

Christian Schädlich

Neuere sowjetische Forschungen zum Bauhaus

Ein Literaturbericht

Überschau

Zu Beginn der 60er Jahre wandte sich die sowjetische Baugeschichtsforschung verstärkt der Architektur der zwanziger Jahre zu. In den verfloßenen anderthalb Jahrzehnten ist reiches Material erarbeitet worden, das ein immer besseres Bild und eine immer bessere Einschätzung dieser widersprüchlichen, aber historisch bedeutsamen Etappe der sowjetischen Architektur ermöglicht. In diesem Zusammenhang begann die kritische Aufarbeitung des schöpferischen Erbes des Bauhauses und der Moskauer Schulen VCHUTEMAS/VCHUTEIN, wie die Erforschung der Geschichte des Designs überhaupt.

Die hier aufgearbeitete Literatur zum Bauhaus ist durch folgende allgemeine Gesichtspunkte zu kennzeichnen:

1. Naturgemäß liegt der Schwerpunkt nicht auf dem Beibringen neuen Faktenmaterials zur institutionellen Geschichte des Bauhauses und zur Geschichte seiner Tätigkeit im einzelnen. Es werden vor allem Entwicklungslinien herausgearbeitet, die Bestrebungen des Bauhauses geschichtlich eingeordnet und Fragen nach der Bedeutung dieser Tradition für die sozialistische/kommunistische Gesellschaft untersucht.
2. Der historische Stoff wird kritisch aufgearbeitet mit dem Ziel, das in der bürgerlichen Literatur vielfach entstellte Geschichtsbild zu korrigieren und es von „Mythen“ und „Legenden“ zu entkleiden, die sich um die zwanziger Jahre allgemein, die Architektur jener Zeit und das Bauhaus gerankt haben.
3. Das Bauhaus wird nicht isoliert betrachtet, sondern in die geschichtliche Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert eingeordnet. Auch wird den Beziehungen zu gleichzeitigen ähnlichen Bestrebungen (vor allem in der SU) und den wechselseitigen Einflüssen nachgegangen.

So liegen äußerst wertvolle Beiträge zur vollständigen Ausarbeitung des historisch-materialistischen Geschichtsbildes vom Bauhaus vor, die viele neue Aspekte enthalten und die Diskussionen anregen.

Exkurs zu den Begriffen. [30], [35]

Für die uns geläufigen Begriffe angewandte Kunst, Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, industrielle Formgestaltung (design) sind im Russischen verschiedene Begriffe gebräuchlich. Šadova [35] hat die das Design betreffenden in eine hierarchische Ordnung gebracht, die sinnvoll und – soweit sich überblicken läßt – auch in dieser Art gebräuchlich ist.

- Promyšlennoe iskusstvo
(Die ganze gegenständliche Welt, die vom Menschen mit den Mitteln der industriellen Technik nach den

Gesetzen der Schönheit und Funktionalität geschaffen wird.)

dt. = Industrieformgestaltung
engl. = Industrial design, industrial art

- Chudožestvennoe konstruirovanie
(Methode der praktischen Durchführung der Aufgaben der promyšlennoe iskusstvo)

dt. = Industrieformgestaltung
engl. = Industrial design, product design

- Techničeskaja estetika
(Wissenschaft, die sich mit der Erforschung der ästhetischen Gesetzmäßigkeiten in der Sphäre der Industrieproduktion beschäftigt. Theorie der promyšlennoe iskusstvo)

dt. = Ästhetik der Industrieformgestaltung
engl. = Industrial design

- Chudožnik-Konstruktor
(Der ausübende Künstler. Neuer Beruf im Vergleich zum „reinen“ und „anwendenden“ Künstler)

dt. = Industrieformgestalter
engl. = designer, industrial designer

Daneben gibt es auch das aus dem Englischen übernommene Wort Dizajn. Es sind außerdem verschiedene Abwandlungen gebräuchlich (z. B. chudožestvennoe proektirovanie). Das Bauhaus wird zum Beispiel bezeichnet als škola chudožestvennogo proektirovanija oder Chudožestvenno-promyšlennaja škola oder Chudožestvenno-proizvodstvennogo učilišče. Nicht so eindeutig sind die Übersetzungen für Kunstgewerbeschule. Folgende Varianten treten auf: Škola prigladnogo iskusstva, Chudožestvenno-remeslennaja škola, Chudožestvenno-promyšlennaja škola. Hochschule für Gestaltung wird mit Vysšaja škola formoobrazovanija übersetzt [3, S. 21].

Charakter und geschichtliche Stellung des Bauhauses

Übereinstimmend wird in verschiedenen Veröffentlichungen [13], [14], [15], [16], [18], [19] folgende Charakteristik gegeben: „Indem das Bauhaus Vertreter unterschiedlicher Weltanschauung linker Richtungen vieler Zweige der Kunst aus einer Reihe europäischer Länder vereinigte, wurde es zu einem eigenartigen ideologischen, produktiven und Ausbildungszentrum im künstlerischen Leben Westeuropas.“ [14, S. 178]

„Das Bauhaus stellte sich eine grandiose und deshalb wahrscheinlich nicht zu verwirklichende Aufgabe: von einem Zentrum aus den Einfluß der neuen Kunst auf absolut alle Arten des Kunsthandwerks bis zum textilen Gestalten und Buchdruck so zu verarbeiten, daß das Endresultat nicht die Schaffung individueller künstlerischer

scher Produkte, sondern von Modellen für die folgende Serienproduktion in der Industrie ist.“ [15, S. 50]

Das Bauhaus war aber nicht nur Neuererzentrum in professioneller Hinsicht, es war auch mit progressiven politischen Ideen verbunden. Es entstand in den Jahren des Aufschwungs des revolutionären Kampfes des deutschen Proletariats. Das nahm Einfluß auf den demokratischen Charakter seines Programms und seiner Tätigkeit. Fragen der Demokratisierung der Kunst und des Umbaus der sozialen Organisation des menschlichen Lebens spielten eine Rolle.

„Hauptziel des Bauhauses als künstlerische Schule war nicht praktisches Projektieren, sondern Erziehung eines Künstlers neuen Typs, ... der fähig ist, durch seine Arbeit und sein Talent zum gesellschaftlichen Fortschritt beizutragen.“ [6, S. 63] Das Bauhaus strebte weniger danach, den Menschen in einem Handwerk auszubilden, ihm einen Beruf zu geben. Es sollte in ihm die Fähigkeit entwickelt werden, das Leben als einheitliches Ganzes zu begreifen, das innere Antlitz der modernen Welt zu erfassen. [8, H. 7, S. 32]

Besonders herausgearbeitet wird die Rolle, die das Bauhaus in der Entwicklung der neueren Architektur gespielt hat. „Der Einfluß des Bauhauses auf die Entwicklung der modernen Architektur war beträchtlich, praktisch wie auch theoretisch. Die Tätigkeit des Bauhauses war ein bedeutender Meilenstein auf dem Wege der Entwicklung des Funktionalismus.“ [16, S. 35]

Man geht davon aus, daß in den Nachkriegsjahren in Deutschland irrationalistische expressionistische Tendenzen vorherrschten (Grundlage: Sozialreformismus), die erst gegen Mitte des Jahrzehnts rationalistischen Tendenzen wichen (nicht zuletzt auch unter dem Einfluß von Stijl und Le Corbusier). In der Entwicklung des Bauhauses spiegelt sich die allgemeine Entwicklung des Rationalismus und seiner Ideen in konzentrierter Weise wider. Neben Le Corbusier und der mit ihm als gleichgesinnt verbundenen Architekten war in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre das Bauhaus hauptsächlich Herd der Entwicklung und Verbreitung des Rationalismus. [13, S. 89]

