

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 71 (1984)  
**Heft:** 10: Aus der Sicht der Erben : Gropius und das Bauhaus = Vus par les héritiers : Gropius et le Bauhaus = From today's point of view : Gropius and the Bauhaus

**Artikel:** Walter Gropius : Kontinuität oder Erneuerung? : Walter Gropius, das Neue Bauen und die sozial-kulturelle Funktion der Architektur  
**Autor:** Schädlich, Christian  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-54289>

### **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:** 03.04.2026

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

## Walter Gropius: Kontinuität oder Erneuerung?

### Walter Gropius, das Neue Bauen und die sozial-kulturelle Funktion der Architektur

Im Jahre 1964 hielt Walter Gropius einen Vortrag zum Thema «Tradition und Kontinuität in der Architektur»<sup>1</sup>. Er suchte darin Antwort auf die folgende Frage: «Wie sollen wir unsere eigenen Beiträge im Lichte traditioneller Werte und des Gedankens der Kontinuität kultureller Entwicklung einschätzen?» Heute, zwei Jahrzehnte später, ist diese Frage aktueller denn je. Antwort zu suchen ist nicht nur wichtig im Hinblick auf die Positionsbestimmung gegenüber der Moderne, sondern auch als Orientierung für die weitere Entwicklung der Architektur. So mag die Gropiussche Frage auch uns als Ausgangspunkt für den Versuch einer historischen Wertung dienen.

Wie also ist der Beitrag der Moderne zur Architektur im Lichte traditioneller Werte und im Lichte des Gedankens der Kontinuität kultureller Entwicklung einzuschätzen?

### Walter Gropius, la nouvelle architecture et la fonction socioculturelle de l'architecture

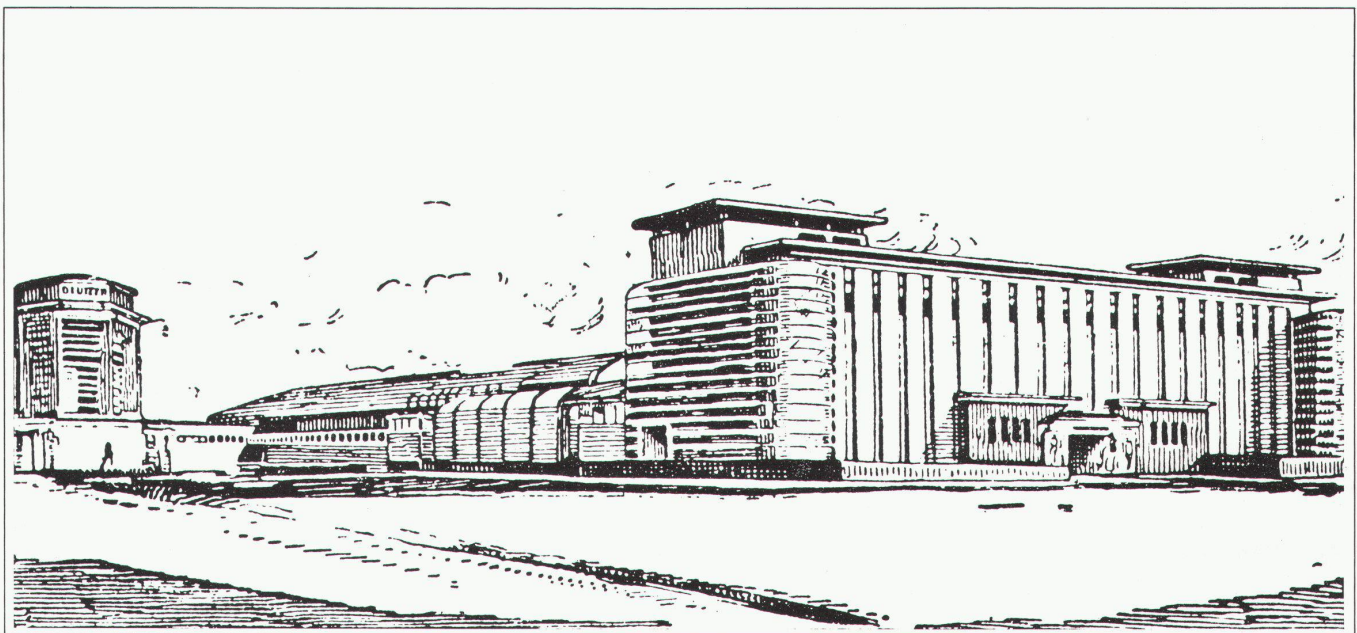
En 1964 Walter Gropius tint une conférence sur le thème «Tradition et continuité en architecture»<sup>1</sup>. Il y cherchait une réponse à la question suivante: «Comment devons-nous placer nos propres travaux dans le contexte des valeurs traditionnelles et de l'idée de la continuité du développement culturel?» Aujourd'hui, deux décennies après, cette question est plus actuelle que jamais. Y trouver une réponse n'est pas seulement important pour définir notre position par rapport au mouvement moderne, mais aussi pour orienter la suite du développement de l'architecture. C'est ainsi que, pour nous, la question de Gropius peut aussi servir de point de départ pour tenter un jugement historique.

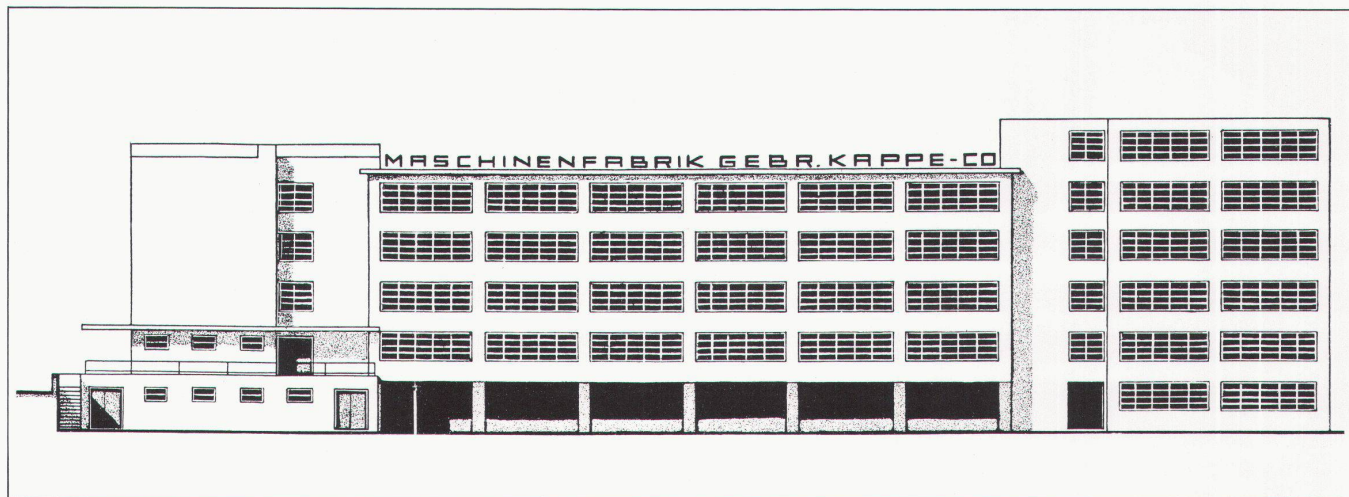
Autrement dit, dans le contexte des valeurs traditionnelles et de l'idée de la continuité du développement culturel, comment peut-on juger de la contribution des modernes?

