Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar

Autor(en): **Giedion, Sigfried**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **10 (1923)**

Heft 9

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-11502

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

BAUHAUS UND BAUHAUSWOCHE ZU WEIMAR

Nach dreieinhalbjährigem Bestehen rief das staatliche Bauhaus zu Weimar die Zeitgenossen, um seine Existenzberechtigung durch sein Wollen und seine Leistung auszuweisen. Achtung ist ihm im vornherein gesichert, denn es bedeutet mehr als gewöhnliche Triebkraft im heutigen, ganz von der Not des Augenblicks aufgesogenen Deutschland, trotz karger Unterstützungen, trotz des billigen Gelächters oder böswilliger Angriffe der Rückwärtssehenden, und, nicht zuletzt, trotz der individualistischen Komplikationen im eigenen Schoss, unbeirrt nach den neuen Grundlagen der Formung zu suchen, die unumgänglich sind, soll einmal eine Versöhnung der künstlerischen Triebe im Menschen mit der Industrie erfolgen. In uns sitzt eine unleidige Dualität, die sich bis in den Anfang des vergangenen Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. Wollen wir wieder zu selbständigen Lebensäusserungen kommen, so geht es nicht an, dass wir die Maschine verleugnen und sehnsüchtige Idylliker bleiben. Dies führt immer weiter in die zerstörende Dualität, die sich einerseits in die Gefühle des einzelnen selbst einnistet und ihn unfruchtbar macht, dann aber, im grossen, die bestehende Unabhängigkeit des maschinellen Betriebes vom Gebiet künstlerischer Formung zur Folge hat: der Künstler, seiner ganzen Erziehung nach zum Genie geaicht, lebt in luftleerem Raum; unabhängig davon läuft das Leben nach andern Gesetzen und begräbt den Widerstrebenden, während es selbst wieder immer flacher und blutleerer wird. In diesen Zwiespalt will das *Bauhaus* eingreifen und ihn versöhnen, indem es den formbegabten Menschen für das Leben vorzubereiten, ihn ins Leben einzureihen trachtet, anstatt ihm die Krallen abzustumpfen und ihn unter die Glasglocke einer Ideologie zu stellen, die das wirkliche Leben ebenso höhnend wie selbstverständlich zertrümmert.

Das Bauhaus will auf ganz breiter Front die formschaffenden Gebiete in sich schliessen, von der Druckerei, Weberei, Keramik bis zur Bühnentechnik, Malerei, Plastik und Architektur. Es verlangt von jedem Schüler handwerkliche Tätigkeit und Ablegung der öffentlichen Gesellenprüfung, wie sie vom gewöhnlichen Lehrling gefordert wird. Das Bauhaus will gar nicht Handwerker ausbilden, sondern schöpferische Auslese, allein diese schöpferisch Begabten sollen von Anfang an das Material selbst in Händen haben und dienen, wie jeder Handwerker dient. Die Werkstätten selbst sollen keine Versuchslaboratorien sein, sondern wirtschaftlich produktiv arbeiten, tatsächliche Aufträge ausführen. So braucht der Lernende das Material nicht zu kaufen, während andererseits das Bauhaus das erste Verfügungsrecht über die Arbeiten hat. Es ist sogar nach einiger Zeit Möglichkeit geboten, sich durch eigene Arbeit selbst zu erhalten. Mit der Geniezüchtung der alten Akademie, die aus der krampfhaften Individualitätssucht jedes Zöglings zu erklären ist, soll endgültig aufgeräumt werden. An Stelle der individuellen Formauffassung soll der Schüler die Grundelemente, die im Verhältnis der Farben zueinander, im Ausdruck lapidarer Formen liegen, erkennen lernen. So zeigt die Ausstellung den Lehrgang systematisch aufgereiht, den Klee in der Bedeutung der Form und Kandinsky in der Untersuchung der Farbwerte erteilt. Wollte man neue Grundlagen, so musste man einmal ganz von vorn anfangen und versuchen, dem Material selbst seine Gesetze abzulauschen. Aus diesen Grundelementen und mit ihnen entstehe die schöpferische Gestaltung.

