Rein und schön: Japan und das Bauhaus

Autor(en): **Gadient, Hansjörg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Ingenieur und Architekt**

Band (Jahr): **118 (2000)**

Heft 41

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-79989

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

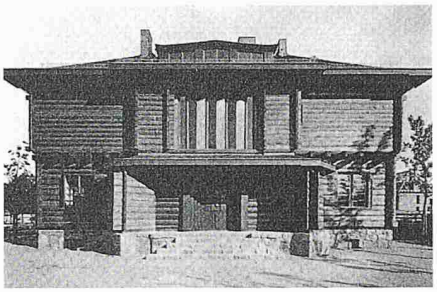
Hansjörg Gadient, Berlin

Rein und schön

Japan und das Bauhaus

Das japanische Wort «kirei» bedeutet gleichzeitig rein und schön. So ist das Reine schön und das Schöne rein. Dieser ästhetisch-ethische Purismus gilt als typische Eigenschaft japanischer Schöpfungen. Als zweites Charakteristikum gilt die nicht definierte Grenze zwischen Handwerk und Kunst. Sowohl eine puristische Grundhaltung als auch das Bestreben, Handwerk und Kunst wieder zu vereinen, traf auch auf die Ziele des Bauhauses zu. Zu dieser inneren Entsprechung kommt eine bunte Palette von äusseren Bezügen zwischen der avantgardistischen europäischen Kunstschule und der alten japanischen Kultur.

Fassade des Shoso-in, Todaiji, Nara



Haus Sommerfeld, Berlin, 1920/21. Walter Gropius, Adolf Meyer

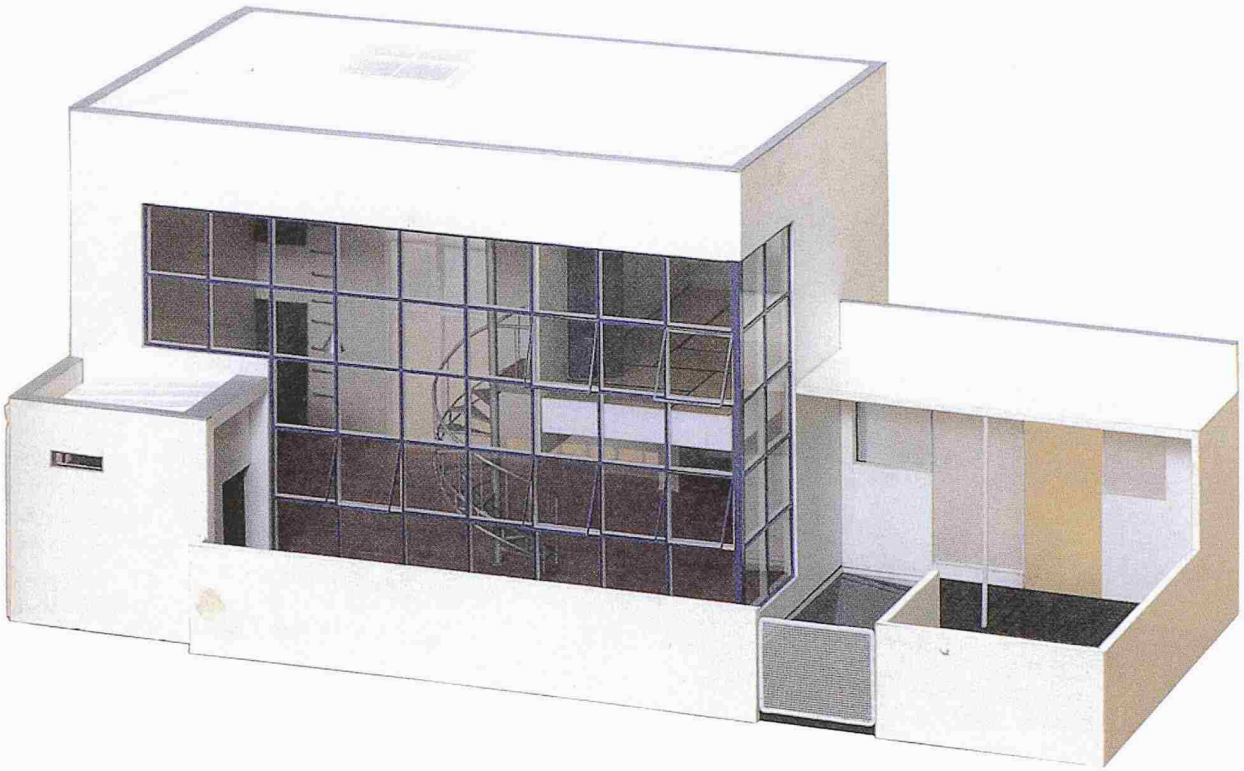
Heute ist es im globalen Dorf eine Selbstverständlichkeit geworden, jederzeit auf Informationen aus allen Kulturkreisen zugreifen zu können und innert kürzester Zeit jeden Ort auf dem Globus zu erreichen. 1920 dagegen dauerte eine Schiffsreise von Marseille nach Tokio noch vierzig Tage. Japan war für Europa ein weit entferntes und sehr exotisches Land, Inbegriff des unergründlichen asiatischen Wesens und Gegenstand mancher Irrtümer und Projektionen. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte Europa zum ersten Mal Geschmack am fernen Osten gefunden und begrüsste alles, was von dort kam enthusiastisch als «Chinoiserie». Japan selbst aber war während 250 Jahren ein vollkommen von westlichen Einflüssen abgeschnittenes Land, bevor die Amerikaner 1853 die Öffnung erzwangen. Im Zuge dieser Öffnung begann eine zunächst zaghafte west-östliche Kontaktaufnahme und ermöglichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa eine zweite ostasiatische Modewelle. In Japan hielten westliche Technologien und Wissenschaften Einzug, und auch einige europäische Künstler gelangten im Zuge der Öffnung dorthin. Japanische Künstler nutzten die Möglichkeit, sich in Europa weiterzubilden. In Europa begannen einige Künstler, sich für japanische Werke zu interessieren und sie als Vorbilder und Inspiration zu nutzen. Es waren in erster Linie die Holzschnitte und Tuschezeichnungen, die Furore machten und zuerst die Impressionisten und dann auch die Künstler des Jugendstil entscheidend beeinflussten. Erst später dehnte sich das Interesse der Europäer auch auf andere Gebiete der japanischen Kultur aus, so vor allem auf die Keramik und die Architektur. Zu einiger Bedeutung gelangte die ostasiatische Kunstwissenschaft in Deutschland aber erst in den zwanziger Jahren.

