

Marco De Michelis

Das Bauhaus und die moderne Architekturgeschichtsschreibung

In der zeitgenössischen Architekturgeschichtsschreibung nimmt das Bauhaus seit langer Zeit die Funktion einer Wasserscheide zwischen den langen Lehrjahren der modernen Bewegung – die mit Ruskin und Morris begannen und in der Debatte des Deutschen Werkbundes zur Reife geführt wurden – und der internationalen Verbreitung des neuen Stils ein. Schon im Jahre 1936 schrieb Nikolaus Pevsner: „So schließt sich unser Kreis. Die Geschichte der Kunsttheorie zwischen 1890 und dem ersten Weltkrieg erbrachte die Bestätigung – auf die sich dieses Buch gründet –, daß die Periode zwischen Morris und Gropius eine historische Einheit darstellt. Morris hatte die Grundlagen des modernen Stils gelegt. Mit Gropius ist sein Charakter endgültig fixiert.“¹

Nach Rogers identifiziert sich Gropius mit dem „Bewußtsein der modernen Architektur“²; er wird zum „Beleber und Unterstützer von jeder neuen formalen und technischen Forschung, derjenige, der die verschiedenen Tendenzen ins Gleichgewicht bringt und vervollständigt“ – so schreibt Zevi³.

Noch 1960 schreibt Leonardo Benevolo in seiner „Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts“: „Der Grundgedanke ist, das Handwerk nicht mehr als Ziel oder romantisches Ideal anzusehen, sondern als Lehrmittel für die Ausbildung moderner Entwerfer, die fähig sind, den Industrieerzeugnissen eine klare formale Prägung zu geben. Angesichts der Polemik zwischen Handwerk und Industrie, die sich seit einem Jahrzehnt im Werkbund abspielte, entscheidet sich Gropius weder für die eine noch für die andere Partei, da er sich klar darüber ist, daß es sich um einen Kampf zwischen zwei gegensätzlichen Abstraktionen handelt. . . Eine neue, auf der Gruppenarbeit begründete Pädagogik kann sich zum Ziel setzen, das Handwerk nach und nach in die Industrie zu integrieren, auf diese Weise die Werte der alten künstlerischen Tradition zurückzugewinnen und sie dem Lebenskreis der modernen Gesellschaft einzugliedern.“⁴

Es ist natürlich so, wie Reyner Banham meint: „Die grundlegende historische Bedeutung des Bauhauses wird stets in dem Einfluß liegen, den es auf das internationale Architekturdanken in den 30er und 40er Jahren ausübt.“⁵ Die historische Bedeutung des Bauhauses liegt im Grunde in der Überwindung der Utopie, in der Überwindung der Avantgarde und der Annahme einer neuen Rolle innerhalb der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung durch den modernen Architekten. „Das von den Avantgarden sehr geschätzte Bauhaus hat gerade diese historische Aufgabe, nämlich die Errungenschaften der Avantgarden aufzunehmen und sie gegenüber den Anforderungen der Produktion zu überprüfen.“⁶

Diese Prüfung bedeutet eine Garantie für das Überleben der intellektuellen Arbeit, bedeutet den endgültigen Abschluß der Kontroverse, die den Werkbund im Jahre 1914 umgewälzt hatte. Jedoch diese Interpretation der Bauhausgeschichte „aus der Sicht“ der modernen Bewegung entwarfnet uns gegenüber den konkreten Wechselfällen der Schule von Gropius und Hannes Meyer und gegenüber derselben Grundproblematik der modernen Kultur.

Schon im Jahre 1939 fühlte sich der amerikanische Kritiker J. F. Levy veranlaßt, in der Besprechung einer dem Bauhaus in New York gewidmeten Ausstellung und des aus diesem Anlaß von Ise und Walter Gropius und Herbert Bayer veröffentlichten Kataloges einen Widerspruch zwischen der kompakten Bauhausideologie, wie sie sich darbietet, und der konkreten Arbeit der Schule zu konstatieren. Er schreibt: „Wir müssen

mehr die Ideen und Prinzipien des Bauhauses als die am Bauhaus geleistete praktische Arbeit in Erwägung ziehen. Diese Prinzipien gehen der realen Gründung der Schule voran und scheinen auch dauerhafter als die Didaktik des Bauhauses zu sein.“⁷

