

Zu den „herben Formen des Anfangs . . . die heitere Schmuckform“

Architekturtheoretische Positionen von Walter Gropius

In diesen Monaten bieten Läden für modernes Design in Kopenhagen, Hamburg oder Mailand die bekannte Bauhaus-Tischleuchte mit kreisförmigem Sockel, schlankem zylindrischen Ständer und halbkugliger Glocke für mehr als 500 DM zum Verkauf an. In Weimar von K. J. Jucker und W. Wagenfeld 1923/24 als Prototyp geschaffen und dann als Serienmodell in die Massenproduktion übergeleitet, stand sie einst auf dem Schreibtisch von Walter Gropius im Direktorenzimmer des Bauhauses in Weimar und in Dessau wie ein Symbol der angestrebten Synthese von elementarer Formlehre und sozial-orientierter, praxisbezogener Werkstättenarbeit. Ende der zwanziger Jahre kostete sie weniger als 30 Reichsmark. Aus einem preiswerten Massenerzeugnis wurde ein neu gefertigtes Luxusprodukt.

Einem zweiten Phänomen begegnet man in letzter Zeit zunehmend beim Durchsehen von amerikanischen, italienischen, französischen oder englischen Zeitschriften und Fachpublikationen. Sie bringen Darstellungen mit scharfen Kritiken an Verfallssymptomen der gebauten Umwelt, verbreiten ein pluralistisches Bild zeitgenössischer Baukunst mit Antipositionen zur funktionalistischen Architektur, darunter zum Schaffen von Gropius, und verherrlichen besonders elitäre Konzeptionen, die auf originäres Gestalten und auf „artifizielle Neuheiten“ verbunden mit historisierenden Elementen orientieren. Prämodernismus oder Postmodernismus sind dafür Ausdrucksweisen. Zum postmodernistischen Selbstverständnis beispielsweise gehören nicht etwa Begriff wie Zweck, Gebrauchswert, Massenbedarf, soziale Aufgaben, sondern Absurdes, Banales, Sinnloses, Falsches. Anstelle einer harmonischen Gestaltung, die zur Verbesserung der Lebensbedingungen vieler beiträgt, treten andere nur dem Visuellen dienende Prioritäten in den Vordergrund: das Dekorative und das Rituelle.

Diese beiden knapp skizzierten Erscheinungen berühren wesentliche Fragen der Architektur und des Gestaltens, auf die Walter Gropius in seiner Zeit theoretisch und praktisch Antworten zu geben versuchte. Für den weiteren Weg in die Zukunft kann es, wie die Geschichte immer wieder gelehrt hat, von Nutzen sein, sich die Anschauungen, Erkenntnisse und Einsichten hervorragender Architekten anzueignen, um im Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten der Epoche Tragfähiges an Elementen und Faktoren zur Befestigung und Weiterentwicklung der Grundlagenarbeit zu erschließen.

Das zuerst beschriebene Phänomen wirft die Frage auf nach dem Sinn der sozialen Komponente in der Architektur. Seitdem Marx und Engels die dialektisch-materialistische Denkweise begründet haben mit den Erkenntnissen über die grundlegenden objektiven Bewegungsgesetze in Natur und Gesellschaft, „daß die Welt nicht als ein Komplex von fertigen Dingen zu fassen ist, sondern als ein Komplex von Prozessen“ und daß sich dabei – trotz zeitweiliger Rückschritte oder scheinbarer Zufälligkeiten – gesetzmäßig eine Höherentwicklung vollzieht, gewann auch im Bereich der Architektur ein Denken an Einfluß, das zur Neubestimmung ihrer gesellschaftlichen Funktion führte. Angesichts der ungelösten Probleme des Massenbedarfs und der bestehenden Wohnungsnot waren es Architekten wie William Morris, Henry van de Velde, Adolf Loos und Hendrik Petrus Berlage, die sich von der Erkenntnis leiten ließen, daß Architektur sich nicht im Bauen von Häusern und in formalen Aufgaben erschöpft, sondern vor allem durch den sozialen Inhalt geprägt wird. Gropius erschloß sich frühzeitig dieses wertvolle Gedankengut und

