

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift |
| Herausgeber: | Bauen + Wohnen |
| Band: | 15 (1961) |
| Heft: | 5: Kirchliche Bauten = Bâtiments ecclésiastiques = Ecclesiastical buildings |
| Artikel: | Das Bauhaus in seiner Zeit |
| Autor: | Giedion, Siegfried |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-330757 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Bauhaus* in seiner Zeit

Innerhalb der ersten Jahrhunderthälfte nehmen die zwanziger Jahre eine besondere Stellung ein. Es ist ebenso wichtig, wie es ergebnis ist, dieses Jahrzehnt von verschiedenen Gesichtspunkten und von verschiedenen Disziplinen aus zu behandeln. Es ist das Jahrzehnt, in dem auf dem ganzen Gebiet der Architektur und was mit ihr zusammenhängt das Vokabular geprägt wird, und innerhalb dieses Jahrzehnts ist es die zweite Hälfte, in der in wenigen Jahren alles zusammengedrängt wird.

Die Funktion des Jahrzehnts 1920 bis 1930 zu untersuchen, ist auf deutschem Boden besonders aufschlußreich. Innerhalb eines gefährlichen politischen Gärungsprozesses erhebt eine kleine Schicht von Künstlern und Intellektuellen mit seltener Weltoffenheit ihre Stimme. Ohne Übertreibung darf ausgesprochen werden, daß der Lautsprecher für die isolierte produktive Tätigkeit in dieser Zeit der Deutsche Werkbund war. In der Malerei wie in der Baukunst kann die Rolle des Anregers und des Auftraggebers nicht hoch genug eingeschätzt werden — von seinem Niveau hängt die Entwicklung ab. Wenn er den Instinkt hat, an das richtige Faß zu gehen, dann ist er es, der den Hahnen öffnet, um die Produktivität ausströmen zu lassen. Und diese Rolle hatte in diesem Jahrzehnt der Deutsche Werkbund. Er hatte den Mut, wirklich schöpferischen Gestaltern seine wichtigsten Veranstaltungen anzuvertrauen: 1927 Mies van der Rohe die Zusammenstellung der Weißenhofsiedlung und 1929 den Pavillon der Ausstellung in Barcelona; 1930 Walter Gropius und seinem Team die erste und letzte Übersicht der Bauhaus- und Werkbundtätigkeit in diesem Jahrzehnt. Doch darauf werden wir noch kurz zurückkommen. Als Präludium für das dritte Jahrzehnt mag die Kölner Werkbundausstellung von 1914 gelten. Sie wurde zwar nach wenigen Wochen durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges um ihre unmittelbare Auswirkung betrogen. Gewiß, auch dort war noch das Kunstgewerbe, das »juste milieu«, in der Mehrzahl; aber da waren auch entscheidende Zukunftskeime wie Henri van de Velde's Theater mit der dreiteiligen Bühne, das Glashaus von Bruno Taut und Walter Gropius' sogenannte Fabrik, ein Administrationsgebäude, dessen gläsernes Treppenhaus später der Prototyp unübersehbar vieler Nachfolger wurde.

Die ersten Jahrzehnte

Es darf wohl gesagt werden, daß die Formulierungsperiode die ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts umfaßt.

Das erste Jahrzehnt gibt den entscheidenden Anstoß nach den intensiven, aber isolierten Leistungen des 19. Jahrhunderts. Aber es ist noch mehr.