### Walter Gropius, "Neues Bauen" and the Socio-Cultural Function of Architecture

In 1964 Walter Gropius delivered a lecture on "Tradition and Continuity Within Architecture"<sup>1</sup>, seeking an answer to the following question: "How are we to judge our own contributions in relation to traditional values and the continuity within cultural development?" Today, two decades later, the same question is as relevant as it was then. Seeking an answer to it is not only important when trying to define one's position in regard to modernism but also as a point of reference for all further architectural development. Thus Gropius' question may very well serve as a point of departure in our attempting an evaluation based on historical facts, too.

How then may the modernist contribution to architecture be defined in the light of traditional values and the notion of the continuity of cultural development?





2

Rufen wir uns zunächst einige Tatsachen ins Gedächtnis! Die Moderne empfand sich als Antithese gegen den Historismus des 19. Jahrhunderts. Es mag sein, dass die mit ihm teilweise verbundenen eklektischen Züge besonderen Anlass gaben für die radikale Verneinung traditioneller Gestaltvorstellungen, traditioneller schöpferischer Methoden der Formfindung, ja des traditionellen Verständnisses der Architektur als Baukunst überhaupt. Gropius schrieb 1923: «Die Kunst des Bauens versank in den letzten Generationen in einer schwächlich-sentimentalen, ästhetisch-dekorativen Auffassung, die ihr Ziel in formalistischer Verwendung von Motiven, Ornamenten und Profilen erblickte, die den Baukörper bedeckten. Der Bau wurde ein Träger äußerlicher, toter Schmuckformen, anstatt ein lebendiger Organismus zu sein... Dieses Bauen lehnen wir ab.»<sup>2</sup> Schon vor dem Ersten Weltkrieg wandte er sich dagegen, den Bau durch erborgte Stilformen zu verschleiern, weil dadurch die an sich vielleicht edle Form, sinnlos verwendet, zur sentimentalen Phrase würde.<sup>3</sup> In einem Brief schrieb Gropius im Mai 1919, dass er am Bauhaus die Historie nach Möglichkeit ganz unterdrücken wolle.<sup>4</sup> Der anfänglich noch vorhandene Kunstgeschichtsunterricht wurde bald ganz eingestellt. Und noch in der amerikanischen Zeit, in den 40er Jahren, kam es – so wird berichtet – wegen Gropius' Ablehnung baugeschichtlichen Unter-

richts zum Zerwürfnis mit dem Dekan Joseph Hudnut, der ihn in die USA berufen hatte.

Schaut man sich in den Manifesten und Kunstprogrammen der zwanziger Jahre um, dann findet man zahlreiche Zeugnisse dieser zum Teil sehr scharf formulierten Absage an traditionelle Gestaltungsmittel und Formvorstellungen. Nur ein Zitat dazu soll noch folgen. Le Corbusier schrieb 1925: «Die schmückende Kunst ist tot. Der moderne Städtebau gebiert eine neue Architektur. Eine ungeheure, blitzeschleudernde, brutale Entwicklung hat die Brücken zu der Vergangenheit abgerissen.»<sup>5</sup>

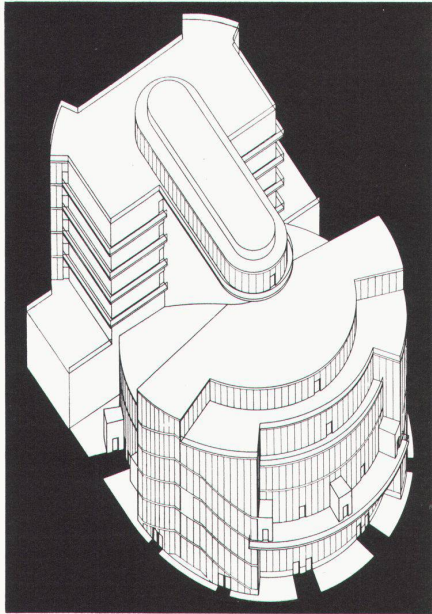
Die Verneinung traditioneller Werte war nicht Selbstzweck. Sie sollte den Weg freimachen für eine neue Architektur. «Statt frühere Stile und Vorbilder zu benutzen und nachzuahmen, muss man das Problem der Architektur noch einmal ganz neu aufwerfen», so formulierte 1924 Theo van Doesburg,<sup>6</sup> und so sahen auch Gropius und andere die Fragestellung. Nun gab es spätestens seit der Französischen Revolution vielfältige Versuche, die Architektur mit den neuen gesellschaftlichen Bedingungen in Übereinstimmung zu bringen, eine neue Gestaltungskonzeption zu entwickeln. Zu Beginn unseres Jahrhunderts jedoch stand die Frage des Architekturfortschritts auf qualitativ höherer Stufe, in neuer Größenordnung und auch Schärfe. Bedingt war dies durch den gegenüber dem begin-

nenden 19. Jahrhundert ungleich höheren Entwicklungsstand der Produktivkräfte (der Technik) sowie durch die politischen und sozialen Revolutionen am Ende des Ersten Weltkrieges. In richtiger Erkenntnis objektiver Prozesse zielten die Bemühungen der Neuerer darauf hin, die überlieferte Architekturkonzeption der «vorindustriellen Zeit» (Gropius braucht diesen Begriff) durch eine neue, dem «Industriezeitalter», dem «Zeitalter der Technik» entsprechende zu ersetzen. Deshalb die Absage an traditionelle Werte der Baukunst, deshalb die Hervorhebung zu den für den gesellschaftlichen Fortschritt ausschlaggebenden technischen und sozialen Aspekten der Architektur!