Jedoch der Katalog, den Levy besprach, vermeidet aus Vorsicht, das erste Bauhausprogramm vom April 1919 zu veröffentlichen und erwähnt schließlich nicht die utopischen und handwerklichen Anfänge der Schule. Angesichts des ersten Bauhausprogramms wird mehr als einer der großen Theoretiker der Linearität der modernen Architekturentwicklung wanken. 1963 soll Nikolaus Pevsner erstaunt ausrufen: „Alles ist so unglaublich. Der Gropius des Fagus-Werkes gründet eine expressionistische Kooperation!“⁸ Und Banham enthält sich in seiner „Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter“ nicht zu schreiben: „Das Erstaunliche an diesen Ausführungen ist die Tatsache, daß ein Mann wie Gropius, der aus dem Werkbund und dem Behrens-Kreis kam und der mit dem stark futuristisch eingestellten „Sturm“ in Verbindung stand, zu diesem Zeitpunkt imstande war, das Maschinenwesen gänzlich unerwähnt zu lassen und seine Haltung ausschließlich auf Morris' Konzept von **der inspirierten Handwerkskunst** zu begründen.“⁹

Am Anfang seines Buches „Gropius und das Bauhaus“ bestimmt Giulio Carlo Argan Gropius als „einen Mann der ersten Nachkriegszeit, der, wie Thomas Mann, in den kummervollen Nachkriegsjahren sich zu fragen scheint, welches das Schicksal der Ideale, der Kultur und der Kunst des europäischen Bürgertums in einer zukünftigen Gesellschaft ist, die nicht mehr bürgerlich sein wird.“¹⁰

Zwischen Ende 1918 und Anfang 1919 notiert Gropius: „Chaos heute keine Form!“¹¹ Zur selben Zeit kommt er auf diesen Ausspruch noch einmal zurück: „Der heutige Künstler lebt in einer dogmalosen, analytischen Zeit des Chaos'. Er steht allein da: die alten Formen sind zerbrochen, die erstarrte Welt ist aufgelockert, der alte Menschengestalt ist umgestoßen und mitten im Umguß zu neuer Gestalt.“¹²

Der Form zu helfen, daß sie wieder erhält, was ihr zukommt, das muß die Grundaufgabe unserer Zeit sein. Zu dieser Aufgabe ist der Architekt berufen: „Architekt, das heißt: Führer der Kunst. Nur er selbst kann sich wieder zu diesem Führer der Kunst erheben, zu ihrem ersten Diener, dem übermenschlichen Wächter und Ordner ihres ungetrennten Gesamtens.“¹³ Dieses ausdrückliche Sichberufen auf einen Willen zur Form; diese Auslegung der zeitgenössischen Epoche als eine zerbrochene und für die Synthese unfähige; diese beschwörende Ermahnung an die Rolle der Künstler und Architekten als des einzig möglichen Protagonisten der Aufhebung der damaligen Zersplitterung durch eine neue Kultur – dies alles sollte uns die bekannte Werkbunddebatte von 1914 zwischen Typisierung und freier Kreativität, zwischen Norm und Form¹⁴ wieder ins Gedächtnis zurückrufen.

Massimo Cacciari¹⁵ und auch Karl-Heinz Hüter¹⁶ haben scharfsinnig bemerkt – jedoch von verschiedenen Standpunkten aus –, daß es sich bei der Debatte von 1914 um eine politische Gegnerschaft handelte. Die Kontroverse zwischen Norm und Form war wirklich eine Konfrontation zwischen einer Idee der ökonomischen Notwendigkeiten und einer Utopie der Form als eines neuen totalen Stils. In der mühsamen Begegnung zwischen den deutschen Künstlern und der großen kapitalistischen Industrie lagen unüberbrückbare Widersprüche begründet. Einerseits gab es das kapitalistische Bewußtsein, das während

der stürmischen Entwicklung in der Zeit der Mechanisierung neue synthetische Formen, eine neue Kultur, die die Autorität des neuen kapitalistischen postliberalen Staates legitimiert, brauchte. Die Rolle, die Rathenau oder Naumann den deutschen Künstlern zuschrieb, bestand darin, den Übergang von der Zivilisation zur Kultur auszudrücken. Die organische Synthese von Maschine und Kunst ist das Symbol der kapitalistischen Kultur und der Möglichkeit, dem Kapitalismus eine Seele zu geben. Die künstlerische Arbeit soll nicht dem Maschinenerzeugnis die Sehnsucht vergangener Formen und ihre vergangene Unabhängigkeit hinzufügen. Sie muß statt dessen das andere Gesicht der Maschine, das heißt, ihre tiefe kulturelle Forderung prägen.