Ehe wir nach dem bisherigen Resultat der Arbeit fragen, soll angedeutet werden wie diese Bestrebungen im Zeitganzen stehen.

Vielleicht erscheint den Bauhausleuten ihr Bemühen als absolut. Das ist es nicht und kann es nicht sein. Schon in den abstrakten Kompositionsversuchen der Vorlehre bereitet sich der Stilwille vor, der im Wolkenkratzer vollendet wird.

Das Material, Holz, Eisen, Pflanzenfaser, Stein, Beton hat gewiss seine immer geltenden absoluten Bedingungen, aber der Stilwille einer Zeit wählt instinktiv aus der Fülle des Vorhandenen jene Materialien, die sich am nächsten seiner Psyche angleichen. Unwillkürlich geht es hier um Glas, Beton und Eisen, und das Ideal der Formung, das hinter den Lampen, Häusern, Gebrauchsgegenständen steht, ist die Maschine, die sich uns überall entgegenstellt, ohne aber ihre Rätselhaftigkeit aufzugeben, für uns feindlich und psychisch stumm bleibt. Es ist gut, dass einmal an dieser Stelle Menschen versuchen, sich vom Gehalt der Maschine anregen zu lassen. Unter ihren Händen erhält ein eingeschossiges Haus aus Eisenbeton mit flachem Dach und langgestreckter Fensterreihe fast das Aussehen eines Zweideckers; hohe Stehlampen aus Eisen und Glasröhren, unbarmherzig, ohne jeden schummrigen Seidenrock, erinnern an physikalisches Gerät, Sitzgelegenheiten gleichen Webstühlen, Möbel erinnern an Druckerpressen, Teekannen an Wasserstandgläser. Erst die Zukunft kann zeigen, wie weit diese radikale Auskehrung unserer romantischen Residuen sich schöpferisch fruchtbar erweist, vorläufig handelt es sich um Versuche und wir wären sogar dankbar, wenn sie bloss die Funktion zu erfüllen hätten, uns vom unnötigen Ballast zu befreien und die Atmosphäre für künftigen Aufbau vorbereiteten.

Die Phantasie, die am Bauhaus tätig ist, bohrt ununterbrochen weiter in andere Gebiete, es zeigen sich Ansätze zu eigener Kleidung, die allerdings — wie uns scheint — noch keine befriedigende Lösung gefunden haben, aber vielleicht unsern Konfektionsgeschmack doch günstig beeinflussen können. Erfüllung

haben diese Bestrebungen bis jetzt nur auf der Bühne gefunden, denn an diesem Ort ist keine fortwährende Berührung mit dem noch anders gerichteten Leben nötig, da ist es möglich, Absolutes hinzustellen. Wir sahen im Weimarer Theater das triadische Ballett von Schlemmer, das ganz neue Möglichkeiten bildet.

Auch der menschliche Körper will hier in strenge Form gepresst werden; selbst im Tanz wird die strenge Linie gesucht. Von allen Bestrebungen des Bauhauses ist hier zuerst freie Höhe erreicht. Es verschmäht die Tänzerin, wie ein wandelndes Irrlicht mit flatternden Gewandzipfeln über die Bühne zu jagen, bis einsetzende Atemnot der entfesselten Mänade Halt gebietet. Geht der Vorhang auf, steht vor einer leuchtenden Chromgelbfläche ein unbewegliches Gebilde: Ein hölzernes Röcklein, in Regenbogenfarben getaucht, eine Kugelkalotte, aus der ein Lackpanzer entwächst, Arme, Füsse und Kopf daran, doch auch diesem wird wieder über das Haar eine blondglänzende Lackform gestülpt, die in einem lustigen Holzknopf endigt. Beginnt die Musik, so bewegt sich die Tänzerin in strengen Rhythmen. Die feste Umrahmung nötigt zur Zucht und gibt andererseits die Möglichkeit — wie ein Pendel — Wirkungen aus den kleinsten Ausschlägen zu erzielen. Jedes Trippeln der Füsse, jedes Neigen des Kopfes, jedes Bewegen der Arme wird durch die strenge Umrahmung intensiviert und vergrössert. Die Phantasie entwickelt sich weiter, Tänzer treten auf: An Stelle der Hand grosse Kugeln oder, ein anderes Mal, den Kopf in einer leuchtenden Messingmaske, die Arme bleiben, wohl angeregt durch Archipenkoskulptur, unsichtbar: über sie gehen die Ringe des Kostüms, nur die Füsse erhalten Beweglichkeit. Es ist möglich, dass aus diesen disziplinierten Bewegungen, die sich wohltuend unserer Korsettlosigkeit entgegenstellen, endlich einmal eine neue Feierlichkeit entwächst, die uns völlig verloren ging.

