

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	43 (1992)
Heft:	4
Artikel:	Hannes Meyer : unversöhnliches Abschiedswinken gepaart mit neuer Stildebatte, 1930
Autor:	Kieren, Martin
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-393909

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: 14.01.2026

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

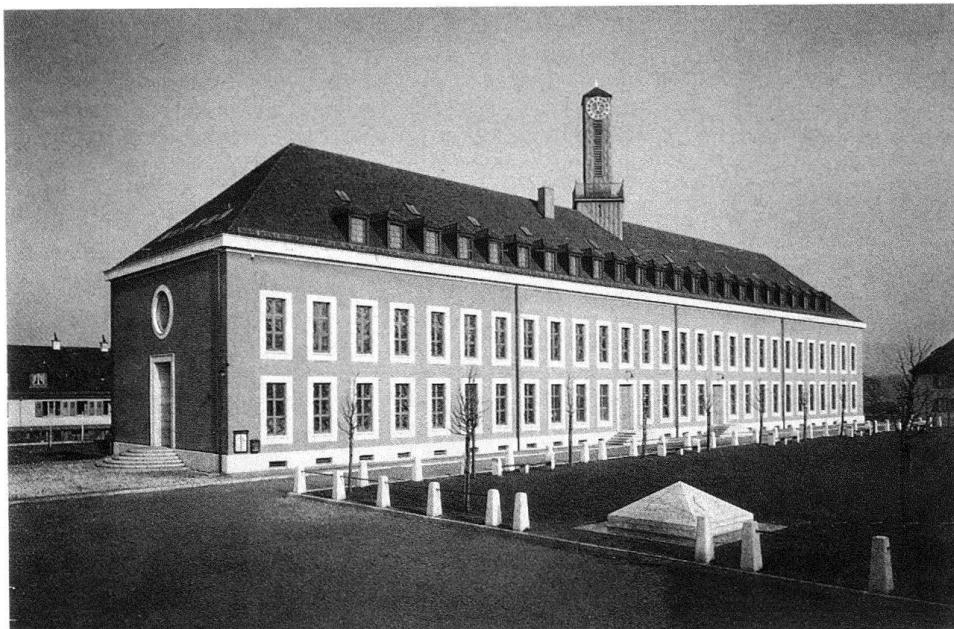
MARTIN KIEREN

Hannes Meyer – unversöhnliches Abschiedswinken gepaart mit neuer Stildebatte, 1930

Hannes Meyer (1889–1954) gehörte mit seinen Entwürfen für die Petersschule in Basel und den Völkerbundpalast in Genf in den zwanziger Jahren zur Avantgarde der Modernen Architektur. Sein radikaler Wandel, den er nach seiner Berufung an das Bauhaus Dessau 1927 vollzog, nämlich hin zu einer sozial orientierten Bauauffassung, führte ihn schliesslich 1930 in die Sowjetunion. Zu diesem Zeitpunkt begann man dort, die eigenen avantgardistischen Strömungen und die des westlichen Kapitalismus als bürgerlich-dekadente Erscheinung abzutun. In dieser Atmosphäre vollzog auch Meyer zum wiederholten Male einen Schwenk in seinen Anschaulungen. Er sah plötzlich in neoklassizistischen Arbeiten eines Ivar Tengbom (Schweden) und Karl Geiser (Schweiz) Ideale verwirklicht, für die er sich einsetzte: darunter das Ideal einer vom Volke verstandenen Kunst.

«Berge sind Einrichtungen völkischer Abgeschlossenheit und Sinnbilder des Vorurteils. Nur an Festtagen sind sie Schutzwall vaterländischer Unabhängigkeit und Hort der Freiheit. An Werktagen bergen sie Brutstätten inzüchtiger Binnenkultur. Drunten in der Ebene wird Weitblick zwangsläufig und obligatorisch. Dort herrscht allseitig einfallender Wind aus der Fremde, und man ertrotzt ihm mit Segel und Windmühle den eigenen Fisch und das eigene Brot.»¹

Mit diesem gewiss nicht unbeabsichtigt etwas böse formulierten Epilog zu einem Aufsatz über belgische Kunst konfrontiert der 36jährige Architekt Hans Emil, genannt Hannes Meyer, im Herbst 1925 die Schweizer Leser der Zeitschrift DAS WERK. Er schreibt dies, nachdem er im Auftrag und in seiner Eigenschaft als Mitarbeiter in der schweizer Genossenschaftsbewegung für ein paar Monate in Belgien weilte. Er hat hier für den VSK² den Ausstellungsstand auf der Internationalen Genossenschaftsausstellung in Gent³ entworfen, mitaufgebaut und dortselbst sein sog. «Theater-Coop»⁴ gegründet und während der Ausstellung aufgeführt. 1889 in Basel geboren, waren die Sommermonate im Jahre 1924, während der er ausserdem für die Basler Kunsthalle eine Ausstellung über belgische Kunst organisiert⁵, sein erster wirklich wichtiger Auslandsaufenthalt – es war aber, postum sein anschliessendes unstetes Weltenbummlerdasein betrachtet, schon sein eigentlicher Abschied von der Schweiz. Sein Abschiedswinken fiel – seinem lebenslänglichen Trotz auch hier treu bleibend – daher nicht versöhnlich aus. Seine Landsleute bezichtigte er der «völkischen Abgeschlossenheit», der «inzüchtigen Binnenkultur» und der «Vorurteilsbildung». Dass er den beiden letztgenannten Verhaltensmustern einst selbst erliegen würde – ideologisch, dogmatisch und streng, und nicht nur fernab der Heimat –, auch das ist Teil der Tragik seiner Lebensgeschichte, wie wir sehen werden.



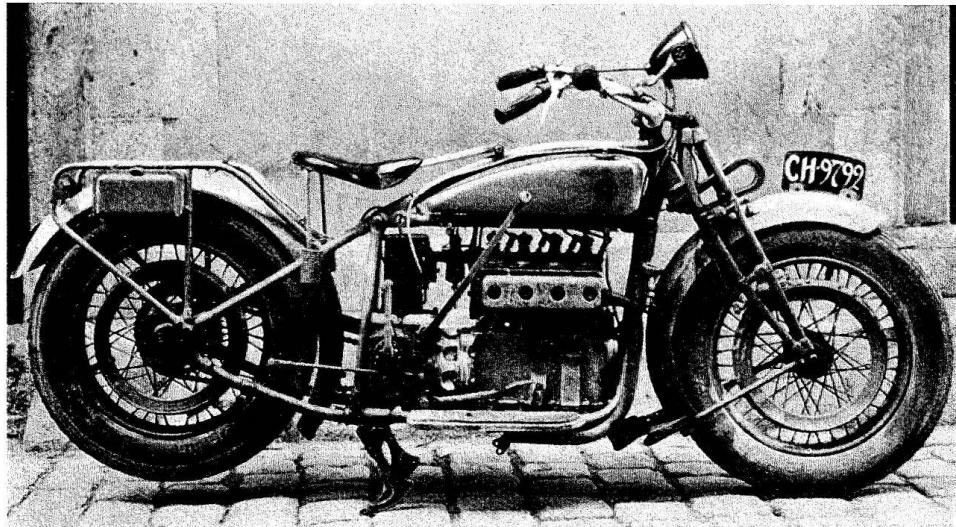
1 Basel, Siedlung Freidorf 1919–1921, Genossenschaftshaus, Architekt Hannes Meyer.