Wright und Taut

Dass die japanische Kultur und insbesondere Architektur bei den Vertretern der klassischen Moderne - ausserhalb des Bauhauses - wegen ihrer Klarheit und Reduktion auf einiges Interesse stiess, erstaunt nicht. In erster Linie sind es die Namen von Frank Lloyd Wright und Bruno Taut, die man damit in Verbindung bringt. Beide hatten Japan bereist und waren gute Kenner des Landes und seiner Architektur. Wright hatte dort auch gebaut und die Einflüsse, denen er ausgesetzt war, machten sich in seinen späteren Werken bemerkbar. Taut lebte von 1933-36 in Japan und äusserte seine Bewunderung für die japanische Bautradition in verschiedenen Publikationen, insbesondere aber in seinem Buch «Houses and people of Japan» (1937, Tokio). Vor allem die Schreine von Ise[1] und die Kaiservilla von Katsura[2] beeindruckten ihn tief, weil sie formal so stark reduziert und verfeinert waren, dass sie für ihn zum Inbegriff von Zeitlosigkeit und Schönheit wurden. Er postulierte eine Art Genealogie von den Ise-Schreinen zur Katsura, die er als stark vom Zen-Buddhismus und der traditionellen Teezeremonie beeinflusst sah. Entscheidend ist für Taut dabei der Begriff der Reinheit, der sich im japanischen Wort «kirei» mit dem Begriff der Schönheit verbindet. Das Wort meint gleichzeitig beides.