Gropius wird als einer der Schöpfer, als führender Vertreter des Funktionalismus angesehen. Seine Rolle könne man mit der von Sullivan bei der Entwicklung progressiver Tendenzen der Architektur am Ende des 19. Jh. vergleichen. [14, S. 178] Gropius' Bedeutung wird vor allem darin gesehen, daß er den Rationalismus mit den sozialen Aufgaben der Architektur und dem Problem der Standardisierung im Massenwohnungsbau verband. In [19, S. 200] wird der deutsche Funktionalismus so charakterisiert: Er ist nicht eine Stilrichtung, nicht einfach Fortsetzung der Bestrebungen zu einem neuen Stil, wie sie Anfang des Jahrhunderts zu beobachten waren. Für seine Anhänger waren nicht formal-ästhetische Versuche, sondern eine neue Einstellung zum Projektieren wichtig. Funktionalismus im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Bauhauses muß deshalb auch unter dem sozialen Aspekt gesehen werden.

„Eben im Suchen nach der rationellen Einrichtung der modernen Wohnung formierten sich, obgleich unter den begrenzten Verhältnissen der kapitalistischen Gesellschaft, die humanistischen Grundlagen der progressiven Tendenzen des Funktionalismus, die im aufmerksamen Verhalten zu den praktischen Bedürfnissen des Menschen zum Ausdruck kommen.“ [19, S. 202]

Es muß bedacht werden, daß die Auffassungen vom

Funktionalismus keineswegs einheitlich waren. Es gab formalistische Tendenzen. Auch hinsichtlich des sozialen Aspektes (vgl. Gropius, Meyer, Mies) sind unterschiedliche Positionen vorhanden. [14, S. 183]

Auf dem Gebiet der Architektur wurde das Bauhausgebäude in Dessau zu einem „Manifest der Prinzipien der rationalistischen Architektur“ ([13, S. 90]). In ihm treten die schöpferischen Prinzipien des Funktionalismus am vollständigsten in Erscheinung. Es ist das klassische Werk des deutschen Funktionalismus. [19, S. 203]

Auf dem Gebiet der Produktgestaltung wird besonders auf die Möbel von M. Breuer verwiesen, in denen sich die charakteristischen Züge der Bauhaustätigkeit am deutlichsten ausprägen. [4], [23, S. 30]

Zur Rolle der bildenden Künstler (Formmeister) am Bauhaus und ihrer Tätigkeit werden nur wenig Gedanken geäußert. Pažitnov schätzt ihre Haltung so ein: Sie gehörten zur internationalen künstlerisch-technischen Intelligenz, genügend bunt in ihren Anschauungen, geeint aber durch eine allgemeine „linke“, antiakademische Position. Es wurden viele „Ismen“ vertreten. Aber bei allen subjektiven Auffassungen einigte diese Künstler das Streben zum Experimentieren auf dem Gebiet der Form, der Suche nach neuen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks. [8, S. 31] Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Tasa-lov, wenn er schreibt [2], daß der Individualismus dieser Künstler durch das gemeinsame Streben nach der Synthese von Technik und Kunst überdeckt wurde. Mir scheint, daß hier der richtige Ansatzpunkt gegeben ist, die Tätigkeit der avantgardistischen Künstler am Bauhaus richtig geschichtlich einzuordnen und zu werten. Es zeigt sich aber auch, daß die Bauhausforschung zu diesem Problemkreis bisher wenig gearbeitet hat.

Zur Wertung und Einschätzung des Bauhauses, seiner Programme und Leistungen

Untersuchungen über die historische Tragweite der Ideen und Leistungen des Bauhauses und über seine Bedeutung für die heutige (sozialistisch/kommunistische) künstlerische Kultur nehmen in der sowjetischen Forschung einen vorderen Platz ein. Dabei gibt es durchaus Nuancen in der Auffassung. Unbestritten ist jedoch die historische Progressivität des Bauhauses, die – wie eingeschätzt wird – an den Grenzen der bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse scheiterte.

Am Anfang steht der 1962 erschienene Aufsatz von Pažitnov [8], der seinerzeit – ins Deutsche übersetzt – großen Einfluß auf die Bauhausforschung in der DDR ausgeübt hat. Pažitnovs Gedanken lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Durch die progressiven Bestrebungen in der 2. Hälfte des 19. Jh. (Morris, Jugendstil) wurde der Künstler in die Industrie einbezogen, um ästhetisch auf die Form einzuwirken. Seine Aufgabe bestand darin, die technische Form ästhetisch zu maskieren. Das war ein geschickter künstlerischer Kompromiß der Technik und des Handwerks. Mit Entwicklung der Maschinenteknik wurden aber Voraussetzungen für neue Formen geschaffen, die die Idee der Zweckmäßigkeit zum Ausdruck bringen. Es wurde begonnen, dieses für die Entwicklung der industriellen Technik grundlegende Prinzip der Zweckmäßigkeit als ästhetisches Prinzip zu behandeln.

Das Bauhaus strebte danach, in allen Sphären der Archi-

tektur und Produktgestaltung die neuen Forderungen ins Leben zu überführen. Dies in zweierlei Hinsicht:

- es legte den Akzent auf neue Technik, neue Materialien und Konstruktionen, auf Entwicklung neuer Formen der Dinge entsprechend ihrer Funktion und Bestimmung, verbunden mit der Notwendigkeit, daß der Künstler an der Produktion teilnimmt,
- es verfolgte das Ideal der Vereinigung von Ingenieur und Künstler in einer Person. Es ging dabei letztlich um die Überwindung der bestehenden Teilung der Arbeit, um die organische Synthese von Kunst und Technik, künstlerischer und materieller Produktion.

„Dem Bauhaus gelang es erstmals in der Geschichte, die vollständige und harmonische Vereinigung der Gegensätze von Maschine und Handwerk unter den Bedingungen der entwickelten industriellen Produktion zu verwirklichen.“ [8, H. 7, S. 31]

In der inneren Homogenität der Form, die das Bauhaus in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erreichte, lagen die Prinzipien einer neuen Ästhetik – der Zweckmäßigkeitästhetik. Die Zweckmäßigkeitästhetik beruht darauf, daß die künstlerische Form eines Gerätes die Funktion seiner utilitären, technischen Form ist.