So beruht dieser Entwurf für eine neue Architektur vor allem auf zwei wesentlichen Gedanken. Zum einen ist es die entschiedene Hinwendung zum wissenschaftlich-technischen Fortschritt im allgemeinen wie auch im Bauen. «Entschlossene Bejahung der lebendigen Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge», «dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik», «entschlossene Be-

① Walter Gropius und Adolf Meyer, Fabrik für die Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln, 1914 / Usine pour l'exposition du Deutsche Werkbund / Factory for the "Deutscher Werkbund" exhibition

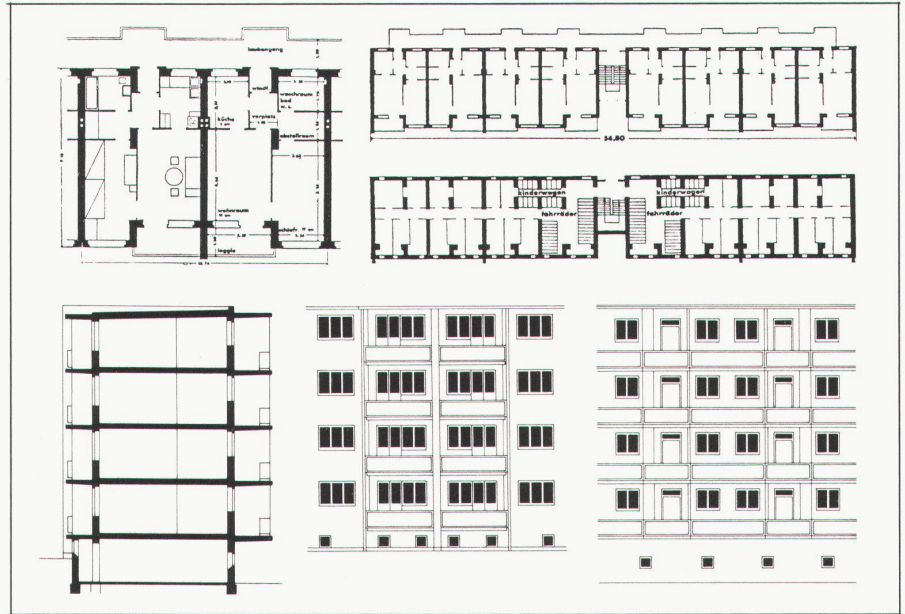
② Walter Gropius und Adolf Meyer, Maschinenfabrik Kappe, Alfeld an der Leine, 1924 / Atelier de construction mécanique Kappe / The Kappe machine factory



3

rücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden und Konstruktionsmaterialien» – mit solchen und ähnlichen Wendungen machte Gropius seine Position deutlich. Zum anderen wird die soziale Funktion des Bauens besonders betont. In allgemeiner Fassung zielt sie auf den Menschen als den alleinigen Bezugspunkt: Architektur als Gestaltung von Lebensvorgängen, nicht Mittel des Profits; auch: Technik im Dienste des Menschen, zur Erleichterung seines Lebens und zur Entfaltung seiner Möglichkeiten. Konkreter begriffen war diese soziale Funktion auf die Befriedigung von Bedürfnissen des Volkes, auch der Arbeiterklasse gerichtet. Sie enthielt zuweilen einen gesellschaftsverändernden Aspekt.

Mit diesen Grundsätzen verband sich eine neue schöpferische Methode im Hervorbringen von Architektur. Sie ist uns als Funktionalismus, als funktionales Gestalten bekannt. Und schliesslich gehörte zu dieser neuen Konzeption der Architektur auch ein neues, mit den anderen Komponenten dialektisch verbundenes Erscheinungsbild. Die neue Formensprache, bewusst als Ziel gesetzt, war rationalistisch und antihistorisch begründet. «Wir wollen den klaren, organischen Bauleib schaffen, nackt und strah-



4

lend aus innerem Gesetz heraus, ohne Lügen und Verspieltheiten...»<sup>7</sup>, schrieb Gropius 1923.

Dieses neue Bauen stand von Anfang an im Kreuzfeuer der Meinungen. Aber es setzte sich durch, und es gab eine Zeit, da wurde weltweit nicht daran gezweifelt, dass die Moderne historischen Fortschritt verkörpert. Die seit den siebziger Jahren sich verdichtende Kritik, die zuweilen an die Grundfesten dieser Konzeption rührt, nimmt ihren Ausgangspunkt im künstlerischen Aspekt der Architektur. Die Moderne habe diese Seite des Bauens vernachlässigt, weil unterschätzt. Unter ihren Fittichen sei die Sprache der Architektur verarmt, platter Technizismus an die Stelle künstlerischen Ausdrucks getreten. Die funktionalistische Methode habe deutliche Grenzen, wenn es darum geht, die baulich-räumliche Umwelt als Zeichen, als Identifikationsobjekt für den Menschen zu gestalten.