Verborgenes Veilchen

In seinem Aufsatz «Das architektonische Weltwunder Japans»[3] von 1934 nennt er die architektonische Leistung Japans «ein Veilchen, das im Verborgenen blüht». Er hat insofern Recht, als zu dieser Zeit die Kenntnis und die Wertschätzung der japanischen Baukultur in Europa und Nordamerika noch wenig verbreitet waren. Auch am Bauhaus war es keineswegs so, dass japanische Kunst und Kultur Teil des allgemeinen Kanons gewesen wären. Es war vielmehr einzelnen Meistern und Werkstätten vorbehalten, die Studierenden damit zu konfrontieren. Die Bezüge zwischen der Ausbildung am Bauhaus und der japanischen Tradition waren zunächst wenig offensichtlicher Natur und konnten in ihrer Tragweite erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand erkannt werden. Das Bauhaus stand mit seinen Zielen in verschiedener Hinsicht sehr nah an alten ostasiatischen Traditionen. Zum Einen ist dies die Einheit von Kunst und Handwerk und zum Anderen das Bemühen um eine grösstmögliche Klärung und Vereinfachung der Form. Hinzu kommt, dass die japanische Kultur zwischen Handwerk und Kunst keine klare Grenze zieht, sondern den Übergang von einem handwerklich perfekten Gegenstand zu einem



Kotaro Migishis Studio. Modell

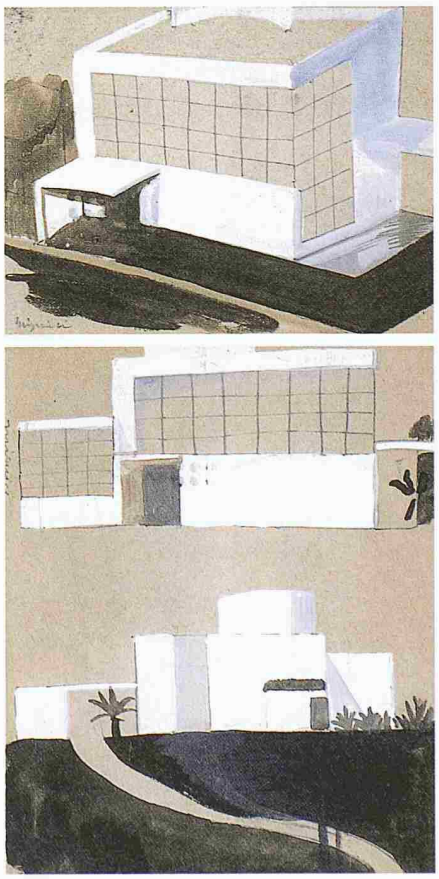
Kunstwerk als fliessend sieht. Vermutlich waren diese Eigenheiten einzelnen Meistern - wie zum Beispiel Johannes Itten - bewusst; belegt ist es in dieser Klarheit aber erst für eine Zeit nach dem Bauhaus, in der sich ehemalige Meister und «Bauhäusler» einschlägig dazu geäussert haben.

Henry van de Velde

Henry van de Velde stand nicht nur an der Wiege des Bauhauses, sondern war auch einer der Ersten, die sich für japanische Kunst und Kultur interessierten. In einem Brief an Walter Gropius gab er seiner Begeisterung Ausdruck: «Es bedurfte der Gewalt der japanischen Linie, der Gewalt ihres Rhythmus und seiner Akzente, um uns aufzurütteln und zu beeinflussen. Ihre rhythmische Kraft und Intensität musste selbst diejenigen aufwecken, die am tiefsten schliefen. Die Offenbarung der Wunder (...) war so überwältigend, dass sie uns wie das plötzliche Aufleuchten der Sonne erschien nach langer Wanderung in schweren Wolken. Die japanische Linie war heilbringend.»[4] Van de Velde war bereits 1902 an die Kunstgewerbeschule nach Weimar berufen worden und baute dort 1907 die Vorgängerschulen des Bauhauses, nämlich die «Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst» und die «Grossherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule». Mit seinen Ideen legte er aber auch das geistige Fundament für das spätere Bauhaus. Insbesondere seine Vorstellungen über die Verschmelzung von Kunst und Handwerk prägten die Bauhauslehre der ersten Jahre stark.