Am Anfang und am Ende jeder künstlerischen optischen Niederschrift steht eine bestimmte Raumkonzeption, ob man will oder nicht. Es gibt nur wenige von der Urzeit bis heute, und nur drei davon seit den archaischen Hochkulturen. Die erste Raumkonzeption, die ganz auf das Verhältnis der Volumen im Raum eingestellt ist, reicht von Sumer und Ägypten bis zum Ende der griechischen Periode. — Die zweite ist auf die Ausbildung des Innenraums gerichtet. Für sie ist der Innenraum das höchste Ziel der Architektur, und sie reicht vom römischen Pantheon bis in die Gegenwart. — Die dritte ist in Bildung begriffen. Sie hat Kennzeichen der ersten: die Beziehung der Volumen zum Raum; sie hat Kennzeichen der zweiten: Nachdruck auf den Innenraum. Wir stehen erst am Anfang dieser dritten Raumkonzeption, die die

Kennzeichen der beiden vorangehenden enthält und gleichzeitig eine raumzeitliche Durchdringung von außen und innen verlangt. Paris wird nach 1900 der Pol, der die noch tastenden Talente aus ganz Europa anzieht. Spanien (Picasso), Rumänien (Brancusi), Rußland (Chagall), Irland (James Joyce), Schweiz (Le Corbusier), denn Paris bot jene Atmosphäre, ohne die entscheidende schöpferische Impulse nicht wachsen.

In diesem Jahrzehnt wird die Alleingültigkeit des klassischen Ideals und die Alleinherrschaft der Perspektive gebrochen.

1910. Es ist ein wichtiges Datum. Der Kubismus zieht die Folgerungen aus den vorangegangenen Stadien. Eingebettet in die neue Raumkonzeption, erscheint plötzlich alles mit einem Mal. Transparenz, Simultaneität, Abstraktion vom reinen Abbilden des Sujets, ohne die es keine raumzeitliche Darstellung gibt. Gleichzeitig malt Kandinsky sein erstes Bild im kosmischen Raumspektrum.

Das zweite Jahrzehnt bildet die große Formulierungsperiode in der Malerei. Es entwickeln sich die verschiedenen »Ismen«, einer neben dem andern. Dies ist oft als ein Mangel an Einheit gerügt worden; aber es ist etwas anderes. Die »Ismen« bilden die verschiedenen Facetten unserer Zeit, denn alle sind eingehüllt von der dritten Raumkonzeption und bilden ein Ganzes.

Das dritte Jahrzehnt ist das Jahrzehnt der Architektur. Mit der neuen Formensprache werden zwei Probleme in den Vordergrund gerückt: das menschliche Haus und die menschliche Siedlung; die Wohnung für das Existenzminimum, und zum ersten Male nicht nur Fabriken, sondern auch Bauten für die Gemeinschaft. Diese fallen in die letzten Jahre.

In der Malerei tritt nun der Surrealismus neu in Erscheinung. Sein Wesen beruht nicht so sehr auf der Betonung des Optischen. Die Raumkonzeption war erobert. Der Surrealismus geht auf das Vorrecht des Psychiatrischen aus, auf direkte Niederschrift des Unbewußten. Der Dichter André Breton, der Wortführer der Surrealisten, verlangt in seinem Manifest von 1924 »automatisme psychique« und »écriture automatique«. — Weg vom Rationalismus, das war der Grundsatz, und er wird uns wieder begegnen.

1926: das Bauhaus von Dessau. 1927: der zum Nachteil der ganzen Bewegung nie gebaute Völkerbundpalast von Le Corbusier. 1929 schließlich das Sanatorium Paimio von Alvar Aalto in den finnischen Wäldern. Auf Schloß La Sarraz gründeten wir den CIAM, in dem die jungen Architekten sich zusammenschlossen.

Was war die Funktion des Bauhauses?

In das dritte Jahrzehnt ist nun auch die Entwicklung des Bauhauses einzureihen. Die Konstellation, in die das Schicksal das Bauhaus stellte, war glücklich und zugleich ungünstig. Es war ein glücklicher Zeitpunkt, da auf allen Gebieten alles in Bewegung war. Die Luft schien zu bersten von neuen Aufgaben. So wurde, was höchst ungewöhnlich war, auch eine Schule wie das staatliche Bauhaus vom Gestaltungseifer ergriffen. Aus ihrer Atmosphäre heraus entstanden neue Typen. Das ist nur möglich in Zeiten, in denen eine Fülle von kreativen Kräften zur Verfügung steht. Unglücklich aber waren bei der Geburtsstunde des Bauhauses die ungünstigen äußeren Umstände, gegen die es zu kämpfen hatte, bis es zerdrückt wurde. Während eines Dinners, das am 18. Mai 1953, am 70. Geburtstag von Gropius, im Blackstone Hotel in Chicago stattfand, stand

* Vortrag, gehalten am 3. Geisteswissenschaftlichen Kongreß in München 1960.

unerwartet Mies van der Rohe auf und fragte nach dem Sinn des Bauhauses.