Freiwillige «Exil»-Stationen

1889 in Basel geboren, absolviert Hannes Meyer eine Maurer- und Bauzeichnerlehre, um mit 20 Jahren für zwei Jahre nach Berlin und England zu reisen. Er arbeitet bei verschiedenen Architekten und schaut sich bildend um. Er ist als ausgesprochen neugieriger und wissensdurstiger Mensch zu bezeichnen. Zurück in der Schweiz, Militärdienst und anschliessend wieder Deutschland: Zwei Jahre Architekt bei Metzendorf in München und bei Krupp in Essen. Wieder zurück in der Schweiz, erhält er seinen ersten grossen Auftrag: die Realisierung der Siedlung Freidorf in Muttenz bei Basel. Er engagiert sich stark in der Genossenschaftsbewegung. Für diese ist er dann im Jahre 1924 unterwegs in Belgien; und während dieser Reise wird ihm erstmals das Eingeschlossensein, die «inziüchtige Binnenkultur»⁶ seiner kleinen Heimat bewusst: er findet Kontakt zu Malern, Architekten und anderen Künstlern, die sich längst – und sei es nur informell – zur künstlerischen Avantgarde in Europa zusammengeschlossen haben. Meyer setzt nun mit seinem ihm eigenen Ehrgeiz alles daran, den Anschluss an diese Avantgarde zu finden: theoretisch, auf seine Arbeit als Architekt bezogen, und auch künstlerisch⁷.

Zunächst also publiziert er in der Zeitschrift DAS WERK einige Aufsätze, die seine Arbeit und seine Beobachtungen in der «Neuen Welt» reflektieren⁸. Er gerät als Teilnehmer an dem städtebaulichen Wettbewerb für den Friedhof Hörnli in Basel in den Kreis derjenigen, die den Kampf für eine Moderne Architektur in der Schweiz an vorderster Front zu führen bereit sind: Meyer wird Informant und – als Redakteur mit besonderem Status – Mitarbeiter der Zeitschrift «ABC-Beiträge zum Bauen»⁹. Seine Umtreibigkeit hält an. Er wohnt und arbeitet hauptsächlich an der italienisch-französischen Riviera und reist. Sein mit Hans Wittwer erarbeiteter Wettbewerbsbeitrag für den

2 «Es ist sinnlos, deren äusserliche Form ästhetischer Betrachtung zu unterwerfen. Sie sind «schön», weil sie vollkommenstes Ergebnis ihrer Funktion sind.» Hannes Meyer u. a. zum Motorvelo der F.N.-Werke in Herstal-Lüttich. Abgebildet in Meyers Aufsatz über «Junge Kunst in Belgien», 1925.



Völkerbundpalast in Genf¹⁰, bei dem sie einen der neun dritten Preise erzielen, macht ihn über die Grenzen der Schweiz hinaus berühmt. In der Folge erhält er 1927 einen Ruf als Baulehrer an das Bauhaus Dessau, wird 1928 Direktor dieser berühmten Schule, aber auch schon im Jahre 1930 wieder demissioniert – angeblich wegen Dul dung kommunistischer Umtriebe am feinen Institut, das sich doch bitteschön nur der Kunst verpflichtet fühlen und nur dieser dienen soll. Immerhin realisiert er hier in den Jahren 1928–1930 – mit der von ihm aufgebauten Bauabteilung des Bauhauses, mit seinem Partner Hans Wittwer und mit Studenten – sein wohl ausgereiftestes und anerkanntestes Meisterwerk: die Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) in Bernau bei Berlin¹¹. Nach seiner Entlassung geht Meyer wie so viele andere europäische Architekten in die UdSSR.

Bevor wir uns einem ganz besonderen Aspekt bzw. einem kleinen Ausschnitt, nicht von Meyers Schaffen als Architekt und Städtebauer, sondern von seinem Denken in der UdSSR zuwenden, wollen wir – der Vollständigkeit halber – seine weiteren freiwilligen «Exil»-Stationen benennen: 1936 wieder zurück in der Schweiz, Entwurf und Baubetreuung des Kinderheimes des VSK in Mümliswil. 1939–1949 Arbeit in Mexiko als Architekt, Städtebauer, Lehrer, Gutachter. Ende 1949 Rückkehr in die Schweiz, provisorische, dann aber doch endgültige Niederlassung in Crocifisso di Savosa bei Lugano im Tessin. Er stirbt hier am 19. Juli 1954.

Mir ist klar, dass diese Daten erst einmal wenig über ein Architekten-Leben in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts aussagen. Sie zeigen nur die Aussenstationen eines unruhigen und nie in sich selbst ruhen könnenden Lebens: Meyer ist eigentlich immer ein Suchender geblieben – oder, wie es eine Protokollnotiz über ihn von 1928 bezeugt: «meyer / ein schaffer / un homme qui ne peut plus s'arrêter de travailler»¹².

Aber immerhin – diese Stationen markieren andererseits einige wichtige Schnittstellen der Diskussion um die moderne Architektur der zwanziger und dreissiger Jahre. Einer dieser Marken wollen wir



3 Zeitschrift ABC, Titelblatt der Nummer 2, Serie 2, Redaktion Hannes Meyer, 1926.

uns zuwenden – und zwar der, in der es einmal mehr um «Stil» geht. Neben verkrampten ideologischen Diskussionen, die sich bei geringerem Hinsehen oft als blosse Scheingefechte entpuppen und deren Positionen meist nur dazu dienen, dem Gegner Immoralität und falsches Bewusstsein vorzuwerfen, bleibt von Kunst und Architektur letztlich nur das mittels Phantasie, Geschick, Geist und Beherrschung geformte Material, nämlich das Produkt, das Konstrukt übrig. Das spröde Feste. An dieser letzten Form lässt sich das davor Behauptete prüfen, der Gestaltungswille ablesen und die Haltung des Schaffenden aufspüren und erkennen, modifizieren und auch in Frage stellen.

Stildiskussion in der UdSSR

Hannes Meyer geht also 1930 in die noch junge Sowjetunion und stellt seine Kraft dem Aufbau des Sozialismus zur Verfügung: «Der fortschrittliche Architekt tritt als aktiver Kämpfer in die Front des revolutionären Proletariats.»¹³ Mit diesen und ähnlich plakativen Parolen spickte Meyer seine Schriften und Reden zumindest ab diesem Zeitpunkt immer wieder gern; wir wollen diese Tatsache nicht verschweigen, weitere Beispiele aber zu seinen Gunsten höflich vermeiden. Das Nachtreten nach denen, die a posteriori auf der falschen Seite der Geschichte stehen, überlassen wir den Demagogen. Es wäre auch zu müsiggang und zu schwierig, an dieser Stelle die ideologischen und propagandistischen Apparate mit ihrem jeweiligen Rüstzeug zu untersuchen. Im nachhinein wirken sie – auf beiden Seiten – lächerlich und dumm genug, zudem lenken sie vom eigentlichen Geschehen ab, hier: vom Tätigkeitsfeld des Architekten Meyer.