Japan am Bauhaus

In den bewegten Zeiten des Bauhauses zwischen 1919 und 1933[5] kamen dort mit den verschiedensten herausragenden Künstlerpersönlichkeiten auch die unterschiedlichsten Strömungen dieser Zeit zusammen, von Dadaismus über Expressionismus und Konstruktivismus bis zu Mazdaznan[6] und der Wandervogel-Bewegung. Mindestens ebenso breit gefächert waren die Auswirkungen des Bauhauses auf die verschiedensten künstlerischen, handwerklichen und industriellen Tendenzen in Europa und später der ganzen Welt. Japan und seine Kultur war dabei eine der Quellen der Studien am Bauhaus und das Bauhaus seinerseits beeinflusste in Japan eine kleine Avantgarde von Malern. Eine Ausstellung (Art into Life 1900-40) des National Museum of Modern Art in Kyoto in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus Archiv Berlin - und damit verbunden ein Katalog[7] - widmeten diesem vernachlässigten Thema die Aufmerksamkeit, die es verdient. Überraschende Bezüge und Einsichten erschliessen sich dabei. Es ist allerdings nicht so, dass japanische Kunst und Kultur einen wichtigen Pfeiler des Bauhauses dargestellt hätten. Vielmehr sind es einzelne Aspekte der unspektakulären Bezüge von Japan und dem Bauhaus sowie die unerwarteten Gemeinsamkeiten der beiden Kulturen, die erstaunen.



Design für ein Studio, 1934.
Kotaro Migishi

Teetisch, 1924. Erich Brendel

«bauhausu»

Zwischen 1919 und 1927 arbeiteten einige japanische Architekten in Gropius' Büro in Weimar und Dessau. Am Bauhaus selbst studierten vier Japaner: Die beiden prominenteren sind der Architekt Iwao Yamawaki und seine Frau, die Weberin Michiko Yamawaki, die später in Tokio ein Bauhaus-Archiv gründeten. Yamawaki baute einige Häuser in strenger Bauhaus-Ästhetik; seine Frau schrieb 1995 ein Buch über die Teezeremonie und das Bauhaus. Auf beides wird weiter unten näher eingegangen. Interessant ist darüber hinaus aber, dass Erkenntnisse und Lehrmethoden aus dem Vorkurs am Bauhaus an verschiedenen Schulen in Japan Verbreitung gefunden haben, und dass zum Teil heute noch nach diesen Ideen unterrichtet wird. Dies ist darauf zurückzuführen, dass seit 1930 zahlreiche Publikationen das Bauhaus (japanisch: «bauhausu») in Japan bekannt gemacht haben - und vermutlich auf eine besondere Empfänglichkeit für diese Methoden. 1933 wurde in Tokio die Jiyu gakuen, eine Schule für Gestaltung gegründet, die heute noch auf den Erkenntnissen aus Ittens Pädagogik aufbaut. Grosse Auswirkungen hatten der westliche Einfluss insgesamt, aber auch das Bauhaus im Besonderen auf die japanische Malerei «im europäischen Stil»[8]. Einer der vier Studenten am Bauhaus war der Maler Takehiko Mizutani, der nach seiner Bauhaus-Zeit eindrucksvolle Bilder geschaffen hat, die von diesem Einfluss zeugen. Die vielfältigen Entwicklungen der japanischen Malerei im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts und die reichen Wechselbeziehungen mit der europäischen Moderne und dem Bauhaus zu schildern, würde allerdings den Rahmen dieses Artikels sprengen. Sie sind im oben erwähnten Katalog reich dokumentiert.[9]

Keramik und Möbel

In verschiedenen Werkstätten am Bauhaus waren japanische Artefakte als Beispiele und Vorbilder vorhanden. Dies gilt in erster Linie für die Keramikwerkstatt, in der japanische Keramik neben einfachem bäuerlichen Geschirr als vorbildlich galt. Entsprechend direkt wurden die japanischen Vorbilder aufgenommen, mit geometrischen Grundformen verschmolzen und variiert. Formen, Farben und Glasuren weisen bei vielen Beispielen grosse Übereinstimmungen mit den Vorbildern auf. Augenfällige Beispiele sind die Teekanne und das Tee-Extrakt-Kännchen von Theodor Bogler von 1923. Sein berühmtester Entwurf, die Kombinationsteekanne gleicht in vielem einem in Japan sehr verbreiteten Kannentyp mit seitlichem Röhrengriff. Ein Exemplar dieser Kanne be-

