulturen. Ich möchte anhand des Wirkens von Hannes Meyer als Geschäftsführer der TGP, Taller de Gráfica Popular, seit 1942 zeigen, wo die Anknüpfungspunkte für eine transnationale Verflechtungsgeschichte und eine Anthropologie der Verflechtungen zu sehen sind. Als Hannes Meyer mit seiner Frau Lena Bergner 1939 in Mexiko eintraf, war das weder die erste Begegnung des Bauhaus mit Alt-Amerika, noch mit den USA und Lateinamerika. Eine Frage, die ich mir stelle, ist, ob Hannes Meyer und den Künstlern des TGP unter diesen globalen Bedingungen – auch jenseits des Indigenismus – ein neuer Blick auf die indigenen Gesellschaften und die Kulturen der vorspanischen Vergangenheit des Landes gelang. Im Essay „Die Neue Welt“ (1926) hatte Meyer bereits das Bild einer globalisierten Welt entworfen, sicher ohne zu ahnen, dass er gut zehn Jahre später in die Neue Welt *Amerika* gehen sollte. Die politischen Bedingungen des Exils, Migrationserfahrungen in der Sowjetunion, die neuen Netzwerk Meyers in Mexiko und um den TGP, Konflikte mit politischen Gruppierungen

hinterließen ihre Spuren in der Gesellschaft, die ihn *aufgenommen* hatte und sind Charakteristika einer transnationalen Praxis der Migration.¹

Transnationalismus ist natürlich kein Begriff jener Zeit. Für jene Zeit lassen sich in diesem Zusammenhang zwei große politisch-ideologische Strömungen festmachen, beide waren Hintergründe der Arbeit von Meyer: a) global die unterschiedlichen Positionen im Marxismus in Bezug auf den Nationalismus (Rosa Luxemburg und Lenin) und b) in Mexiko die Ideologie und Politik der *raza cósmica*. A) „Nationalitätenfrage und Autonomie“ (R.L. 1908/09, seit 2012 auf Deutsch). Gefahr, die R.L. im Nationalismus (in den vielen Nationen und Natiönchen) von Beginn an sah (Kistenmacher 2014, 1), nicht in individuelle Selbstbestimmung oder Akzeptanz kultureller Verschiedenheiten. In einer zukünftigen Gesellschaftsform, nach der (universalen) Weltrevolution, würden die besonderen Nationalitäten als Übergangserscheinung verschwinden (ebenda, 2-3). In dieser Zeit mit den späteren Bolschewiki noch konform (ebenda, 4). In den 1920er Jahren war das anders, Lenin, Rätebewegungen und nationale Befreiungsbewegungen Bündnispartner.

B) Ideologie der *raza cósmica*, Vasconcelos, Bildungsminister 1921-1924, entwickelte damit Konzept eines neuen höheren kollektiven Wesens; gegen Nationalstaaten, sondern Iberoamerikanismus, abgegrenzt von USA, Nordamerika. Begrenzter Universalismus kulturell-„rassisch“ begründet, Rasse als Metapher für Vermischungsprozesse. Doch wurde „(m)it der Konsolidierung der [mex.] Revolution, kritisch formuliert – ihrer Verbürgerlichung – zumindest auf ideologischer Ebene die Identität von Staat und Nation begründet (Maihold ebenda, 94). *Mestizaje*-Diskurs und Politik (Integration) auf nationaler Ebene.

Ob Meyer nun mit R.L. vertraut war oder nicht, er lehnte den Nationalismus in der Architektur ab (bereits im Essay „neue welt“ (1926) sah Meyer der Untergrabung des „Lokalbegriff(s) der ‚Heimat‘“, dem Verfall des „Vaterlands“ voller Erwartungen entgegen, denn „wir [werden] Weltbürger“.² Für Hannes Meyer war der „nationale Schwenk“ („nationalen belange“ als rüstzeug

¹ Vgl. Karsten Paerregaard: Power Recycled: Persistence and Transformation in Peruvian Transnationalism, in: Annelies Zoorners (Hg.): The Andean Exodus. Transnational Migration from Bolivia, Ecuador und Peru, Amsterdam 2002, S.2.