Aber es ist ebenso schwierig, dieses Tätigkeitsfeld Meyers befriedigend, d.h. ergiebig und vor allem anschaulich zu beschreiben. Seine tatsächlichen Arbeiten im herkömmlichen Sinne des Architekten- oder Städtebauberufes hier zu schildern, wäre langweilig, sehr abstrakt und vor allem: außer Statistiken und schriftlich dargelegten Überlegungen existiert nichts: kein Haus, keine Strasse, keine Stadt als geplantes, geschweige denn gebautes und somit überprüfbares Ergebnis. Und was hatte man sich nicht alles vorgenommen in dieser Neuen Welt!

Deshalb also richten wir unser Augenmerk auf zwei bislang in der Meyer-Forschung unbeachtete Veröffentlichungen. Wir engen unser Blick- und Untersuchungsfeld bewusst radikal ein, zoomen uns zwei kleine Texte von Meyer – in der UdSSR 1934/35 veröffentlicht – herbei: 1. Skul'ptor Karl Gejzer (Der Bildhauer Karl Geiser, Schweiz), Blick in eine Bildhauerwerkstatt¹⁴; 2. Koncertny dom (Das Konzerthaus des Architekten Ivar Tengbom, Stockholm 1926)¹⁵.

Diese beiden Aufsätze geben uns Aufschluss über Hannes Meyers Verhältnis zu seiner Heimat Schweiz einerseits (Karl Geiser), andererseits klären sie uns auf über seine architekturtheoretische Position in einer Zeit heftiger Stildebatten nicht nur in der UdSSR. Als ehemaliger radikaler Vertreter der funktionalistischen Moderne figuriert Meyer hier nämlich plötzlich als Vertreter und Verteidiger neoklassizistischer Tendenzen.

Kunst dem Volke?

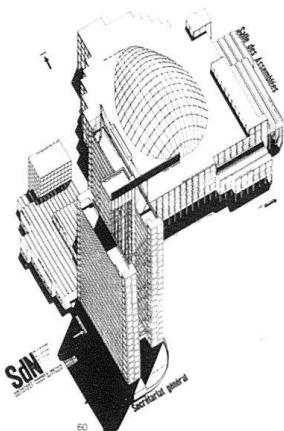
Wie schon in den Jahren zuvor in West-Europa, tobt bei Meyers Ein treffen 1930 auch in der UdSSR ein heftiger Kampf um die «richtige» moderne Architektur, die auch hier im sozialistischen Werdeprozess immer im Zusammenhang mit den Bestrebungen und Ausdrucksformen der aktuellen Kunst diskutiert wird. Fortschrittlich glatt-modern, vertikal-horizontal, in Glas, Stahl und Beton im Sinne des westlichen «International Style» konnte man sich kaum gebärden: das wuchs ja im Schosse des Kapitalismus und war schon deshalb zum

faulenden Absterben verurteilt. «Der Schrei nach einer internationalen Architektur im Zeitalter (...) des sozialistischen Aufbaus der Sowjetunion (...) – das ist ein snobistischer Traum jener Bauästheten, die sich eine einheitliche Bauwelt aus Glas, Beton und Stahl erträumen (zum Wohle der Glastrusts, Zementtrusts, Stahltrusts), losgelöst von der gesellschaftlichen Wirklichkeit.»¹⁶ Es war zudem volksfeindlich: «Das normale ästhetische Bedürfnis der bürgerlichen Schichten (...) soll auf gegenstandslose oder surrealistische Themen abgelenkt werden, damit die Goldschiebungen, die Rassenverfolgungen, die Kolonialausplünderung und die Bomba-Atomica nicht gemalt werden! Ich trete gegen abstrakte Darstellungen auf, weil sie dem Volke unverständlich bleiben. (...) Hat jemand den Schweizer Trunkenbold gemalt? – Und doch sind wir das Volk mit dem höchsten Alkoholkonsum Europas.»¹⁷ Einen Rekurs auf in der bürgerlichen Gesellschaft längst abgelegte Stile wie Renaissance und Klassizismus kann man sich kaum leisten: das würde Rückschritt bezeugen, auch wenn die sozialistische Masse das Frömmelnd-historisierende am meisten liebt. Ebenso verhält es sich mit der bildenden Kunst: Die Experimente eines Lisickij aus den zwanziger Jahren sind vorüber, so wie die eines Tatlin, Malewitsch, Rodschenko. Angesagt ist ab 1930 der «sozialistische Realismus», die Kunst, die widerspiegeln soll und im schlechtesten Falle doch nur propagandistisch verklärt – eben weil sie nicht über das Dargestellte hinaus etwas auszusagen in der Lage ist.

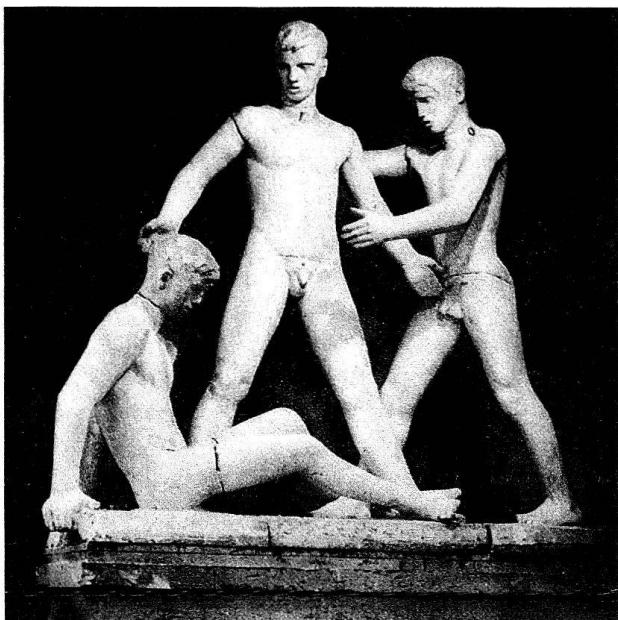
Was bleibt, ist eine eklektizistische Betrachtungsweise, die Suche nach einem Neuen aus dem alten Formenkanon, mithin der verbrämte Rückgriff – oder aber die ideologische Aufrüstung: «In Beziehung zur sozialistischen Architektur verstehen wir unter ‹Kunst› die Summe aller Massnahmen, welche die ideologische Organisation eines Bauwerkes oder des Stadtbaues erfordert, um dem Proletariat unmittelbar anschaulich zu werden. Der Wert dieser Kunst ist bestimmt durch ihren politischen Gehalt. In dieser proletarischen Baukunst ist das hochgesteigerte Erlebnis der Arbeitermasse die Spitzenleistung, die Ideologie der Arbeiterklasse, ihr Heroismus und ihr revolutionärer Wille sind die unversiegbaren Quellen dieser Baukunst. (...) Denn der proletarische Architekt erkennt die dialektische Wechselwirkung von Form und Inhalt in allen Architekturepochen, und er weiß, dass die höhere Form der sozialistischen Architektur nur entwickelt werden kann aus dem Erbe der bürgerlichen, der feudalen und der früheren Bauphasen.»¹⁸

Karl Geiser

Wir müssen uns noch einmal das Jahr des Erscheinens des Artikels von Hannes Meyer vor Augen führen: 1934. Eine Zeit mithin, in der der Schweizer Max Bill im Kreise der Gruppe und Zeitschrift «abstraction, création, art non figuratif» arbeitet und in der der Schweizer Alberto Giacometti seine Figurengruppen bzw. seine «Stillebenplastiken» in der Art der *pittura metafisica* schafft und sich wieder der menschlichen Figur und dem Porträt zuwendet.