fand sich nachweislich in der Keramiksammlung des Bauhauses. Bei den Möbelentwürfen am Bauhaus sind es dagegen nicht direkte Übernahmen, sondern enge formale Verwandtschaften, die den japanischen Einfluss nahe legen. Aus Publikationen war der traditionelle japanische Hausbau bekannt und 1932 hielt der japanische Architekt Tetsuro Yoshida am Bauhaus einen Vortrag über das japanische Haus. In der Folge veröffentlichte der Verlag Wasmuth in Berlin 1935 Yoshidas Buch zu diesem Thema. Ein Büchergestell zum Beispiel, das im Arbeitszimmer von Walter Gropius stand, weist starke Ähnlichkeiten auf mit den Einbauten in den Wandnischen in traditionellen japanischen Wohnhäusern.

Meister Itten

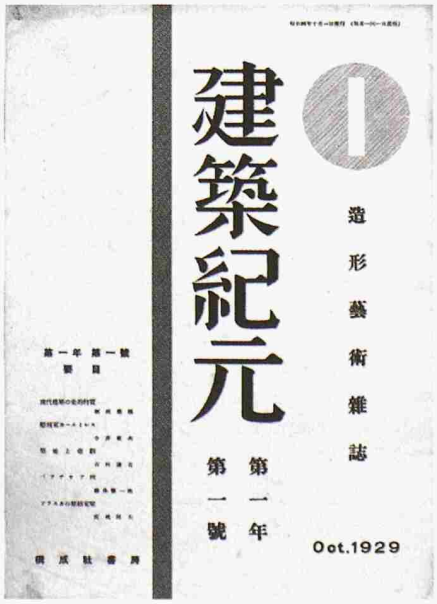
Johannes Itten interessierte sich stark für esoterische Lehren[10] und hatte sich bereits vor seiner Zeit am Bauhaus mit Taoismus beschäftigt. Von 1916–19 betrieb er in Wien eine Privatschule, und in einem Tagebuch findet sich unter dem Titel «Kurs für Analyse» ein Hinweis auf das Tao te King des Laotse. Aus dem dort vermerkten elften Spruch über die Wesenheit der Dinge zieht Itten Schlussfolgerungen für den Kunstunterricht, dass es nämlich um die Erfassung des «Wesenhaften» einer Sache oder eines Kunstwerkes geht. Während der Jahre seines Unterrichts am Bauhaus war er sicher derjenige, der sich am stärksten mit ostasiatischen Kunstformen und Philosophien beschäftigte. In seinem revolutionären Vorkurs benutzte er neben Abbildungen europäischer Kunstwerke auch solche chinesischer und japanischer Meisterwerke und liess sie von den Studierenden analysieren. Die Studierenden im Vorkurs waren angehalten, in der Art japanischer Tuschemalerei mit wenigen Pinselstrichen das Wesentliche einer Erscheinung festzuhalten, etwa eine Katze, einen Halm oder eine Blüte. 1922 begann sich der Unterricht am Bauhaus zunehmend in Richtung industrieller Formgebung zu entwickeln und entfernte sich von den Idealen und Inhalten, die für Itten eminent wichtig waren. Er überwarf sich mit Gropius, verliess 1923 das Bauhaus und gründete in Berlin eine eigene Privatschule, die Ittenschule[11]. Er verstärkte seine Beschäftigung mit japanischer Tuschemalerei und liess zwei japanische Meister zeitweise dort unterrichten: von 1930–32 lehrten die Maler Yumeji Takehisa und Mizukoshi Shonan an seiner Schule. Er selbst brachte es unter Anleitung dieser Lehrer zu einer gewissen Fertigkeit mit Pinsel und Tusche, wenn auch ein besonders gelungenes Blatt in einem seiner Tagebücher als Arbeit von Mizukoshi Shonan identifiziert wurde.