»Das Bauhaus war«, sagte er, »kein Institut mit einem klaren Programm, es war eine Idee, und Gropius hat diese Idee mit großer Präzision formuliert: Kunst und Technik — eine neue Einheit. Er wollte, daß das Bauhaus Malerei, Bildhauerei, Theater, ja sogar Ballett, Weberei, Fotografie, Möbel, kurz alles, von der Kaffeetasse bis zur Städteplanung, umfasse . . .«

Das Bauhaus war eine Idee, und ich glaube, daß die Ursache für den ungeheuren Einfluß, den es in der Welt gehabt hat, in der Tatsache liegt, daß es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten. Das spiegelt sich in der Haltung seiner Gegner und in der Stellungnahme der Avantgarde. — Im Vordergrund standen zuerst Leute wie der schreiblustige Schlossermeister Arno Müller, das Sprachrohr der Handwerker von Weimar und der politischen Gegnerschaft. Sie fühlten sich bedroht durch die Ziele des Bauhauses. Ich glaube aber nicht, daß der wahre Grund solcher Angriffe einfach Konkurrenzangst war. Wogegen die Leute wirklich aingingen, das war die neue Formensprache des 20. Jahrhunderts; diese beleidigte ihre Gefühlssphäre. Hand in Hand damit ging eine politische Todfeindschaft; die Mischung von Sentimentalität und Roheit ist ein stets wiederkehrendes Phänomen. Es war die Keulenschlägeropposition.

Interessant ist die Haltung Gleichstrebender innerhalb und außerhalb des Bauhauses. Innerhalb des Bauhauses, umschlossen allerdings von der Welt dieses Jahrhunderts, wogten Individualitäten und Gegensätze durcheinander und ineinander. Leute kamen und gingen. Es brauchte schon die Loyalität eines Steuermanns wie Walter Gropius, um diesen brodelnden Topf nicht explodieren zu lassen.

Theo van Doesburg, der Herausgeber der seit 1917 erscheinenden Zeitschrift »De Stijl«, veranstaltete 1922 in Weimar einen Kongreß. (Van Doesburg versammelte in der kleinen Zeitschrift »de Stijl« außer den holländischen Künstlern wie Mondrian, Oud, van der Leck die Avantgarde Europas um sich und gab ihr ein bescheidenes Obdach.) Auch Leute wie van Eesteren, der spätere Stadtplaner von Amsterdam, Hans Arp und andere kamen damals nach Weimar.

Es war Mondrians mönchisch-großartige Tat, als neues konstitutives Element die Fläche wieder entdeckt zu haben. Van Doesburg versuchte zusammen mit van Eesteren die Funktion der Fläche als elementares Formelement durch Zeichnungen und Entwürfe aufzuzeigen und im Hausinneren als konstituierendes Element zu verwenden.

Für holländische Augen mußte das Bauhaus von 1922 noch sehr in den Fußstapfen des Expressionismus stehen. Theo van Doesburg kloppte an die Pforten des Bauhauses — daß sie verschlossen blieben, ist nicht in einer inneren Abwehr zu suchen, vielmehr in einer etwas unverträglichen Natur des leider viel zu früh verstorbenen Theo van Doesburg. Der Einfluß der Stijlbewegung auf das Bauhaus ist besonders in den Vereinigten Staaten stark übertrieben worden; daß aber in der Bauhausproduktion durch den Einfluß der holländischen Bewegung eine Klärung stattgefunden hat, steht für mich fest.