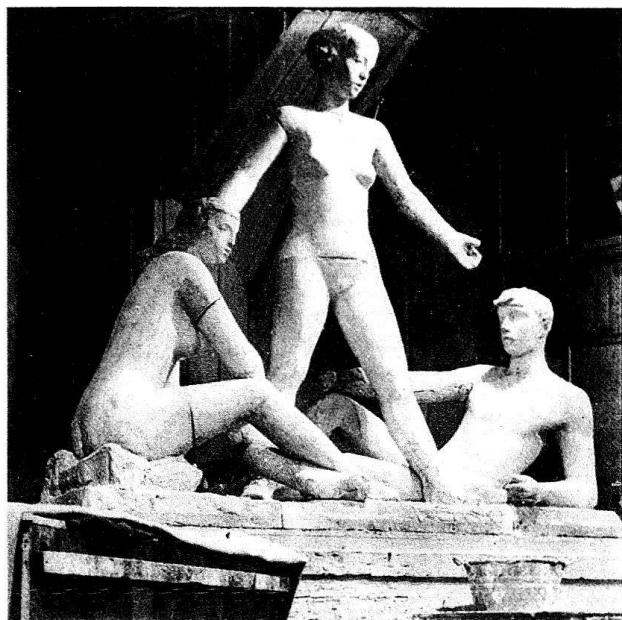


4 Hannes Meyer und Hans Wittwer, Projekt für Völkerbundspalast in Genf, revidierte Axonometrie für Wanderausstellung 1927.



5 Karl Geiser. Männergruppe für Gymnasium Kirchenfeld in Bern, Ateliermodell, 1932.

6 Karl Geiser. Gruppe mit zwei Frauen und einem Mann für Gymnasium Kirchenfeld in Bern, Ateliermodell, 1932.



Meyer beginnt seinen Beitrag mit einer Schweizer Lagebeschreibung, den Kapitalmarkt und die Kunst-Situation betreffend, wobei er unter anderem bemerkt, dass es ein «massenangebot von kunstwerken gibt, die durch ihre nichtssagende oder idealistische thematik vom klassenkampf ablenken sollen»¹⁹. Er stellt nun Karl Geiser als den «fähigsten unter den jüngeren schweizerischen bildhauern» vor, um dann die beiden Berner Figurengruppen Geisers für das städtische Gymnasium Kirchenfeld und dessen Arbeit daran zu beschreiben: «(sie) zeigen in freier anordnung drei männer und zwei frauen mit einem mann. die frage nach der thematik beantwortet der künstler freimütig mit dem hinweis auf seine humanistische bildung. der betrachter habe danach die ‹freiheit›, sich nach seinem ermessen das beliebige vorzustellen. eigentlich wollte der bildhauer je drei gesunde junge körper irgendwie durch eine künstlerische komposition binden. vage schwebt ihm vor, dass die ‹gruppen zu dritt› irgendwie dem begriff einer kooperativen handlung und der überwindung des individualismus ausdruck verleihen.»²⁰

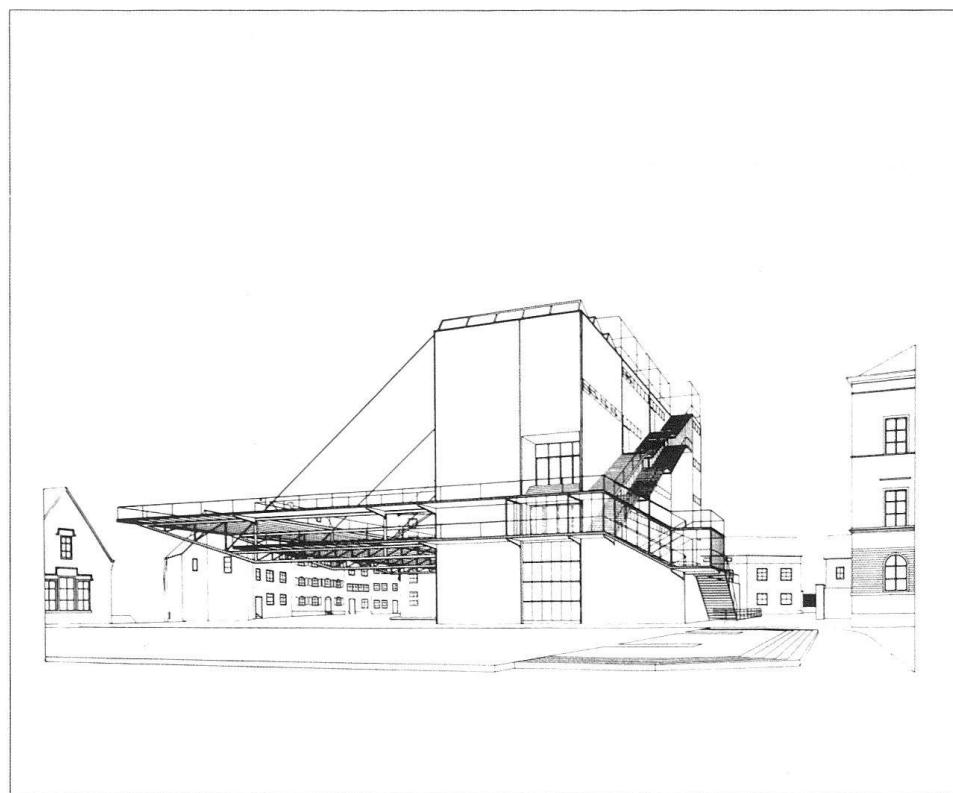
Die zweimalige Verwendung des «irgendwie» an genau den Stellen, an denen eine präzisere Aussage zu dem dann folgenden Sachverhalt aufschlussreicher gewesen wäre, zeigt einmal mehr die Unsicherheit Meyers zu dieser Zeit, einen Standpunkt zu beziehen, der über die Anpassung an den herrschenden Geschmack in der Kunstdebatte der UdSSR hinausginge. Der Figurengruppe haftet aber nun selbst dieses «irgendwie» an, sie ist ebenso unentschlossen in ihrer Formulierung wie der Text Meyers. Sieben Jahre habe der Künstler daran «schöpferisch» gearbeitet, schreibt Meyer, «heute, 1934, sind die naturgrossen modelle (...) gussfertig geworden. sie zeugen von der aussergewöhnlichen ernsthaftigkeit, begabung und dem plastischen sinn ihres schöpfers.»²¹ Sieben Jahre zurück: Der Entwurf der Gruppe entstand also 1926/27 – just zu der Zeit, als Meyer sein Manifest «Die Neue Welt» in die Schweizer Kunstwelt posaunte, als er die

einige «abstrakte» Sondernummer von ABC redigierte, er Völkerbundpalast und Petersschule entwarf und an das Bauhaus Dessau berufen wurde. Vor dieser Wende zucken wir die Achseln.