Bauhaus-Architektur in Japan

Einer der wichtigsten Protagonisten der Bauhaus Ästhetik in Japan war der Architekt Iwao Yamawaki, der von 1930–32 am Bauhaus in Dessau studierte. Er baute nach seiner Rückkehr in seiner Heimat 1934 für den Maler Kotaro Migishi ein Atelierhaus in reinstem Bauhaus-Stil. In Plastizität, Formensprache und Farbwahl entspricht der Bau den westlichen Vorbildern. Auf zeitgenössischen Fotos des Innenraumes legt nichts die Vermutung nahe, dass der Bau nicht in Europa steht, denn auch die darin sichtbaren Möbel und die Bilder des Malers Kotaro Migishi entsprechen völlig dem westlichen Geschmack. Im folgenden Jahr baute Yamawaki sein eigenes Wohnhaus, ebenfalls in Tokio. Sowohl in Migishis Atelier als auch in seinem Wohnhaus schwingen die Dessauer Meisterhäuser von Walter Gropius und die Architektur des damaligen Leiters des Bauhauses, Ludwig Mies van der Rohe, nach. Erst im Haus Dr. M. in Kamakura (1935) verbindet Yamawaki die westliche Formensprache mit der japanischen Tradition. So entstehen Innenräume, die sich kaum von traditionellen unterscheiden; die äussere Erscheinung dagegen ist eine zeitlose Kreuzung von beiden Formensprachen.

Haus Sommerfeld

1920/21 bauen Walter Gropius und Adolf Meyer das Haus Sommerfeld in Berlin und versuchen dabei erstmals, das Manifest des Bauhauses von 1919 umzusetzen. Darin heisst es: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der grossen Baukunst.»[12] Am Innenausbau des Hauses Sommerfeld waren denn auch vier Werkstätten des Bauhauses beteiligt: die Holzbildhauerei, die Wandmalerei, die Glasmalerei und die Tischlerei. Das erstaunliche an dem Projekt ist aber seine frappierende Ähnlichkeit mit einem japanischen Holzbau aus dem Jahr 752. Es handelt sich um den Shoso-in im Todaiji-Tempelkomplex von Nara. Neben der äusseren Ähnlichkeit legt zweierlei die Vermutung nahe, dass Gropius und Meyer den Bau nicht nur kannten, sondern auch direkt zum Vorbild genommen haben. Zum einen gibt es eine Tagebuchzeichnung von Itten aus dem Jahr 1920, die ein Detail aus dem Tempelherrenhaus im Todaiji-Komplex zeigt. Die Vorlage dazu stammt aus einem Buch über den gesamten Tempelkomplex, das unter anderem auch Abbildungen des Shoso-in enthält. Es ist naheliegend, dass das Buch nicht nur Itten bekannt war, sondern auch von Gropius und Meyer benutzt wurde. Zum anderen entspricht eine zweite Schlüsselpassage aus dem Bauhaus-Manifest exakt der japanischen Auffassung von Kunst und Handwerk, nämlich dass Ersteres als Steigerung aus Letzterem hervorgeht. Im Bauhaus-Manifest heisst das: «Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine Kunst von Beruf. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.» Walter



«Bauhaus», 1927. «Kenchiku-kigen» (Wurzel der Architektur), 1929

Pferdchen, 1931. Johannes Itten

Gropius, der Verfasser des Manifestes und Architekt des Hauses Sommerfeld äusserte sich viel später erneut und sehr eindeutig zur Vorbildwirkung der japanischen Architektur.

Einfachheit und Funktionalität

Von 1930 bis 1932 studierte die Weberin Michiko Yamawaki zusammen mit ihrem Mann, dem Architekten Iwao Yamawaki, am Bauhaus. Als Tochter eines Tee-Meisters war sie mit der Teezeremonie vertraut. Dabei geht es unter anderem darum, mit allen Sinnen alle an der Zeremonie beteiligten Objekte und Materialien zu erfassen. Dies zu lernen, ist Teil der Ausbildung. Und zwischen dieser Ausbildung und den Kursen am Bauhaus sah Michiko Yamawaki Parallelen. 1995 schrieb sie ein Buch darüber: «bauhausu to cha no yu» (Das Bauhaus und die Teekunst). Darin nennt sie als grosse Gemeinsamkeit: «die Grundhaltung, Einfachheit und Funktionalität zu schätzen und die Eigenschaften von Materialien zu beleben.»[13] Als Westler fasste Walter Gropius zusammen, was die Bemühungen am Bauhaus mit der japanischen Tradition verband. Er hat sich in verschiedenen Publikationen dazu geäussert und schrieb 1955 in einem Aufsatz unter anderem: «dass hier in lang vergangener Zeit bereits Lösungen gefunden worden waren für Probleme, die uns Architekten von heute so sehr beschäftigen.»[14]