Ich weiß nicht mehr, wie ich von der Bauhauswoche in Weimar, August 1923, erfuhr; aber es trieb mich hin. Ich sah in eine neu entstehende Welt. Wer an jener Manifestation

teilnahm, trägt den Eindruck davon ein Leben lang mit sich; wenigstens verhielt es sich so mit mir. Zum ersten Mal öffnete sich ein universeller Einblick in den Kosmos heutiger Kunst. Im Weimarer Theater dirigierte Hermann Scherchen eine der ersten Aufführungen von Strawinsky's »Geschichte eines Soldaten«. — Im Theater von Jena, das Gropius eben durch eine Renovation verwandelt hatte, sahen wir das triadische Ballett von Schlemmer — sowie einen Versuch, ganz abstrakte Gestaltung zu geben: ein rotes und ein blaues Quadrat vor schwarzem Hintergrund glitten aneinander vorbei und stellten sich im Schlußakt auf die Spitze. Dies war ein Ballett Kandinsky's.

Erstaunt sah ich die (meines Wissens) erste Ausstellung moderner Architektur. Es fielen mir unter anderem die Entwürfe eines Unbekannten auf: Le Corbusier.

Den Kernpunkt aber bildeten die Arbeiten der Schüler und die Werke der Meister des Vorkurses, den alle Bauhäusler zu absolvieren hatten, und das war neu von Grund auf. »Es gilt«, wie ich damals schrieb, »ins Material hinabzuhorchen und das verborgene Leben des Amorphen zu öffnen. Die toten Dinge erhalten Gesicht und Lebendigkeit. Der absolute Rhythmus der Dinge erwacht.« — So wenigstens versuchte ich im September 1923 im »Werk« mein Erlebnis festzuhalten. — Unerwartet aber war die Wirkung dieses vorsichtig tastenden Berichtes. Im »Werk« folgte sofort »eine schweizerische Entgegnung«, gezeichnet E.R.B. Mein Bericht erscheine »wie der unheimliche Ton des Feuerhorns oder der kratzende Pfiff der Motorfeuerspritze . . . Die Vorwürfe der Bananenhaftigkeit und der Rückständigkeit stecken wir gerne in die Hosentaschen, wo sich auch meistens die Hände des gemütlichen Schweizers befinden, solange er nicht besonders gereizt wird . . . Verrücktes Tempo der Überstürzung. Dieses fieberhafte Jagen wird teilweise mit einer unheimlichen Intelligenz und opportunistischen Einfühlung inszeniert und ist ohne allen Zweifel in hohem Maße von rassefremden Einflüssen verursacht und genährt . . .« Damit nicht genug, verlangte der Einsender im nächsten Heft vom Redaktor folgende Berichtigung: »In dem Aufsatz von Herrn E.R.B. ist der Schluß folgendermaßen zu lesen: . . . und ohne allen Zweifel in hohem Maße von jüdischen Einflüssen verursacht und genährt.«

Der Einsender war der damalige Präsident des Schweizer Werkbundes. — Sie sehen, es mottete — wie man in der Schweiz sagt — auch bei uns.

Über die praktischen Leistungen des Bauhauses

Die Leistungen des Bauhauses gehen nach zwei Richtungen: die Schaffung neuer Typen und die Schaffung einer neuen Lehrmethode. Es ist ganz natürlich, daß die Pädagogik darauf bedacht ist, bereits Bekanntes schulmäßig zu bearbeiten, um die Studenten in ihren Beruf einzuführen. Beim Bauhaus verhielt es sich anders. In seiner hochgespannten Atmosphäre entstanden Typen, die es früher nicht gab. Das Bauhaus ging darauf aus, den Riß zwischen künstlerischer Form und industrieller Produktion zu überbrücken. Dabei haben möglicherweise die Jugend-eindrücke von Walter Gropius mitgewirkt, die er als Leiter des Ateliers von Peter Behrens in Berlin empfing. (Der Industrieherr Ernst Rathenau bot Behrens die Möglichkeit, zum ersten Mal die Formgebung eines großen Unternehmens zu beeinflussen.)

