



GÁBOR PREISICH

WALTER

GROPIUS

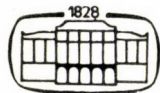
GÁBOR PREISICH

Walter Gropius

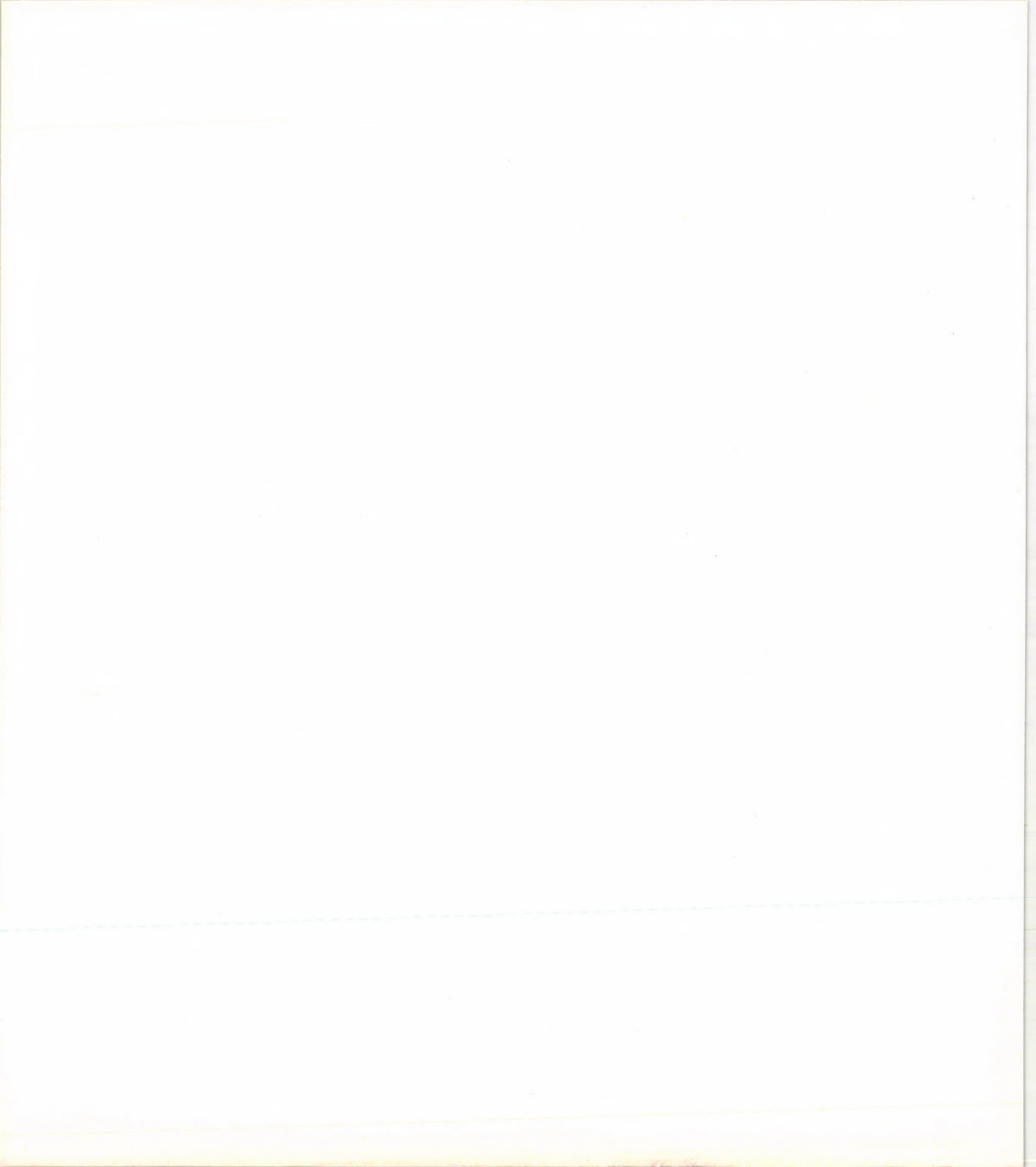
Die Geschichte der im letzten halben Jahrhundert weltweit verbreiteten modernen Architektur ist schwer vorstellbar ohne die Gestalt ihres großen Meisters, des Begründers des weltberühmten Bauhauses, Walter Gropius. Die Wirkung seiner architektonischen Tätigkeit ließ bis heute nicht nach, seine Lehren sind immer noch zeitgemäß. Die Monographie gibt nicht nur einen Überblick über das Leben und die architektonische Tätigkeit des Meisters; sie behandelt die hochwertige architekturtheoretische Wirksamkeit von Gropius und befaßt sich auch mit der Geschichte und den Erziehungsmethoden des Bauhauses.

Die Illustrationen des Buches wurden größtenteils aufgrund des Original-Photomaterials gefertigt, das der im Jahre 1969 verstorbene Meister für die ungarische Publikation zur Verfügung stellte.

ISBN 963 05 2793 6



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



WALTER GROPIUS

WALTER GROPIUS

VON GÁBOR PREISICH

**AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST 1982**

Titel der ungarischen Originalausgabe: WALTER GROPIUS
Akadémiai Kiadó, Budapest
Aus dem Ungarischen übersetzt von MIKLÓS MAROSSZÉKI

ISBN 963 05 2793 6

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1982

Gemeinschaftsausgabe des Akadémiai Kiadó, Budapest V., Alkotmány u. 21
und des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, DDR-1040 Berlin,
Oranienburger Straße 67/68

Printed in Hungary

Am 18. Mai 1883 in Berlin geboren, wuchs Walter Gropius im Deutschland der Jahrhundertwende auf, als es zu einer bedeutenden Konzentration der Industrie in riesigen Fabrikanlagen kam und in vielen gesellschaftlichen Bereichen, darunter in den sozialen und künstlerischen, zu gären begann. Die Zeitschrift »Jugend«, das Organ der deutschen Stil- und Kunstbewegung, erschien seit 1896 in München; die Dresdener Künstlergruppe des Expressionismus »Die Brücke« entstand 1905. Max Reinhardt inszenierte 1904 in Berlin Shakespeares »Sommernachtstraum« und eröffnete damit dem Theater neue Wege. Sigmund Freud veröffentlichte sein Hauptwerk »Die Traumdeutung« im Jahre 1900, zur gleichen Zeit publizierte Max Planck seine Quantentheorie. Von Albert Einstein erschien 1905 die erste Schrift zur allgemeinen Relativitätstheorie.

Den Werdegang des jungen Gropius, der unmittelbar mit den künstlerischen und technischen Problemen seiner Zeit konfrontiert wurde, prägten Elternhaus und familiäre Traditionen maßgeblich. Schon der Großvater Carl Wilhelm Gropius war ein bekannter Maler, zu dessen Freundeskreis der berühmte Architekt des Klassizismus Karl Friedrich Schinkel gehörte. Der Onkel Martin Gropius (1824–1880) wirkte als Architekt, Kunsttheoretiker und Direktor der Berliner Kunst- und Kunstgewerbeschule. Da auch der Vater als Architekt arbeitete, ist es nur allzu verständlich, daß Walter Gropius sich zur Architektur hingezogen fühlte und sie zu seinem Beruf wählte.

Zunächst studierte er von 1903 bis 1905 in München, dann bis 1907 an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg. Im Besitz des Diploms begab er sich nach Spanien, wo er mehrere Monate in einer Keramikwerkstatt arbeitete.

Die Bestrebungen zur geistigen Erneuerung in Kultur und Kunst führten diesen jungen Architekten zur Abkehr von überholten Traditionen. Ein Beweis dafür ist sein Eintritt in das Büro von Peter Behrens, als er 1908 nach Deutschland zurückkehrte. Behrens galt als ein Vertreter der rationalen Architektur, der den Eklektizismus überwunden hatte und mit seinen modernen Auffassungen bahnbrechend wirkte. Er übte nicht nur eine Lehrtätigkeit aus (Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf 1903 bis 1907), sondern befaßte sich auch mit Aufgaben industrieller Formgebung und propagierte für den Gestaltungsprozeß die harmonische Einheit von Zweckmäßigkeit und Form. Sein Büro bildete ein Zentrum neuer künstlerischer Bestrebungen. Von den künftigen großen Meistern der modernen Architek-

tur arbeiteten hier außer Gropius nahezu gleichzeitig Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier.