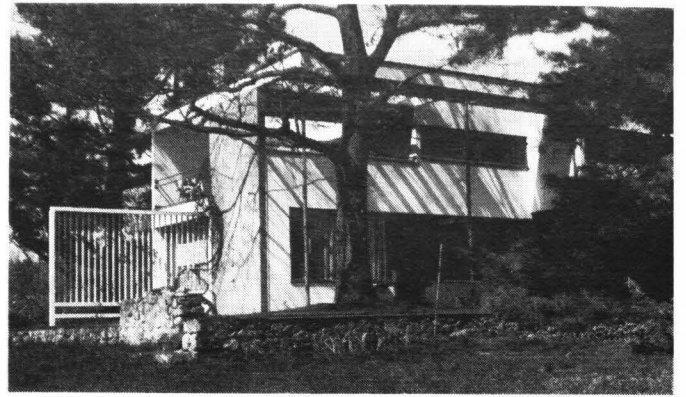
bekannte bereits 1911: „Die soziale Frage ist der eigentliche ethische Zentralpunkt unserer Tage geworden, das große Problem für die Allgemeinheit, dem sich auch die Kunst zuwenden muß...“¹ So stand für Gropius in der Baukunst das Menschliche obenan. Die künftige Schönheit ist ihm untrennbar mit dem Humanen und damit mit dem Ideal des sittlichen Menschen verbunden, wie es die Aufklärung und die klassische deutsche Philosophie und Ästhetik entworfen hatten. Ein derartiges Verknüpfen des zur harmonischen Gestaltung drängenden Formwillens des Menschen mit der Idee und den Energien des Ethischen bildet eine ausbaufähige Grundlage für eine würdige Gestaltung der Lebensumwelt des Menschen, seiner Architektur und seiner Dinge des Alltags. Gropius stellte sich in seiner Arbeit immer wieder die Frage, „ob die Resultate das Leben verbessert haben oder nicht“. Sein Schaffen beweist das überzeugend. Das bedeutet die Einbindung der Architektur in die progressiven Prozesse des gesellschaftlichen Lebens und auch die Integration aller Künste und an der Gestaltung teilhabenden Bereiche zu einer „totalen Architektur“, wie es im Leitbild des Spätwerkes formuliert wird.

Zu beachten ist allerdings, daß sich das Verständnis des sozialen Gedankens im Frühwerk noch im Rahmen der sozial-liberalen Theorie etwa eines Friedrich Naumann bewegt, die werktätigen Schichten durch Zugeständnisse, durch bessere Arbeits- und Existenzbedingungen mit dem herrschenden System zu versöhnen. Le Corbusier versuchte später die Mächtigen im kapitalistischen Staat für die moderne Architektur mit der Devise zu gewinnen: „Architektur oder Revolution, die Revolution läßt sich vermeiden.“ Gropius gelangte mit anderen Architekten und Künstlern spätestens zu Beginn des neuen Zeitalters nicht zuletzt durch das Ergebnis des sozialen Engagements im Berliner „Arbeitsrat für Kunst“ zu jener vertieften Konzeption, wie sie beispielsweise die bekannten Programme des Bauhauses mit der sozialen Synthese zeigen.² So ist es nur folgerichtig, daß während der Wirtschaftskrise Ende der zwanziger Jahre unter den linken Kräften am Bauhaus die Erkenntnis reifte, daß in der Welt des Kapitals ein überbrückbarer Widerspruch besteht, der jegliche Gestaltungsarbeit für den Massenbedarf unter die Gesetze kapitalistischer Marktproduktion und das Streben nach Maximalprofit zwingt. Wenn heute unter gleichen gesellschaftlichen Bedingungen die nachgeschaffene Tischleuchte des Bauhauses neben historisierenden Produkten als Luxuserzeugnis angeboten werden kann, dann widerspiegelt das eben diese gesetzmäßigen Zusammenhänge.