Es galt auf praktischem Gebiet einen Nachwuchs zu erziehen, der fähig war, Serienmodelle im Sinn der reinen Form und im Sinn der Maschine zu entwerfen. Wie der Schüler erzogen wurde, den langen Läuterungsprozeß vom Entwurf bis zum Industriemodell mitzumachen, darauf kann hier nicht eingegangen werden.

In der Dessauer Zeit von 1925 bis 1928 wirkte sich die experimentelle Laborarbeit der Weimarer Zeit oder, wie Paul Klee seinen Unterricht bezeichnete, »Der Umgang mit formalen Mitteln« aus. Das gehört in das Positivkonto des Bauhauses. Eine ganz in der Bauhausatmosphäre aufgewachsene Generation tritt in den Vordergrund, so Joseph Albers (Vorkurs), Herbert Bayer (Typographie), Marcel Breuer (Tischlerei) u. a. m. Aus scheinbar weltabgewandten Ateliers entstehen artneue Serienprodukte. Typisch dafür ist die Erfindung des Stahlrohrsessel durch Marcel Breuer 1925. Anfangs war die Industrie nicht gerade begeistert. Als Gropius von den Mannesmann-Werken einige Meter Rohr ohne Naht für den Bau von Stühlen verlangte, erwiderte man, daß für solche Spielereien kein Material übrig sei. Später allerdings folgte tantiemenlose Nachahmung.

Auf dem Gebiet der Architektur sei nur ein Beispiel erwähnt. Völlig aus der Atmosphäre des Bauhauses ist ein neuer Wohnhaustyp erwachsen: das Scheibenhaus, das 8–12 Stockwerke umfassende scheibenförmige Wohnhochhaus, das heute überall verbreitet ist. Zum ersten Mal wurde dieser Typ des Wohnhochhauses, das durch seine plattenförmige Gestalt so sehr den Begriff der Massivität widerlegt, in einem Wettbewerb für billige Wohnungen, den die Bauwelt 1924 veranstaltete, von Marcel Breuer entworfen. Vergeßlich führte Walter Gropius bis 1933 einen intensiven Kampf um die Realisierung dieses Wohntyps. Das erste Scheibenhaus in Rotterdam wurde 1934 von van Tijen gebaut. Man muß mit dem Wort »weltweite Verbreitung« vorsichtig umgehen, aber auf ein Gebiet des Bauhauses darf es ohne Scheu angewendet werden. Das ist die pädagogische Methode, die Grundlage des Bauhauses: der Vorkurs. Walter Gropius hatte schon 1918 den jungen Berner Lehrer Johannes Itten in Wien getroffen, wo dieser eine Zeichenschule führte. Er berief ihn als ersten nach Weimar. Eines der Prinzipien Ittens wurde beibehalten und individuell weiterentwickelt, als 1923 Moholy-Nagy und Albers den Vorkurs übernahmen. Die Grundlage bildete die Wiedererweckung des verlorengegangenen Gefühls für die Struktur verschiedener Materialien und die Dynamik, die sich durch ihre plastische Kombination oder Nebeneinanderstellung erreichen läßt. Prinzipielle Änderungen aber erfuhr die Methode nicht, weder im Bauhaus noch später in ihrer weltweiten Verbreitung.

Die Methode dieses Vorkurses — die Amerikaner nennen ihn bezeichnender »Basic design course« — war nicht aus der Luft gegriffen. Umgewandelt in pädagogische Form, enthält er die Erkenntnisse, die um 1910 in den Collagen von Picasso, Braque und anderen, das heißt der kompositionellen Vereinigung von Fragmenten, wie Holz, Zeitungsfetzen und Farbe, entwickelt worden waren.