Walter Gropius wurde bald zum engsten Mitarbeiter und ersten Assistenten von Behrens, der in jenen Jahren eines seiner Hauptwerke, die AEG-Turbinenhalle (1908/09) in Berlin, schuf. Sie gilt als der erste künstlerisch gestaltete Industriebau in Stahl und Glas. Gropius wurde in starkem Maße von den Prinzipien und von der praktischen Tätigkeit dieses Bau-meisters beeinflusst. So betont er, von ihm das systematische und komplexe Denken ge-lernt zu haben. Behrens machte Gropius auf die Probleme der industriellen Typisierung und der Serienfabrikation aufmerksam und vermittelte ihm wichtige Einsichten in bezug auf die spezifische Bedeutung des Industriebaus für die Erneuerung der Architektur. Im Jahre 1910 trat Gropius aus dem Büro von Behrens aus, um als Privatarchitekt zu arbeiten. Wie er später in seinen Erinnerungen berichtet, hatte er sich damals bereits neue archi-tektonische Grundsätze angeeignet. Mit dem Architekten Adolf Meyer (1881–1929), der sein Partner wurde, übernahm er bald einen bedeutenden Auftrag und baute 1911 ein Fabrikgebäude, das Faguswerk. Die aus der klaren Logik der Konstruktion entwickelte Form ließ dieses Bauwerk über das allgemeine Niveau zeitgenössischer Architektur hin-ausragen. Im Bereich der Produktgestaltung entwarf Gropius Autokarosserien, Triebwagen und für die Serienfertigung geeignete Möbel. Auf seinen Reisen durch Europa lernte er die Bestrebungen der italienischen, französischen, englischen und holländischen Architektur kennen. 1911 trat er dem Deutschen Werkbund bei, dessen Ziel seit seiner Gründung im Jahre 1907 unter anderem war, das künstlerische Niveau der industriell und handwerklich produzierten Erzeugnisse zu heben. Durch diese Mitgliedschaft bot sich Gropius die Chance, aktiv an den Diskussionen dieser Vereinigung und an ihren Ausstellungen teilzunehmen. So war die 1914 in Köln veranstaltete Werkbundaustellung für die Entfaltung der modernen Architektur von großer Bedeutung. Die Ausstellungsbauten schufen die damals namhafte-sten Architekten in Deutschland, wie Henry van de Velde, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Bruno Taut und Walter Gropius. Letzterer entwarf eine Musterfabrik mit Produktionshalle und Bürogebäude und gab der Architekturentwicklung durch die Anwendung von Vor-hangwänden und die vollständige Verglasung der Außentreppen nachhaltige Impulse.

Der erste Weltkrieg unterbrach die berufliche Laufbahn von Gropius. Er mußte 1914 zur Armee, war an der Westfront eingesetzt, wurde verwundet und dann 1918 entlassen. Ins Zivilleben zurückgekehrt, schloß er sich nicht nur der künstlerisch radikalen »Novem-bergruppe« an, sondern trat auch dem revolutionären »Arbeitsrat für Kunst« bei.

Bereits 1915 hatte der belgische Architekt, Theoretiker und Künstler Henry van de Velde in seiner Eigenschaft als Direktor der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule Weimar Gropius zu seinem Nachfolger vorgeschlagen, der die Übernahme des Amtes jedoch an Bedingungen knüpfte, die eine Erneuerung der künstlerischen und pädagogischen Ausbil-dung ermöglichen sollten. Durch den Krieg wurden die Verhandlungen unterbrochen. Erst 1919 übertrug die Landesregierung von Thüringen Gropius die Leitung der unter dem Na-men Staatliches Bauhaus vereinigten ehemaligen Großherzoglichen Hochschule für bil-dende Kunst und der ehemaligen Kunstgewerbeschule. Mit dieser Berufung begann einer der bedeutendsten Abschnitte seines Lebens. Im folgenden Jahrzehnt opferte er seine Zeit

und Energie der Organisation der Lehr- und Forschungsarbeit, dem Ringen um die Komplexität künstlerischen Schaffens, dem Kampf für eine neue Architektur und Kunst sowie der Abwehr der gegen das Bauhaus gerichteten Angriffe, die eine starke politische Färbung zeigten. Reaktionäre Kräfte und zum Faschismus tendierende rechtsgerichtete Kreise standen der modernen Kunst mit ihren gesellschaftskritischen Positionen und den sozial orientierten humanistischen Auffassungen des Bauhausdirektors feindlich gegenüber. Als 1924 in Thüringen eine rechtsbürgerliche Regierung an die Macht gelangte, führte sie die Schließung dieser neuartigen künstlerischen Ausbildungsstätte herbei. Dem unermüdlichen Engagement von Gropius war es dann zu verdanken, daß die Stadt Dessau dem Bauhaus 1925 die Wiedereröffnung ermöglichte.

Obwohl Gropius durch die vielfältigen Aufgaben stark in Anspruch genommen wurde, erfuhr seine Kreativität während der Bauhauszeit keine Einschränkung. Mit Adolf Meyer leitete er den Umbau des Stadttheaters Jena (1923); in Dessau konnte er das Ensemble des Bauhausgebäudes (1925/26) schaffen. Weiterhin errichtete er Einfamilienhäuser in der Experimentalwohnsiedlung des Deutschen Werkbundes, der Stuttgarter Weißenhofsiedlung (1927), plante die Siedlung Dammerstock in Karlsruhe (1927/28), die im Zusammenwirken mit anderen Architekten ausgeführt wurde, und baute die Wohnsiedlung Törten (1926–1928) sowie das Arbeitsamt (1928/29) in Dessau. Sehr bekannt wurde außerdem das Projekt für ein Totaltheater (1927).

Im Jahre 1928 legte Gropius das Amt des Bauhausdirektors mit der Begründung nieder, daß ihn die administrativen Obliegenheiten in seiner schöpferischen Arbeit und architektonischen Wirksamkeit behinderten. Einige seiner Biographen nennen als Hauptgrund seines Rücktritts die vor allem auf seine Person bezogenen und gegen die Existenz der Schule gerichteten politisch akzentuierten Angriffe. Durch sein Ausscheiden hoffte er, dem Bauhaus eine ruhigere Entwicklung zu sichern. Unserer Meinung nach muß es sich jedoch um andere Beweggründe gehandelt haben, denn in der folgenden Zeit verschärften sich die Attacken gegen das Bauhaus, und unter den Studenten wuchs das politische Engagement. Der humanistisch gesinnte und jeglichen Radikalismus ablehnende Gropius, der mehrfach seine Sympathie für die Welt des Sozialismus zum Ausdruck gebracht hatte, war in den vielen Jahren, in denen er sich der feindlichen Angriffe erwehren mußte, ermüdet und fühlte sich derartigen Aufgaben nicht mehr gewachsen. Deshalb suchte er als Nachfolger eine Persönlichkeit voller Energie und Charakterstärke und fand sie in dem Schweizer Architekten Hannes Meyer, der sich bereits damals der Weltanschauung des Marxismus-Leninismus zugewandt hatte. Auf Vorschlag von Gropius übernahm dieser die Leitung des Bauhauses.

Von 1928 bis 1934 arbeitete Gropius in Berlin. 1928 reiste er erstmals in die USA, wo er später sein Wirkungsfeld hatte. Inzwischen war er weltweit bekannt geworden. Die Architektenverbände vieler Länder wählten ihn zum Ehrenmitglied. Er gehörte auch zu den Begründern von CIAM (Internationale Kongresse der modernen Architektur) und wurde 1929 ihr Vizepräsident. Auf Einladung der ungarischen Sektion von CIAM weilte er Anfang 1934 in Budapest, wo er im Verein Ungarischer Architekten und Ingenieure einen Vortrag zum Thema »Bilanz der neuen Architektur« hielt.¹ Seine suggestive Individualität, fesselnde

Vortragsweise und heitere Ungezwungenheit sowie seine vielseitige Betrachtungsweise hinterließen unter den um CIAM gescharten ungarischen Architekten einen tiefen Eindruck.