Adresse des Verfassers:
Hansjörg Gadient, dipl. Arch. ETH, Wiener-Strasse 23, D-10999 Berlin

Anmerkungen

[1]Die Tempelschreine von Ise sind das höchste nationale Heiligtum und gehen auf eine schätzungsweise 15-18 Jahrhunderte dauernde Bautradition zurück. Die Besonderheit besteht in ihrer ästhetischen Reduktion und im Umstand, dass sie alle 20 Jahre getreu dem alten Vorbild neu aufgebaut werden. Für Taut sprachen aus ihnen «Unschuld der Form, Reinheit des Materials, Transparenz und völlige Offenheit» (Bruno Taut in: Das architektonische Weltwunder Japans. In: Manfred Speidel (Hrsg.) Japanische Architektur. Geschichte und Gegenwart. Stuttgart 1983, S. 30

[2]Die kaiserliche Villa von Katsura soll gemäss einer Legende von Kobori Enshu in der Mitte des 17. Jahrhunderts gebaut worden sein. Der Architekt soll sich dabei dreierlei Recht ausbedungen haben: keine Zeichnungen oder Pläne vorab zu präsentieren und unbeschränkt Zeit und Geld zur Verfügung zu haben. Die Legende gilt als widerlegt. Trotzdem geniessen der Bau und sein Garten nicht nur bei Bruno Taut sondern auch in Japan die allerhöchste Wertschätzung als Beispiel für vollendete Vereinfachung

[3]Bruno Taut. In: Das architektonische Weltwunder Japans. Op.cit. S. 30

[4]Henry van de Velde: Brief an Walter Gropius, 11. April 1915. Zit. in: Claudia Delank. Die Rezeption japanischer Ästhetik am Bauhaus. In: Art into Life, 1900-1940, Ausstellungskatalog, National Museum of Modern Art, Kyoto, 1999, S. 281

[5]Eine detaillierte Chronologie des Bauhauses in seiner Zeit von 1919-1933 findet sich im Internet auf der Homepage des Bauhaus-Archives Berlin: www.bauhaus.de

[6]Mazdaznan war eine der vielen sektenartigen Bewegungen des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts, die eine neue Lebensweise mit Vegetarismus, Fasten, Atemübungen, besonderer Kleidung usw. befürwortete. Der Maler Johannes Itten, der erste Leiter des Vorkurses am Bauhaus war ein Anhänger der Lehre

[7]Avant-Garde in Japan - Art into Life. 1900-1940. Katalog. The National Museum of Modern Art, Kyoto 1999. Ergänzt durch: Avantgarde im Dialog. Bauhaus, Dada und Expressionismus in Japan. Bauhaus-Archiv Berlin. Museum für Gestaltung. Berlin 1999

[8]Mit Malerei «im europäischen Stil», japanisch yōga, ist die junge Art Malerei gemeint, die in sich zwar starke Unterschiede verschiedener Stile entwickelt hat, aber insgesamt auf europäische Vorbilder bezogen ist. Vgl dazu: Claudia Delank: Avantgarde in Japan 1910-1930. In: Avantgarde im Dialog. Wie Anm. 7, S. 15

[9]Wie Anm. 7

[10]Vgl. Anm. 6

[11]Vgl. dazu: Werner Graeff. Das Bauhaus, die Stijl-Gruppe in Weimar und der Konstruktivistenkongress von 1922. In: Eckhard Neumann (Hrsg.) Bauhaus und Bauhäusler, Bekenntnisse und Erinnerungen. S. 59 ff

[12]Der vollständige Text des Bauhausmanifests ist auf der Homepage des Bauhaus-Archivs Berlin unter www.bauhaus. de zu finden.

[13]Michiko Yamawaki. In: "bauhausu to cha no yu». Zitiert nach: Claudia Delank: Avantgarde in Japan 1910-1930. Wie Anm. 7

[14]Walter Gropius: Architecture in Japan. Zitiert in: Klaus Weber: Einleitung. In: Avangarde im Dialog. Wie Anm. 7

Fauteuil mit Tischchen, 1936. Seitaro Utsunomiya