Wie stark auch die Maschine zu den Formen der Geräte Anregung gegeben haben mag und die Präzision ihrer Bewegungen in den strengen Rhythmen dieses Tanzes sich wiederspiegelt, sie allein vermöchte wohl nicht formschaffend zu wirken.

Im vergangenen Jahrzehnt hingen alle Künste — Architektur und Kunstgewerbe waren nach dem ersten Anlauf um 1900 nahezu erstarrt — von der Malerei ab. Das Kunstgewerbe, das sich im letzten Jahr auf der grossen Münchner Gewerbeschau wieder sammelte, verdankte zum grössten Teil Formen und Farbe einer bequemen Uebertragung expressionistischer Erkenntnisse auf die Materialien Holz, Stoff, Eisen oder Mauer. Auch die Gestaltungen des Bauhauses ruhen — abgesehen vom Formideal der Maschine — auf den Grundlagen heutiger Malerei. Aber es handelt sich dabei nicht um bequeme Uebertragungen fingerfertiger Nachriecher. Kein einziger Kunstgewerbler wurde berufen, die Schöpfer selbst, das heisst die tüchtigsten Meister abstrakter Malerei, die auf deutschem Boden erreichbar waren, teilten sich in die Aufgabe: Klee, Kandinsky, Feininger, Joh. Itten. Unmittelbar aus den Prinzipien ihrer Kunst sollte die Behandlung der Materie hervorgehen und dabei zeigt sich, dass der Kubismus nicht nur ein Formzertrümmerer ist, wie gern gesagt wird. Ihm fällt in der Geschichte der Kunst eine neue Aufgabe zu.

In der Renaissance wurde der Mensch entdeckt. Man kennt die Versuche Dürers oder Lionardos, einen ewig geltenden Kanon der menschlichen Gestalt zu ergründen. Im 17. Jahrhundert spielt sich die schwere Eroberung der Landschaft als absoluter Bildinhalt ab und ihre Darstellung wird in den folgenden Jahrhunderten — vorab in der einfühlenden Romantik — immer verfeinerter und absoluter, bis alle Organe zur Aufnahme ihres Gehaltes geschärft sind: Baum, Wiese, Land, werden lesbar wie ein menschliches Gesicht! Der Kubismus nun versucht den vorläufig letzten Schritt. Er versucht, uns das Reich des Anorganischen, des Gestaltlosen zu öffnen. Seine Bilder gleichen oft Zellengeweben im Mikroskop. Die Bestrebungen des Bauhauses gehen darauf aus, ins Material hinabzuhorchen und das verborgene Leben des Amorphen zu öffnen. Die toten Dinge erhalten Gesicht und Lebendigkeit. Der absolute Rhythmus der Dinge erwacht.