Ivar Tengbom

Und wieder: Das Jahr, in dem Tengbom sein Konzerthaus in Stockholm errichtet, über das Hannes Meyer aus seiner Wahlheimat so überschwenglich berichtet, ist das Jahr 1926. Die Mitglieder um die Zeitschrift ABC – inklusive unseren Helden Meyer – fühlen sich zu diesem Zeitpunkt dem wütesten und grossartigsten Maschinenästhetizismus verpflichtet, sie streichen Abbildungen des Bahnhofes in Stuttgart von Paul Bonatz in ihren Heften programmatisch durch, frönen der Liebe zum Beton und schreiben: «Es ist wahr, dass die einfachen Kuben und die klar ausgedrückten Materialien sympathischer und angenehmer sind, als die abgelebten vorgeklebten Säulen und Guirlanden. (...) Wichtig sind die Funktionen, und diese werden die Form bestimmen.»²² Und nun?

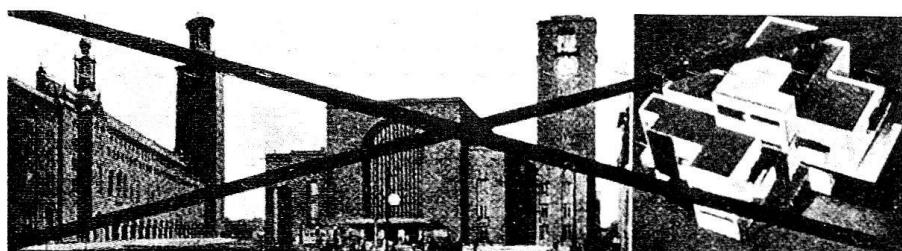
Meyer, wir sahen es oben, schrieb, «dass die höhere Form der sozialistischen Architektur nur entwickelt werden kann aus dem Erbe der bürgerlichen, der feudalen und der früheren Bauepochen»²³. De- ren letzten und modernsten Schritt allerdings, dem er selbst noch acht Jahre zuvor laut anderen Protagonisten der «Moderne» hinterherschritt, blendet er nun, bei der Betrachtung des Stockholmer Konzerthauses, völlig aus, wenn er «eine eigenwillig-selbständige weiterführung der klassizistischen bautendenzen im europäischen norden in einer ausnehmend hohen meisterschaft der architektoni-



7 Hannes Meyer und Hans Wittwer, Projekt für Petersschule in Basel, überarbeitete Perspektive 1927, Zeichnung von Consemüller.

schen mittel zum ausdruck»²⁴ kommen sieht. Nun ist die Meisterschaft Tengboms innerhalb der schwedischen Architektur der Nachkriegszeit unbestritten – nur beginnt Tengbom selbst, ab 1930 mit seinem Sohn arbeitend, just in dem Moment, als Meyer in die UdSSR geht, eher im klassischen Sinne modern, d. h. «funktionalistisch» und somit ohne «Säulen und Guirlanden» zu bauen. Es gehört schon eine gehörige Portion ungekühlten Mutes dazu, für diese Geschmackskurve das russische Völkchen verantwortlich zu machen. Soll diese Kehrtwendung der ästhetischen Position dem Volke etwa nicht unverständlich bleiben? Dies Volk soll den Intellektuellen ernst nehmen? – Den, der sein Urteil nicht aus eigener Anschauung, aus seinem Wissen, seinem Studium zieht, sondern dem Unwissenden überantwortet, dem in Kunstdingen unverschuldetweise noch ungeschulten Arbeiter? Das wäre ein miserabler russischer Schuster, der sich so in seine Arbeit funkeln lassen würde.

Was aber findet Meyer vor? Ein Konzerthaus mitten in der Stadt, einen Bauplatz, der für diese Funktion zu klein und zu ungünstig gelegen ist – mithin einen Bauplatz, wie er 1926 den Teilnehmern des Wettbewerbes für die Petersschule in Basel angewiesen wurde: den Petersplatz. Aber wie grossartig reagierte man seinerzeit! Meyer/Wittwer besannen sich, ohne besinnungslos zu werden, sie kämpften einen Kampf ohne Gegner und nannten ihren Beitrag «Kompromiss» – aber sie waren kompromisslos: sie schlügen ein nur knapp verkleidetes Betonrahmenskelett vor, einen an Stahlseilen aufgehängten Pausenhof, eine Konstruktion, die Geschichte gemacht hat, eine Inkunabel der Moderne, abgebildet in zahlreichen avantgardistischen Zeitschriften. Ein Manifest von «ABC», sozusagen das laute «A» der von dieser Gruppe gestarteten Alphabetisierungskampagne der Modernen Architektur der Schweiz. – Das 1926!