So ergibt sich als Gesamteinschätzung:

„Das Bauhaus vermochte für seine Zeit ein Maximalprogramm aufzustellen, indem es den lokalen Rahmen der Probleme der angewandten Kunst und Architektur erweiterte bis zum Anspruch der organischen Synthese der künstlerischen und materiellen Produktion.“ „Für die Verwirklichung dieses Programms wäre aber der vollständige Umschwung in allen Sphären der sozialen Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft, der radikale Bruch mit allen Prinzipien des bürgerlichen Bewußtseins nötig gewesen.“ „Die Leiter und Ideologen des Bauhauses glaubten, daß die neuen Prinzipien der Zweckmäßigkeitästhetik automatisch aus der Technik – und nur aus ihr – hervorzurufen, ganz und gar unabhängig von den sozialen Bedingungen, innerhalb deren sich die Technik entwickelt. Aber das Leben zerstörte grausam diese Illusion. Die Technik bringt nichts durch sich selbst hervor. Und neue schöpferische Prinzipien entwickeln sich immer innerhalb eines bestimmten sozialen Organismus.“ [8, H. 8, S. 20]

Weitere interessante, in manchen Punkten über Pažitnov hinausgehende bzw. ihn ergänzende Gedanken zur Einschätzung der geschichtlichen Rolle des Bauhauses steuerte Tasalov in seinen Arbeiten über Gropius 1965, 1967 und 1971 [2], [11], [28] bei. Ihn beschäftigt das Problem der – wie er es nennt – „künstlerischen Synthese“, der künstlerischen Synthese des gesamten Lebens. Dazu hat Gropius einen bedeutenden Beitrag geleistet. Auch sein historischer Standort wird untersucht [2, S. 20 ff]:

Gropius' Anschauungen sind durch Traditionen der Suche nach der künstlerischen Synthese bestimmt, die ihren Anfang in der philosophischen Ästhetik (Schiller, Schelling) und in der literarischen Romantik (Novalis, Gebrüder Schlegel, Wackenroder) nahmen, die von R. Wagner und Künstlern seines Kreises weiterentwickelt wurden, die sich im Schaffen von Ruskin, Morris, van de Velde und des Deutschen Werkbundes zeigten, aufgenommen wurden vom russischen Symbolismus (Blok, Wjat. Ivanov, Belyj) und vom russischen Konstruktivismus der zwanziger Jahre und während des 19./20. Jh. in den Bestrebungen verschiedener künstlerischer Richtungen, lokaler

Gruppierungen und einzelner Persönlichkeiten mehr oder weniger eine Rolle spielten (Nazarener, Präraffaeliten, Jugendstil, Stijl, Mallarmé, Skjabin, Čjurljonis usw.). Es wird ausführlich die Geschichte der Idee vom Gesamtkunstwerk – einer der wesentlichen Punkte im Bauhausprogramm – dargestellt und dabei besonders Richard Wagners Beitrag analysiert.

Die Anschauungen von Gropius zum Problem der künstlerischen Synthese werden wie folgt charakterisiert [2, S. 40]: Der Werkbund erstrebte Ästhetisierung der Industrieproduktion. Für Gropius war das unannehmbar. Die Aufgabe der künstlerischen Synthese erforderte ein universelleres Instrumentarium für die schöpferische Tätigkeit. Der „reine Funktionalismus“ genügte ihm ebenso wenig wie die allgemeine, aber abstrakte Zweckmäßigkeitästhetik. Seine Methode wird als die des „künstlerischen Konstruktivismus“ gekennzeichnet. „Gropius hat Funktion und Form auf solche Weise verbunden, daß sie Kunst blieben“ (S. 47).

Aus dieser Sicht übt Tasalov Kritik an Pažitnovs Theorie von der Zweckmäßigkeitästhetik, insbesondere an der Feststellung, daß das Bauhaus ausschließlich von den Erfordernissen der modernen Technik ausging bzw. die Ideologen des Bauhauses glaubten, daß die Zweckmäßigkeitästhetik automatisch aus der Technik hervorzurufen. Nach Tasalov bedeutet eine solche Auffassung in Gropius nur den Schöpfer eines „Maschinenstils“ zu sehen und nicht die Gesamtheit aller künstlerisch-formbildenden Probleme der Synthese zu beachten, auf deren historische Fragestellung Gropius Antwort gegeben hat. (S. 40)

In seinem zweiten Entwicklungsabschnitt hat das Bauhaus mit Anfangsversuchen in Form des „Gesamtkunstwerkes“ aus Architektur, Skulptur und Malerei gebrochen. Die Verbindung von Kunst und Industrie wurde nicht nur immer organischer, sondern erhielt auch eine neue Qualität in der unteilbaren räumlich-strukturellen Synthese aller künstlerischen Formen, die auf dem Prinzip der einheitlichen integralen Form hauptsächlich für die Umweltgestaltung beruht, die antwortet auf die entsprechende Einheit der schöpferischen Kräfte des Menschen. Und eben dieses Resultat war der Beitrag von Gropius zur modernen Lösung der Frage der künstlerischen Synthese und nicht das frühe Streben nach der „Kathedralen-Synthese“ und der Verbindung von Kunst und Handwerk. Gropius hat viele seiner Ideale in der Praxis des Bauhauses verwirklichen können, selbstverständlich noch nicht im sozialen Sinn der kommunistischen Umgestaltung des Lebens. Das Bauhaus hat aber erstmals in der neueren Geschichte jene Synthese als völlig reale Aufgabe aufgezeigt. Gropius verband sein System von Anschauungen mit hohen Zielen: Überwinden der Zersplitterung der Gesellschaft; Ersetzen des nackten Utilitarismus der Praxis durch die Fülle des schöpferischen Ausdrucks der Persönlichkeit, letztlich mit dem Ziel der künstlerischen Synthese des gesamten Lebens. [11, S. 35]

Bei diesem Streben wurde für Gropius die Architektur Vorbild und Modell der sozialen Synthese. Diesen Gedanken führt Tasalov weiter in [28, S. 89 ff] aus. Architektur bedeutete für Gropius: Spiegel des gesellschaftlichen Lebens, das Leben allumfassende Kunst, die alle schöpferischen Gattungen vereint und sogar die Kunst mit der Industrie verbindet. Angesichts der Zustände in der kapitalistischen Gesellschaft waren solche Anschauungen nicht frei von utopischen Aspekten. Aber Gropius reagierte auf mächtige objektive Tendenzen des indu-

striellen und künstlerisch-architektonischen Prozesses in der damaligen Periode, die zur Universalisierung der schöpferischen Arbeit, zur Überwindung des künstlerischen Isolationismus drängte. Die Grenzen des Bauhauses liegen in der „Utopie der künstlerisch-technischen Humanisierung des Kapitalismus“. Für das Gropiussche Bauhaus war die „instrumentale Organisation“ der Vermittler, den es der bürgerlichen Welt als ästhetisches Modell der Einheit der Synthese vorschlug.

Aronov ist in einem Aufsatz [1] darauf aus, Mythen zu zerstören, die sich um das Bauhaus gerant haben. Er will nicht Kritik am Bauhaus, sondern an den in der westlichen Literatur verbreiteten Tendenzen üben, das Gewünschte für die Wirklichkeit zu halten und aus den heutigen Problemen in die Idealisierung der Vergangenheit zu flüchten.

Aronov stellt fest, daß zur Schaffung der Mythen nicht wenig auch die sowjetische Forschung beigetragen habe. Beginnend mit den dreißiger Jahren erschien das Bauhaus als Schmiede eines neuen Funktionalismus, in dem alles auf die Maschine sich gründe; dann als soziologisches Problem, das den Kampf der liberalen Bourgeoisie für den Umbau der Kultur widerspiegele; ferner als Heimstatt aufrechter Künstler, die sich mit Experimenten der Form und Farbe beschäftigten, um die Grammatik und Syntax einer visuellen Sprache zu lehren und schließlich als utopischer Versuch der Synthese der sozial-künstlerischen Kultur.