Wohl arbeitete Gropius in den ersten drei Jahren seiner Berliner Zeit sehr viel, doch konnten nur wenige Entwürfe verwirklicht werden. Ihn interessierten vor allem Probleme des Massenwohnungsbaus. So plante er mehrere Wohnsiedlungen und verschiedenartige Wohngebäude, von denen einige in Berlin-Siemensstadt ausgeführt wurden. Weiterhin suchte er nach Lösungen, um vorgefertigte Einfamilienhäuser herzustellen (Typ eines vorgefertigten Kupferhauses, 1931). Gleichzeitig beteiligte er sich an Architekturausstellungen und gestaltete vornehmlich Interieurs (1928 »Wohnen im Grünen« in Berlin, 1930 Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Paris, 1931 Bauausstellung in Berlin, 1934 Ausstellung von Nichteisenmetallen in Berlin). Außerdem widmete er sich Aufgaben der Produktgestaltung (Autokarosserie für Adler-Cabriolet, Ofen aus Gußeisen) und nahm an von der Sowjetunion ausgeschriebenen internationalen Wettbewerben teil (1930 Theater in Charkow, 1931/32 Sowjetpalast in Moskau). Nach der Errichtung der hitlerfaschistischen Diktatur wurde seine Lage in Deutschland immer schwieriger; 1934 emigrierte er nach Großbritannien, wo er mit dem englischen Architekten Maxwell Fry in Partnerschaft arbeitete. Mit ihm schuf er 1936 eine Schule für Impington (Cambridgeshire).

1937 erhielt der vierundfünfzigjährige Gropius von der Harvard-Universität (Cambridge, Mass., USA) eine Berufung zum leitenden Architekturlehrer der Architekturfakultät. Er bildete bis 1952 eine neue Architektengeneration aus. Gleichzeitig verband er sich mit dem aus Ungarn stammenden Architekten Marcel Breuer, der zunächst am Bauhaus studiert und dann dort als Professor gewirkt hatte. In Gemeinschaftsarbeit schufen sie zahlreiche Einfamilienhäuser, zum Beispiel das Haus Gropius (1937) und das aus Naturstein, Holz und Stahl errichtete Haus Chamberlain (1939). Auch die aus zweigeschossigen Reihenhäusern bestehende Wohnsiedlung New Kensington (1941) ist ein Werk beider Architekten.

Eine neue bedeutende schöpferische Periode begann 1945, als der seinen Prinzipien der Teamarbeit folgende Gropius mit sechs jungen Architekten das Planungsbüro The Architects Collaborative (TAC) gründete. Es erhielt in der Folgezeit nicht nur in den USA, sondern in vielen Ländern der Welt bedeutsame Aufträge. Unter Leitung von Gropius, der gegenüber den anderen Partnern keinerlei Sonderrechte beanspruchte, entstanden ein Bauensemble der Harvard-Universität (1949), das Gebäude der amerikanischen Botschaft in Athen (1956), ein Wohnhaus (1956) im Westberliner Hansa-Viertel und seit 1962 der Komplex der Universität Bagdad. Nach Entwürfen von Gropius wurde in Grundzügen der nach ihm benannte Westberliner Stadtteil, eine Wohnsiedlung (1961–1971), erbaut, wobei nicht nur Wohnhäuser, sondern teilweise auch Gesellschaftsbauten, insbesondere Schulen, auf seine Planungen zurückgehen. Weiterhin schuf er zwei Wolkenkratzer, das PANAM-Building in New York (1958) und das Bürohaus J. F. Kennedy in Boston (1961). Zu seinen letzten bedeutenden Werken gehört — wie schon am Beginn seiner Laufbahn — ein Industriebau. In Selb (BRD) entstand der neue Gebäudekomplex einer Porzellanfabrik (1965). Im Zusammenhang mit dieser Arbeit wandte sich Gropius im hohen Alter nochmals Aufgaben der industriellen Formgestaltung zu und entwarf einige Prototypen von Porzellan-
geschirr.

Mit der Ausbreitung der modernen Architektur, besonders nach dem zweiten Weltkrieg, wurde der Name des berühmten und hochgeschätzten Gropius zu einem Symbol. Verschiedene gesellschaftliche und wissenschaftliche Organisationen sowie Fachverbände wetteiferten darum, ihn als Mitglied zu gewinnen. Zahlreiche Universitäten und Hochschulen verliehen ihm den Titel eines Professors oder die Ehrendoktorwürde. Er wurde mit Auszeichnungen, mit Architektur- und Kulturpreisen überhäuft (Goethe-Preis, Grand Prix International d'Architecture usw.). Seine Bücher und Schriften erschienen in mehreren Sprachen. Zahlreiche Studien und Buchpublikationen beschäftigten sich mit Leben und Werk von Gropius, besonders mit den historisch hervorragenden Ergebnissen der Bauhauszeit, die revolutionierend wirkten. Anlässlich seines 80. und 85. Geburtstages wurden ihm internationale Ehrungen zuteil. So stand sein Schaffen in der aus Anlaß des 50. Jahrestages der Gründung des Bauhauses gestalteten Bauhaus-Ausstellung in Stuttgart im Mittelpunkt des Dargebotenen (1968). Walter Gropius, der zur Eröffnungsfeier im Vollbesitz seiner körperlichen und geistigen Kräfte erschien, hielt die Festrede und dankte allen Versammelten tief bewegt für die ihm zu Ehren abgehaltene Festveranstaltung. Ein Jahr später, am 5. Juli 1969, verstarb er im Alter von sechsundachtzig Jahren in Boston. Mit seinem Tode hatte sich das Lebenswerk eines großen Meisters der Baukunst erfüllt, der wie die vor ihm gestorbenen Architektenpersönlichkeiten Frank Lloyd Wright (1959) und Le Corbusier (1965) zu den Begründern der modernen Architektur gehört.

In der DDR erfährt das reiche kulturelle Erbe, das Gropius und das Bauhaus hinterlassen haben, eine hohe Wertschätzung, umsichtige Pflege und schöpferische Aneignung. So wurde das von Gropius geschaffene und von den Nazis zerstörte Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar (1921/22) bereits 1946 wieder hergestellt. Dieses Monument aus Beton ist eines der bedeutenden Ehrenmale der revolutionären Arbeiterbewegung in Deutschland aus den zwanziger Jahren und eine der frühesten Symbolformen in der modernen Plastik. Die umfangreichen Museumsbestände an Werkstattarbeiten des Bauhauses in Weimar, Dessau und Berlin konnten in den letzten Jahrzehnten beträchtlich erweitert und auf mehreren Ausstellungen des In- und Auslandes erfolgreich präsentiert werden. Hohe Anerkennung fand weltweit die großzügige Wiederherstellung des im zweiten Weltkrieg stark beschädigten Bauhausgebäudes in Dessau, die anlässlich des 50. Jahrestages seiner Eröffnung dank immenser staatlicher Aufwendungen ermöglicht wurde. Heute ist es als wissenschaftlich-kulturelles Zentrum wieder eine Stätte der Kultur, bildenden Kunst, Musik und Literatur, zugleich dient es als allgemeinbildende Schule der Stadt.

Name wie baukünstlerisches Werk des Meisterarchitekten — sie sind mit der von Gropius ins Leben gerufenen und geleiteten Ausbildungs- und Forschungsstätte für Architektur, industrielle Formgestaltung und bildende Künste, dem *Bauhaus*, untrennbar verbunden. Dieses Kunstinstitut konnte nur relativ wenige Jahre wirken, es wurde 1919 gegründet und 1933 liquidiert. Nach seinem Exodus aus Weimar war es noch zweimal zum Neubeginn gezwungen — 1925 in Dessau und 1932 in Berlin-Steglitz. Während der vierzehn Jahre studierten etwa zwölfhundert Studenten am Bauhaus. Schon zur Zeit seines Bestehens wurde es zu einem Begriff und war nicht nur in Deutschland, sondern weit über seine Grenzen hinaus Gegenstand leidenschaftlicher Diskussionen. Unter den im Gegensatz zum Akademismus stehenden Vertretern der modernen Kunst erwarb sich das Bauhaus internationales Ansehen, geriet jedoch gleichzeitig in das Fegefeuer der künstlerischen und politischen Angriffe der Reaktion. Zu den frühen kulturpolitischen Aktionen des an die Macht gelangten Faschismus gehörte die polizeiliche Besetzung und Schließung der Schule. Viele Professoren und Studenten gingen außer Landes und wirkten seitdem in aller Welt. Nicht wenige wurden in Konzentrationslagern ermordet.