² Hannes Meyer, Neue Welt, in: hannes meyer 1889-1954, op.cit., S. 70.

der kulturellen verteidigung) ein Grund, warum er die Sowjetunion 1936 verlassen hat. „Gegner des Dekoratismus, Eklektizismus und der Praxis äußerlicher Formrezeption aus dem Fundus der klassischen und nationalen Traditionen“ (Winkler, 177). ich bin [...] völlig einverstanden mit der ‚nationalen schwenkung‘, welche die architektur [...] drüben nehmen muß. das ist einfach eine politische notwendigkeit in einer welt, in der die ‚nationalen belange‘ zum rüstzeug der kulturellen verteidigung geworden sind. ich sehe diese schwenkung völlig ein – aber ich bin als nichtrusse ganz unfähig, dazu irgendeinen praktischen beitrag zu leisten. Auf anschließender Vortragsreise Versuch, diese Form von Natioanlitätenpolitik zu rechtfertigen: man [müsse] die kulturell rückständigen Völker auf ein höheres Lebensniveau führen. Die soz. Architektur hat die Besonderheiten der nationalen Kultur der Stämme und Völker [...] auf dem Territorium der UdSSR [...] zu berücksichtigen [...]. Es handelt sich um eine unerläßliche notwendige Entwicklungsetappe!“ (Winkler, 178-179).

In Mexiko traf er auf einen begrenzten und kulturell-rassisch begründeten Universalismus traf (der Lateinamerikaner als Mestize, lebensfähiger und „höher“ als die US-am. Nachbarn). Dies zog dennoch nationale Integrationspolitiken der indigenen Bevölkerung in der Zeit von Lázaro Cárdenas nach sich. Wie ging Hannes Meyer damit um, lässt sich das an seinen Repräsentationen des Indigenen ablesen?

3. Mexikanische Revolution – historischer Kontext des Taller de Gráfica Popular (TGP)

In Anlehnung an den Essay *raza cósmica* bezeichnet Alan Knight, Historiker der mexikanischen Revolution, der auch einen vergleichenden Ansatz hat, diese als „kosmische, hybride Revolution“ (2012). 4 Phasen, 1910-1940. [4 Projekte, ein jedes davon auch in anderen großen Revolutionen: 1) Ausgangspunkt liberal-demokratisch (Madero) (1909-1913), dann 2) soziale Teilung der frühen Jahre der bewaffneten Revolution (1910-1913), 3) lange Periode, den „Staat zu schmieden“ nach jakobinischem Vorbild (1917-1935),] **4) Endphase**, Cárdenas, mit sozialistischen Zügen (1934-1940) (S. 163). Mexiko teilte Aspekte der klassischen bürgerlichen Revolution (Frankreich) mit sozialistischen Nuancen, aber die kosmische Revolution war keine Kopie des einen oder anderen

Modells. [Verschiedene Fäden in ein nationales Gewebe, *distinto y vivo*.] Deswegen hat die mexikanische Revolution nie wie diese Modellcharakter erhalten (Maihold 1986, 94), obwohl zeitlich vor der Oktoberrevolution. Umgekehrt war die Oktoberrevolution v.a. in der 4. Phase, Cárdenas, von Einfluss, aber bedingt, im Moment als „Mexiko am meisten den **sozialistischen Experimenten ähnelte, die es in Spanien, China, Russland (in dieser Reihenfolge)**“ gab (Knight, 163). „Sozialismus“ der 30er Jahre, inhaltlich vage, nicht stalinistisch, radikale Reformen wie Verstaatlichung der Erdölindustrie, keynesianische Politik, die Agrarreform von oben und einer internationalen Ausrichtung, in der sich Mexiko als Protagonist der Volksfront gegen den Faschismus profilierte (ebenda, 162). Die Agrarreform wurde von der Bundesregierung angeführt, Projekt wurde begleitet von Bildung (Bundeschulen), Emanzipationsprogrammen für die Bauern, Gründung kollektiver *ejidos* (ferne Verwandte der Kolchosen), Grundlage von Vasconcelos geschaffen, der als Bildungsminister für 2 Jahre die Hälfte des Staatshaushaltes bekommen hatte (ebenda, 161), Volksbildungsprogramm, angelehnt an sowjetisches Vorbild (Kenzler 2012, 24; zitiert Harten 1995).

Die Mexikanische und die Russische Revolution stellten in der Konsequenz die indigene Bevölkerung und deren soziale Rolle in ein neues Licht. Die kulturell-ethnische Bestimmung aus dem 19. Jh. (gute Wilde), wurde sozioökonomisch als Teil der verarmten Landmassen und damit möglicher Protagonist für eine Revolution (Markus Müller). (ähnlich in Peru, Mariátegui). Das „Indioprobem“ wurde als ein Problem des Landeigentums gesehen, die Agrarreform damit als Lösung des Problems. Damit verbunden das Hereinholen des *campesino* in den Staat bzw. in die Nation (Maihold, 97-98).