Ohne gegen solche Anschauungen zu polemisieren (und ohne etwa die geschichtliche Bedeutung des Bauhauses infrage zu stellen) sieht Aronov die Sache einfacher. Wenn ich seine Gedanken richtig interpretiere, dann hat sich das Bauhaus auf das „Machbare“ beschränkt: Einen „mittleren künstlerischen Funktionär“ auszubilden, der sich darin bescheidet, Ausführer des Willens der Industrie und des seinem Geist nach internationalen Bauwesens zu sein. Es sei nötig gewesen, dem künstlerisch begabten Menschen zu verstehen zu geben, daß er glücklich sein kann, auch wenn er eine kleine Aufgabe erfüllt. Dies läge völlig im Sinne der deutschen geistigen Tradition. Stil war für diesen mittleren künstlerischen Funktionär verderblich, weil damit künstlerische Ausschließlichkeit verbunden ist.

Ein solcher Umbau der schöpferischen Grundlagen – fährt Aronov fort – rief die Reaktion von Leuten hervor, die nach einer etwas anderen künstlerischen Kultur erzogen worden sind. Gropius und andere Angehörige des Bauhauses hatten allezeit im Auge, daß die von ihnen unmittelbar aufgestellten Ziele nicht sehr anziehend waren. Das war nicht Hervorbringen von Kunst in vollem Maße, sondern „estetika ranžira“ und preußische Disziplin. Deshalb sprachen sie immer davon, daß alles das nur eine Reinigungsetappe sei. Aronov: Und wenn die Menschheit in ihrem Leben Glück findet, „kann die Kunst aufs neue aus sich selbst heraus erblühen und sich von neuem der freudigen Ausschmückung der anfänglich groben Form zuwenden“. [1, S. 40]

Zur Frage, wie das Erbe des Bauhauses für unsere Gesellschaft verwertet werden kann, stellt Pažitnov fest:

„In der Theorie und Praxis des Bauhauses findet man nicht nur die klassische Form der Widersprüche, die auch heute die dekorativ-angewandte Kunst bewegen, sondern auch wertvolles Material für die Schaffung eines harmonischen Systems der ästhetischen Erziehung in der zukünftigen Gesellschaft.“ [8, H. 8, S. 21]

Auch wenn das Bauhaus in grundlegenden Gedanken

weit über den Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft hinausging, heißt das nicht, seine Ergebnisse mechanisch zu übernehmen. Vor allem auch, weil sich die gesellschaftliche Praxis weiterentwickelt hat. Tasalov weist darauf hin, daß die Aufgabe der künstlerischen Synthese einen vollständig anderen Charakter erhalten hat. Heute ist das Proletariat nicht nur Subjekt der industriellen Arbeit, sondern herrschende soziale Komponente im gesamten Leben des Landes. „Der natürliche Mensch“, „der freie Mensch“ usw., humanistische Abstraktionen früherer Projekte vom Gesamtkunstwerk, verschwinden vor der Realität des Menschen der Arbeit und der Bedingungen seiner sozialen Entwicklung. [2, S. 28]

Gropius – Meyer – Mies van der Robe

Für die Einschätzung der geschichtlichen Rolle des Bauhauses ist die Analyse der Anschauungen und Wirkungen seiner Direktoren wichtig. Hier geht es vor allem um die richtige Wertung der Positionen von Gropius und Meyer und um die detaillierte Untersuchung der Frage, inwieweit Möglichkeiten und Grenzen des Bauhauses durch ihre Tätigkeit bedingt sind. Die sowjetische Forschung wendet sich gegen die in der bürgerlichen Literatur vielfach vorhandene Unterschätzung (oder gar Ausklammerung) der Tätigkeit von H. Meyer und befaßt sich mit deren Bedeutung für die Weiterentwicklung des Programms und der praktischen Tätigkeit des Bauhauses. Im Vorwort zu Schnaidts Aufsatz [9] hebt die Redaktion hervor, daß dessen Einschätzung der Meyer-Periode von prinzipieller Wichtigkeit sei, weil Meyer der proletarischen Bewegung nahestand und progressive Ideale vertrat. Es werden Meyers Erfahrungen über die polytechnische Bildung abgedruckt [7], im übrigen aber kaum umfassendere Untersuchungen über Meyers Rolle im Bauhaus vorgelegt. Mit dem Hinweis auf den sozialen Aspekt sind aber Ansatzpunkte gegeben, die Tätigkeit der Bauhausdirektoren tiefer einzuschätzen. Etwa wenn festgestellt wird [14, S. 183], daß sie in sozialen Fragen unterschiedliche Positionen vertraten: Meyer stellte das Problem des Massenwohnungsbaus politisch zugespitzt; Gropius nahm dazu eine liberale, aufklärerische Position ein, und Mies van der Rohn orientierte sich auf individuelle Aufträge.

Gropius:

Aus der Sicht des sozialen Gedankens in der Entwicklung des Bauhauses forscht Goldzamt – m. W. als erster – nach den tieferen Ursachen für den unerwarteten Weggang Gropius' vom Bauhaus. Er entwickelt folgende Gedanken [24, S. 91–107]: Gropius nimmt in Dessau in sein Programm eine Reihe von soziologischen Analysen und Fragestellungen auf (Minimalwohnung, Standardisierung als soziales Problem). Aber er begreift den Menschen abstrakt, unabhängig von der differenzierten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Das ist das deutliche Fehlen einer sozialen Adresse der Gropiusschen Plattform. Tiefere Gründe für den Weggang waren einmal mit der schwierigen politischen Lage der Schule, in die sie durch den zunehmenden Druck der rechten Kräfte geriet, verbunden. Eine andere Gruppe von Gründen hing mit der schwierigen ökonomischen Lage der Schule zusammen und war mit dem Wesen der Tätigkeit des Bauhauses selbst verbunden. Goldzamt bezieht sich hier auf einen Artikel von W. Dixel: Warum geht Gropius? (Frank-

furter Zeitung 17. 3. 1928). Drexel charakterisiert die eigentümliche Rolle des Bauhauses als Experimentalwerkstatt, als Produzent von Prototypen für die Massenproduktion und die schwierige Lage der Schule im System der herrschenden sozialökonomischen Verhältnisse, die es ihm nicht erlaubten, seine Produkte anzuwenden. Drexel: Die Herstellung individueller Gegenstände lag außerhalb der Interessen des Bauhauses, die Massenproduktion von Waren außerhalb der Möglichkeiten. Goldzamt: Hier zeigt sich der Widerspruch zwischen dem Prinzip der standardisierten Massenproduktion und den Gesetzen des kapitalistischen Marktes, der von individuellen kleinbürgerlichen Kunden abhängt. Es ist derselbe Konflikt, in den auch Morris geriet. Auch ihn hinderte der kapitalistische Markt (der individualistische Geschmack der Bourgeoisie) an der Erreichung seiner weitgesteckten Ziele (dieselben, die sich Gropius stellte). Der Zusammenstoß mit diesen unerbittlichen Gesetzen der bürgerlichen Gesellschaft gab für Morris den Anstoß zu aktiver sozialistischer Tätigkeit. Und Gropius? Gropius geht und legt die schwierige Aufgabe der Leitung des Bauhauses in die Hände von Hannes Meyer.