Heute noch, mehr als sechs Jahrzehnte nach seiner Gründung, ist das Bauhaus ein Symbol für das progressive künstlerische Engagement. Die auf dem Primat der Funktion beruhenden und den Konstruktionssystemen des modernen Industriebaus folgenden Gestaltungsprinzipien sind ohne die Arbeit des Bauhauses unvorstellbar. Nicht allein die Erneuerung der Architektur erhielt durch das Wirken dieser Einrichtung nachhaltige Impulse, sondern ihr Einfluß umfaßte viele Bereiche der Umweltgestaltung wie die industrielle Formgebung mit der Schaffung von Modellen für die Massenproduktion von Möbeln, Textilien und Metallarbeiten oder wie die Werbung und Theaterkunst.

Die einstigen Meister und viele ehemalige Studenten des Bauhauses gelangten nach dem zweiten Weltkrieg in Europa, Amerika und Asien auf architektonischem und künstlerischem Gebiet in führende Positionen. So unterrichteten die Lehrer des Bauhauses an den Universitäten und Hochschulen von nahezu dreißig Ländern.

Von den ungarischen Bauhausangehörigen hat *László Moholy-Nagy* in den USA die Hochschule *New Bauhaus* gegründet, deren Direktor er bis zu seinem Tode im Jahre 1946 war, und *Marcel Breuer*, der weltweit bekannte Architekt, an der Harvard-Universität als Pro-

fessor gearbeitet. 1970 verlieh ihm die Technische Universität für Bau- und Verkehrswesen Budapest die Ehrendoktorwürde. Der Architekt *Farkas Molnár*, einer der namhaften Bauhausstudenten, wirkte seit 1927 in Budapest und gehörte zu den Delegierten der ungarischen CIAM-Gruppe. Bei der Belagerung von Budapest fand er 1945 den Tod. *Ernő Kállai*, Maler, Kunsttheoretiker und Redakteur der Bauhaus-Zeitschrift, war von 1946 bis 1948 Professor an der Budapester Hochschule für Kunstgewerbe.

Nach der Befreiung vom Hitlerfaschismus stellten auch in der DDR viele Lehrer und Schüler des Bauhauses ihre ganze Kraft für den sozialistischen Aufbau zur Verfügung. Sie wirkten in verantwortungsvollen Funktionen des Staates, in Lehre und Forschung, in der Stadtplanung und Projektierung sowie im Bund der Architekten und im Verband Bildender Künstler. So leitete *Richard Paulick*, der ein enger Mitarbeiter von Gropius war, als Chefarchitekt den Aufbau von drei neuen Städten in der DDR — Hoyerswerda, Schwedt und Halle-Neustadt —, förderte die Entwicklung des industriellen Bauens und konnte einige bedeutende kriegszerstörte Bauwerke in ursprünglicher Schönheit wiederherstellen, wie die Staatsoper und das Prinzessinnenpalais in der Hauptstadt Berlin. Der ehemalige Bauhauslehrer Professor *Mart Stam* war Rektor der Kunsthochschulen in Dresden und Berlin-Weißensee, *Friedrich Engemann* Professor und Prorektor für Forschung und Entwicklung an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle-Giebichenstein. Der Bauhausabsolvent *Edmund Colleijn*, jahrelang Professor und Vizepräsident der Bauakademie der DDR, schuf mit einem Architektenkollektiv das Städtebauensemble zwischen Strausberger Platz und Alexanderplatz in Berlin und wirkte vor allem über ein Jahrzehnt als Präsident des nationalen Architektenverbandes. An der Ausbildung und Erziehung von Architekten und Künstlern in Dresden, Weimar und Berlin hatten solche namhaften Bauhausschüler wie die als Dozentin arbeitende *Marianne Brandt* und die als Professoren lehrenden *Selman Selmanagić*, *Peter Keler* und *Konrad Püschel* gewichtigen Anteil.

Was war die Lehrmethode des Bauhauses? Welche Grundsätze und Ideen charakterisieren seine Bestrebungen, durch die es seine einzigartige Wirkung auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere auf die Architektur, auszuüben vermochte?

Vor allem durch jene von Gropius selbst gewonnenen Einsichten und Erkenntnisse wird die Bedeutung des Bauhauses begreifbar. So erklärte er: »Nach jener brutalen Unterbrechung (durch den ersten Weltkrieg, d. Verf.) verspürte jeder denkende Mensch die Notwendigkeit eines intellektuellen Frontwechsels. Auf seinem eigenen, besonderen Tätigkeitsgebiet versuchte jeder dazu beizutragen, den Abgrund zwischen Wirklichkeit und Idealismus zu überbrücken. Damals dämmerte mir zum erstenmal, wie gewaltig die Mission war, die ein Architekt meiner Generation zu erfüllen hatte. Ich fand, daß zuallererst das Ziel und das Tätigkeitsfeld des Architekten neu abgesteckt werden müßten, eine Aufgabe, die ich jedoch durch meinen eigenen architektonischen Beitrag allein nicht zu realisieren erhoffen konnte; sondern dies konnte vielmehr nur durch Ausbildung und Vorbereitung einer neuen Architektengeneration in engem Kontakt mit den modernen Produktionsmitteln erreicht werden, in einer Pionierschule, die autoritative Bedeutung erringen mußte.

Ich begriff, daß es eines ganzen Stabes von Mitarbeitern und Assistenten bedurfte, Männern, die nicht wie ein Orchesterensemble arbeiteten, das sich dem Dirigentenstab beugt,

sondern unabhängig, wenn auch in enger Zusammenarbeit, im Dienste der gemeinsamen Sache. So versuchte ich, den Schwerpunkt meiner Arbeit auf Integration und Koordination zu verlegen, alles einzubeziehen und nichts auszuschließen; denn ich fühlte, daß das Wohl der Baukunst auf wohlabgestimmter, gemeinsamer Arbeit einer Gruppe aktiver Mitarbeiter beruht, deren Zusammenwirken dem Organismus dessen, was wir Gesellschaft nennen, entspricht.«

In diesem Sinne begann das Bauhaus 1919 seine Aufbauarbeit. »Sein besonderes Ziel war die Verwirklichung einer modernen Architektur, die, gleich der menschlichen Natur, das ganze Leben umfaßt. Es konzentrierte sich in seiner Arbeit hauptsächlich auf das, was heute allgemein eine Aufgabe von zwingender Notwendigkeit geworden ist, nämlich die Versklavung des Menschen durch die Maschine zu verhindern, indem man das Massenprodukt und das Heim vor mechanischer Anarchie bewahrt und sie wieder mit lebendigem Zwecksinn erfüllt. Dies bedeutet, Waren und Bauten zu entwickeln, die ausdrücklich für industrielle Produktion entworfen sind. Unsere Absicht bestand darin, die Nachteile der Maschine auszuschalten, ohne dabei irgendeinen ihrer wirklichen Vorteile zu opfern. Wir bemühten uns, Qualitätsmaßstäbe festzulegen, nicht kurzlebige Novitäten zu schaffen. Wieder einmal stand das Experiment im Mittelpunkt der Architektur, und das erforderte einen breit eingestellten, anpassungsfähigen Geist, nicht enges Spezialistentum... Unser Leitgedanke war, daß der Gestaltungstrieb weder eine intellektuelle noch eine materielle Angelegenheit ist, sondern einfach ein integraler Teil der Lebenssubstanz einer zivilisierten Gesellschaft. Unser Ehrgeiz ging dahin, den schöpferischen Künstler aus seiner Weltfremdheit aufzurütteln und seine Beziehung zur realen Werkwelt wiederherzustellen, sowie gleichzeitig die starre, fast ausschließlich materielle Einstellung des Geschäftsmannes zu lockern und zu vermenschlichen. Unsere Auffassung von der fundamentalen Einheit alles Gestaltens im Hinblick auf das Leben selbst stand der Auffassung, 'l'art pour l'art' und der noch viel gefährlicheren Philosophie, der sie entsprang, nämlich der des Geschäfts als Selbstzweck, diametral entgegen.«

Immer wieder mußte aber auch festgestellt werden, daß die wahren Absichten des Bauhauses mißverstanden werden, »d. h. man betrachtet die Bauhausbewegung als einen Versuch, einen ‚Stil‘ zu kreieren, und sieht in jedem Gebäude und jedem Gegenstand, der keine Ornamente zeigt und sich nicht an einen historischen Stil anlehnt, Beispiele dieses imaginären ‚Bauhaus-Stils‘. Dies steht in genauem Gegensatz zu dem, was wir anstrebten. Das Ziel des Bauhauses bestand nicht in der Propagierung irgendeines ‚Stils‘, Systems oder Dogmas, sondern darin, einen lebendigen Einfluß auf die Gestaltung auszuüben... Unsere Bemühungen zielten darauf ab, eine neue Haltung zu finden, die bei den Beteiligten ein schöpferisches Bewußtsein entwickeln sollte, um schließlich zu einer neuen Lebenseinstellung zu führen.«²