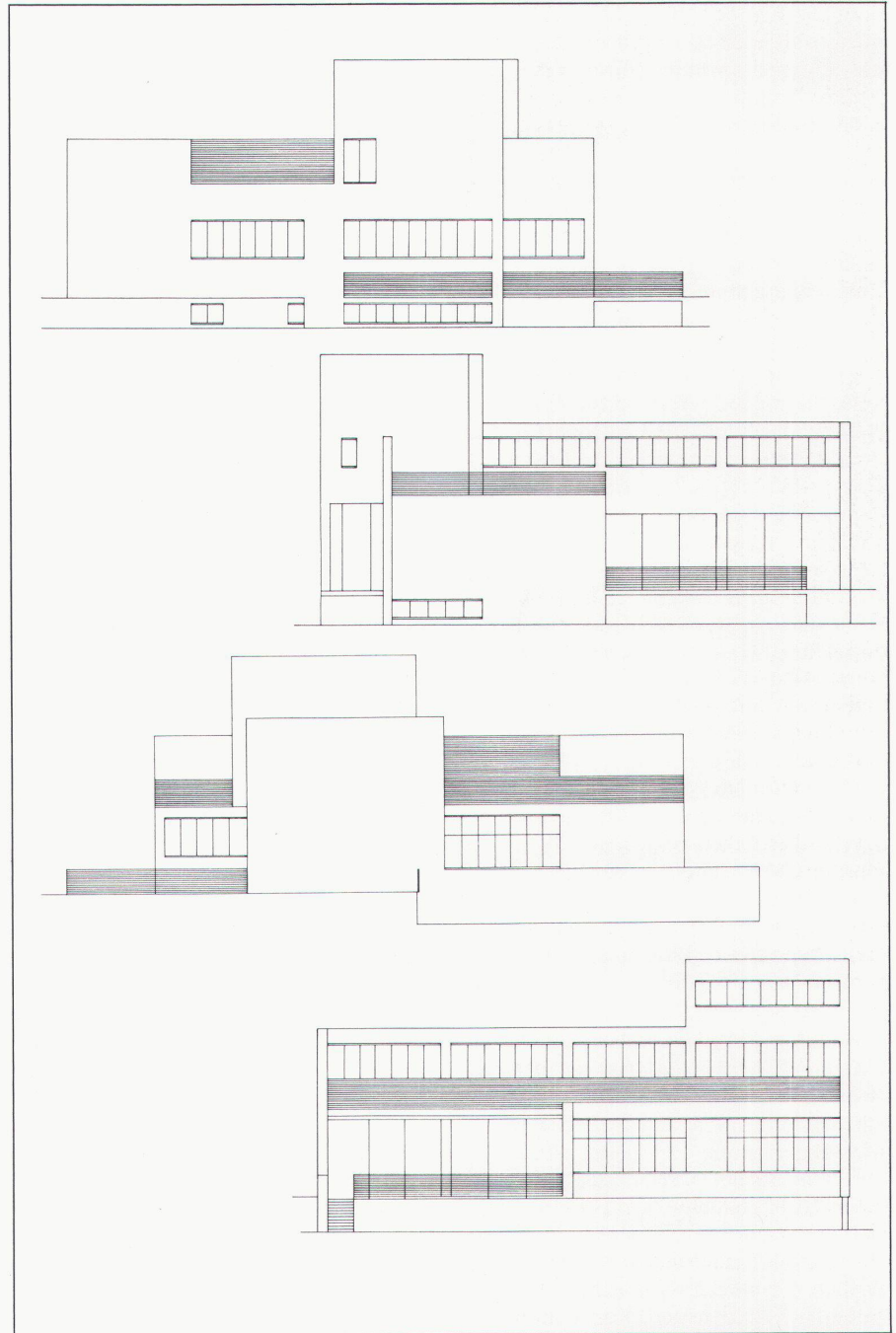
Hier ist die Frage aufgeworfen, wie es die Neuerer der 20er Jahre mit der Baukunst hielten. Es steht ausser Zweifel, dass es zum Teil eine unmittelbare Absage an die Kunst im Bauen gab. Meist wird Hannes Meyer dafür als Kronzeuge aufgerufen. «Bauen ist ein biologischer Vorgang. Bauen ist kein äs-

thetischer Prozess... Alle Kunst ist Komposition und mithin zweckwidrig» – so und ähnlich schrieb er 1928.<sup>8</sup> Die Mehrzahl der Vertreter des Neuen Bauens hatte bei der Erneuerung der Architektur durchaus auch die künstlerisch-emotionale Seite im Sinn. Gropius bekannte sich schon in seinen ersten theoretischen Schriften vor dem Ersten Weltkrieg zur künstlerischen Aufgabe der Architektur. Er holte sich Rat bei den neuen «kunsttheoretischen Schulauffassungen von Riegl und Worringer», wie er es in einem Vortrag sagte.<sup>9</sup> Er sprach von der Industriebaukunst und dem stilbildenden Wert ihrer Formen, fasste Stil als Ausdrucksbild gemeinsamer Lebensäusserungen. Im Prospekt der Ausstellung für unbekannte Architekten im Frühjahr 1919 beschwor er das Bauen als die «grosse, einzige Kunst».<sup>10</sup> Durch die allseitige Ausarbeitung der funktionalistischen Methode traten bei Gropius in den zwanziger Jahren Gedanken über den künstlerischen Ausdruck in der Architektur zunächst in den Hintergrund. Immer aber blieb die Form neben den funktionellen und technischen Aspekten legitimes Ziel des architektonischen Prozesses.

Man könnte noch weitere Belege von anderen Architekten bringen, um

deutlich zu machen, dass das Neue Bauen, so sehr es sich auch im Begriff von Architektur = Baukunst abgrenzte, doch nicht bar jeglicher ästhetischer Ziele und künstlerisch-emotionaler Absichten war, sondern auch eine Gestaltungskonzeption enthielt. Nur beruhte dieser auf völlig anderen Prämissen als die der traditionellen Baukunst. Mir scheint, dass Hugo Häring's Gedanken von der «Form der Leistungserfüllung» einen Schlüssel zum Verständnis dieses neuen Typs künstlerischer Widerspiegelung in der Architektur liefert. Die neue Baukunst, so schrieb er, gehe nicht von einer Form aus, sondern auf eine Form zu. Das Bedürfnis, Form zu schaffen, verleite den Künstler immer wieder dazu, im Interesse eines Ausdrucks Formen über die Objekte auszubreiten. Die Form der Leistungserfüllung führe im Gegenteil dazu, dass jedes Ding seine eigene wesenhafte Gestalt behalte, dass die in ihm selbst enthaltene Gestalt erweckt, gepflegt und gezüchtet wird. Und in der Beseitigung des Konfliktes zwischen Ausdruck und Form der Leistungserfüllung, zwischen Kunstform und Form als Organon, sieht Häring einen Wesenszug der neuen Baukunst.<sup>11</sup> Das zielt auf die Beziehung zwischen Gebrauchswert und Ausdruckswert hin, und ich stimme mit Karin Hirdina überein, die in dieser unauflösbaren Einheit das historisch Bedeutsame der Funktionalismuskonzeption sieht.<sup>12</sup>

So war dieses Konzept der Erneuerung der Architektur tiefgreifend und total. Was Wunder, dass es auf Widerspruch stieß und dass auch seine Verwirklichung ein widerspruchsvoller Prozess war. Die jüngste Kritik an der Moderne hat einige der damals diskutierten Aspekte wieder stärker ins Blickfeld gerückt: den Bruch mit der Geschichte, die Abstraktheit der Gestalt, das Aufgeben traditioneller Bildhaftigkeit, die Überschätzung der Fähigkeit und Bereitschaft des Betrachters, sich auf die neuen technischen Formen und ihre besonderen Rezeptionsbedingungen einzustellen u.a. Die Diskussion dieser Fragen gewann um 1930 an Breite und Tiefe. Ich habe hier nicht die unter «völkischem», nationalistischem Vorzeichen von rechts geübte Kritik am Neuen Bauen im Auge, son-



5

3 Walter Gropius, Entwurf für das Totale Theater, 1927 /  
Projet de théâtre total / Design for the "Total Theatre"

4

Walter Gropius, Siedlung Dammerstock, Karlsruhe, 1927/  
28 / Ensemble Dammerstock / The Dammerstock Settlement

5

Walter Gropius, Projekt für Haus Wilinsky, Berlin, 1929 /  
Projet de l'habitation Wilinsky / Project for House Wilinsky

dern die aus den eigenen Reihen kommende, die Selbstkritik des Neuen Bauens, die nichts von den Grundsätzen der neuen Architekturkonzeption in Frage stellte, sondern der Positionsbestimmung und der Weiterentwicklung diene.