Im Vorwort zu Goldzamt's Buch schreibt Chan-Magomedov, daß man sich mit der von G. getroffenen unnötig harten Einschätzung der schöpferischen Richtung des Bauhauses unter Gropius schwerlich einverstanden erklären kann. Bei allen Widersprüchen des Gropiusschen Bauhauses sei doch seine geschichtliche Bedeutung nicht zu übersehen. In der sowjetischen Baugeschichtsschreibung wird Gropius sehr hoch eingeschätzt, gerade auch wegen der Tatsache, daß er den sozialen Aspekt berücksichtigte. Besonders deutlich ist dies bei Tasalov: Gropius' Gedanken sind bestimmt durch die Treue zu einem Ziel, dem echten sozialen Wohl des Menschen. Die Größe von Gropius zeigt sich in der Großartigkeit des von ihm detaillierten harmonischen Bildes aller wichtigen Faktoren sozialer, architektonischer, technischer und erzieherischer Natur, deren Zusammenwirken die integrale Macht der „totalen Architektur“ hervorruft. [2, S. 9] Mir scheint, daß Goldzamt's Gedanken des Nachdenkens wert sind, insbesondere zur Erhellung der tieferen Gründe für den Weggang von Gropius.

Hannes Meyer:

Meyer arbeitete ein Programm antiästhetischen Charakters aus. Unter seiner Leitung begann der „radikal-demokratische Flügel der Rationalisten“ die Oberhand zu gewinnen [13, S. 92]. Nach Goldzamt [24, S. 99] kehrte Meyer mit seinem Programm zur sozialen Begründung der Erneuerung der Architektur, zur grundlegenden Idee der Synthese der Architektur und Kunst mit dem Leben zurück, brachte diese Ideen aber mit der dem Funktionalisten der zwanziger Jahre eigenen Denkweise zum Ausdruck. „Die Gruppe um Meyer zerstörte den Mythos von der Popularität des Bauhauses, indem sie zeigte, daß der Hauptkonsument seiner formalen Errungenschaften der bürgerliche Snobismus ist.“ Die „radikale, linke Öffentlichkeit“ des Bauhauses trug nicht nur dazu bei, das Lehrprogramm zu entwickeln, sondern auch die wirtschaftliche Lage der Schule dadurch zu verbessern, daß man sich auf Bautätigkeit für Gewerkschaften und Arbeitergenossenschaften stützte. Hinsichtlich Meyers Stellung zur Synthese von Architektur und Kunst mit dem Leben kommt Tasalov naturgemäß zu einer etwas anderen Auffassung [2, S. 44]. Wichtig erscheint mir zunächst

die Feststellung: „Meyer überführte das gesellschaftliche Ideal von Gropius auf die Geleise der politischen Umbildung der Gesellschaft.“ Dabei findet die eigentliche Auflösung der Gropiusschen Idee vom Gesamtkunstwerk statt, weil Meyer nicht eine künstlerische, sondern soziologische Synthese erstrebte, weil er der früheren Rolle aller künstlerischen Disziplinen des Bauhauses schon nicht mehr genügende Aufmerksamkeit schenkte. (Den tieferen Grund für das Scheitern der Gropiusschen Idee vom Gesamtkunstwerk sieht Tasalov darin, daß sie nicht unmittelbar die politische Umbildung – oder gar kommunistische Umbildung – der Gesellschaft aufnahm.)

Mies van der Rohe:

Zur Einschätzung seiner Tätigkeit wird wenig gesagt, nur allgemein festgestellt, daß er den Einfluß der äußeren politischen Faktoren abzuschwächen versuchte [15, S. 52]. Mies widmete sein Interesse formal-ästhetischen Problemen. Das führte ihn weg vom Bauen für die werktätigen Massen, dessen soziale Rolle auch er deklariert hatte. [13, S. 92]

Das pädagogische System des Bauhauses

Im Zusammenhang mit der Formierung der Designer-Ausbildung (es ging um die Erarbeitung der Lehrpläne und Lehrmethoden) wandte sich die sowjetische Forschung gezielt der Bauhauspädagogik zu. Besonderes Interesse fand dabei der Vorkurs (der propädeutische Kurs), dessen Geschichte und Inhalt dargestellt werden. Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht ist der Aufsatz von Sil'vestrov [10]. Die allgemeinen Gedanken über Wesen und Inhalt des Vorkurses lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Die Schaffung des Bauhauses war ein bedeutender Umschwung in der Evolution der künstlerischen Ausbildung in Richtung jener Ausbildung, die die neue industrielle Epoche brauchte. Gingen einige fortschrittliche Lehranstalten, die Künstler für die Industrie ausbildeten, den Weg der Transformierung und Anpassung der traditionellen Pädagogik an die neuen Erfordernisse (z. B. Aufnahme entsprechender Lehrfächer, Einführung von Werkstattarbeit), so war das Bauhaus auf den grundlegenden Umbau der traditionellen Kunstpädagogik aus. [10, S. 8]

Auf der Grundlage der Objektivierung des Unterrichtsprozesses und Formalisierung der künstlerischen Mittel hatte das Bauhaus erstmals einen Einführungskurs in die Ausbildung aufgenommen. Er war darauf gerichtet, die schöpferischen, analysierenden und intuitiven Fähigkeiten der Schüler zu entwickeln. [10, S. 3] Entsprechend der Zielstellung (Erziehung eines Künstlers neuen Typs) war das Bauhaus von Anfang an gezwungen, die wichtigsten Gesetzmäßigkeiten der Form künstlerischer Produktion zu studieren, dies aber „nicht als Summe stilistischer Züge und Besonderheiten, sondern als kompositionelle Struktur, die mit dem Inhalt des modernen Lebens verbunden und durch viele objektive Faktoren bestimmt ist.“ [6, S. 63]

Ideen, Methoden und praktische Beispiele der Bauhausvorlehre werden heute von vielen Lehranstalten aufgegriffen. In der sowjetischen Literatur wird auf zwei Voraussetzungen für die Anwendung von Methoden der Bauhauspädagogik hingewiesen:

- Es ist nötig, die Bauhauspädagogik als ganzheitliches System der Ausbildung zu studieren, nur so kann man sie begreifen [10, S. 3].
- Es muß völlige Klarheit über den dialektischen Zusammenhang von Inhalt und Form des künstlerischen Werkes herrschen, anderenfalls ist das Abweichen in Formalismus unvermeidlich [6, S. 67].

Das sind meines Erachtens Feststellungen, die sich aus den Erfahrungen unserer eigenen Praxis nur unterstreichen lassen.

Das Bauhaus im Wechselverhältnis mit anderen ähnlichen Bestrebungen (Vergleiche, Einflüsse, internationale Wirkung)

Es herrscht die einhellige Auffassung vor, daß neben dem Bauhaus die Moskauer Lehranstalt Vchutemas/Vchutein gleichgerichtete Grundsätze und Ziele vertrat, wie überhaupt zwischen den russischen „Konstruktivisten“ und den deutschen „Funktionalisten“ Wechselbeziehungen bestanden. Neues Faktenmaterial dazu ist in den Aufsätzen kaum enthalten. Aber zur Einschätzung der progressiven Bestrebungen in der Sowjetunion und in Deutschland wird einhellig festgestellt, daß sich der russische Konstruktivismus vor allem durch seine parteilich-soziale Zielstellung für die sozialistische Gesellschaft von gleichen westlichen Richtungen unterschied. „Der sowjetische Konstruktivismus leugnete die ‚ästhetische Kunst‘, der westliche war mit ihr untrennbar verbunden. Im Westen erneuerte sich der Rationalismus Anfang der zwanziger Jahre als rationale Form. Der sowjetische Konstruktivismus ... stellte sich das klare Ziel, die Architektur der neuen sozialistischen Gesellschaft zu schaffen.“ [13, S. 86] Wie die Künstler des Bauhauses träumten die russischen „Proizvodstvenniki“ wohl auch, jedoch von der Umgestaltung des ganzen Lebens des Proletariats, aller Systeme der Beziehung des Menschen zu den Gegenständen. Sie gingen dabei nicht von der Kunst, sondern den Idealen der kommunistischen Revolution aus. Beide Konzeptionen haben utopische Aspekte. Tasalov – von dem diese Gedanken stammen – charakterisiert sie näher: Der Utopismus der russischen „proizvodstvenniki“ war der Utopismus von Maximalisten, der sich als nicht zur Zeit passend erwies. Der Utopismus des Bauhauses war vor allem dadurch bedingt, daß das zu komplizierte und menschenfreundliche Programm für das Kapital unannehmbar war. Der Utopismus des Bauhauses erwies sich als nicht zum Ort passend. [28, S. 94] Die in der Literatur enthaltenen Gedanken über Einflüsse und Wechselbeziehungen seien stichwortartig zusammengefaßt:

- Einfluß des Stijl auf die deutsche Architektur war außerordentlich wichtig, weil er zur Überwindung der irrationalistischen expressionistischen Tendenzen beitrug. [13, S. 80]
- In der Gestaltung des Bauhausgebäudes wird der Einfluß der Kompositionsversuche El Lissitzkys (seiner Prounen) spürbar. [13, S. 90]
- H. Meyers Programm antiästhetischen Charakters stand den Theorien der sowjetischen Konstruktivisten nahe (A. Gan, M. Ginsburg). [13, S. 92]
- Maldonado stellte fest, es wäre tendenziös, den Einfluß russischer Künstler auf das Bauhaus zu verschwei-

gen. Sie haben, nach M.s Worten, „eine führende Rolle in der Entwicklung der Didaktik des Bauhauses gespielt“. [3, S. 22]

- Gropius befand sich bei Abfassung seines Programms zweifellos unter dem Einfluß der Oktoberrevolution in Rußland. Er schrieb einen Brief an russische Künstler, der im Bjuulleten ‚Chudožestvennaja žizn‘ 4/1920 abgedruckt wurde. [28, S. 93] und [2, S. 37]

Ein material- und aufschlußreicher Artikel von Mostovaja [26] über die fortschrittliche tschechische Architektur der 20er/30er Jahre, insbesondere ihren proletarischen Flügel, enthält eine Reihe von Hinweisen über die Beziehungen zum Bauhaus.

- 1924/25. Zeitschrift „Stavba“ und Klub der Architekten organisierten in Prag und Brno Zyklus von Lektionen über Architektur. Gropius daran beteiligt.
- 1923. ARDEV (Architekturabteilung des Verbandes moderner Künstler) beteiligte sich an Bauhausausstellung in Weimar und zeigte nach Deutschland das umfangreichste Material.
- Seit 1923 entstand zwischen K. Teige (Redakteur von „Stavba“ und „RED“) und Gropius ein regelmäßiger Briefwechsel und Austausch von Materialien.
- Vorlesungen am Bauhaus hielten die tschechischen Architekten Jan Gillar und Jaromir Kreicar.
- K. Teige wurde Oktober 1929 ausländischer Dozent am Bauhaus. Hielt Anfang 1930 in Dessau Vorlesungszyklus über: „Zur Soziologie der Architektur“. Aber schon August 1930 brach er Zusammenarbeit mit Bauhaus aus Protest gegen die nazistischen Repressalien gegen das Bauhaus ab.
- Hannes Meyer, als Direktor entlassen, kam nach Prag und hielt Vorlesungen.

Zur Vorgeschichte des Bauhauses

Im Zusammenhang mit der Geschichte des Bauhauses ging die sowjetische Forschung dem Ursprung und der Entwicklung jener Gedanken und Bestrebungen nach, die zur Gründung des Bauhauses führten, sein Programm und seine Tätigkeit bestimmten. Die Aufsätze über Semper, Morris, Behrens, Muthesius, Marchlewski behandeln wichtige Abschnitte der Geschichte des Designs. Indirekt erfährt dadurch das Bauhaus seine geschichtliche Einordnung, erscheint als Teil (und Ergebnis) eines geschichtlichen Prozesses. Als zum Teil erste marxistische Arbeiten zur Problematik gehen die Aufsätze darauf aus, das vielfach in der bürgerlichen Literatur entstellte Geschichtsbild zu korrigieren (Legenden zu zerstören, wie z. B. in bezug auf Morris) oder zeitgenössisches marxistisches Gedankengut ans Licht zu fördern (z. B. in bezug auf Marchlewski). Es liegen auch zwei zusammenfassende Darstellungen zur Geschichte der industriellen Formgestaltung vor. Brodskij [23] gibt einen geschichtlichen Abriss mit besonders viel sowjetischen Beispielen. Anders angelegt ist das Buch von Tasalov [28]. In großer Breite – historisch, philosophisch, ästhetisch, soziologisch – setzt es sich kritisch mit Auffassungen zum Verhältnis Kunst und Technik und dabei auftretenden negativen Erscheinungen in der bürgerlichen Welt auseinander. Die beiden im Titel genannten antiken Gestalten sollen – offenbar in Anlehnung an einen Gedanken von Mumford – zwei

Modelle symbolisieren. Prometheus verkörpert den wissenschaftlich-technischen Fortschritt der Menschheit, Orpheus ihre künstlerische Kultur. (Beide sind innig verbunden, das „oder“ ist nach T. rein rhetorisch zu verstehen). Das Buch ist sehr material- und problemreich. (Die das Bauhaus betreffenden Teile wurden ausgewertet).

Semper:

Sowohl in der Einleitung zu einer Auswahl von Sempers Schriften [29] wie in einem weiteren Aufsatz [22] beschäftigt sich Aronov mit dem theoretischen Erbe Sempers. Sempers pädagogische Tätigkeit im „Museum and school for practical art“ in London habe den Boden für die Werkstätten und Ausstellungen von Morris bereitet. Er geht mit dem Österreicher J. Gartner [?] konform, nach dessen Meinung die Hochschulen für Gestaltungen der zwanziger Jahre, die Architekturabteilungen mit Klassen für Modellierung von Gebrauchsgegenständen verbanden, unmittelbare Fortsetzung von Ideen Sempers sind. (G.: „An die Stelle der alten Akademien traten neue Typen künstlerischer Schulen, Typen, die Semper nicht nur theoretisch begründete, sondern in seinen zahlreichen Aufsätzen zu Fragen der Ausbildung auch schon forderte.“) [22, S. 28]

Das aufmerksamere Studium von Sempers Erbe ermöglicht es den gegenwärtigen Theoretikern und Praktikern – meint Aronov –, die Ursprünge vieler Probleme der heutigen Tage noch besser zu verstehen und von neuem das aufzudecken, was vor vielen Jahren zu erforschen begonnen wurde. Semper ging davon aus, daß sich die grundlegenden Formen der Kunst in der Geschichte ändern als Resultat der Veränderung der Ziele, der Materialien und der Verarbeitungstechnik. (Das Material also ist den Zielen unterworfen!) Er übt Kritik an der Verderblichkeit des Kapitalismus für die Produktion künstlerischer Gebrauchsgegenstände. S.: „Der allgemeine Verfall wurzelt in tiefen sozialen Ursachen.“ Aber er lehnte niemals die Maschinenarbeit als neue Art der Produktion ab und forderte, vor allem ihre Gesetzmäßigkeiten zu verstehen und den Charakter der Arbeit zu verändern. Darin unterscheidet sich Semper prinzipiell von Ruskin, der aus romantischen Idealen für die Abkehr von der Maschinenarbeit und Bewahrung der erprobten „Schönheit der Vergangenheit“ plädierte. [22, S. 29]

Morris:

Grundlegende Arbeit ist das 1967 in Warschau erschienene, 1973 auch in Russisch herausgegebene Buch von Goldzamt [24]. Anhand großen Faktenmaterials wird der schöpferische Weg von M. dargestellt, gezeigt, wie seine ästhetischen Anschauungen eng mit gesellschaftspolitischen Idealen verbunden waren und versucht, in den progressiven gesellschaftlichen Anschauungen von Morris die sozialen Wurzeln der neueren Architektur zu finden. G. zerstört die von der bürgerlichen Geschichtsschreibung geschaffene Legende, daß M. ein in die Vergangenheit gerichteter romantisch gestimmter Künstler ohne tiefere politische Bindungen gewesen sei und läßt eine neue Figur des M. entstehen.