Diese Konzeption von Gropius beruht auf Erfahrungen, die er während seiner Tätigkeit am Bauhaus sammeln konnte. Zu Beginn seiner Arbeit, als Gründer der Schule, vermochte auch er die Ziele und Aufgaben nicht so klar zu formulieren. So heißt es in dem heute pathetisch und romantisch anmutenden Programm, das anlässlich der Eröffnung des neuen Kunstinstitutes im April 1919 erschien:

»Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive ‚Künstler‘ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ‚Kunst von Beruf‘. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Willen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«

In diesem Manifest, dessen Titelblatt einen Holzschnitt von Lyonel Feininger trägt, eine expressionistisch gestaltete »Kathedrale des Sozialismus« mit fünfzackigen Sternen, ist noch keine Rede von den Erfordernissen der industriellen Entwicklung und vom Vorrang der Funktion für die Gestaltungsprozesse. Die Betonung des praktischen handwerklichen Könnens stellt eine neue Forderung dar, die sich gegen den Kunstbetrieb der zeitgenössischen Akademien richtet, und wurde am Bauhaus als ein grundlegendes Prinzip konsequent durchgesetzt. Jene im Programm erkennbare romantische Tendenz konnte im Verlaufe der Jahre zugunsten realistischer Positionen überwunden werden, wenn auch einige Begriffe aus der Welt des Zunftwesens beibehalten wurden, wie die als Professoren tätigen Lehrkräfte »Meister« hießen, die Schüler »Lehrlinge« und nach Absolvierung der Werkstattausbildung »Gesellen«. Das Endziel des Bauhauses war die Heranbildung von Architekten, ohne daß etwa andere künstlerische Disziplinen eine Vernachlässigung erfuhren. Gropius berief einige hervorragende Repräsentanten der künstlerischen Avantgarde, vor allem Maler, in den Lehrkörper. Zu ihnen gehörten außer *Johannes Itten*, der sich intensiv mit

Fragen der Form- und Farblehre beschäftigte, die Mitglieder des »Blauen Reiters« *Wassily Kandinsky* und *Paul Klee*. Sie traten im Unterschied zum damals modernen Expressionismus für das Objektivierbare in der Kunst ein. Der als Wandmaler hervorgetretene *Oskar Schlemmer* kam 1920, der Konstruktivist *László Moholy-Nagy* 1923 ans Bauhaus. All diese Meister erschlossen den Schülern die elementare Lehre von den Formen und Proportionen, um dadurch nicht nur die Gestaltungslehre in Architektur und Formgebung, sondern auch in der bildenden Kunst zu erneuern und zu bereichern. Gestaltungsvermögen und kreative Individualität der Studenten entwickelten und formten sich während des Arbeitsprozesses am Bauhaus, so daß einige Schüler später berühmte Maler wurden.

Ebenso wie das Gründungsmanifest des Bauhauses übten jene Künstlerpersönlichkeiten eine große Anziehungskraft aus, die unter der radikalen, antlakademisch gesinnten Jugend populär waren, aber von den offiziellen staatlichen Stellen übergangen wurden. Bewerbungen konnten sowohl aus Deutschland als auch aus dem Ausland von künstlerisch interessierten Personen eingereicht werden, die das siebzehnte Lebensjahr vollendet und das vierzigste noch nicht überschritten hatten. Ein Teil der Schüler kam von den Schlachtfeldern des Weltkrieges, viele waren mittellos und nicht in der Lage, Geld für das Studium aufzubringen.

In der Anfangszeit sicherten vornehmlich staatliche Zuwendungen und Stiftungen die materielle Existenz des Bauhauses. Gropius bemühte sich jedoch ständig, den Etat durch Gewinne aus Aufträgen aufzubessern. Zum Beispiel versuchte er, Verbindungen mit Industrieunternehmen herzustellen, um die Lehranstalt zu erhalten und die minderbemittelten Schüler zu unterstützen. Permanent sah sich das Bauhaus dem Widerstand staatlicher Dienststellen und Angriffen der wiedererstandenen Weimarer Kunstakademie und reaktionärer Künstlerkreise ausgesetzt, weshalb es immer wieder um sein Fortbestehen ringen mußte. Unter solchen schwierigen Bedingungen kam dem selbstlosen Einsatz der Meister und der ausdauernden Arbeit der Lehrlinge grundlegende Bedeutung zu. Ein derartiges fruchtbares Zusammenwirken wurde durch den Charakter der Arbeit in den Schulwerkstätten und durch die von Gropius entwickelten und von den Meistern weiter entfalteten Lehrmethoden gewährleistet.

Die Lehre in den Werkstätten bildete die wichtigste Voraussetzung für die kollektive Arbeit, indem sie Grundlagen vermittelte, Handfertigkeiten schulte und technisches Können weitergab. An den Kunstakademien lehrten die Professoren gemäß ihrer künstlerischen Auffassung Formen und Gestaltungsmittel, was zur Folge hatte, daß sich die Studenten den persönlichen Stil des Lehrenden aneigneten und in Epigonentum verfielen. Demgegenüber beruhte die Lehre des Bauhauses, wie sie Gropius ausgearbeitet hatte, auf dem objektiven Grundbestand der Material-, Form- und Farbelemente sowie der Gesetzmäßigkeiten, denen diese unterworfen sind. Der Lernende sollte dadurch das geistige Rüstzeug erwerben, um frei von willkürlichen Einflüssen und traditionellen Vorstellungen seinen eigenen Formgedanken Ausdruck zu verleihen. Der Gang der Ausbildung umfaßte drei Abschnitte. Eine Vorbereitungszeit von sechs Monaten, der *Vorkurs*, entschied über die künstlerische Eignung des Bewerbers. Es folgte die *Werklehre* in einer der Werkstätten, die in der Regel drei Jahre dauerte und mit der Ablegung der Gesellenprüfung endete. Für besonders Befähigte konnte sich dann die *Baulehre* anschließen.

Der Zweck der *Vorlehre* bestand darin, durch elementaren Formunterricht in Verbindung mit Materialübungen die schöpferischen Kräfte im Lernenden zu befreien, ihn die stoffliche Natur begreifen und die Grundgesetze bildnerischen Gestaltens erkennen zu lassen. Jede bindende Einstellung auf irgendeine Stilrichtung galt es zu vermeiden. Der Lehrstoff vermittelte Eigenschaften der Materialien und die Zusammenhänge und Beziehungen von Formen und Farben in harmonischen Kompositionen. Dieser sechs Monate währende Kurs bildete die Grundlage der weiteren Arbeit am Bauhaus. Solche Grundsätze und Methoden bedeuteten natürlich einen vollständigen Bruch mit den herkömmlichen Lehrprinzipien der alten Kunstakademien.

Drei Jahre lang führte *Johannes Itten* den Vorkurs, gleichzeitig leitete er verschiedene Werkstätten des Bauhauses. Dank seiner modernen pädagogischen Methoden und seiner suggestiven Persönlichkeit wurde er in der Frühzeit des Bauhauses zu einem der erfolgreichsten Meister. In seinem Hang zum Mystizismus vertrat er jedoch häufig andere Auffassungen als Gropius mit seiner realistischen Sicht. Itten regte die Schüler an, das seelische Gleichgewicht zu suchen, und wertete die künstlerische Intuition höher als die Erkenntnis. Um das intuitive Schaffen zu fördern, empfahl er den Lernenden Meditationen, Gesangs- und Tanzübungen sowie autogenes Training. Dadurch sollten sie in einen Trancezustand gelangen, der nach seiner Meinung intuitives Wirken ermöglicht. Nicht wenige Schüler, die unter Ittens Einfluß standen, fühlten sich mehr zum Künstlerischen berufen und schätzten deshalb die notwendige Werklehre und das Erlernen eines Handwerks in den Werkstätten gering.