Zweifellos ergeben sich die Textilien mit ihrer Horizontal- und Vertikalrichtung von Kette und Schuss am organischesten abstrakter Zeichnung; auch die Leuchtkraft der Glasfenster — Klee ist der gegebene Meister — fügt sich mühelos dem Stilgesetz. Im Theater von Jena, das Gropius aus einer Scheuer baute, vollzog sich der immerhin merkwürdige Versuch, ganz abstrakte Gestaltung zu geben, indem der Mensch hinter blauen, roten, gelben Latten verschwand, die sich — zusammengesetzt wie ein kubistisches Bild — zur Musik bewegten, und es war nicht ohne Reiz, als zur Vervollständigung dieses «mechanischen Balletts» ein rotes und ein blaues Quadrat vor schwarzem Hintergrund aneinander vorbeischoben, im Schlusstakt sich auf die Spitze stellten und auf ihren Seiten hinter den Kulissen verschwanden. Ahnt man, dass Dinge, die nichts mit Mensch, Tier oder Baum zu tun haben, vielleicht eine neue Sphäre des Erlebens öffnen? Die Frage soll nicht abgeschüttelt werden, ob das Reich des Amorphen überhaupt gestattet, viele Schritte zu tun, und ob wir nicht aus der kristallinischen Phantasie immer wieder in wärmeres Land zurückgetrieben werden. Dies wenigstens ist gewiss: nicht nur für die neue Gestaltung, auch für das Erleben wurde hier ein weiterer Schritt getan.

Von allen Künsten leidet keine so stark unter unserer Zerrissenheit wie die Architektur, an keiner zeigt sich so schmerzlich und unmittelbar das Fehlen einer uns gehörigen Lebensform. Ja, diese Fronten,

die sich in zerrissenen Wandflächen gefallen und neue Ponderationen der Massen erstreben, diese plötzlich aufschiessenden Asymmetrien, diese Hochhäuser mit seiltänzerischen Betonbalkonen an ihrem obersten Aufbau, ja, das sind wir: aufgewühlt; zwischen tierhaften Instinkten und letzter Verfeinerung schwankend! Aber es darf gesagt sein — und dies bestimmt unsere Stellungnahme — in der Ferne winkt unverrückt ein neues Gleichgewicht, nach dem bereits unser Innerstes sich richtet. Von allen Abteilungen des Bauhauses scheint uns die *Architektur* noch am wenigsten greifbaren Umfang zu besitzen, um so stärker wird der Zusammenhang mit den zeitgenössischen Bestrebungen erkennbar. Fast dünkt es, als wollte das Bauhaus erst die Grundlage in den andern Gebieten sich schaffen, ehe es in weiterm Umfang an die grosse Umhüllende aller Künste geht. Konform mit den Absichten der jungen Holländer, die heute an der Spitze der nach neuen Zielen suchenden Baukunst stehen, verzichtet auch das Bauhaus auf manuelles Detail und will nicht — wie die neugotischen Bauhütten der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts oder heute etwa der Heimatschutz — das entblutete Handwerk auf sentimentalische Weise zum Scheindasein erwecken; mit Bewusstheit wird darauf hingearbeitet: der Wert des Einzelstückes soll ersetzt werden durch die vom formschöpferisch Begabten geleitete Maschine!

Neben den Bauten des Leiters Walter Gropius, die bekannt sind und nicht als eigentliche Bauhausarbeit angesprochen werden können, sahen wir nur das kleine Einfamilienhaus am Horn, das für die Ausstellung erbaut worden ist. Prinzipiell gab es vorab die Anregung, möglichst ohne Dienstboten die Wirtschaft einzurichten, d. h. in diesem Fall: Eingeschossig, ohne Gang, mit engster Kommunikation der Räume, alle Handreichungen durch elektrische Kraft erleichtert, bis auf den Elektromotor im Keller, der die Waschmaschinen treibt. Ob der Grundriss viel Nachahmung finden wird — er stammt von einem Maler — scheint uns fraglich, denn der grösste Raum wird fast ganz ins Innere gedrängt — mit Oberlicht — und die übrigen umgeben ihn wabenförmig. Für unser Gefühl ist es unleidlich, das Leben — wie es beim antiken Haus geschah — gleichsam nach innen geworfen zu wissen, ohne dass der Aussenraum ewig flutend hereinwächst. Doch liegt unsere Stärke wohl überhaupt nicht im Einzelhausbau, sondern in der Architektur der Grosskonstruktionen.