Gropius, der sich und sein Schaffen einer Epoche des Umbruchs und Übergangs zurechnete, in der sich Endphasen und Anfangsphasen geschichtlicher Perioden von besonders heftiger Bewegung überschneiden und durchdringen, wirkte von einer Position aus, die man mit dem Begriff des „revolutionären Moralisten“ gekennzeichnet hat. Er prangerte die „raffinierte Verkaufspropaganda“ an, „die Verfälschung aller Werte“ und den bedenkenlosen Geschäftsgeiz mit dem „Anreiz zu planmäßiger Verschwendung“. Aber bis zur Erkenntnis der gesellschaftlichen Wurzeln derartiger Erscheinungen stieß er nicht vor. Wohl ahnte er, daß die vom Proletariat geführte menschliche Gesellschaft auch zum Erben und Erneuerer der Kultur bestimmt ist, und erkannte die sozialistische Revolution als Vorbedingung dafür. Schlußfolgerungen wie Hannes Meyer, Hans Schmidt oder Otto Haesler glaubte er jedoch nicht ziehen zu müssen. Sein gesellschaftliches Leitbild orien-



1 Wohnhaus des Bauhausdirektors in Dessau
Walter Gropius, 1926

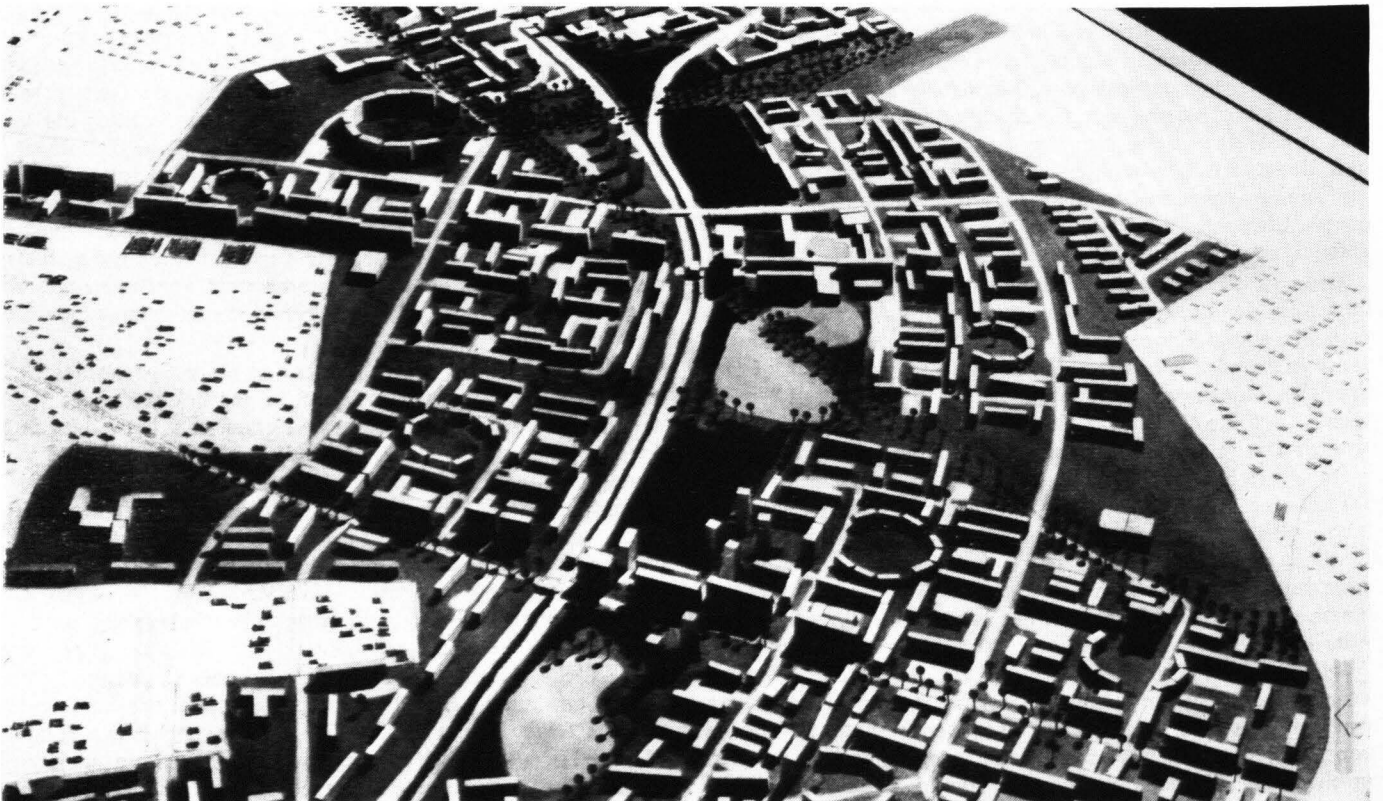


2 Wohnhaus Gropius in Lincoln, Massachusetts, USA
Walter Gropius und Marcel Breuer, 1937



3 Dammerstock-Siedlung Karlsruhe
Walter Gropius, 1927/28
(Gesamtkoordinierung von 8 beteiligten Architekten, ein fünfgeschossiger Wohnblock, ein fünfgeschossiges Laubenganghaus, Einfamilienreihenhäuser)

4 Gropiusstadt Berlin (West)
Modell der ersten TAC-Planung, 1969