Andererseits tragen die Künstler – wie van de Velde und Endell – in den Werkbund eine neue Ethik der Arbeit hinein, den Entwurf einer geistigen Erhebung der Arbeit durch eine zurückeroberte Autonomie der Kunst, die endlich die Maschine leiten, die Mechanisierung beseelen kann. Die Aufgabe der Kunst kann nicht darin bestehen, die vollkommene Rationalität der Arbeit, wie sie sich in der kapitalistischen Fabrik entwickelt hat, darzustellen, und auch nicht darin, die Bedingungen für die höchste Produktivität dieser Fabrik zu gewährleisten. Die Kunst wird die Utopie einer neuen Form sein, die mit ihrer Schönheit imstande ist, den unterdrückenden und entfremdenden Charakter der industriellen Produktion zu mildern.

Bezeichnend – und gewissermaßen prophetisch für die folgenden Bauhaus-Wechselfälle – ist die Haltung von Bruno Taut in der Debatte von 1914, wo er meinte, daß die Kunst nur einer kleinen, wirklich kreativen Elite gehört, und der Artikel, den er im selben Jahr im „Sturm“ veröffentlichte, in dem das Symbol der Zukunfts-Kathedrale sich schon klar abzeichnet: „Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk! An einem Bauwerk, das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den anderen Künsten aufgeht. Die Architektur soll hier Rahmen und Inhalt, alles zugleich sein.“ Und weiter heißt es: „Dieses Bauwerk braucht keinen rein praktischen Zweck zu haben. Auch die Architektur kann sich von utilitaristischen Forderungen lösen.“⁴⁷

Die Gewalt des Krieges unterbrach diese Debatte. Das Ende der Kriegstragödie und die Geschehnisse der Novemberrevolution bedingten eine Situation von Verwirrung und Erregung, die eindeutig von der des Jahres 1914 unterschieden war, aber einige ihrer Kennzeichen bewahrte. Der Krieg zerstörte die Welt von gestern, nicht nur, weil er der erste Weltkrieg war, sondern weil seine außerordentliche Unmenschlichkeit durch die neue Technik und Wissenschaft, die ohnehin schon die Welt von gestern verändert hatten, möglich geworden war. So bewirkte der Krieg den gewaltigen Aufbruch einer schweren und vielgestaltigen Krise, deren Symptome sich schon vor 1914 zeichneten.⁴⁸

Die Revolution erschien für das Sehen und Verstehen der deutschen Künstler wie für die demokratische Gesellschaft insgesamt als ein leerer Raum, ein Raum, der zu neuer Gestaltung aufforderte. Gropius drückt diese Situation 1919 überzeugend aus, als er schrieb: „Wir segeln ins Leere, und es gelingt uns noch nicht, eine neue Ordnung zu erblicken.“ Im selben Jahre stimmt ihm Walter Rathenau, der Präsident der AEG und Hauptvertreter des deutschen demokratischen Kapitalismus, bei: „Wir haben die Republik bekommen. Plötzlich die soziale Republik. Aber die Revolution ist noch nicht der Aufbruch in die Freiheit, Wahrheit und Geistigkeit. . . . Die Revolution hat noch keine Idee geboren.“⁴⁹

Die Verpflichtung, diese Leere auszufüllen, bedeutete für die deutschen Künstler, eine schwierige Bilanz der eigenen Vergangenheit zu ziehen.

Der deutsche Künstler scheint sich 1919 in der zerbrechlichen Täuschung zu wiegen, jene neue Kultur endlich erreichen zu können, die die Zeit der Mechanisierung schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ihm unvermeidlich aufdrängte. Die Revolution schien imstande zu sein, endgültig jene mechanistische

Hegemonie fortzukehren, die den deutschen Intellektuellen gezwungen hatte, die unwürdige Verbindung mit den ersticken Bedingungen der kapitalistischen Entwicklung einzugehen. Gegen die Technik und gegen die Stadt wird noch einmal der Tönnies-Mythos der von der Arbeitsteilung befreiten organischen Gemeinschaft heraufbeschworen.²⁰