Auf einer Meisterratssitzung des Bauhauses nahm Gropius 1922 zu dieser Position kritisch Stellung: »Meister Itten stellte neulich unter uns die Forderung, man müsse sich entscheiden, entweder in vollkommenem Gegensatz zur wirtschaftlichen Außenwelt individuelle Einzelarbeit zu leisten, oder die Fühlung mit der Industrie zu suchen . . . Ich suche die Einheit in der Verbindung, nicht in der Trennung dieser Lebensformen.«³

Gropius lag es fern, irgendwelchen autoritären Druck auszuüben, aber in diesen grundlegenden Fragen konnte er keine Kompromisse eingehen. Ohne Itten in seiner Arbeit einzuengen oder ihn gar zu entlassen, wurde die Form- und Gestaltungslehre durch das Wirken anderer Meister erweitert. Der 1922 berufene *Wassily Kandinsky* führte Form- und Farbkurse durch und der bereits seit 1920 lehrende *Paul Klee* Kompositionsübungen, während der Bauhausmeister *Oskar Schlemmer* vor allem figurales Zeichnen gab.

Als Itten 1923 auf eigenen Wunsch ausschied, übernahm der damals achtundzwanzigjährige *László Moholy-Nagy* die Leitung des Vorkurses, der seit 1920 in Berlin gelebt hatte und als Mitarbeiter von Lajos Kassák in der Redaktion der ungarischen Zeitschrift MA (Heute) tätig gewesen war. Er kam mit Künstlern der russischen Avantgarde wie El Lissitzky, Ilja Ehrenburg und Naum Gabo in Verbindung und schloß sich 1922 der Bewegung des Konstruktivismus an. Am Bauhaus wurde er dank seiner Vielseitigkeit und Begeisterungsfähigkeit sowie wegen seiner hervorragenden pädagogischen Qualitäten zu einem produktiven Mitarbeiter von Gropius. Er reorganisierte den Vorkurs, baute seine Lehren auf die Gesetzmäßigkeiten der Beziehungen zwischen den mathematisch-geometrischen und biotechnischen Grundformen sowie den freigestalteten Formelementen auf. Die Lehrlinge stellten aus verschiedenem Material, wie zum Beispiel Holz, Papier, Metall, Stahl-

federn, Glas oder Textilien, Kompositionen und Konstruktionen her, um die Proportionen, Bewegungsabläufe und Durchdringungen, die Struktur, Textur und Brechung sowie die formschaffenden Möglichkeiten und Wirkungsweisen von Licht und Farbe zu studieren und das Gestaltungsvermögen zu fördern.

Die Absolvierung des Vorkurses war für jeden Schüler obligatorisch. Nach erfolgreichem Abschluß bestand je nach Neigung und Fähigkeit die freie Wahl einer Werkstatt, um das Studium fortzusetzen. Der *Unterricht in den Werkstätten* führte zur Überwindung überlebter Formvorstellungen und der anfangs noch vorhandenen romantischen Positionen.

Die Lehre in den Werkstätten beruhte auf dem Prinzip enger Zusammenarbeit von Meistern und Lehrlingen. Es gab keinen Unterricht im traditionellen Sinne mehr; denn unter Leitung der Meister galt es vor allem, reale praxisorientierte Aufgaben zu lösen. Immer mehr stellte sich die Bauhausarbeit den Anforderungen des Massenbedarfs und den Bedingungen industrieller Produktion. Es entstanden erste Modelle und Prototypen für die Serienfertigung. In Weimar mußten jeweils noch zwei Meister eine Werkstatt leiten; einer wirkte als Form-, der andere als Handwerksmeister. Diese Zweiteilung hatte sich zunächst als notwendig erwiesen, weil es keine Persönlichkeiten gab, die beide Gebiete so beherrschten, daß sie schöpferisch zur Erneuerung der Umweltgestaltung beitragen konnten.

Die Leiter und Lehrkräfte der einzelnen Werkstätten in Weimar waren (F = Formmeister; W = Werkmeister):⁴

Holzbildhauerei:			Reinhold Weidensee	1922–1925	
F	Richard Engelmann	1919–1920	Marcel Breuer		
	Oskar Schlemmer	1922–1925	(Werkstattleitung)	1924	
W	Hans Kämpfe	1920–1921	Töpferei:		
	Josef Hartwig	1921–1925	F	Gerhard Marcks	1919–1925
Steinbildhauerei:			W	Leo Emmerich	1920
F	Richard Engelmann	1919–1920		Max Krehan	1920–1925
	Johannes Itten	1920–1922	Leitung der Produktivwerkstatt:		
	Oskar Schlemmer	1922–1925		Otto Lindig,	
W	Karl Kull	1919–1920		Theodor Bogler	1924–1925
	Krause	1920–1921	Wandmalerei		
	Josef Hartwig	1921–1925	F	Oskar Schlemmer	1920–1922
Bühnenwerkstatt:				Wassily Kandinsky	1922–1925
F	Lothar Schreyer	1921–1923	W	Franz Heidelmann	1920
	Oskar Schlemmer	1923–1925		Mendel	um 1921
Glasmalerei:				Carl Schlemmer	1921–1922
F	Johannes Itten	1920–1922		Heinrich Bebernis	1922–1925
	Paul Klee	1922–1925	Weberei:		
W	Josef Albers	1923–1925	F	Georg Muche	1920–1925
Metallwerkstatt:			W	Helene Börner	1919–1925
F	Johannes Itten	1920–1922	Buchbinderei:		
	László Moholy-Nagy	1923–1925	F	Paul Klee	um 1921
W	Alfred Kopka	1921		Lothar Schreyer	1922
	Christian Dell	1922–1925	W	Otto Dorfner	1919–1922
Tischlerei:			Druckerei:		
F	Walter Gropius	1921–1925	F	Lyonel Feininger	1919–1925
W	Josef Zachmann	1921–1922	W	Carl Zaubitzer	1919–1925

Frühzeitig arbeitete die Weberei rentabel, bald folgte die Keramikwerkstatt. Als Gropius den Auftrag erhielt, für einen Holzhändler das Wohnhaus in Berlin zu schaffen, erlebte auch die Tischlerei einen bedeutenden Aufschwung. Einige Möbel entwarf Gropius selbst.

Mitte der zwanziger Jahre hatten die ersten Schüler die Bauhauslehre erfolgreich absolviert. Für Gropius bestand nun die Möglichkeit, die Werklehre neu zu organisieren und die Zweiteilung in der Leitung der Werkstätten abzuschaffen; denn die aus der dreijährigen Werkstattlehre hervorgegangenen Bauhausgesellen besaßen die Fähigkeit, die handwerkliche und künstlerische Arbeit und Ausbildung allein zu übernehmen. Sie wirkten seitdem als »Jungmeister«, was vor allem in der Dessauer Zeit zu großen Erfolgen führte. So übernahmen *Marcel Breuer* die Leitung der Möbelwerkstatt, *Hinnerk Scheper* die Werkstatt für Wandmalerei und *Gunta Stölzl* die Weberei. Leiter der neuen Werkstatt für Typografie und Werbung wurde *Herbert Bayer*, während *Josef Albers* neben *Moholy-Nagy* als Lehrer des Vorkurses arbeitete. In Dessau erreichten die Werkstätten eine immer engere Verbindung mit der Industrie und entwickelten eine bemerkenswerte Zahl von Modellen für die Massenfabrikation.

Marcel Breuer schuf 1925 seinen ersten inzwischen längst berühmt gewordenen Stahlrohrstuhl, der heute noch in Serie produziert wird. Dieser Stuhl begründete eine neue Generation von Erzeugnissen der Möbelindustrie, die seither vielfältig variierten Stahlrohrmöbel und Produkte aus anderen Metallen. Ähnliche Erfolge konnten mit den unter Leitung von *Moholy-Nagy* entwickelten Leuchtkörpern erreicht werden. Starke Verbreitung fanden die in großen Serien produzierten Bauhaus-Tapeten, die Bauhaus-Typografie beeinflusste den Modernisierungsprozeß in der Buchkunst.⁵

Der dritte Abschnitt der Ausbildung am Bauhaus, die *Baulehre*, war zeitlich nicht begrenzt. Die Schüler lösten vor allem praxisbezogene Entwurfsaufgaben. Zugleich besuchten sie Kurse und Vorträge der Meister und eigneten sich außerdem Grundkenntnisse auf gesellschaftswissenschaftlichem Gebiet und in naturwissenschaftlichen Disziplinen wie Baukonstruktionslehre oder Statik an. Nach erfolgreichem Abschluß des Studiums erhielten sie das Bauhaus-Diplom.