Der vorwärts gerichtete Meinungsstreit über die gesellschaftliche Funktion und das ästhetische Wesen des Neuen Bauens erweist sich als geschichtliche Entwicklungsstufe in Theorie und Praxis der Neuererbestrebungen. Auch Zeitgenossen schätzten das so ein. In dem 1929 erschienenen Buch «Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion» unterschied El Lissitzky drei Perioden in der Entwicklung der sowjetischen Architektur: Zunächst Verneinung der Architektur als nur emotionelle, individuelle romantische Angelegenheit, dann «sachliches» Schaffen in der stillen Hoffnung, dass das entstandene Produkt schliesslich später doch als Kunstwerk betrachtet wird, und schliesslich «bewusst zielstrebiges Schaffen einer Architektur, die auf einer vorgearbeiteten, objektiv-wissenschaftlichen Basis eine geschlossene künstlerische Wirkung ausübt.»<sup>13</sup> «Dies ist», so fährt Lissitzky fort, «die Dialektik unseres Werdegangs, der durch die Verneinung zur Bejahung kommt.» Mir scheint, dass Lissitzky hier die anstehende Aufgabe in der Weiterentwicklung des Neuen Bauens treffend formuliert hat.

Welche Ergebnisse zeitigten die Bemühungen, den künstlerischen Aspekt der modernen Architektur stärker zu artikulieren? Wir wissen, dass sie sehr vielgestaltig waren und teilweise zu epochalen Wendungen in der Architekturentwicklung führten. Begründet ist dies in unterschiedlichen Positionen (ästhetischen Anschauungen, Handschriften usw.) einzelner Architekten, vor allem aber im gesellschaftlichen Bedingungsgefüge in der sozialistischen Sowjetunion, im hitlerfaschistischen Deutschland und in den bürgerlich-parlamentarischen Demokratien des Westens. Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen darauf einzugehen, wengleich eine vertiefte marxistisch-leninistische Analyse dieser ersten dreissiger Jahre dringend erforderlich wäre.

Wir wollen uns an die Ausgangsfrage

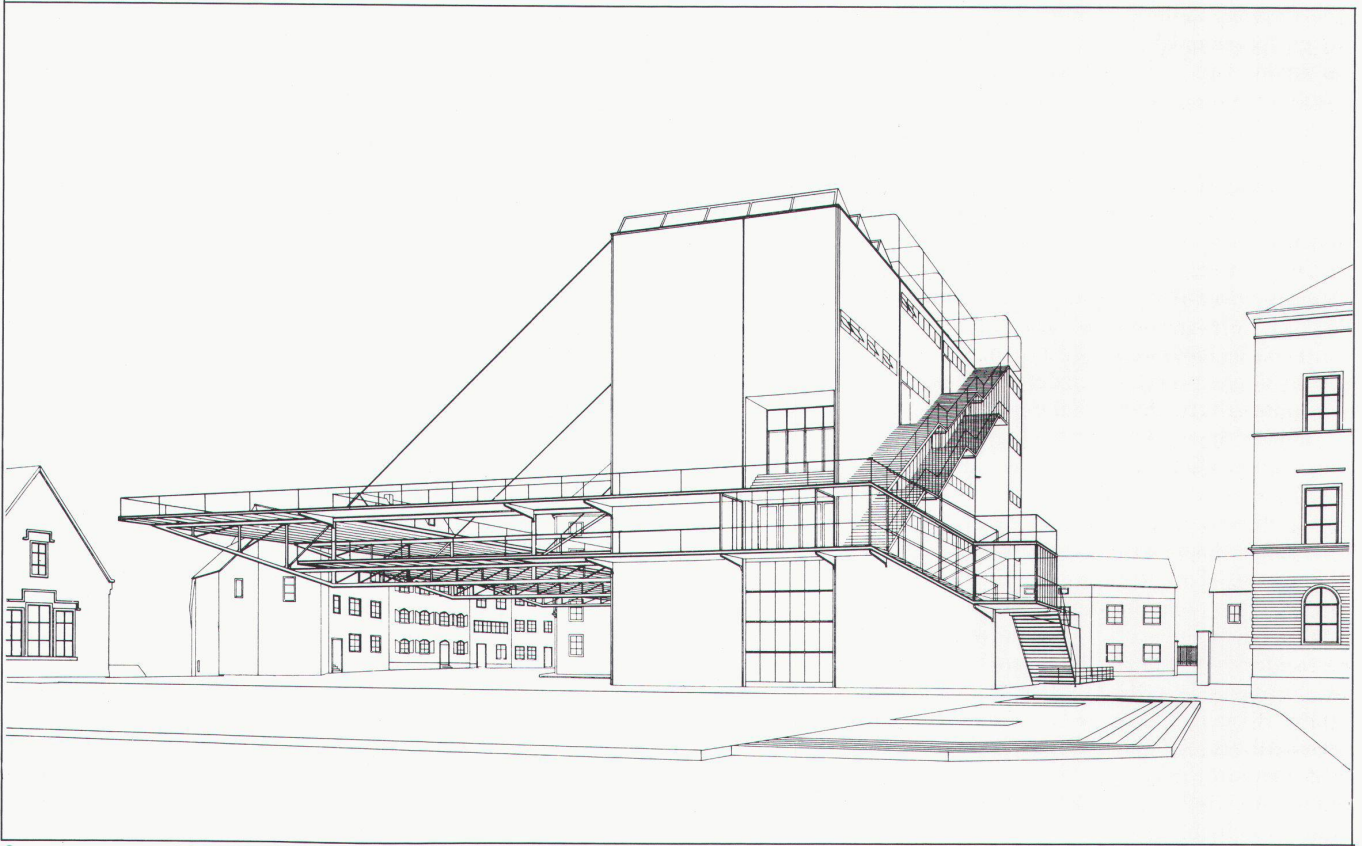
halten und einige Streiflichter nur auf jene Bemühungen werfen, für die Architekturfortschritt einzig auf dem Boden des Neuen Bauens möglich war. Und auch hier beschränken wir uns auf zwei Architekten: Hannes Meyer und Walter Gropius.