RATHAUS STOCKHOLM

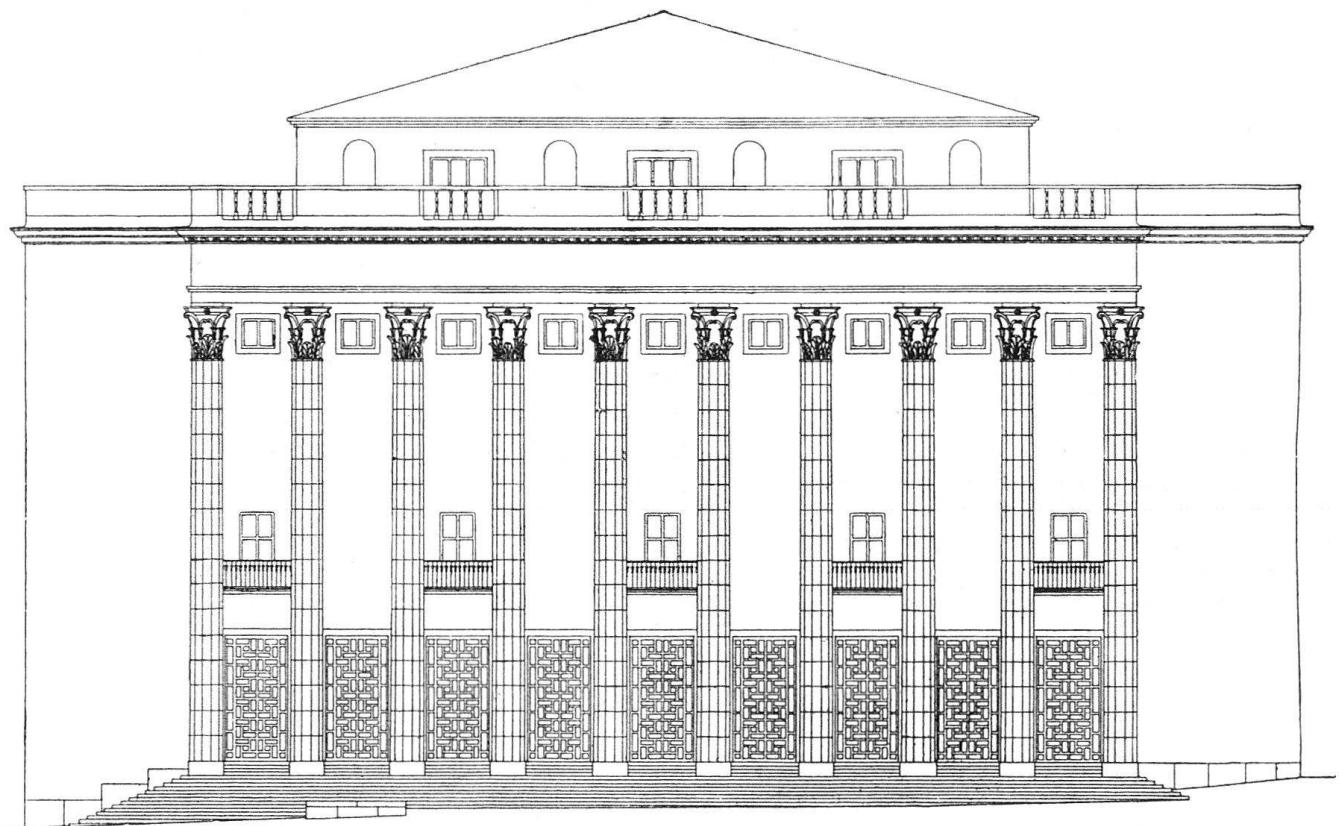
BAHNHOF STUTTGART

WOHNHAUS

Es ist wahr, dass die verständigen und redlichen Verfechter der Komposition formale und konstruktive Beleidigungen einer Aufgabe umgehen, dass ein Rationalismus auf jedem Gebiet durchgedrungen ist. Es ist wahr, dass die einfachen Kuben und die klar ausgedrückten Materialien sympathischer und angenehmer sind, als die abgelebten vorgeklebten Säulen und Guirlanden. Dennoch — —

Komposition, Komposition von Kuben, von Farben, von Materialien bleibt ein Hülftsmittel und eine Schwäche.

Wichtig sind die Funktionen, und diese werden die Form bestimmen.



Was aber sieht Meyer jetzt hier in Stockholm? Einen grossen «tempel der musik» inmitten eines verkehrsumbrausten Stadtplatzes, ein fünfgeschossiges Gebäude mit einem Saal für 2500 Zuhörer. Ein «architektonisches konzert», das «werk einer barocken bauauf-fassung», eines, das ihn schwärmen lässt ob «der illusionären perspektive einer dreireihigen säulenstellung, deren in verkürzung dar-gestellte kassettendecke mit geschmideten metallornamenten aus-gelegt sind», ob der «metallkapitale feinster art auf den dünnen be-ton-säulen im saal», ob der «hohen kultur des architektonischen bau-details» und ob der «meisterschaft der schaffung von übergängen, von material zu material». Er wandert wagnerisch-trunken durch das Haus, fährt immer wieder mit musikalischen topoi geradezu hoch: er entdeckt «nebenakkorde» in den balustergruppen, den «feinen takt» im Umriss des Gebäudes, den «festlichen klang» der Stukkaturen und Textilien, den Tengbom zu steigern versteht. Meyer: «also nicht nur ein konzerthaus für musikalische konzerte, auch ein architektonisches konzert können wir im werke ivar tengboms empfinden.»²⁵

Meyers Haltung trägt tragische Züge. Der letzte Versuch der Rettung des europäischen Klassizismus, die Ausschöpfung seiner letzten Reserven in Bildhauerei und Architektur – als das müssen wir die Arbeiten Geisers und Tengboms aus dem Jahre 1926 sehen. Auf dieser Folie – eingedenk Meyers schon einmal erarbeiteter Positionen in der «Neuen Welt» zu Kunst und Architektur zur gleichen Zeit – ist die Hin- bzw. Rückwendung zu diesem Klassizismus im

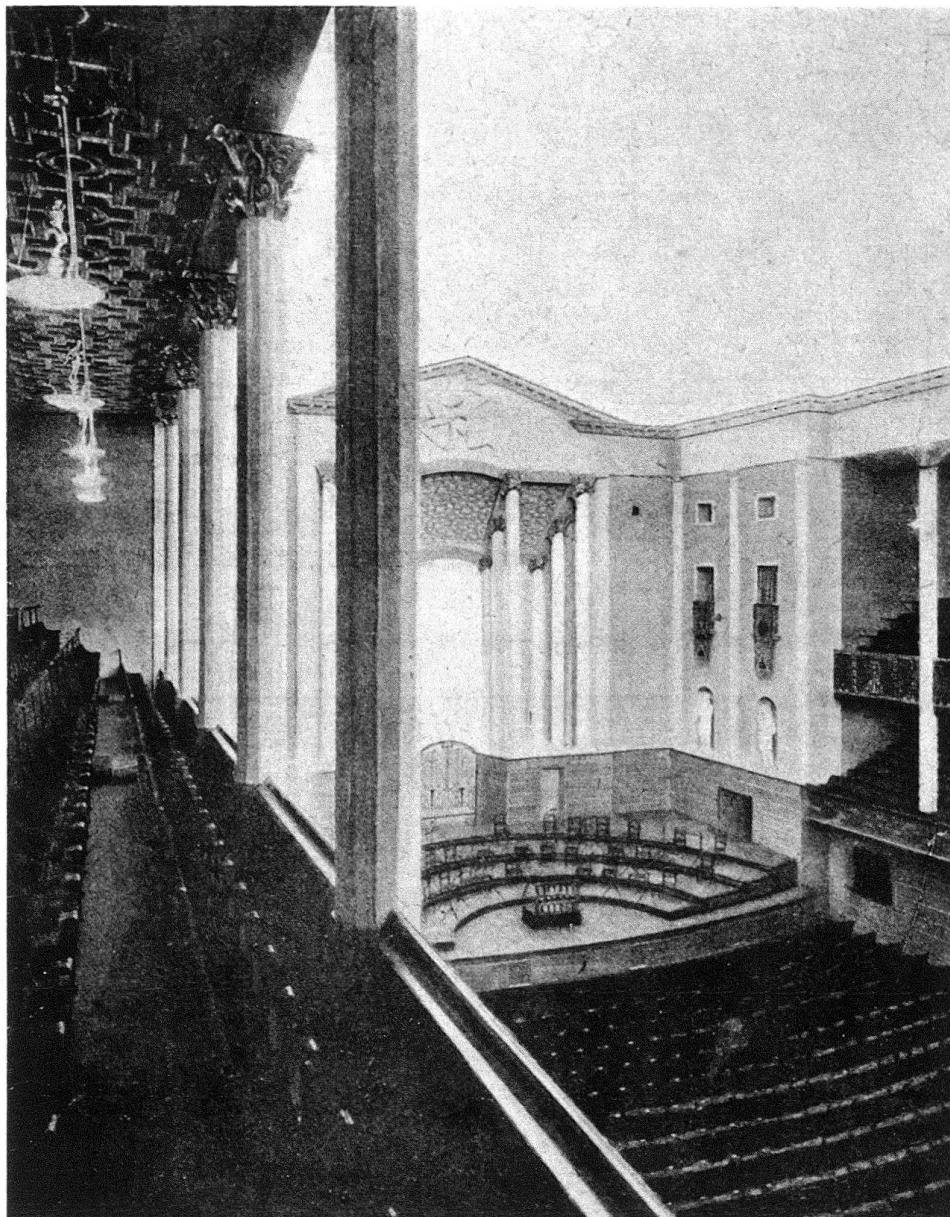
9 Ivar Tengbom, Konzerthaus in Stockholm, Ansicht, 1926.