Ähnlich ging vor Goldzamt schon Šragin vor [27], der sich zunächst mit der bürgerlichen Literatur auseinandersetzt, die Morris' Tätigkeit nur einseitig (nur auf Kunstgewerbe bezogen) darstellt und so eine M.-Legende schuf, die

M. zum Sonderling machte, der im Jahrhundert der Industrialisierung das mittelalterliche Handwerk restaurieren wollte. „Das Neuerertum Morris' in der dekorativen Kunst ist von den Ideen des Sozialismus nicht zu trennen. Nur von der Position des Sozialismus kann man sie wirklich begreifen. Die Tradition Morris' in der modernen dekorativen Kunst, das ist eine sozialistische Tradition.“ [27, S. 21] Ruskin gewann großen Einfluß auf die Formierung der Ideen von M. Ruskin kritisierte die bourgeoise Gesellschaft und Kunst, zog aber reaktionäre Schlußfolgerungen daraus (propagierte Erneuerung der Feudalgesellschaft). M begriff Wesen und Ziele der angewandten Kunst im breiten sozialpolitischen Sinn. „Die Blüte der künstlerischen Kultur erwartete M. von der freien Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit, von der freien schöpferischen Arbeit der Menschen in einer sozialistischen Gesellschaft.“ M.: „Wir müssen Herren unserer Maschinen werden und nicht ihre Sklaven.“ [27, S. 22]

Muthesius:

Aronov untersucht Leistung und Stellung von Muthesius in der Geschichte des Designs [21]. Als M. 1896 nach England kam, hatte er zwei Ziele vor sich:

- Die wahren Gründe für die Überlegenheit der britischen Architektur, der angewandten Kunst und der Waren des Massenbedarfs aufzudecken (um England im Export einholen zu können).
- An Hand des herrschenden künstlerischen Geschmacks, der sich besonders klar im Stil des modernen englischen Hauses äußerte, die Art des Denkens der Engländer, die bewegenden Kräfte ihrer Gesellschaft zu analysieren (um das gesellschaftliche Potential Großbritannien, des ersten und hauptsächlichsten Kriegsgegners Deutschlands, zu erfassen).

Bis 1904 wurde M. der beste Kenner der neuen europäischen Architektur und künstlerischen Industrie. Nach Darstellung der theoretischen Ansichten und Tätigkeit im Werkbund wird folgende Einschätzung gegeben: M.s Gedanken wurden nicht verwirklicht, sie wurden von den folgenden Perioden in der Entwicklung der deutschen Gesellschaft, der Revolution und vom Bauhaus überholt. Welche Bedeutung hat dann Muthesius für unsere Tage? Darauf eine allseitige Antwort zu geben, fällt schwer. Auf alle Fälle ist das Erbe von M. für uns besonders durch die tiefe Erforschung der professionellen Sprache des Designers interessant. Das war das Produktivste und Positivste in seinem Schaffen. [21, S. 30]

Behrens:

B. wurde 1907 künstlerischer Direktor der AEG, die um jene Zeit endgültig zum Monopol wurde. Gerade in der AEG beraumt man zu diesem Zeitpunkt die Geburt des Designs an (T. Maldonado, T. Kaufmann). Die Tätigkeit B.s ist deshalb von besonderem Interesse. Nach Darlegung dieser Zusammenhänge befaßt sich Aronov [20] im einzelnen mit B.s Tätigkeit, wobei auch viele Anschauungen von Walter Rathenau analysiert werden. Zum Beispiel die, daß die Produktion unmittelbar das politische Leben bestimmt, Einfluß auf das Leben der Nation nimmt und dieses formt; daß sich der Geschmack der Massen durch den Verbrauch der Waren, den man

regulieren kann, bildet. Folglich – so Aronov – stehen an den Quellen des Geschmacks die Monopole. A. kommt zu folgendem Resümee: Die Entstehung des Designs in der Industrie fällt mit dem Entstehen der Monopole zusammen und hängt von den Besonderheiten ihrer Produktion und des Absatzes ab. Die Theoretiker der Monopole entwickelten Anfang des Jahrhunderts eine neue Psychologie der Anforderungen an die Waren: Der Käufer fürchtet sich instinktiv vor der Produktion der Monopole. Diese Furcht müssen Reklame und Gespräche über die künstlerische Gestaltung der Gegenstände überwinden. Er braucht den Schein der freien Wahl. – Was B. leistete, ist äußerst lehrreich. Die Geschichtsschreibung des Designs hat ihn zu Unrecht bisher vernachlässigt.

Marchlewski:

Vom marxistischen Standpunkt aus hat sich M. Anschauungen über die neuen Erscheinungen der Kunst Ende 19./Anfang 20. Jahrhunderts erarbeitet. Insofern ist sein theoretisches Erbe von großer Bedeutung und bisher noch nicht genügend in der Forschung berücksichtigt worden. Eine Ausgabe von Aufsätzen M.s liegt inzwischen auch in Deutsch vor (Verl. d. Kunst, Fundusreihe). Moravskij, ein polnischer Autor, gibt in seinem Aufsatz eine thesenartige Zusammenfassung der Anschauungen M.s über die angewandte Kunst [25]:

- Bei der Lösung der Probleme der Kunst darf man nicht um die angewandte Kunst herumgehen, weil diese Kunst einen beherrschenden Platz im gesellschaftlichen Leben einnimmt.
- Die angewandte Kunst, die unmittelbar mit der Entwicklung der Ökonomie und besonders der Technik verbunden ist, muß sich neuer Materialien und Verarbeitungstechniken bedienen und die kommerziellen Möglichkeiten der Verbreitung der Produkte berücksichtigen. Nur so kann sie Einfluß auf das Leben der Gesellschaft und ihre Kultur gewinnen.
- Die Form muß in Übereinstimmung mit dem Material ausgearbeitet werden. Man muß leichte, einfache und ökonomische Gegenstände schaffen.
- Werke der angewandten Kunst stehen mit der Architektur, Malerei und Skulptur in einer Reihe. Die angewandte Kunst steht – wie die Architektur – der Industrie besonders nahe. Sie revolutioniert den Stil der Epoche besonders ausdrucksvoll. Ursache dafür ist nach Marchlewski die Maschine und ihr Produkt. Man trat zur Verteidigung von de Veldes gegen Ruskin und Morris auf, wengleich er anerkannte, daß letztere die Urheber der großen Bewegung zur Wiederbelebung des Kunstgewerbes waren.
- Damit die Kunst wirklich mit dem Leben verbunden wird, muß man die Kultur der künstlerischen Erziehung erweitern, nicht durch Museen und Galerien, sondern vor allem durch die Gestaltung der Geräte des alltäglichen Gebrauchs. Erforderlich sind ferner entsprechende gesellschaftliche Verhältnisse, die nur durch den Aufbau der sozialistischen Gesellschaftsordnung geschaffen werden können.