Bei Hannes Meyer lässt sich in zahlreichen Aufsätzen verfolgen, wie er von der Ablehnung des künstlerischen Formaspektes der Architektur stufenweise zu dessen Anerkennung und auch theoretisch vertieften Fassung vordringt. Noch 1931 schrieb er, dass Architektur keine Baukunst mehr sei, sondern eine Bauwissenschaft. Unter dem Eindruck des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion, wo er ab 1930 tätig war, fasste er aber die Ablehnung der Kunst im Bauen als eine Krisenerscheinung der bürgerlichen Kultur auf. «Ich begriff, dass unsere frühere Verneinung der Kunst in den kapitalistischen Verhältnissen wurzelte. Aber ich lernte nunmehr, dass es für die Masse der Werktätigen im sozialistischen Aufbau selbstverständlich ist, eine grosse proletarische Kunst zu schaffen, in welcher Wandmalerei und Skulptur vereinigt sind, um das Leben des sozialistischen Menschen in künstlerischer Form erhebender zu gestalten.»<sup>14</sup> Und in seinen Antworten auf Fragen der Prager Architektengruppe «Leva Fronta» sagte Meyer 1933: «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.»<sup>15</sup>

Meyer bekennt sich hier zu dem – mindestens aus der geschichtlichen Erfahrung belegbaren – Vermögen der Architektur, Wertvorstellungen künstlerisch widerzuspiegeln. Dementsprechend nahm er auch eine andere Position zu den Gestaltungsmitteln der Architektur ein. Die Architektur der Klassiker aller Epochen müsse man fortgesetzt studieren, sie aber schöpferisch verarbeiten und nicht kopieren. «Was für die Musiker die Lehre vom Kontrapunkt, das ist die klassische Baukunst für uns Architekten: eine Lehre vom Kontrapunkt der architektonischen Ordnungen und der architektoni-

schen Ausdrucksmöglichkeiten.»<sup>16</sup> So schrieb er 1933 in Erweiterung seiner Architekturkonzeption, ohne deshalb in der praktisch-schöpferischen Arbeit die Gestaltungsgrundlagen des Neuen Bauens aufzugeben. Meyers Problemsicht ist ein Beleg dafür, dass die Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur nicht nur eine formal-ästhetische Seite hat, dass sie vielmehr mit dem gesellschaftlichen Inhalt, mit Ideologie und so auch mit weltanschaulichen und politischen Entscheidungen verbunden ist.

Bei Walter Gropius ist das prinzipiell nicht anders. Nur traf er seine Entscheidungen nicht mit solcher politischen Konsequenz wie Meyer. Im Februar 1934 hielt Gropius in Budapest einen Vortrag zum Thema «Bilanz des Neuen Bauens». Mit berechtigtem Stolz stellte er fest, dass der Durchbruch zu einem neuen, dem Zeitalter der Technik entsprechenden Gesicht der Baukunst erfolgt sei, dass die Führer des Neuen Bauens den Funktionsbegriff an die Stelle des ästhetischen Motivesalats gestellt und durch gründliche Forschungen im sozialen, technischen und künstlerischen Feld allgemeingültige Gesetze erobert hätten. Gropius wandte sich aber scharf gegen jedwede Dogmatisierung und gegen Gefahren formalistischer Spielerei (worunter er auch den «Bauhausstil» verstand). «Falsch geprägte Schlagworte wie das von der «neuen Sachlichkeit» und «Zweckmässigkeit = schön» haben die Betrachtung der Baukunst auf äusserliche Nebenwege abgelenkt.» Niemand dürfe behaupten, die neue Bewegung sei «ein traditionsloser technischer Rausch, sprengt blind alle nationalen und psychischen Bindungen und ende in einem Fanatismus materialistischer Zweckverherrlichung.» Er fährt fort: «Ich bin nun der Meinung, dass diese gründliche Auffassung niemals gegen den Begriff der Tradition verstösst, denn der Respekt vor Tradition bedeutet doch nicht behaglichen Genuss am Gefälligen oder Bequemen, ästhetisch formalistische Beschäftigung mit vergangenen Kunstformen, sondern sie war und ist immer Kampf um das Wesentliche.»<sup>17</sup> Wie Gropius die Verarbeitung der Tradition auffasste, das machte er im Zusammenhang mit dem



6 Entwurf für das Harvard Graduate Center deutlich (ausgeführt 1949). Die «innerste Tradition» von Harvard sah er in den begrünten Höfen, und so ging er vom Thema der Höfe aus, suchte es aber mit modernen Mitteln zu verwirklichen. In ähnlicher Weise begründete er die Anlage seines eigenen Hauses in Lincoln 1938 aus Traditionen des Neuengland-Hauses.<sup>18</sup>

In der amerikanischen Zeit verwendete Gropius viel Kraft darauf, die in den 20er Jahren erprobte Architekturkonzeption für neue Entwicklungen offenzuhalten. Prinzipiell, aber elastisch kämpfte er gegen formalistische Verflachung auf der einen und dogmatische Erstarrung auf der anderen Seite. Der eingangs erwähnte Aufsatz über Tradition und Kontinuität in der Architektur von 1964 kommt einer neuen Positionsbestimmung gleich. Gropius distanziert sich von der engen Auslegung des Funktionalismus, der in der Anwendung durch be-

schränkte Geister tatsächlich in die Sackgasse führen müsse. Er erkennt die Notwendigkeit an, ein größeres Verständnis für historische Kontinuität zu entwickeln. Aber er gibt dabei *einen* Grundgedanken nicht auf: Dass nur die positive Auseinandersetzung mit den «Kräften, die unsere Zeit prägen», zu neuen kulturellen Leistungen führen kann.

Und welches sind diese Kräfte, die unsere Zeit prägen? Die Stichworte Technik, Demokratie, sozialer Fortschritt mögen hier die Auffassungen von Gropius charakterisieren. Freilich bleibt Gropius in der Fassung dieser Problematik aufgrund seiner weltanschaulichen und politischen Positionen in vielem unscharf, zuweilen auch utopisch. Aber auch nach dem Weggang aus Deutschland waren Gropius' Denken und schöpferische Tätigkeit, obgleich nun in einem anderen gesellschaftlichen Umfeld angesiedelt, tief im Sozialen verankert.

Als zu Beginn der fascistischen

Architektur der staatlich sanktionierte Angriff gegen die Moderne begann und zum Beispiel der Präsident der Reichskammer für bildende Künste, Eugen Höning, in einem Vortrag im März 1934 das Neue Bauen als «Kistenarchitektur» glosierte, da schrieb ihm Gropius einen prinzipiellen – und wenn man es richtig besieht, einen recht mutigen – Brief. Er verwahrte sich dagegen, dass er und seine Freunde immer nur vom rein formalen Standpunkt als Schöpfer von Baukuben mit flachen Dächern abqualifiziert werden, ohne dass die «umfassende gestalterische und soziologische Arbeit berücksichtigt wird», die sich dahinter verbirgt.