Französische Künstler, an die vollständige Isolierung im Atelier gewöhnt, äußerten sich oft etwas abschätzig: »Das Bauhaus zieht die moderne Kunst in pädagogische Flaschen ab.« Die Verachtung pädagogischer Tätigkeit auf dem Gebiet der Kunst kommt darin zum Ausdruck. Vom historischen Standpunkt

aus ist aber die Lehre das Mittel für den jungen Architekten und in einem beschränkten Maß auch für den Maler und Bildhauer, den Schlüssel zum heutigen Gestalten zu finden. Darin liegt zu einem großen Teil, wie Mies van der Rohe dies bezeichnete, der weltweite Erfolg des Bauhauses.

Gropius verläßt das Bauhaus

Im Winter 1928 veranstaltete Prof. Glaser, Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, den ersten Zyklus von Vorträgen über das neue Bauen, zu dem auch Vertreter von auswärts eingeladen wurden. Für mich war es die erste Auslandreise, um vor einem größeren Publikum zu sprechen. Ich wollte zuerst eine Probe im kleineren Kreis machen und machte dafür Halt in Dessau.

Es gehört vielleicht zu jenen Zufällen, die Hans Arp »les lois du hasard«, »die Gesetze des Zufalls«, nennt, daß dies gerade der Tag war, an dem Walter Gropius seinen Rücktritt vom Bauhaus erklärte. Am Abend während meines Vortrages sickerte die Nachricht in den Saal, daß in der Stadt Dessau die Demission von Walter Gropius angekündigt worden sei. Der Abend ging über in eines jener Feste, die untrennbar mit dem Geist des Bauhauses verbunden waren. — Nichts deutete in der tollen Fröhlichkeit darauf hin, daß Kenntnis von dem Vorgefallenen da war. Um Mitternacht hörte die Kapelle plötzlich zu spielen auf. Der älteste Student ging auf Gropius zu: »Du hast manches falsch gemacht, Gropius, aber niemand kann die Karre schmeißen wie Du, Du darfst uns nicht verlassen.«

Was er antwortete, dessen vermag ich mich im einzelnen nicht mehr zu entsinnen. Jedenfalls folgte etwas Unerwartetes. Der Student nahm Gropius bei der Hand und Gropius den alten Hauswart des Bauhauses und dessen Frau, die in Filzpantoffeln dabeigesessen hatten. Sie bildeten einen Kreis und bewegten sich im Rund. Und dann, ehe er es sich versahen hatte, sprangen einige Studenten auf und hoben Gropius auf die Schultern.

Paris 1930

Ein letztes brillantes Aufleuchten der Bauhaustätigkeit erfolgte auf dem heiklen Boden von Paris, 1930. Die Ausstellung, die der Werkbund Walter Gropius übertragen hatte, war die erste nach dem Weltkrieg. Sie hatte als Hauptthema den Gemeinschaftsraum eines Scheibenhochhauses, von dem Walter Gropius damals immer träumte. Für die Ausführung berief er sein engstes Team: Marcel Breuer, Moholy-Nagy und Herbert Bayer. Die deutsche Diplomatie hatte große Befürchtungen wegen der Radikalität der Ausstellung. Der Erfolg war durchschlagend. Paris war erstaunt, anstatt Schwere Leichtigkeit zu finden. Der »Figaro« sprach von einem »spielette d'une vie nouvelle«, und dies war der allgemeine Ton der Pariser Presse. Ermutigt durch den Erfolg, lud der deutsche Botschafter von Hoesch die Veranstalter der Ausstellung in das schöne Empire-Palais der Botschaft zu einem großzügigen Empfang ein. Walter Gropius legte die Liste der einzuladenden Künstler vor, die der Diplomat kopfschüttelnd bewilligte. Am Ende der Freitreppe stand der rot livrierte »Chef de réception« und klopfte mit seinem Stab auf den Boden, während er ankündigte: »M. Perret, M. Mondrian (im ausgeborgten Frack und Krawatte), M. Le Corbusier, M. et Mme. Delaunay, M. et Mme. Arp, M. Vantongerloo, M. Léger« usw., alles Erscheinungen, die für

gewöhnlich nicht in diesen Räumen verkehrten. — Es war das Ende der öffentlichen Bauhaustätigkeit, seine Geschichte geht anderswo weiter.