Jahre 1934 abenteuerlich und opportunistisch, romantisch und ideologisch. Es zeigt auch einmal mehr, dass ein Kunsturteil, das sich ausschliesslich auf politisch-soziale Verhältnisse stützt, der Kunst nicht dient, sondern sie bricht. Denn im Zweifelsfalle hat das vielbeschworene Volk sich auf das Verstehen, die Kunst und das Wollen und Können des Künstlers einzulassen, nicht umgekehrt.

Exil? – Wiederholtes Abschiedswinken

Im Jahre 1936 verlässt Meyer die UdSSR – die Gründe sind vielschichtig. Der wichtigste ist wohl der, dass er – wie viele seiner «ausländischen Kameraden» – nicht bauen kann, nicht bauen darf: «Warum wird es so dargestellt, als ob ein Taut, ein Hannes Meyer, usw. in der URSS nichts tun wollten, während man diesen im Auslande um ihrer Tätigkeit seinerzeit bekannten Fachleuten, in Wirklichkeit nichts zu tun geben wollte?»²⁶ Am 13. August 1937 – Meyer wohnt in Genf, in der Rue St. Laurent, in Le Corbusiers Clarté – schreibt Meyer einen Brief an seine Freundin aus Berliner Zeit, an Carola Bloch-Pjotrzkawska, die Frau des Philosophen Ernst Bloch: über seine Erfahrungen als Architekt in der UdSSR und über die Schweiz: «es ist sehr amüsant, mein letztes erlebnis in der «Akademie» zu erwähnen: man überträgt mir (auf dem papier) das projekt eines grossen sanatoriums bei sotschi, und ich beginne mit organisationsstudien. auf dem nachbargrundstück projektiert prof. kusnetzow ebenfalls ein grosses sanatorium für 200 betten bzw. familien. in seinem entwurfe sind ca. 1860 säulen, also etwa 9 säulen pro bett. was soll der kranke mit diesem «reichtum» anfangen?»²⁷ Es ist also nicht die Tatsache, dass überhaupt Säulen im Entwurf Kusnetzows enthalten sind, sondern es ist die Zahl, also der «Reichtum». Aber: «ich bin, wie sie sicher wissen, völlig einverstanden mit der «nationalen schwenkung», welche die architektur (mit anderen kulturgebieten) drüben nehmen muss. das ist einfach eine politische notwendigkeit in einer welt, in der die «nationalen belange» zum rüstzeug der kulturellen verteidigung geworden sind. ich sehe diese schwenkung völlig ein, – aber ich bin als nichtrusse ganz unfähig, dazu irgend einen praktischen beitrag zu leisten.»²⁸

Es bleibt, Meyer muss das Politische immer mitdenken. Es schlägt sich zwar nicht in seiner Arbeit, jedenfalls nicht in geplanten oder gebauten Ergebnissen, aber in seinen Bewertungen nieder. Dieser «Nichtrusse», dieser «Westeuropäer, eine Kreuzung von Allemanne und Hugenotte», als die er sich einmal bezeichnet hat, hält es in der Schweiz aber auch nicht mehr aus: hier ist der Architekt Hannes Meyer persona non grata, Bauaufträge kann er nicht erwarten – er verschwindet einmal mehr. Doch auch dies letzte Winken ist nicht versöhnlich: «hier in der welschen schweiz tobt jetzt der billige kampf um das verbot der kommunisten und ihrer tochterorganisationen. in neuchatel und genf ist es schon erfolgt. in der waadt wird es demnächst auch kommen. jetzt beginnt der abbau der demokratie auf kantonalem boden, nachdem auf eidgenössischem terrain verschiedene widerstände sich geltend machen. (...) in zürich wer-



10 Ivar Tengbom, Konzerthaus in Stockholm, Innenansicht, 1926.

den die zionistischen juden in den cafés und auf der strasse angepöbelt, in bern die synagoge verschmiert, in genf darf DORIOT öffentlich reden und JOUHAUX wird es verboten. unsere spanienfahrer sind mit strafen bis zu 14 monaten gefängnis, einstellung im bürgerrecht, usw. durch militärgerichte belegt worden. FRANCO unterhält in Bern einen «nichtoffiziellen» geschäftsträger. (...) so steht es um unsere eidgenössische demokratie!»²⁹ Diese Zeit und Hannes Meyer in ihr stehend auf dieser historischen Folie, in diesem Lichte betrachtet, verschwindet die Architektur als Chimäre hinterm Horizont – und es bleibt unserem Schweizer Helden nur einmal mehr die Flucht, diesmal in die weiten Ebenen Mexikos: nach ebendort, hinter den Horizont. Der eingangs zitierte Epilog auf die «Junge Belgische Kunst» von 1925 wandelt sich 1939 – nunmehr vor seinem letzten zornigen Verschwinden aus der Heimat – zum Prolog eines abermals neuen

Lebensabschnitte: «... in der Ebene wird Weitblick zwangsläufig und obligatorisch. Dort herrscht allseitig einfallender Wind aus der Fremde, und man ertrotzt ihm mit Segel und Windmühle den eigenen Fisch und das eigene Brot.» Stildebatten? – Ach, Europa!

Résumé Avec ses projets pour la Petersschule à Bâle et pour le Palais des Nations à Genève, Hannes Meyer (1889–1954) s'intégrait dans le mouvement de l'avant-garde de l'architecture moderne des années 1920. A la suite de sa nomination au Bauhaus de Dessau en 1927, sa conception changea radicalement. Il s'intéressa dès lors à l'aspect social de la construction. Cette nouvelle orientation le mena dès 1930 en Union Soviétique, qui commençait alors à condamner ses propres mouvements avant-gardistes et ceux du capitalisme occidental bourgeois et décadent. Dans ce contexte, Meyer connut, lui aussi, une nouvelle conversion. Il perçut subitement, dans les travaux néo-classiques d'Ivar Tengbom (Suède) et de Karl Geiser (Suisse), l'accomplissement d'idéaux pour lesquels il s'engageait, notamment celui de la réalisation d'un art qui devait être compris par le peuple.