Hier aber begann „Suche nach dem Eigenen“ (ebenda, 101) und die Anthropologie kommt ins Spiel, Manuel Gamio, Schüler von Franz Boas... Integration sei notwendig, da die indigene Bevölkerung in „kleinen Vaterländern“ organisiert sei, hier geht es aber um eine große homogene Nation durch *mestizaje*, d.h. europäische Kultur annehmen und assimilieren (ebenda, 102-103);

Mexikanität. Dafür sollte das Bildungsprogramm sorgen (Knight, 81); in diesem Zusammenhang stand auch die Gründung des Polytechnischen Instituts, an dem Meyer zu arbeiten vorhatte.³

Die neuen Akteure dieser Politik von Cárdenas fanden sich u.a. in der Liga der revolutionären Schriftsteller und Künstler (LEAR: Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), die aus den „Kulturmissionen“ hervorgegangen war. Die „Kulturmissionen“ hatten unmittelbar nach der Revolution mit Wandmalereien, u. a. von Rivera, Orozco und Siqueiros, sowie mit Druckgrafiken und Theateraufführungen für deren Ziele geworben. Aus der Grafiksektion der Liga ging 1937 der Taller de Gráfica Popular (TGP) hervor.

Die Machtübernahme durch Manuel Ávila Camacho 1940 bedeutete einen Bruch mit dem „einzigartigen Versuch der Modernisierung Mexikos“ (Katz). Das Institut für Urbanismus und Stadtplanung wurde geschlossen. Zu diesem Zeitpunkt begann die Zusammenarbeit des TGP mit den Gruppen des Exils. 1942 wurde Meyer der Geschäftsführer. Sämtliche Künstler des TGP waren zuvor in den Kulturmissionen tätig gewesen.⁴ Meyer hingegen war mit den Ideen, Kenntnissen, Bildern und Praktiken des Bauhauses, das die Begegnung mit den Amerikas vorweggenommen hatte (s. A. Albers) nach Mexiko gereist.⁵ Der Druck „New York“ von Leopoldo Méndez (Abb. 1), der die Gestaltungsprinzipien von Lyonel Feiningers „Kathedrale des Sozialismus“⁶ aufnimmt, figuriert nahezu idealtypisch ein Bekenntnis zum Bauhausmanifest.

5. Bauhaus und indigene Kulturen in Mexiko

Hannes Meyer hatte die Geschäftsführung des TGP von 1942 fast durchgehend bis 1949 inne. Meyers „sicherlich unvergänglicher Beitrag zum TGP“ (Prignitz) war die Edition „TGP México.

³ Friedrich Katz, *op.cit.*, S. 19.

⁴ Helga Prignitz-Poda: Taller de Gráfica Popular = Werkstatt für Grafische Volkskunst : Plakate und Flugblätter zur Arbeiterbewegung und Gewerkschaften in Mexiko 1937 - 1986. Ausstellung und Katalog, Berlin 2002, S.5.

⁵ James Clifford erweitert Gegenstand und Repräsentationsformen von Ethnographie und Anthropologie, indem er Kultur unter dem Aspekt der Reisebeziehungen betrachtet; der Diskurs der Ethnographie („dort sein“) bleibt so nicht länger abgespalten von dem des Reisens („dorthin gelangen“). Vgl. James Clifford: Kulturen auf der Reise, in: R. Winter (Hg.): Widerspenstige Kulturen: Cultural Studies als Herausforderung, Frankfurt a. M. 1999, S. 485, 489.

⁶ Vgl. Deborah Caplow: Leopoldo Méndez: revolutionary art and the mexican print. Joe R. an Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture, Austin 2007, S. 155. Die Kathedrale war in der ersten mystisch-expressionistischen Phase des Weimarer Bauhaus Sinnbild für die handwerklichen Bauhütten des Mittelalters, die kollektiv die großen Kathedralen geschaffen hatten. Diese Bauhütten waren Vorbild der Werkstätten des Bauhauses, Vgl. Eberhard Voigt, *op.cit.*, S.7.