tierte auf eine konsequente Demokratie mit der Sehnsucht, daß durch sie die gewaltigen Potenzen der Industrie zum Wohle der Menschen genutzt werden.

Bei aller Unentschiedenheit gebührt Gropius als Architekt und Pädagoge das historische Verdienst, weltweit mit dazu beigetragen zu haben, den sozialen Gedanken als wesentliche Komponente der Baukunst im Schaffen der progressiven Architekten für immer zu verwurzeln.³ Wie in der geschichtlichen Perspektive durch eine tiefgreifende Umwälzung der Gesellschaft die architektonische Praxis in erster Linie von sozialen Zielstellungen bestimmt wird, widerspiegelt der Aufbau des Sozialismus zum Beispiel in unserem Lande.

Ausgehend von einer solchen sozial determinierten Architekturkonzeption stellt sich im Zusammenhang mit dem eingangs genannten zweiten Phänomen die Frage nach dem Wesen der Architektur, nach ihrer Begriffsbestimmung. Zunächst ist leicht zu erkennen, daß in der gegenwärtigen Zeit einer Weltwirtschaftskrise in den kapitalistischen Ländern neokonservative und rückwärtsgewandte Theorien entwickelt werden. Zu ihnen gehören auch die zeitgenössischen Ismen in der Architektur und Produktgestaltung, die eindeutig versuchen, die soziale Komponente zu eliminieren und das Wesen der Architektur auf das Dekorative, auf materiell zweckfreie, bildhafte Strukturen zu reduzieren. Eine solche Position ist in der Architekturgeschichte der letzten zweihundert Jahre nicht neu, wenn auch die Ziele und Motive unterschiedlicher Natur sein mögen.