Die zwei Pole, in denen dieser Weg zur Kultur sich legitimiert, sind: das Volk als der neue Motor der Geschichte, der sich gegen die kapitalistische Mechanisierung wendet, und der Künstler, der vereinigt in kleinen Gemeinschaften von Ausgewählten solitäre Wege der Empfindung als Quelle der künstlerischen Tätigkeit durchläuft. Das Ziel ist: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden.“ Die Grundfrage ist, wie wir in dem offenen Brief an die Novembergruppe lesen können: „Die revolutionäre Sehnsucht nach einer reinen Gemeinschaft und nach einem Zusammenhange mit den Massen der Arbeitenden.“²¹ Im Jahre 1919 richtet Gropius das Wort an die Handwerker Thüringens und sagt: „Zu starken Kulturzeiten verwischten sich die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk so stark, daß jeder Handwerker ein Künstler, jeder Künstler ein Handwerker war. Das ganze Volk baute, gestaltete.“²² Aber jeder Künstler wußte, daß dies nicht die Zeit einer starken Kultur war, sondern, wie es Thomas Mann formulierte, die Zeit „des Heroismus der Schwäche“.²³ In diesem Sinne war der Arbeitsrat für Kunst „eine Verschwörung“, „eine kleine Minorität“, in diesem Sinne wandte sich Gropius an seine Studenten: „Keine großen geistigen Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten, Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine, große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallischen Ausdruck finden muß. Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen.“²⁴

Diesen kleinen Gemeinschaften obliegt die Aufgabe, die Vermittlung zwischen Kunst und Volk, zwischen Arbeit und Kultur zu verwirklichen. Die Schule ist der ideale Weg, um dieses Ziel zu erreichen. Die Kunst kann nicht in der Schule gelehrt werden, es sei denn durch Arbeit. Der neue Stil wird sich gestalten durch die handwerkliche Arbeit, deren Qualität erlernbar ist.²⁵

Ich meine, daß wir uns daraus den Aufbruch einer neuen Aufmerksamkeit für die Probleme der künstlerischen Ausbildung erklären können: die Geburt des Bauhauses und seine zentrale Stellung in der zeitgenössischen Kulturgeschichte. Und ich meine, daß auch die Frage des Handwerks innerhalb des Bauhauses sich daraus erklärt: wenn die Kunst durch eine Vereinigung der Künstler mit dem Volk erreichbar ist; wenn diese Vereinigung sich nur durch die Befreiung der Arbeit, nur durch eine neue Ethik der Arbeit realisieren läßt, dann erhebt sich das Handwerk zum Symbol dieses Prozesses.

Auch wenn das Bauhaus in Kontakt mit der technologischen Ästhetik der europäischen Avantgarde, besonders der holländischen, gerät, auch wenn die Kontroverse innerhalb der Schule zerstörend wirkte, gelang es Gropius, die originalen Bauhaus-Bestrebungen durch die Vermittlung zwischen den Polen „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ erneut zu beleben. Die Architektur, die endlich nicht mehr das unerreichbare Endziel war, sondern eine soziale Tat in der Gesellschaft, wurde zum Vehikel dieser Vermittlung.

Anmerkungen

¹ *Nikolaus Pevsner: Pioneers of Modern Movement.* Penguin Books, London 1936. Deutsche Ausgabe, *Wegbereiter moderner Formgebung*, Hamburg und Reinbeck 1957

² *Ernesto N. Rogers, Walter Gropius.* In: *Enciclopedia universale dell'Arte, Istituto per la collaborazione culturale, Rom und Venedig 1958, Bd. VI, S. 899*