In Weimar gab es noch keine planmäßige Architektenausbildung. Materielle Grundlagen fehlten, um beispielsweise auf einem Versuchsgelände praktischen Unterricht organisieren zu können. Allerdings hielten Gropius und andere Meister bereits seit 1919 Einführungsvorträge zur Architektur (Raumkonzeptionen, Zeichnen, darstellende Geometrie usw.). Gropius bemühte sich auch, geeignete Schüler in seine eigene architektonische Arbeit einzubeziehen. So beteiligten sich einige an der Planung eines Musterhauses in Weimar, das 1923 nach Entwürfen von *Georg Muche* errichtet wurde. Später waren nahezu alle Werkstätten an der Gestaltung und Ausstattung des Bauhausgebäudes in Dessau aktiv beteiligt. Die Architekturlehre baute dann der 1927 berufene *Hannes Meyer* systematisch auf und leitete sie auch während seiner Direktionszeit.

Obwohl der dreiteilige Ausbildungsplan des Bauhauses wiederholt Nachahmung fand, konnte die glanzvolle künstlerische Qualität des Unterrichts nie wieder erreicht werden. An jener in den zwanziger Jahren erreichten Leistung hatte *Walter Gropius*, der Gründer und erste Direktor der Schule, als Persönlichkeit maßgeblich Anteil.

»Die eigentümliche Struktur des Bauhauses kommt in der Person seines Leiters zum Ausdruck: Beweglich, auf kein Dogma eingeschworen, mit dem Spürsinn nach allem Neuen, Aktuellen, das sich in der Welt regt, und mit dem guten Willen, es zu assimilieren«, bekennt Oskar Schlemmer. »Auch mit dem guten Willen, dieses große Ganze zu stabilisieren, es auf einen Generalnenner zu bringen, einen Kodex zu schaffen. Daher ein Kampf der Geister, . . . eine dauernde Unruhe, die den einzelnen fast täglich zwingt, zu tiefgehenden Problemen grundsätzlich Stellung zu nehmen.«⁶ Nach Ludwig Grote ist aus der »Aufgeschlossenheit, die Gropius allem Kommenden entgegenbrachte«, die »offene Form« hervorgegangen, die er dem Bauhaus gegeben hat. »Das Leben sollte es durchfließen, es sollte der Zeit und ihren Problemen nahe sein und nicht einem Schematismus verfallen. Sobald sich neue gestalterische Aufgaben zeigten, und diese im Bereich der Möglichkeiten lagen, wurden sie vom Bauhaus aufgenommen. — Dementsprechend änderte sich sein Programm, erweiterten sich Lehre und Produktion, wandelte sich seine Gestalt. Ohne sein Wesen zu ändern, blieb sich das Bauhaus zu keiner Stunde gleich. Schöpferische Freiheit war das Klima, das es beherrschte und sich allen Meistern und Studierenden mitteilte. Der innige Kontakt mit der Gegenwart, der Dienst am Menschen und der Gesellschaft — mit einem Wort die Humanität spendeten dem Bauhaus die Lebensimpulse.«⁷ Gropius bemühte sich um die von Einflüssen freie Entfaltung der Fähigkeiten und Talente der Schüler. Deshalb wandte er sich auch gegen eine unmittelbare Einflußnahme der Meister auf die Studierenden; denn nach Schlemmer ging es darum, daß sie selbst schöpferisch tätig sein sollten: »Die Schüler wollen selbst machen, oder doch die Illusion haben, selbst gemacht zu haben.«⁸ So ergriff Gropius immer die Partei der Studierenden, ihn interessierte, was sie planten, er förderte ihre Vorhaben und verschaffte ihnen Aufträge. Er verstand es, sie nicht nur anzuhören, sondern nahm neue Ideen von ihnen an und begrüßte es, wenn sie sich auf vielseitige Weise betätigten. Durch Vorträge auf verschiedenen Wissensgebieten, durch Diskussionen und Konzerte erweiterte er die Horizonte der studentischen Jugend.

Von Beginn an hatten die Schüler das Recht zur Mitbestimmung. Ihre Vertreter saßen im Meisterrat, wo wichtige Angelegenheiten des Bauhauses behandelt wurden. Gropius nutzte diese Beratungen, um herangereifte Probleme einer Klärung zuzuführen. In bestimmten Fragen, beispielsweise bei der Berufung von Lehrkräften, lag dann die Entscheidung in den Händen von Gropius. Wenn es um Grundsatzfragen ging, fanden Gemeinschaftsveranstaltungen statt, an denen alle Lehrer und Schüler teilnahmen. Es kam zu leidenschaftlichen Diskussionen über solche Probleme wie die Gestaltungsprinzipien von Theo van Doesburg, die Konzeption der »Wohnmaschine« von Le Corbusier oder andere Fragen des Bauens und Wohnens sowie der Kunst. Gropius forderte auch die Meister und Schüler zur Kritik der Werkstättenprodukte auf. Es wurden keine Erzeugnisse an Auftraggeber oder Ausstellungen übergeben, wenn sie nicht den allgemeinen Grundsätzen des Bauhauses entsprachen.

In der Schule herrschte immer eine fieberhafte Atmosphäre. Am Ende der Semester fehlte es nie an erregten Diskussionen. Für die Meister war die Situation niemals leicht; denn sie mußten ständig auf prinzipielle Fragen Antwort geben und ihre Existenz rechtfertigen.

Das Bauhaus sah sich vom ersten Tag an gezwungen, um sein Dasein zu ringen. Diesen Kampf hatte vor allem Gropius auszutragen. Mit diplomatischem Geschick und ohne von

seinen Grundsätzen abzuweichen, verhandelte er mit den staatlichen Institutionen und errang Subventionen und Aufträge von der Industrie. Auch durch Aufträge, die sein privates Architekturbüro erhielt, förderte er das praxisorientierte Schaffen der Schüler des Bauhauses.

Es ist vornehmlich der Prinzipienfestigkeit und dem Organisationsvermögen einer Persönlichkeit wie Gropius zu verdanken, die von Lehrern und Schülern gleichermaßen respektiert wurde, daß die Schule zu einer kämpferischen Gemeinschaft zusammenwachsen konnte. Als nach den Wahlen in Thüringen eine rechtsgerichtete Landesregierung an die Macht kam, löste sie für 1925 die seit 1919 bestehenden Verträge mit Gropius und entzog der Ausbildungsstätte alle Haushaltsmittel. Verschiedene Städte in Deutschland, wie Berlin, Frankfurt am Main, Dessau, Hagen, Mannheim und Darmstadt, bewarben sich darum, dem Bauhaus eine neue Existenz zu geben. Gropius nahm das Angebot der Stadt Dessau an, da dort die reale Möglichkeit bestand, aus kommunalen Mitteln für das Bauhaus ein eigenes Schulgebäude zu errichten. Die Mehrzahl der Meister und Schüler, die lukrative Angebote und Stipendienplätze anderer Kunstinstitute ablehnten, folgten Gropius und brachten auf diese Weise ihre Solidarität mit ihm zum Ausdruck. Anlässlich der festlichen Eröffnung des Bauhauses am 4. Dezember 1926 konnte Gropius mit Recht feststellen, »daß von den Ideen, die das Bauhaus gesammelt und geboren hat, eine lebendige Bewegung ausgeht, die über die Landesgrenzen hinaus bekannt geworden ist, eine Bewegung, die die Struktur unseres modernen Lebens in sich trägt. Diese Wirkung kann nicht der einzelne schaffen, sie entstand durch die Reinheit der Idee und Intensität der gemeinsamen Leistung unserer Meister und Studierenden . . . Je mehr es uns gelingen wird, die Gemeinschaft unserer Arbeit immer inniger zu gestalten, wird es auch gelingen, von dem gemeinsamen geistigen Zentrum aus die Verbindung zwischen Industrie, Handwerk, Wissenschaft und den raumgestaltenden schöpferischen Kräften unserer Zeit herzustellen.«⁹