Marchlewski verfolgte die Entwicklung des Eisenbaus im 19. Jahrhundert und kam zu dem Schluß, daß sich neue ästhetische Prinzipien auf Eisen- und Stahlkonstruktionen gründen müssen.

Literaturverzeichnis

Spezielle Aufsätze zum Bauhaus

- [1] Aronov, V.: *Bauchauz. Mif i byl'*. Dekorativnoe Iskusstvo 4/1969, S. 35–43
 - [2] Gropius, Walter: *Granicy architektury*. Moskva 1971.
Darin Einleitung von V. Tasalov:
„Total'naja architektura“ – utopia ili real'nost'?
(Das Buch ist Übersetzung der Aufsätze von G., erschienen New York 1955 als *Scope of total architecture* und Frankfurt 1956 als „Architektur. Wege zu einer optischen Kultur“)
 - [3] Kantor, K.: „Vosroždennyj Bauchauz“.
Dekorativnoe Iskusstvo 7/1964, S. 21–23
(Hochschule für Gestaltung Ulm)
 - [4] Keller, B.: *Marsel' Brejer-dizajner*. Dekorativnoe Iskusstvo 2/1964, S. 45–47
 - [5] Krašeminikova, N.: *Nasledie Bauchauza*. (K godovščine smerti V. Gropiusa).
Techničeskaja estetika 7/1970, S. 30–31
 - [6] Melodinskij, D.: *Voprosy kompozicii v pedagogičeskoj praktike Bauchauza*.
Im Buch: *Arhitekturnaja kompozicija*. Moskva 1970, S. 63–67
 - [7] Mejer, Gannes: *Opyt politechničeskogo obrazovanija*. Dekorativnoe iskusstvo 5/1965, S. 29–31
(Übers. des Artikels aus *Deutsche Architektur* 7/1964)
 - [8] Pažitnov, L.: *Tvorčeskoe nasledie Bauchauza (1919–1933 gg)*. Dekorativnoe iskusstvo 7/1962, S. 29–35; 8/1962, S. 16–21
 - [9] Šnajdt, Klod: *Aktual'na li segodnja pedagogičeskaja sistema Bauchauza?*
Techničeskaja estetika 10/1965, S. 26–32; 11/1965, S. 25–29
(Veröffentlicht in *Architecture, forme + fonction*. Lausanne 1963–64, Nr. 10; wurde für *Techn. est.* vom Autor überarbeitet)
 - [10] Sil'vestrov, D.: *Propeđvičeskij kurs Bauchauza*. Chudožestvenno-konstruktorskoje obrazovanie Nr. 2, S. 3–38. Moskva 1970
 - [11] Tasalov, V.: *Val'ter Gropius – chudožnik i myslitel'*. Dekorativnoe iskusstvo 4/1965, S. 35
(Mit Auszügen aus seinen Schriften)
 - [12] Žadova, L.: *V Vejmare*. Dekorativnoe iskusstvo 1/1965, S. 27
(Bericht über Weimarbesuch: Bauhausschau im Schloßmuseum)
- Allgemeine theoretische und historische Abhandlungen, in denen über das Bauhaus etwas ausgesagt wird*
- [13] Ikonnikov, A.: *Zapadnoevropejskaja architektura dvadcatyč godov (Real'nost' i mify)*. Sovetskaja architektura 19, S. 80–96 (1970)
 - [14] Keller, B. B. und S. O. Čban-Magomedov: *Sovremennaja architektura kapitalističeskich stran*. Moskva 1966. (Bauhaus S. 178–179)
 - [15] Mačul'skij, G. K.: *Mis van der Roe*. Moskva 1969. (Bauhaus S. 50 ff)
 - [16] Savickij, Ju. Ju.: *Architektura kapitalističeskich stran*. Moskva 1973. (Bauhaus S. 33–35)
 - [17] *Vseobščaja istorija architektury*. Bd. 2, Moskva 1963
(Bauhaus S. 465–66; B. B. Keller)
 - [18] *Vseobščaja istorija architektury v 12 tomach*. Bd. 11 [kapit. Arch. seit 1917]
(Bauhaus S. 150–52; B. B. Keller)
 - [19] *Vseobščaja istorija iskusstv*. Bd. 6 (Iskusstvo 20 veka) erstes Buch. Moskva 1965
(Bauhaus S. 37–38, 202–203; O. Svidkovskij und S. Čban-Magomedov)
- Zur Geschichte des Designs und seiner Theorie im Zusammenhang mit Bauhaus-Programm*
- [20] Aronov, V.: *Peter Behrens – dizajner*. Dekorativnoe iskusstvo 10/1965, S. 37
 - [21] Aronov, V.: *German Mutezius (Na puti ot architektury k dizajnu)*. Techničeskaja estetika 5/1968, S. 29–32
 - [22] Aronov, V.: *Zemper – teoretik*. Dekorativnoe iskusstvo 6/1965, S. 27–29

- [23] *Brodskij, V. Ja.*: Kak mašina stala krasivoj. Leningrad 1965. (Bauhaus S. 30)
- [24] *Gol'dzamt, E.*: Uil'jam Morris i social'nye istoki sovremennoj architektury. Moskva 1973
(Zuerst 1967 in Polen erschienen, vom Autor für die russ. Ausg. erweitert) (Bauhaus S. 91–107)
- [25] *Moravskij, Stefan*: Julian Marchlevskij o dekorativnom iskusstve. Dekorativnoe iskusstvo 1/1960, S. 17–18 (polnischer Autor)
- [26] *Mostovaja, L.*: Iz istorii čechoslovackogo dizajna. Tehničeskaja estetika 11/1967, S. 22–25
- [27] *Šragin, B.*: Nasledie Uil'jama Morrisa. Dekorativnoe iskusstvo 5/1960, S. 21–23
- [28] *Tasalov, V.*: Prometej ili orfej. Iskusstvo „tečničeskogo veka“. Moskva 1967 (Bauhaus u. Gropius S. 89–94, 118–121)
- [29] *Zemper, Gotfrid*: Praktičeskaja estetika. Moskva 1970.
- Darin Einleitung von *V. Aronov*: Estetičeskie vzgljady G. Zempers, S. 8–42 (Aus Schriften Sempers)
- Design in der Sowjetunion (Auswahl)*
- [30] *Kalužskij, N.*: O terminologii chudožestvennogo proektirovanija.
- [31] *Minervin, G.*: Razvitie tehničeskoj estetiki i dejatel'nost' VNIITE. Tehničeskaja estetika 6/1965, S. 1–4
- [32] *Solov'ev, Ju.*: Chudožestvennoe konstruirovanie v SSSR. Tehničeskaja estetika 10/1967, S. 2–11
- [33] *Solov'ev, Ju.*: Sovetskoje chudožestvennoe konstruirovanie za desjat' let. Tehničeskaja estetika 5/1972, S. 1–4
- [34] *Voronov, N.*: K istorii sovetskogo dizajna. Tehničeskaja estetika 10/1967, S. 16–29
- [35] *Žadova, L.*: O terminologii i ponjatijach v sfere promyšlennogo iskusstva. Tehničeskaja estetika 7/1964, S. 14–16