Der Bauhausgedanke in den USA

Mit der polizeilichen Schließung des Bauhauses 1933 erlischt das Bauhaus in Deutschland. Es ist eine der tröstlichen Eigenschaften im Menschen, daß die Kraft einer Idee durch Gewalt nicht zu vernichten ist. Unterirdisch dauert die Idee fort.

Der Blick geht nun nach den Vereinigten Staaten. Der erste, der nach Amerika berufen wurde, war Walter Gropius. Der Präsident von Harvard, James Bryant-Conant, suchte ihn in England auf und bot ihm den Vorsitz der Architekturabteilung an. Gropius holte Marcel Breuer nach Harvard. Im nächsten Jahr wird Moholy-Nagy zur Gründung des »Neuen Bauhauses« in Chicago aufgefordert. Mies van der Rohe nimmt in Chicago die Leitung der Architekturschule des »Illinois Institute of Technology« an, dessen Campus er in ungefähr 17 Jahren aufbaut. Joseph Albers gründet das »Black-Mountain College« im Süden, in North Carolina. Die »Apostel« verbreiten sich über das Land.

Es soll dem Museum of Modern Art in New York nicht vergessen werden, daß es den Bauhausleuten 1938 eine großzügige Gelegenheit bot, die Visitenkarte abzugeben. Ilse und Walter Gropius hatten die geistige Leitung, Herbert Bayer die Durchführung. Die Publikation, die das Museum herausbrachte, führt den Titel »Das Bauhaus von 1919–28«. Sie ist vor einiger Zeit auch deutsch erschienen.

Den weitesten Einfluß hatten Gropius und Mies als Architekturerzieher an ihren neuen Wirkungsstätten. Ihnen ist viel von der ethischen Einschätzung des Architektenberufs zu verdanken. Mies hat in ungewöhnlichem Maß den amerikanischen Architekturbetrieb beeinflußt. Der Lehrerfolg von Joseph Albers an der Yale University wird gleichfalls sehr hoch eingeschätzt. Moholy, mit dem mich eine nahe Freundschaft verband, hatte das herbste Schicksal. Er mußte auf dem harten Boden von Chicago das »New Bauhaus«, das später »Institute of Design« hieß, von Grund neu aufbauen. Es wurde in einer Art Lagerhaus untergebracht. Die Mittel, die zur Verfügung standen, waren äußerst spärlich, aber sein optimistisch anregender, stets zu neuen Experimenten bereiter Geist hat eine Reihe amerikanischer Designer und Gestalter hervorgebracht. Er blieb nicht in seinem Beruf als Maler stecken, er war der Typ des universalen Menschen, ein Typ, den heranzubilden heute zu einem Muß geworden ist. Er zog auch die Literatur in den Lehrbetrieb. Nicht die wohltemperierte eines Thomas Mann, vielmehr jene, die parallel mit der heutigen Malerei und Plastik geht, das heißt diejenige von Dichtern wie Hans Arp, James Joyce oder Kurt Schwitters, einem der ursprünglichsten Poeten und Maler, der in England ein elendes Ende hatte. In Moholys Buch »Vision in Motion«, Chicago 1947, das erst nach seinem Tod erschien, finden sich die Chicagoer Jahre voll ausgebreitet. 50jährig erlag Moholy einer schweren Krankheit, deren indirekte Ursache eine jahrelange Überanstrengung war.

Die Bauhaustätigkeit breitete sich weiter aus. Moholy hatte Gyorgy Kepes, seinen langjährigen Assistenten, an das Neue Bauhaus mitgenommen. Seit vielen Jahren übt Professor Kepes nun seinen Einfluß am Massachusetts Institute of Technology aus.

Die drei Jahrzehnte bis 1960

Nun kann die Frage nicht übergegangen werden, was für eine Funktion die folgenden drei Jahrzehnte hatten.