6 Hannes Meyer und Hans Wittwer, Projekt für die Peterschule, Basel, 1926 / Projet pour l'école «Peterschule» / Project for the "Peterschule"

Und Gropius stellte die Frage: «Wo sind die entsprechenden sozialen Leistungen der Architekten, die heute auf den Schild gehoben werden, wie etwa Schmitthenners, Schultze-Naumburgs, Bestelmeyers?»<sup>19</sup>

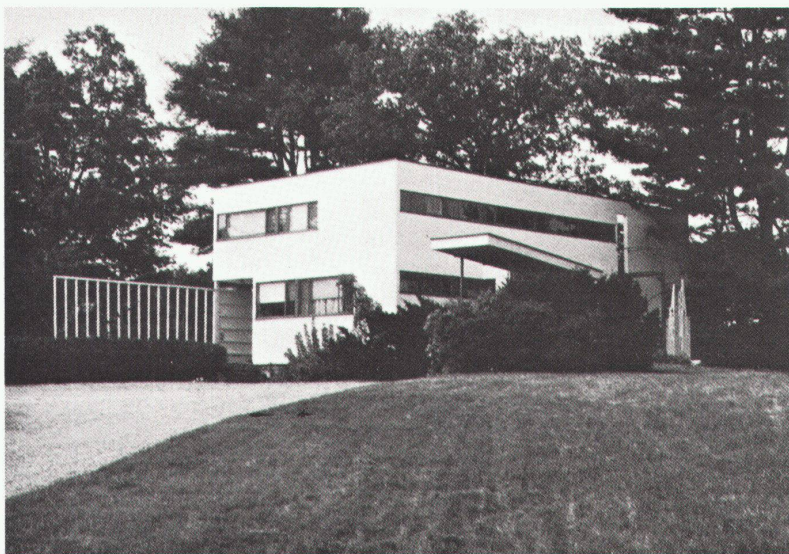
In die Möglichkeiten der amerikanischen Gesellschaft und in die bürgerliche Demokratie setzte Gropius grosse Hoffnungen zur Verwirklichung seines sozialen Programms, stiess aber auch dort auf die Hindernisse konservativ-bourgeoiser Denkweise. Daran mag es liegen, dass er die Lösung der Aufgabe «Gestaltung fürs Leben» auf einer höheren Ebene, abgetrennt von konkreten sozialen und politischen Strukturen, suchte. Konzeptionell freier, arbeitete er hier seine Vorstellungen von einer «totalen Architektur», einer komplexen Umweltgestaltung aus. Das künstlerische Element spielte darin eine beträchtliche Rolle. Die mit der Überschrift «Apollo in der Demokratie» versehene Rede anlässlich der Verleihung des Hansischen Goethe-Preises 1956 in Hamburg ist dafür programmatisch. Sie beschäftigte sich mit dem Hervorbringen von Schönheit und ihrem Widerschein in der demokratischen Gesellschaft (wobei er Demokratie nicht politisch meinte). Dem lag die Überzeugung zugrunde, «dass die Schöpfung von Schönheit und die Formung von Wertmassstäben einem innersten Bedürf-

nis des Menschen entspringen»<sup>20</sup> und dass Schönheit nicht nur den Menschen bereichert, sondern auch starke ethische Kräfte mobilisiert. Dementsprechend formulierte Gropius bei Verleihung des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt am Main 1961 die Aufgabe des Architekten so: «Die Rolle des Architekten in der Gesellschaft besteht in seiner sittlichen Verantwortung, die Kluft zwischen der Gesellschaft und dem Individuum durch seine künstlerischen Mittel schliessen zu helfen. Wie der Dichter die sprachliche Verbindung schlägt, so muss der Architekt und bildende Künstler sichtbare Zeichen schaffen, den inneren Wahrheiten neue Form geben und schliesslich zu allverständlichen Symbolen kultureller Einheit werden.»<sup>21</sup>

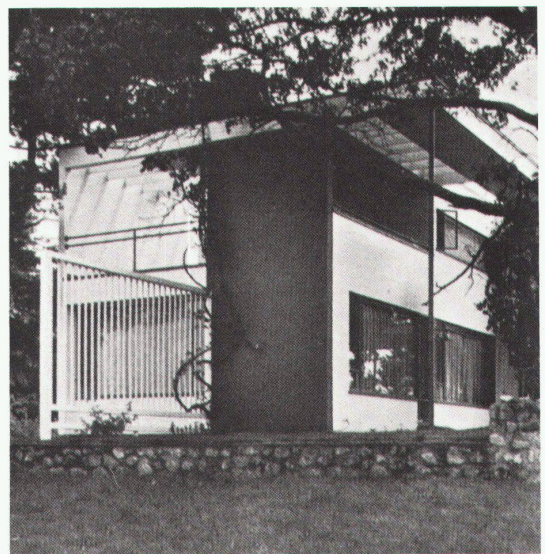
Unser Ausgangspunkt war die Frage nach dem Beitrag der Moderne zur Entwicklung der Architektur im Lichte traditioneller Werte und im Lichte des Gedankens der Kontinuität kultureller Entwicklung. Die Frage hat zwei Aspekte. Ein erster ist: wie hielt es die Moderne mit der Geschichte, der Tradition, den überlieferten Vorstellungen von der Baukunst? Zweifellos gab es einen scharfen Bruch, ein gebrochenes Verhältnis zur Geschichte, Verneinung traditioneller Werte, dies freilich nicht aus modischer Neuerungssucht, sondern im Bestreben, eine Gestaltungskonzeption zu schaffen,

die objektiven neuen Notwendigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung entsprach. Aber es gab in diesem Prozess – darauf hinzuweisen war ein wesentliches Anliegen – eine innere, dem Bedürfnis nach kultureller Kontinuität entsprungene Entwicklung, in deren Verlauf das Neue Bauen an den traditionellen künstlerischen Werten der Architektur gemessen und die ursprüngliche Konzeption entsprechend erweitert, bereichert und vertieft wurde.