El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva⁷, das zweisprachig, auf Spanisch und Englisch, 1949 erschienen ist. Dieses Buch verkörpert den Blick der Herausgeber und TGP-Künstler auf die indigene Bevölkerung Mexikos und auf die vorspanische Vergangenheit.

Der Diskurs der Mexikanität geht in diesem Buch mit den politischen und sozialen Praktiken des Bauhaus eine Verbindung ein. Der Rückblick auf die zwölf Jahre des TGP war formal eine Kombination von Schrift, anderen typografischen Elementen, z. T. mit Originalgrafiken, Fotos und Grafikreproduktionen auf teilweise farbigem Papier, in eigen willigem Querformat, Spiralheftung und Kunststoffumschlag in Schwarz.⁸

Das Buch beginnt mit einem Prolog von Leopoldo Méndez und einer Einleitung von Hannes Meyer, das sich dem indigenistischen Diskurs der Zeit anschließt. Vorangestellt ist das Motto, kein mexikanischer Künstler könne das reiche vorspanische Erbe ignorieren, das in seinen besten Werken nachlebe; begleitet wird es von einem Foto von Chichén Itzá, der Maya-Stätte, die erst ca. 20 Jahre zuvor im Rahmen eines US-amerikanischen Projekts ausgegraben worden war.⁹ Eine Zeichnung von Antonio Franco, Helfer von Diego Rivera und Clemente Orozco sowie Schüler von Frida Kahlo, zeigt den Kriegertempel in Chichén Itzá. Mit der Rekonstruktion der Dekorationen dieses Tempels war Jean Charlot, in den „Zwölf Jahren“ als Gastkünstler vorgestellt, 1929 in den USA für eine Buchpublikation beauftragt worden. Pan-amerikanische Zusammenhänge deuten sich auch hier wieder an. In die Edition gingen Beispiele seiner Farblithografien ein, Mexihkanantli (mexikanische Mutter), die als Illustrationen von Nahuatl-Texten veröffentlicht worden waren.¹⁰ In der Wesensart der „fernen indigenen Kulturen“ findet Meyer den kollektiven Geist, für den das Bauhaus ebenfalls zu arbeiten versucht hatte. Ohne deren

⁷ Auf Deutsch „TGP Mexiko. Zwölf Jahre kollektiver künstlerischer Arbeit“. Die folgenden Zitate, markiert mit römischen Seitenzahlen, sind diesem Buch entnommen.

⁸ Prignitz-Poda, Werkstatt, S. 23. Das Buch wurde in einer Auflagenhöhe von 1.600 Stück herausgegeben. 500 Exemplaren liegen Originalgrafiken bei. Eines dieser Exemplare befindet sich im Ibero-Amerikanischen Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

⁹ Hannes Meyer (Hg.): TGP México. El taller de gráfica popular. Doce años de obra artística colectiva, México 1949, S. iii.

¹⁰ Meyer, TGP México, S. x. „Wir setzen uns mit dem Problem des *Künstlerischen Erbes* Mexikos auseinander und mit dessen Nutzbarmachung durch die Künstler des TGP“ (Übersetzung K.N.).

Kollektivität würde die Kunst des TGP nicht existieren. Dieser „kollektive Kern“, den Meyer als das indianische Konzept bezeichnet, sei jedoch keine abgeschlossene historische Vergangenheit, sondern in den besten Arbeiten der Gruppe aufgehoben. „Mehr noch als in ihren Formen manifestiert sich die Beziehung dieser grafischen Kunst mit der vorspanischen Vergangenheit in ihrer Wesensart. Ohne den kollektiven Geist jener vergangenen indigenen Kulturen wäre diese grafische Kunst unter den heutigen Mexikanern nicht möglich, würde auch der TGP nicht existieren“ (S. x, alle Übersetzung aus diesem Buch K.N.).