- ³ *Bruno Zevi*: Storia dell'architettura moderna. Einaudi, Torino 1950, S. 133
- ⁴ *Leonardo Benevolo*: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Verlag G. Callwey, Frankfurt a. M. 1964, Bd. 2, S. 46–48. Die Originalausgabe erschien bei Editori Laterza, Bari 1960, unter dem Titel Storia dell'architettura moderna
- ⁵ *Reyner Banham*: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter. Rowohlt, Hamburg 1964, S. 238. Die Originalausgabe, Theory and Design in the first Machine Age, erschien bei The Architectural Press, London 1960
- ⁶ *Manfredo Tafuri*: Kapitalismus und Architektur. VSA, Hamburg und Berlin 1977, S. 74. Originalausgabe: Progetto e utopia, Laterza, Bari 1973
- ⁷ *J. F. Levy*: Rezension der Bücher: H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius (Herausgeber): Bauhaus 1919–1928. Museum of modern art, New York, und L. Moholy-Nagy: The new vision, Norton & Co., New York. In: „Architectural Record“, Bd. 85, Nr. 1, Januar 1939, S. 71–118
- ⁸ *Nikolaus Pevsner*: Gropius and Van de Velde. In: „Architectural Review“, Bd. CXXXIII, Nr. 793, März 1963, S. 165–168
- ⁹ *Reyner Banham*: Vgl. Anm. 5, S. 239
- ¹⁰ *Giulio Carlo Argan*: Walter Gropius e la Bauhaus. Einaudi, Torino 1951⁴, 1974⁵, S. 28–29. Das Zitat ist nicht in der deutschen Ausgabe, Walter Gropius und das Bauhaus, Hamburg 1962, übersetzt
- ¹¹ *Walter Gropius*: Handschriftliche Stichpunkte, ohne Datum (1918–19). Zitiert nach Marcel Franciscono: Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its founding Years, University of Illinois Press, Urbana, Chicago und London 1971. S. 300 der italienischen Ausgabe: Walter Gropius e la creazione del Bauhaus, Officina, Roma 1975, mit einem Vorwort von Francesco Dal Co
- ¹² *Walter Gropius*: Handschriftliches Manuskript des Artikels Baukunst im freien Volksstaat. In: Deutscher Revolution Almanach für das Jahr 1919, Hamburg und Berlin 1919, S. 134–136. Zitiert nach Marcel Franciscono: Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1971, S. 296
- ¹³ *Walter Gropius*: Vgl. Anm. 12, S. 135
- ¹⁴ Vgl. Karl Scheffler: Über Auseinandersetzung im deutschen Werkbund. In: Julius Posener, Anfänge des Funktionalismus, Ullstein, Berlin, Frankfurt a. M. und Wien 1964, S. 225–227
- ¹⁵ Vgl. *Massimo Cacciari*: Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel, Officina, Roma 1973; M. Cacciari und Francesco Amendolagine: Oikos. Da Loos a Wittgenstein, Officina, Roma 1975; M. Cacciari: Walter Rathenau e il suo ambiente, De Donato, Bari 1979
- ¹⁶ *Karl-Heinz Hüter*: Das Bauhaus in Weimar. Akademie Verlag, Berlin 1976
- ¹⁷ *Bruno Taut*: Eine Notwendigkeit. In: „Der Sturm“, B. IV, Nr. 196–197, Februar 1914, S. 175. Zitiert nach M. Franciscono, S. 154
- ¹⁸ *Ladislao Mittner*: La letteratura tedesca del novecento, Einaudi Torino 1966
- ¹⁹ *Walter Rathenau*: Schriften aus Kriegs- und Nachkriegszeit. In: Gesammelte Schriften, Bd. VI, S. Fischer Verlag, Berlin 1929, S. 217–243
- ²⁰ Vgl. *Massimo Cacciari*: Walter Rathenau e il suo ambiente De Donato, Bari 1979
- ²¹ Offener Brief an die Novembergruppe. In: „Der Gegner, Blätter zur Kritik der Zeit“, 1919, S. 297. Zitiert aus K. H. Hüter, vgl. Anm. 16, S. 61
- ²² Walter Gropius, Handschriftliches Manuskript eines Vortrags, gehalten in Weimar im Frühling 1919 vor den Vertretern des lokalen Handwerks und der Industrie. Zitiert nach M. Franciscono, vgl. Anm. 12, S. 304
- ²³ *Thomas Mann*: Betrachtungen eines Unpolitischen. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1956, S. 138
- ²⁴ *Walter Gropius*: Rede bei der ersten Ausstellung von Schülerarbeiten des Bauhauses, Juni 1919. Zitiert nach K.-H. Hüter, vgl. Anm. 16, S. 211
- ²⁵ Vgl. *Francesco Dal Co*: Vorwort der italienischen Ausgabe von M. Franciscono und Vorwort der italienischen Ausgabe von Hans M. Wingler: Das Bauhaus, Verlag Gebr. Rasch & Co. Bramsche 1962. Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919–1933, Feltrinelli, Milano 1972