Als zum Beispiel während des Epochenbruchs im ausgehenden 18. Jahrhundert Immanuel Kant in seiner Ästhetik über die Forderungen nach Funktionalität reflektierte, wies er der Architektur unter den Künsten einen niedrigen Rang zu, weil sich als schön das bestimmt, was Gegenstand eines „allgemeinen Wohlgefallens“ sei, ohne von einem Zweck abhängig zu sein. In der Architektur jedoch sei dieses Wohlgefallen am Maß von deren Zweckerfüllung interessiert, was eine Beurteilung als „freie Schönheit“ behindere. Evidente Funktionalität führte somit den Betrachter nicht zur idealen Schau der mit sich selbst identischen Schönheit. Architektur besitze nur eine Art von „anhängender Schönheit“; denn „... die Schönheit... eines Gebäudes (als Kirche, Palast, Arsenal oder Gartenhaus) setzt einen Begriff vom Zwecke voraus, der bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit“.⁴

Außerfunktionales, das Dekorative, galt demnach in der Nachfolge dieser Anschauung als das eigentliche architektonische. Sie prägte in ihrer Einseitigkeit trotz aller Modifikationen und Differenzierungen die ästhetischen Positionen von idealistischen Lehren und von Kunst- und Architekturprozessen bis ins 20. Jahrhundert, obwohl bedeutende Architekten, wie David und Friedrich Gilly, Heinrich Gentz, Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze oder Gottfried Semper, eine komplexe rationale Architekturauffassung vertraten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemühte sich vor allem die englische Reformbewegung um demokratische kulturfördernde Aspekte durch das Streben, eine architektonische Gestaltung der gesamten physischen Umwelt des Menschen zu verwirklichen. Entsprechend umfassend definierte William Morris auf materialistischer Grundlage 1881 den Architekturbegriff: „Die Architektur umfaßt die gesamte physische Umwelt, die das menschliche Leben umgibt; wir können uns ihr nicht entziehen, solange wir der bürgerlichen Gesellschaft angehören, denn die Architektur ist die Gesamtheit der Umwandlungen und Veränderungen, die im Hinblick auf die Bedürfnisse des Menschen auf der Erdoberfläche, mit Ausnahme der reinen Wüstengebiete, vorgenommen werden.“⁵

An der Schwelle der neuen Epoche trug dann in Deutschland besonders der 1907 gegründete Werkbund theoretisch und praktisch zu einer Neuorientierung bei, indem er das funktionale Gestalten und die Funktionalität sachlich-ding-

licher und geistiger Art in Baukunst und Design als positive Norm ästhetischer Verhältnisse entwickelte und dadurch die Kantsche Maxime geradezu umgekehrt wurde. Nach einem der führenden Programmierer des Werkbundes, Herrmann Muthesius, sollte eine zeitgemäße Architektur geschaffen werden, die „mehr auf das Nützliche, Nüchterne und äußerlich Schmucklose, kurz die Betonung und Vermehrung des Sachlichkeitsanteils ausgeht“. Innerhalb dieser Bewegung vertrat Gropius schon vor dem ersten Weltkrieg seine eigene auf die fortgeschrittenen Produktivkräfte bezogene Architekturauffassung, der „Übereinstimmung der technischen Form und der Kunstform, der rechnerischen Stabilität mit der dargestellten“, denn erst aus dem „Handinhandgehen von analytischer Erkenntnis und synthetischer Gestaltung“ entstehe die „organische Form“. Wie nur wenige andere deutsche Architekten ordnete er damals bereits die architektonische Gestaltungsarbeit in das kulturelle Leben ein und sah sein Wirken in die Frühphase eines neuen Prozesses eingebettet, der weit in die Zukunft wies. Dann werde „die Kunst ihr höchstes Ziel wieder erfüllen und zu den herben Formen des Anfangs zum Zeichen der inneren Vergeistigung die heitere Schmuckform neu erfinden können“.⁶ Im Jahre 1914 publiziert und von der Forschung unbeachtet, bedeutete eine derartige faszinierende Vision für den Weg der Architektur und Gestaltung, zu der „exakt geprägten Form“ immer mehr auch die „heitere Schmuckform“ auszubilden, eine Konzeption offenen und dynamischen Charakters, die auch seine folgenden, wissenschaftlich mehrfach aufgearbeiteten Theorien vom Gesamtkunstwerk bis zur „totalen Architektur“ auszeichnet.⁷ Gropius faßte Architektur als ganzheitliche Gestaltung des menschlichen Lebensmilieus, in welche er mit dem Fortschreiten der Entwicklung stets im Dienste des Fortschritts neue Faktoren, Aspekte und Werte sozialer, kultureller, technischer, technologischer, konstruktiver, ökonomischer oder ästhetischer Art einbezogen wissen wollte. Als ein Lernender und Suchender nutzte er eine Arbeitsmethode, die er folgendermaßen beschrieb: „Meine eigene Methode – von den Bauhaustagen an – bestand immer darin, jeglichen Formalismus und jeder voreingenommenen Stilidee aus dem Wege zu gehen, statt dessen aber fortzufahren, nichts auszuschließen, was einen wirklichen Wert zu bieten scheint, und‘ statt ‚entweder – oder‘ zu sagen und so, empirisch, die Einheit in der Vielfalt als erstrebenswertes Ziel zu suchen.“⁸