Das vierte Jahrzehnt bringt eine langsame Anerkennung und eine Ausbreitung der Bewegung mit sich. England beginnt zu erwachen. Länder an peripheren Punkten wie Finnland und Brasilien zeitigen unerwartete Bereicherungen. Für Amerika fand die geistig wichtigste Einwanderung in diesem Jahrzehnt statt. Professor Cook, der frühere Dekan der kunsthistorischen Abteilung der New-Yorker Universität, pflegte gerne zu sagen: »Ich bin Hitler sehr dankbar; er schüttelt den Baum, und ich sammle die Äpfel.« Es ist nicht so, daß dann der Zweite Weltkrieg einen absoluten Stillstand bedeutet hätte, aber die Unterbrechung dauerte doch bis nach 1945. — Als wir 1947 zum sechsten CIAM-Kongreß zusammentreten, sammelten wir unter anderem, was an Architektur und Städtebau von 1937–47 entstanden war. Es war nicht viel. — Wichtig darunter sind die Stadtplanungen im menschlichen Maß von Finnland. Die wichtigste jedoch, der Plan Le Corbusiers für das Zentrum der völlig zerstörten Vogenstadt St.-Dié, wurde nie ausgeführt.

Wenn wir kurz auch noch das Jahrzehnt von 1950–60 in das Koordinatensystem dieses Jahrhunderts einordnen, so wird etwas klar, das im 19. Jahrhundert nicht existiert hat: eine neue Tradition ist im Wachsen, deren Wurzeln in den ersten drei Jahrzehnten liegen. Sie ist noch lange kein Baum, und Traditionen wachsen langsam. Die unsere ist oft genug geschüttelt worden, von innen wie von außen. Die Ringe ihrer Jahrzehnte sind von ungleicher Dicke, aber es besteht eine unleugbare Konsequenz. Im 19. Jahrhundert wäre es nämlich undenkbar gewesen, daß ein Stuhl von 1820 vierzig Jahre später keine Anzeichen des Alterns gezeigt hätte. Ein Beispiel von heute: es gibt in Amerika keinen begehrteren Stuhl als den Barcelona-Stuhl von Mies van der Rohe. — Oder ein Bild, das zwischen 1810 und 1820 gemalt wurde: es würde keine Höchstpreise erzielen wie heute die Kubisten, wie Klee oder Kandinsky. Das heißt keineswegs, daß das gleiche wiederholt wird. Ein Picasso von 1910 ist anders als ein Picasso von 1930 oder 1960. Aber es ist doch immer der gleiche sich entwickelnde Geist mit seinen hundertfachen Facetten. Das ist es, was dem ganzen Jahrhundert sein Gesicht zu geben verspricht. Es ist der Beginn einer neuen Tradition, die durch keine Schwefelsäure der Diktatoren gelöscht werden kann, denn sie ist im Herzen der Zeit gewachsen.

Im vierten Jahrzehnt hatte sich das Verlangen gemeldet, im Großen zu planen. Nun bricht es orkanhaft aus. An entferntesten Punkten erfolgen die Gründungen neuer Hauptstädte: Chandigarh im Pandschab, angeregt durch Nehru, gebaut durch Corbusier. Brasilia entsteht aus gläubigem Fanatismus in drei Jahren, mitten im Urwald. Gropius errichtet für Bagdad eine Universität für zwölftausend Studenten, José Luis Sert das Gemeinschaftszentrum am gleichen Ort.

Ungelöste Probleme liegen vor. Unter den Künsten weist die Plastik das intensivste Leben auf. Was fehlt, ist die Fähigkeit der Zusammenarbeit zwischen Planer, Architekt und Künstler. Der Grund liegt in der Trennung von eineinhalb Jahrhunderten. Die Forderung lautet: Die Zusammenarbeit hat von Anbeginn einzusetzen. Heute ist ein Team zwischen Architekt und Künstler so schwer, da nur innerlich verwandte NATUREN sie erfüllen können.