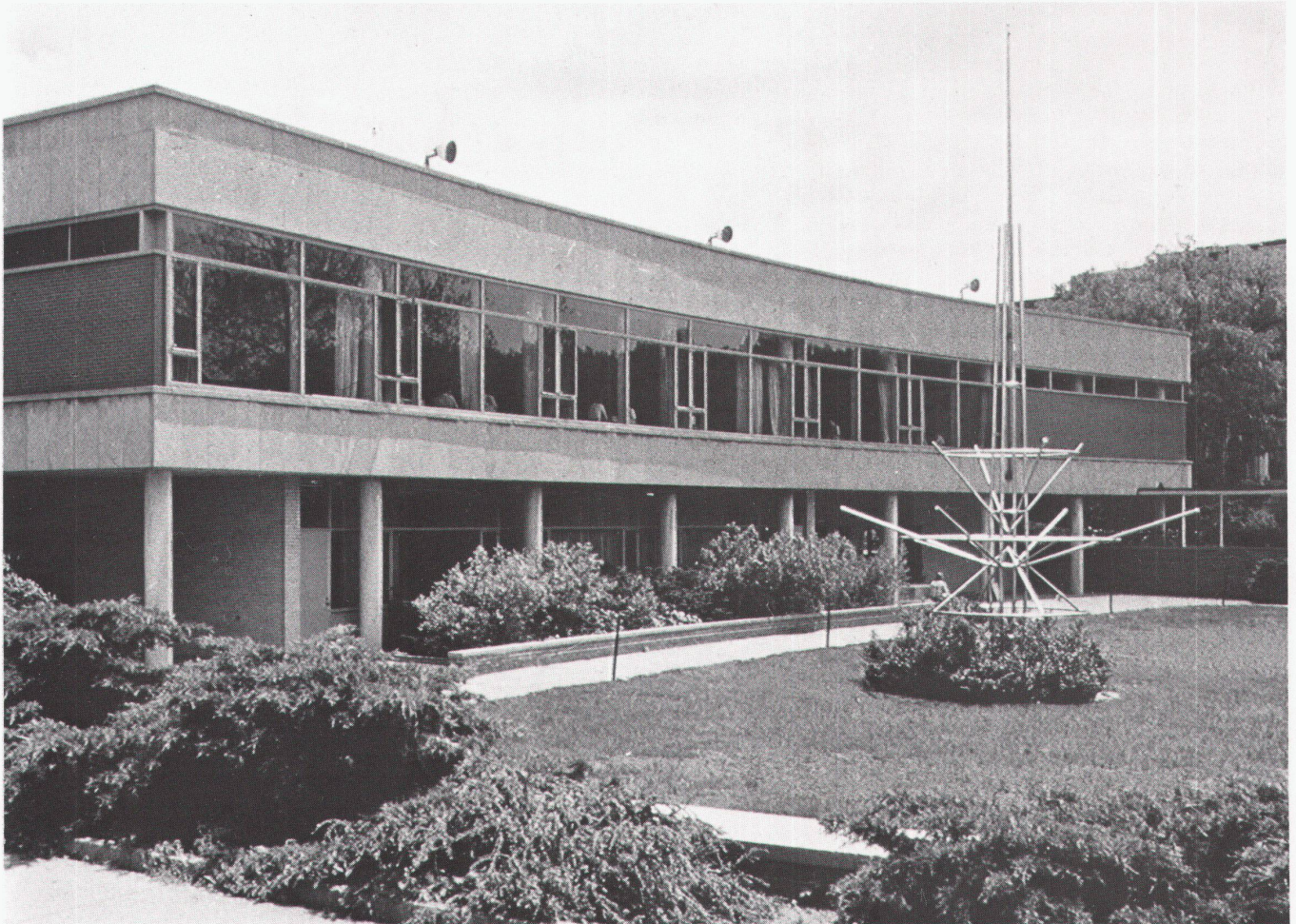
Der andere Aspekt der Frage ist dieser: Welchen Platz nimmt die Moderne in der Kontinuität der Architekturgeschichte überhaupt ein? Gropius scheint Kontinuität zu verneinen, wenn er davon spricht, dass die neue Baukunst nicht nur ein neuer Zweig an einem alten Baum, sondern eine Erneuerung von der Wurzel her sei. Das mag zutreffen aus der Sicht der Stilentwicklung. Andererseits reicht die Moderne durch eine eigene Traditionslinie in die Baugeschichte zurück. Und sie bedeutet auch Kontinuität im Sinne des historischen Fortschritts in der Architektur. Das Neue Bauen ist in die Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus eingebettet. Daraus erhielt es seine progressiven Züge, darin liegen aber auch manche Widersprüche, auch Grenzen begründet. Aus dieser übergeordneten Sicht des Charakters der Epoche ergibt sich für mich eine positive



32



3



Antwort auf die Frage nach der Kontinuität des Neuen Bauens, der «Moderne» auch in bezug auf unsere Gegenwart, selbstverständlich immer innerhalb der Dialektik von Tradition und Fortschritt, von Bewahren und Weiterentwickeln.

C.S.

Anmerkungen

- 1 Im Boston Architectural Center. Vgl. Walter Gropius, *Apollo in the Democracy*. New York 1968, S. 71–104.
- 2 Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*. In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. München, Weimar 1923, S. 15.
- 3 Vgl. Walter Gropius, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*. In: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913*. Jena 1913, S. 17–22.
- 4 Staatsarchiv Weimar, *Bauhaus Nr. 1*, Bl. 65.
- 5 Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlin, Frankfurt am Main, Wien 1964, S. 87.
- 6 Ebenda S. 73.
- 7 Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*. A.a.O. S. 15.
- 8 Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft*. Schriften, Briefe, Projekte. Dresden 1980, S. 47.
- 9 Im Folkwangmuseum 1911, zitiert nach Helmut Weber, *Walter Gropius und das Faguswerk*. München 1961, S. 27.
- 10 Conrads a.a.O. S. 43.
- 11 Ebenda S. 97–99, 117.
- 12 Karin Hirdina, *Pathos der Sachlichkeit, Tendenzen materialistischer Ästhetik in den zwanziger Jahren*. Berlin 1981, S. 207 f.
- 13 Conrads a.a.O. S. 113.
- 14 Zitiert nach Klaus-Jürgen Winkler, *Zum Verhältnis von Architektur und Gesellschaft in der Sicht und im Schaffen Hannes Meyers*. In: *Wiss. Zeitschr. Hochsch. Archit. Bauwes. Weimar* 25 (1978) 5/6, S. 394.
- 15 Hannes Meyer a.a.O. S. 123.
- 16 Ebenda S. 104.
- 17 *Bauhaus-Archiv Berlin (West)*, Gropius-Sammlung 20, Nr. 20, S. 19.
- 18 Walter Gropius, *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt am Main, Hamburg 1956, S. 63, S. 11.
- 19 *Bauhaus-Archiv Berlin (West)*, Gropius-Sammlung 19, Bl. 1.
- 20 *Wie Anm. 18*, S. 83.
- 21 *Verleihung des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt an Professor Dr. h.c. Walter Gropius am 28. August 1961 in der Paulskirche*. Reden. Frankfurt am Main 1961, S. 19.

7 8

Walter Gropius und Marcel Breuer, *Haus Gropius*, Lincoln, 1938

9

Walter Gropius und TAC, *Harvard Graduate Center*, Cambridge, 1949