Da Gropius um die Fülle objektiver und subjektiver Einflüsse, die auf den Gestaltungsprozeß einwirken, ebenso wußte wie um ihre sich wandelnde Gewichtung in Zeit und Raum, vermittelte er keine einseitigen Standpunkte, sondern forderte auf vielen Gebieten zum produktiven Arbeiten heraus, um unter den jeweiligen Bedingungen und historischen Möglichkeiten in verschiedenen Bereichen Fortschritte zu erzielen. Rationalisten unter den Theoretikern und Architekten, die sich in der Gegenwart u. a. auf den Funktionalismus eines Gropius berufen und seine mögliche Weiterentwicklung im Zusammenhang mit der objektiv bestehenden materiellen Determination der Technik und Funktion als primäre Komponente architektonischer Gestaltung darstellen, eignen sich nur einen Teil seiner komplex angelegten Konzeption an. Kritiker, die nur mit Blick auf die formalen Ergebnisse des Neuen Bauens der zwanziger Jahre den Verlust besonders emotionaler Werte konstatieren und mit dem Begriff einer „Architektur ohne Eigenschaften“ charakterisieren, verkennen die Spannweite seines Denkens. Um zu zeigen, wie im Ansatz frühzeitig neue Entwicklungen erkannt und wichtige Gedanken zur Bewältigung der Aufgaben beigesteuert wurden, sei auf eine Komponente der Gestaltung besonders hingewiesen.

Schon vor Jahrzehnten, als nicht wenige Architekten und Theoretiker das künstlerische Element in der Architektur überhaupt totsagten, wandte sich Gropius Fragen des gegenwärtig sehr aktuellen Verhältnisses zur Geschichte und Tradition zu. Mit Rechte warnte er nicht nur vor der „Flucht in eine Scheinwelt“, wie sie „egozentrische Primadonna-Architekten“