Zahlreiche Künstler des TGP kämen aus dem aus der Gruppe der indigenen Bauern bzw. des indigenen Proletariats (Méndez) (S. xx). Aber es war nicht nur die „vorspanische Vergangenheit“, in denen die Ideen wurzelten; zu den Vorbildern gehörten auch die populären Votivbilder an die Jungfrau Maria. Diese Verbindung des „Primitiven“ mit den Folk-Elementen, d. h. marginalisierter gegenwärtiger Kunst in der Arbeit des TGP, macht diese so außerordentlich bemerkenswert. Eine solche „Hybridisierung“ von Pulqueria-Malerei, Altarbildern, Votivgaben (auch bei Diego Rivera und Frida Kahlo) wird von Barbara Braun als absolut neuartig bezeichnet.¹¹ In der Arbeit des TGP sind die Bezüge auf die Archäologie, die Ethnologie und des Bauhaus mittels der Idee der kollektiven Arbeit eng miteinander verwoben. Populäre Elemente sind nicht zuletzt auch in der Verknüpfung von Kunst, Technik des Grafikdrucks und des sozialen und politischen Programms des TGP; hierauf war während der Dessauer Zeit des Bauhauses unter Meyer großer Wert gelegt worden. Die neue Technik des populären Drucks, so Meyer, zwingt dazu, dessen Werte im Hinblick auf seine sozialen Funktionen neu zu beurteilen. „Verlassen wir das 17. Jahrhundert [der populären Kunst, K.N.], um uns tatsächlich dem 20. Jahrhundert anzuvertrauen“ (S. xviii). Noch radikaler formuliert er diesen Gedanken als Ziel, statt der Fresko-Wandmalereien aus der Zeit der Kulturmissionen reproduzierbare übermenschengroße Drucke („Estampas Superhumanas“) zu gestalten, mit denen die Wände plakatiert werden könnten. Fresken bzw. Wandbilder (wie die der *muralistas*) dagegen würden seiner Meinung nach eher in das Museum gehören. Die häufig

¹¹ Barbara Braun, op.cit..

praktizierte Technik des Linolschnitts, wie sie z. B. in den „Estampas Mexicanas“ angewandt wurde, lasse es zu, in kollektiver Arbeit schneller und billiger für den alltäglichen Gebrauch zu produzieren. Die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit, das Einsparen von Kosten und die Aktualität im Gebrauch dieser Grafik wurden immer wieder unterstrichen (S. xiii). Das Buch richtet sich auch an ein internationales Publikum. Es erhält fast die Aktualität einer Tageszeitung, betrachtet man die Kopien der Wandmalereien von Bonampak von Agustín Villagra Caletec [sic]. Erst drei Jahre vor der Veröffentlichung der Zwölf Jahre war die Tempelanlage in Chiapas, auf dem Gebiet der Lacandón-Maya, zufällig gefunden worden. Von 1947 bis 1948 hatte Agustín Villagra Caletec, Künstler des TGP, der zuvor bereits für den Archäologen Alfonso Caso¹² in Monte Albán gezeichnet hatte, in Chiapas Kopien der Wandmalereien angefertigt. Die Fresken von Bonampak waren als ein preiswerter Linolschnitt ausgeführt worden.

Hannes Meyer betonte weiter in seiner Einleitung, dass die vereinfachten und symbolischen Repräsentationen aktueller Ereignisse oft an die alten Kodexe erinnerten. Ein Beispiel für die Verwendung der vorspanischen Kodexe ist die Schlange von Leopoldo Méndez. In der Gestaltung lehnte er sich dabei an den Madrider Maya-Kodex an.¹³ Quetzalcóatl, die „gefiederte Schlange“, war eine der bedeutendsten mesoamerikanischen Gottheiten. Die von Méndez geschaffene mediale Repräsentation, Teil der „Medienlandschaft“, bewegte sich über die „12 Jahre“ hinaus weiter im Fluss der Geschichte, wie das mexikanische Plakat des Protests gegen die öffentlichen Feierlichkeiten der „Entdeckung“ Amerikas von 1992 zeigt.

Wie im Essay „Die Neue Welt“ formuliert (die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitern maßlos unsern Begriff von ‚Zeit und Raum‘), werden auch in der Betrachtung der vorspanischen Kunst und indigenen Kulturen Mexikos die zeitlichen und räumlichen Distanzen aufgelöst. Dem politischen Anspruch des Bauhaus folgend, als soziales Phänomen im Dienst einer kollektiven

¹² Alfonso Caso war in der Zeit, als Villagra Caletec für ihn gearbeitet hatte, der Rektor der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) und wurde anschließend zum Minister für nationale Güter bestellt.

¹³ Paul Westheim bezeichnet die aztekische Kunst als eine Variante des mythischen Realismus. Zur Schlange bei Leopoldo Méndez vgl. Caplow, op.cit., S. 178-179.