Riassunto Con i suoi schizzi per la Petersschule a Basilea e il palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra, negli Anni Venti Hannes Meyer (1889–1954) apparteneva all'avanguardia dell'architettura moderna. Il mutamento radicale in direzione di una concezione architettonica di tipo sociale, che fece dopo la sua nomina al Bauhaus di Dessau nel 1927, nel 1930 lo portò finalmente in Unione Sovietica. Allora là s'incominciava a respingere i propri movimenti avanguardistici e quelli del capitalismo occidentale come manifestazione di decadenza borghese. In questo clima anche Meyer cambiò nuovamente opinione. Di colpo vide realizzati nei lavori neoclassici di Ivar Tengbom (Svezia) e di Karl Geiser (Svizzera) degli ideali da difendere, tra cui l'ideale di un'arte compresa dal popolo.

Anmerkungen

¹ HANNES MEYER, *Junge Kunst in Belgien*, in: *DAS WERK*, 12. Jg., Heft 10/1925, S. 305; die wichtigste Literatur zu Leben und Werk von Hannes Meyer findet sich in folgenden Werken: a) KLAUS-JÜRGEN WINKLER, *Der Architekt Hannes Meyer, Anschauungen und Werk*, Berlin 1989; b) MARTIN KIEREN, *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit. Architektur- und Gestaltungsversuche 1919–1927*, Heiden 1990; c) *hannes meyer, architekt, urbanist, lehrer, 1889–1954*; Ausstellungskatalog des Bauhaus-Archivs Berlin und des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt a.M., Berlin 1989.

² Verband Schweizerischer Konsumvereine.

³ 15. Juni bis 15. September 1924.

⁴ Ein Pantomimen- und Puppentheater, gemeinsam mit den Genfern Mr. Jean-Bard, und M^{me} Jean-Bard.

⁵ Die Ausstellung fand vom 15. März bis zum 5. April 1925 statt. Neben den schon berühmten Malern Meunier, Minne und Ensor versammelte Meyer hier Vertreter der «Jungen Generation», über die er im obgenannten Aufsatz auch schreibt, so unter anderem Permeke, de Smet, van den Berghe, de Praetere, Cantré, Masereel und Jespers.

⁶ Siehe Ann. 1.

⁷ Meyer versucht sich dabei in verschiedenen Disziplinen: er fotografiert («Foto-Coop»), macht Linolschnitte («Lino-Coop») und dekoriert Vitrinen («Vitrine Coop»); über dieses wichtige und aufschlussreiche Kapitel seines Lebens siehe: MARTIN KIEREN, *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit, Architektur – und Gestaltungsversuche 1919–1927*, Heiden 1990.

⁸ HANNES MEYER, *Das Theater-Coop*, in: *DAS WERK*, 12. Jg., Heft 11/1924; S. 329–332; HANNES MEYER, *Die Siedlung Freidorf*, in: *DAS WERK*, 12. Jg., Heft 2/1925, S. 40–51; HANNES MEYER, *Die neue Welt*, in: *DAS WERK*, 13. Jg., Heft 7/1926, S. 205–224.

⁹ Meyer redigiert die Sondernummer 2, der Serie 2, 1926, dieser in nur 9 Nummern zwischen 1924 und 1928 erschienenen Zeitschrift *ABC*.

¹⁰ Herbst 1926/Frühjahr 1927; es werden neun erste, neun zweite und neun dritte Preise vergeben; jeder der neun Juroren kann dreimal plazieren; Karl Moser, als Mentor der Schweizer Moderne, verhilft dem Entwurf von Meyer/Wittwer zu einem dritten Platz; siehe dazu: *DAS WERK*, 14. Jg., Heft 7/1927, S. 223–226.

¹¹ Man kann gar nicht häufig genug darauf hinweisen, dass es bis zu Meyers Berufung am Bauhaus keine Bauabteilung gegeben hat. Zwar wurde diese von Walter Gropius immer angestrebt, allein sie wurde erst von Meyer aufgebaut; er hat auch wesentlichen Anteil an der Struktur des Lehrplans dieser Bauabteilung. Das Missverständnis, am Bauhaus hätte es immer diese Abteilung gegeben – was ja der Name «Bauhaus» schon nahelegt und auch das ursprüngliche Bekenntnis bei der Gründung: «Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau» –, dieses Missverständnis röhrt daher, dass Gropius es immer verstand, in seinem Privatbüro Studenten des Bauhauses zu beschäftigen und zu fördern.

¹² Zitiert nach: *vorbereitender internationaler kongress für neues bauen (cirpac), offizielle erklärung*; in: *bauhaus, zeitschrift für gestaltung*, 2. Jg., Heft 4/1928, S. 8.

¹³ HANNES MEYER, *Antworten auf Fragen der Prager Architektengruppe «Leva Fronta»*, ursprünglich betitelt: *Der Architekt im Klassenkampf*, in: *Der rote Aufbau*, Berlin, 5. Jg., Heft 13/1932; hier zitiert nach: WINKLER, MEYER (wie Anm. 1a), S. 237.

¹⁴ In: *Architektura za Rubezom* (Architektur des Auslands), Heft 1/1934, S. 29–31.

¹⁵ In: *Architektura za Rubezom*, Heft 2/1935, S. 9–17.

¹⁶ HANNES MEYER, *Erziehung zum Architekten*, Vortrag vom 30. September in Mexiko, zitiert nach: WINKLER, MEYER (siehe Anm. 1a), S. 239.

¹⁷ HANNES MEYER, Brief an den Maler Ernst Morgenthaler und dessen Frau Sascha, 1. Mai 1949, zitiert nach: LENA MEYER-BERGNER (Hrsg.) *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte*, Dresden 1980, S. 374 f.

¹⁸ MEYER, *Antworten* (wie Anm. 13), S. 236 f.

¹⁹ MEYER, Geiser (wie Anm. 14), zitiert nach dem Originalmanuskript in deutscher Sprache, Hannes Meyer-Nachlass, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M., Sign.: 82/1–33 (1+2).

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² *ABC, Zweite Serie*, Nr. 1, 1926, S. 1 (Statement der Redaktion?).

²³ MEYER, *Antworten* (wie Anm. 13).

²⁴ MEYER, Tengbom (wie Anm. 15), zitiert nach dem Originalmanuskript in deutscher Sprache, Hannes Meyer-Nachlass, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M., Sign.: 82/1–34 (1+2).

²⁵ Ebd., alle Zitate aus dem Manuskript.

²⁶ HANNES MEYER, Brief an N. J. Koll, zitiert nach Anm. 1c, S. 292.

²⁷ HANNES MEYER, Brief an Carola Bloch-Pjotrzkawska, zitiert nach Anm. 1c, S. 292 f.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 293.

1, 4, 7: Martin Kieren, Hannes Meyer, Heiden 1990. – 2: *DAS WERK*, Okt. 1925. – 5, 6: Waldemar George, Karl Geiser, Paris 1932. – 3, 8: Zeitschrift *ABC*, Basel. – 9, 10: *Architektura za Rubezom*, Heft 2/1935.

Martin Kieren, Dr. Ing., Architekturhistoriker und -kritiker, Christstrasse 35, D-1000 Berlin 19

Abbildungsnachweis

Adresse des Autors