aufbauen, sondern auch vor einer Baukunst, die als angewandte Archäologie betrieben wird, und definierte 1949 echte Tradition als Ergebnis ungebrochener Entwicklung. „Um dem Menschen als unerschöpflicher Anreiz zu dienen, muß ihre Qualität dynamisch, nicht statisch sein.“⁹ Von der Erkenntnis ausgehend, daß zur Bewältigung der zeitgemäßen Erfordernisse die positiven, die schöpferischen Auseinandersetzungen mit den Kräften der eigenen Zeit, „zur Identität von Denken und Tun führen, die für das Zustandekommen einer neuen kulturellen Leistung so unentbehrlich ist“, und ein lebendiges Miteinander von Neu und Alt schaffen, skizzierte er seinen Standpunkt zu den Fragen der Stadtrekonstruktion: „Bedeutende und ehrwürdige Baudenkmäler sollten selbstverständlich so weit wie irgend möglich in die wachsende Struktur der Stadt einbezogen werden. . . . Für weniger berühmte Stadtteile und Bauten wird es immer schwieriger, die spezifische Atmosphäre zu erhalten, aus der heraus sie ursprünglich geschaffen wurden und ohne die sie heute isoliert erscheinen. Die Sorge um Konservierung an sich sollte uns nicht dazu verführen, leblose museale Inseln zu schaffen, die nicht vom Leben der Stadt absorbiert werden können. Es gibt aber keine generelle Antwort auf diese Fragen; jeder Fall muß in seinem eigenen Rahmen behandelt werden. . . . Vorschläge, gewisse ästhetisch reizvolle Stadtviertel, deren Gebrauchswert vom heutigen Leben überholt worden ist, als Andenken an eine frühere Gesellschaftsordnung unverändert zu erhalten, müssen immer fehlerhaft sein, wenn ihre Bewohner nicht mehr in Übereinstimmung mit den Grundsätzen leben, die diese Ordnung geschaffen hatten.“¹⁰

Diesen Ideen stellte er das Goethe-Wort voran: „Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet, und die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein, ein Neues, Besseres erschaffen.“¹¹ Schinkels Position war gleicher Natur: „Historisch ist nicht, das Alte allein festzuhalten oder zu wiederholen, dadurch würde die Historie zugrunde gehen; historisch handeln ist das, welches das Neue herbeiführt und wodurch die Geschichte fortgesetzt wird.“¹² Hegel hatte in seiner Fortschrittstheorie den Gedanken zum Ausdruck gebracht, daß das Verhältnis zum Erbe ein „Aufheben“ im mehrfachen Sinne bedeutet: ein Verwerfen und Überwinden des Veralteten und Überholten und ein Bewahren, Umarbeiten und Weiterführen des Wertvollen und Progressiven. So fühlte sich Gropius in bester Traditionsfolge dem bedeutenden Gedankengut des Humanismus zutiefst verpflichtet, entwickelte selbst – stets dem Neuen zugetan – ein dialektisches und schöpferisches Verhältnis zur Geschichte und zum Erbe und trug mit seiner komplex angelegten Architekturauffassung zum Fortschritt in der Architektur bei. Im Einklang mit wesentlichen Gesetzmäßigkeiten der Epoche stehend, gehören dazu solche Konzeptionen, die sich den neuen Aufgaben des Massenbedarfs, der industriellen und technischen Entwicklung der Gemeinschaftsarbeit oder der visuellen Sprache widmen. Sein Bekenntnis zur Gestaltung einer demokratischen Kultur als „Einheit in der Vielfalt“ ist lebendiges Vermächtnis und praktischer Auftrag zugleich.¹³ In einer humanen Welt kennt der Gestaltungsprozeß keine Einseitigkeiten, sondern ist offen für den ganzen künstlerischen Reichtum von der „exakt geprägten Form“ bis zur „heiteren Schmuckform“, um viele Schönheiten zu erschließen.

Im epochalen Zusammenhang gesehen, ist es deshalb kein Zufall, daß die „Grundsätze für die sozialistische Entwicklung von Städtebau und Architektur in der Deutschen Demokratischen Republik“ vom Jahre 1982 darauf orientieren, im Rahmen der volkswirtschaftlichen Möglichkeiten mit Schöpferkraft und Phantasie eine der Vielfalt sozialistischer Lebens-

weise entsprechende architektonische Gestalt zu schaffen, die differenziert ist nach dem jeweiligen Ort und nach dem gesellschaftlichen bzw. individuellen Charakter ihrer funktionellen Aufgaben.¹⁴