Gesellschaft zu stehen¹⁴, begriff sich Hannes Meyer zusammen mit den Künstlern des TGP als Erbe der indigenen Kulturen, in denen er einige der politischen und sozialen Ziele des Bauhauses gesellschaftlich und gestalterisch verwirklicht sah. Im TGP sind Angehörige der indigenen Bevölkerung selbst zu Akteuren geworden, aber nicht als einseitige Homogenisierung. Die Idee der kollektiven Gesellschaft in Abgrenzung zu der Herausbildung einer nationalen Elite, die den Indigenismus als eine ihrer Ausdrucksformen nutzte¹⁵, machte dies möglich.

6. Neue Landschaften

Der Begriff der Landschaft ist sowohl im Indigenismus (Mexikos, auch Perus), demzufolge die neue Mexikanität, in Peru die Nation vor allem in der Landschaft wurzele, als auch in der Anthropologie heute ein zentraler Begriff; „Medienlandschaften“ (*mediascape*) (wie die Schlange von Méndez) und „Ideenlandschaften“ (*ideoscape*) konturieren die Prozesse der Globalisierung und der transnationalen Migration. Das Imaginäre - Appadurai zufolge eine „konstruierte Landschaft kollektiver Bestrebungen“ - wird zur sozialen Praxis und ist wesentlich für die Beziehung zwischen Globalisierung und Migration.¹⁶ In den Landschaften, die als fließende Bewegungen vorgestellt werden, zirkulieren Menschen, Repräsentationen, Medien, Ideen, Technologie, Geld und andere „Objekte“, die ausgetauscht werden. Der Begriff der Landschaft impliziere James Clifford zufolge aber auch, dass Bewegung, wozu auch Vertreibung und Diaspora gehören, in einer nie zu lösenden Dialektik mit verschiedenen Formen des an Ort und Stelle Bleibens existieren. Dies wird im für Hannes Meyer wichtigen Konzept und Bild der „Landschaft“ aufgefangen. Die Spannungen zwischen Mobilität, Diaspora und dem Bleiben gehört zum Bauhaus von Beginn an. Hannes Meyer: die Landschaft ist nicht das Vaterland, sie ist soziale und gestalterische Praxis, „dem seßhaften (...) einzig und einmalig“.¹⁷ Den Bogen schlagend zu dem Buch „12 Jahre“: dass dessen

¹⁴ Hannes Meyer: bauhaus und gesellschaft, in: Typographische Mitteilungen. Zeitschrift des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker, 26 (8), 1929, S. 183.

¹⁵ Alan Knight, op.cit., S. 79.

¹⁶ Arjun Appadurai: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, Public Worlds, Minneapolis, London 1996, S. 31.

¹⁷ Ebd.

formale und inhaltliche Gestaltung als eine Bilanz der Reisen und der Wurzeln („*routes*“ und „*roots*“) Hannes Meyers gesehen werden kann. Die Prinzipien des Bauhauses wurden in die mexikanische Vergangenheit und Gegenwart „übersetzt“, der TGP als ein neuer sozialer und kultureller Ort hergestellt. In der Zusammenführung der vorspanischen Vergangenheit, der zeitgenössischen Indigenen und der Suche nach einer Neubestimmung nationaler Identität sowie brisanter globaler Prozesse wie der des Kampfes gegen Faschismus und Krieg machten indigene Lebensformen zu Repräsentationen der Moderne und des Imaginären, die im Kontext der globalen aktuellen Prozesse produziert werden. Undenkbar das, was er 1936 nach Erfahrungen in SU schrieb.

Hannes Meyer und seine Frau Lena Bergner zeichneten wirklichkeitsnah und großformatig die Landschaften des Exils. Dies mag nun nicht mehr überraschen. Mexiko war zu seiner Landschaft geworden, aber sesshaft wurde er in ihr nicht. Der TGP blieb nur zeitweilig seine Bleibe. Vier Jahre nach Kriegsende ging Hannes Meyer verarmt zurück in die Schweiz. Einige Alben der „*Estampa Mexicana*“ reisten mit ihm in die veränderten, in Ost und West geteilten Landschaften Europas. Das Ende des Krieges versprach dem reisenden Bauhaus zunächst keine Bleibe; die Bewegung ging weiter; im Ostberlin der Nachkriegszeit und in Zürich wurden Grafikausstellungen des TGP von Georg Stibi und Hannes Meyer organisiert; ob sie an diesen Orten populär wurden und was sie dort auslösten, ist ein anderes Feld der vielfältigen Austauschbeziehungen in den Landschaften der „globalen Flüsse“.