Soweit wir sehen konnten, ist auf der ganzen Linie auch hier die gleiche Phantasie wie in den übrigen Gebieten tätig. Durchgehend wird mit den neuen Baumitteln Eisen, Beton und Glas nach einer neuen Gefühlstatik in der Baukunst gesucht. Das Material soll aus sich sprechen: weitvorspringende, freitragende Platten sollen Anwendung finden. Der Entwurf eines französischen Architekten zeigte ein Betonhaus, das unwillkürlich an einen Kran erinnerte: von einem Kern strahlen zu beiden Seiten fast freischwebende — nur von einem Betonpfahl gestützte — Anbauten, die ganz von Luft umspült sind, aus.

Die Gestaltungsmittel entstammen wieder der kubistischen Phantasie: der Bau wird aus dem Kristall geboren, aus dem Körper, aus einer Summe von Kristallen, nicht aus dem Raum, aus der Aushöhlung, wie es etwa im Barock geschah. Darum gab es — etwa in dem Vortrag, den Gropius über Kunst und Technik hielt — so wenig Innenräume und überhaupt keine Grundrisse zu sehen.

Es scheint fast nötig, dass der Schaffende nach aufgestellten Gesetzen arbeitet, gleichgültig ob — wie in vorangegangenen Jahrhunderten — die Antike den Kanon abgibt, oder — wie im 19. Jahrhundert — über Bötticher, Semper bis zu Van de Velde und Gropius das Material aus sich gestaltet werden soll; ist nur eine starke Kraft und eine starke Zeit dahinter, so wird es an einem neuen Resultat nicht fehlen.

Allerdings möge dem Historiker zu bemerken gestattet sein: Schwieriger als Einzelstücke kann die neue Architektur aus dem blossen Material geboren werden, hinter ihr steht mehr als das Gesetz des Materials und selbst mehr als seine schöpferische Belebung, hinter ihr steht eine lange — vom einzelnen Stil unabhängige — Tradition, eine gewisse Stufe der Gestaltungserkenntnis, die noch wenig umschrieben ist, die aber zur Folge hat, dass die Bestrebungen der neuen Architektur — die unumgänglich sind, um wieder eine noch unerlangte Stufe möglich zu machen — einmal von dem Wissen der Vergangenheit gespeist werden, um ihre Vollendung und Fülle zu erreichen. Wir glauben sogar, diese Auseinandersetzung liege nicht allzufern; schon bricht überall in der Malerei eine neue Gegenständlichkeit durch, die die Resultate des Expressionismus in sich aufgesogen hat; auch die Architektur scheint uns vor diesem Punkt zu stehen. Vielfach handelt es sich heute noch um Vorarbeiten für eine spätere Zeit, um unvollkommene Versuche, aus denen unser misshandeltes Antlitz uns anblickt.

Wir möchten nicht enden ohne wenigstens bemerkt zu haben, dass unter den ausgestellten Architekturen leider kein einziger Schweizer Name steht. Dies liegt nicht an der Kleinheit des Landes — man bedenke, dass Holland von Cuypers über Berlage bis zu Oud über mehr als ein halb Dutzend Namen verfügt, die aus der Geschichte der neuen Baukunst nicht wegzustreichen sind — dies liegt auch nicht an der Architektenschaft allein, dies ist zum grössten Teil Schuld der Auftraggeber! Wie soll sich eine neue Architektur entwickeln können, wenn der Teilnehmer eines Wettbewerbes von vornherein sicher ist, dass sein Entwurf, sobald er sich nur irgendwie über das allgemeine Niveau erhebt, von Stadtvätern, Bankdirektoren, Kirchenkommissionen abgelehnt und verworfen wird. Die Folge der Angelegenheit ist, dass das Land zurückbleibt und die lebendigen, jungen Kräfte ins Ausland fliehen. *Sigfried Giedion.*