Anmerkungen

- 1 Vortrag von Walter Gropius am 29.1.1911 im Folkwang-Museum in Hagen. In: *Helmut Weber*: Walter Gropius und das Faguswerk. München 1961, S. 27. Diese Gedanken werden in der Folgezeit mehrmals publiziert
- 2 Vgl. *Walter Gropius*: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar. In: Staatliches Bauhaus Weimar 1919 bis 1923. München/Weimar 1923; ders.: Die neue Architektur und das Bauhaus. Mainz/Berlin (W.) 1965; Giulio Carlo Argan: Gropius und das Bauhaus. Reinbek bei Hamburg 1962; Adalbert Behr: Architekturtheoretische und kunstpädagogische Auffassungen von Walter Gropius in den zwanziger Jahren. Wiss. Z. Hochschule Archit. Bauwes. Weimar 15 (1968) 6, S. 609–619; Karl-Heinz Hüter: Das Bauhaus in Weimar. Berlin 1976; Christian Schädlich: Bauhaus Weimar 1919 bis 1925. Weimar 1979; Rainer Wick: Bauhauspädagogik. Köln 1982; Christian Schädlich: Walter Gropius und seine Stellung in der Architektur des 20. Jahrhunderts. Architektur der DDR 32 (1983) 4, S. 201–213
- 3 Zum Beispiel formulierte Gropius 1939: „In allen großen schöpferischen Epochen war die Architektur in ihrer höchsten Form Beherrscherin der Künste, war soziale Kunst. Daher vertraue ich darauf, daß die Architektur der Zukunft eine viel umfassendere Sphäre beherrschen wird, als sie heute einnimmt.“ In: Walter Gropius: Architektur. Wege zu einer optischen Kultur. Frankfurt am Main/Hamburg 1956, S. 43
- 4 *Immanuel Kant*: Kritik der Urteilskraft. Leipzig 1968³, S. 89 f. (Ehemalige Kehrbacksche Ausgabe, herausgegeben von Raymond Schmidt, 1930)
- 5 Zit. nach *Leonardo Benevolo*: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 1, München 1964, S. 6 f.
- 6 *Walter Gropius*: Der stilbildende Wert industrieller Bauformen. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914. Jena, S. 32
- 7 Vgl. *Karl-Heinz Hüter*: Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur. Wiss. Z. Hochsch. Archit. Bauwes. Weimar 23 (1976) 5/6, S. 507–514; Karin Hirdina: Pathos der Sachlichkeit. Berlin 1981
- 8 *Walter Gropius*: Von vorgefaßten Meinungen und Formeln. Baukunst und Werkform 11 (1958), S. 365
- 9 *Walter Gropius*: Die Baukunst ist keine angewandte Archäologie. Ebenda wie 3, S. 62
- 10 *Walter Gropius*: Tradition und Kontinuität in der Architektur. In: Apollo in der Demokratie. Mainz/Berlin 1967, S. 55 f.
- 11 Ebenda, S. 51
- 12 Vgl. *Adalbert Behr*: „Griechenlands Blüte“ und die „Fortsetzung der Geschichte“. Zur Kunsttheorie Karl Friedrichs Schinkels. Wiss. Z. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- u. Sprachw. R. 31 (1982) 2/3, S. 45–47
- 13 Ebenda wie 8. Im Jahre 1953 stellte Gropius fest: Ein starkes Bedürfnis, jede lebendige Komponente des Lebens einzubeziehen, statt Teile um einer zu engen und dogmatischen Auffassung willen auszuschließen, hat mein Leben gekennzeichnet.“ (Ebenda wie 3, S. 8)
- 14 Vgl. „Grundsätze“ in Neues Deutschland, 29./30. Mai 1982, S. 9 f.; *Gerhard Krenz*: Karl Marx, die Dialektik und die Architektur. Architektur der DDR 32 (1983) 6, S. 328; *Ule Lammer*: Architektur – Ausdruck und Bestandteil unserer Nationalkultur. In: Aufgaben von Forschung und Praxis in Städtebau und Architektur bei der weiteren Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft in der DDR. Berlin 1982, S. 33–35