In Dessau arbeitete das Bauhaus von 1925 bis 1928 nach jenen Grundsätzen, wie sie Gropius formuliert hatte. Als Aufgabe der Praxis galt es, sogleich das neue Gebäudeensemble zu entwerfen und seinen Innenausbau zu sichern. Während der ersten beiden Jahre waren alle Werkstätten vorrangig mit dieser Arbeit beschäftigt. Es entstanden Stahlrohrmöbel, Beleuchtungskörper, Farbgestaltungen und Innenraumausstattungen. Die Bauhausprodukte gewannen in jenem Zeitraum einen derartig typischen Charakter, daß später für sie der Begriff Bauhaus-Stil geprägt wurde. Gropius polemisierte stets gegen eine solche Bezeichnung, weil sie nur auf einige äußere Merkmale zutraf. In diesem Zusammenhang schreibt er rückschauend, daß das Ziel darin bestand, »einen lebendigen Einfluß auf die Gestaltung auszuüben. Ein ‚Bauhaus-Stil‘ wäre Rückfall in unschöpferischen, stagnierenden Akademismus gewesen, zu dessen Bekämpfung das Bauhaus einst von mir ins Leben gerufen wurde.«¹⁰

Ohne zu leugnen, daß im Laufe der Zeit alle Erzeugnisse durch die bewußt geförderte Gemeinschaftsarbeit eine gewisse Verwandtschaft zeigten, erklärte er, weshalb diese Gemeinsamkeiten nicht auf äußerlichen stilistischen Einzelheiten beruhten, »sondern vielmehr auf dem Bemühen, die Dinge einfach, echt und in Übereinstimmung mit ihren Gesetzmäßigkeiten herzustellen. Die Formen . . . sind daher nicht modisch, sondern das Resultat

künstlerischer Übereinkunft und ungezählter Denk- und Arbeitsprozesse in technischer, wirtschaftlicher und formgestaltender Hinsicht.«¹¹ Übersehen werden darf jedoch nicht die Gefahr, die immer wieder entstehen konnte, wenn Schüler sich verleiten ließen, die Werke der namhaften Meister nachzuahmen.

Als Gropius 1928 vom Amt des Bauhausdirektors zurücktrat, verließen auch einige Meister die Hochschule für Gestaltung, wie Moholy-Nagy und Breuer. Sein Nachfolger *Hannes Meyer* wollte vor allem die Architekturausbildung fördern. Er gewann *Ludwig Hilberseimer* für die Baulehre, der vor allem Probleme des Massenwohnungsbaus und städtebauliche Aufgaben behandelte. Zugleich profilierte Meyer die Grundlagenausbildung und konnte den Marxismus-Leninismus in die Unterrichtsgestaltung einbeziehen. Für ihn war damals architektonisches Schaffen nur Organisation: »soziale, technische, ökonomische, psychische Organisation«, während er der künstlerischen Seite keine große Bedeutung beimaß. Die sich verschärfenden Widersprüche in Deutschland zwischen den Kräften der Reaktion und des Fortschritts führten auch in Dessau zu Konflikten innerhalb des Bauhauses und im Verhältnis zwischen Schule und kommunalen Behörden, so daß der progressiv engagierte und marxistisch gesinnte H. Meyer 1930 fristlos entlassen wurde.

Erneut wurde Gropius nicht zuletzt wegen seines diplomatischen Geschicks die Leitung des Bauhauses angetragen, doch empfahl er an seiner Stelle *Ludwig Mies van der Rohe*, der die städtebauliche Planung für die Stuttgarter Weißenhof-Siedlung ausgeführt und 1926 in Berlin das Ehrenmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg geschaffen hatte (von den Nazis später zerstört). Dieser Architekt erlangte erst nach der Bauhauszeit Weltruhm. Als neuer Direktor und Leiter der Architektur-Abteilung strebte er danach, Architekturlehre und Innenausbau, der auf der Werkstättenarbeit beruhte, zusammenzufassen, um die Einheit des Bauens noch stärker als bisher in diesen Komponenten zu betonen und zugleich dem künstlerischen Anspruch wieder mehr Geltung zukommen zu lassen. Obwohl Mies van der Rohe stets bemüht war, das Kunstinstitut aus den politischen Auseinandersetzungen herauszuhalten und eine »unpolitische« Haltung einzunehmen, vermochte er keinesfalls solche Verhältnisse zu schaffen, die von feindlichen Angriffen und Aktionen frei waren. Als die Rechtsparteien 1932 nach Wahlen im Dessauer Gemeinderat über eine Mehrheit verfügten, ließen sie das Bauhaus auf Antrag der Nazis schließen. Mies van der Rohe unternahm noch den Versuch, diese Hochschule für Gestaltung zu retten, indem er sie als Privatinstitut in *Berlin-Steglitz* wieder eröffnete und in einem alten Fabrikgebäude mit einer weit geringeren Anzahl von Schülern zu arbeiten begann. Aber diese Periode währte nur sechs Monate. Wenige Wochen nach Hitlers Machtantritt, am 1. April 1933, wurde das Bauhaus von den Faschisten durchsucht und geschlossen. Sie verfemten es als »Brutstätte des Bolschewismus« und als ein Zentrum der »entarteten Kunst«. Mit der Liquidierung des Bauhauses hat sich sein Schicksal erfüllt. Sein Ideengut jedoch trugen Lehrer wie Schüler in die Welt.

Zur materiellen und ideellen Seite der Architektur

»Funktionalismus war nicht gleichbedeutend mit rationellem Vorgehen, er umfaßte ebenso die psychologischen Probleme . . . Wir waren uns klar darüber, daß emotionelle Bedürfnisse ebenso zwingend sind wie praktische und ebenso sehr nach Erfüllung verlangen. Natürlich waren die Maschine und die neuen wissenschaftlichen Möglichkeiten von höchstem Interesse für uns, aber die Betonung lag weniger auf der Maschine selbst als auf dem Wunsch, Wissenschaft und Maschine in den Dienst des menschlichen Lebens zu stellen.«¹²

»Das Schlagwort ‚Das Zweckmäßige ist auch schön‘ ist nur zur Hälfte wahr . . . Nur vollkommene Harmonie in der technischen Zweck-Funktion sowohl wie in den Proportionen der Formen kann Schönheit hervorbringen. . . Gute Architektur muß das Leben der Zeit widerspiegeln. Und das erfordert intime Kenntnis der biologischen, sozialen, technischen und künstlerischen Fragen.«¹³

»Wir fühlen. . ., daß die Krankheit unserer heutigen chaotischen Umgebung, ihre oft mitleiderregende Häßlichkeit und Zerrissenheit ihren Ursprung in unserem Versagen haben, fundamentale menschliche Bedürfnisse über die wirtschaftlichen und industriellen Erfordernisse zu stellen. . . Langsam wird es uns klar, daß die soziale Komponente schwerer wiegt als alle technischen, wirtschaftlichen und ästhetischen Probleme, die damit zusammenhängen. Der Schlüssel für einen erfolgreichen Wiederaufbau unserer Umwelt — das ist die große Aufgabe des Architekten — liegt in unserem Entschluß, das menschliche Element wieder als den dominierenden Faktor anzuerkennen.«¹⁴

»Ich bin der Meinung, daß unsere Auffassung von den Aufgaben der neuen Architektur niemals gegen den Begriff der Tradition verstößt, denn der Respekt vor Tradition bedeutet doch nicht behaglichen Genuß am Gefälligen oder bequeme, ästhetisch formalistische Beschäftigung mit vergangenen Kunstformen, sondern sie war und ist immer Kampf um das Wesentliche, also um das, was hinter Materie und Technik steht und mit ihrer Hilfe immer wieder sichtbaren Ausdruck sucht.«¹⁵

»Falsch geprägte Schlagworte, wie das von der ‚neuen Sachlichkeit‘ und ‚zweckmäßig gleich schön‘ haben die Betrachtung der modernen Baukunst auf äußerliche Nebenwege abgelenkt . . .

Der Begriff der Rationalisierung z. B., der von vielen als das Hauptcharakteristikum der neuen Baubewegung hingestellt wird, ist ja nur *ein* Teil des bereinigenden Prozesses. Der

andere Teil, die Befriedigung unserer inneren Bedürfnisse, ist genau so wichtig wie die der materiellen. Sie gehören eben beide zur Lebenseinheit. Die Befreiung der Baukunst vom Wust des Dekorativen, die Besinnung auf die Funktion seiner Glieder, das Suchen nach einer knappen, ökonomischen Lösung ist ja nur die materielle Seite des Gestaltungsprozesses, von dem der Gebrauchswert des neuen Bauwerks abhängt. Viel wesentlicher aber als diese funktionsbetonte Ökonomie ist die geistige Leistung einer neuen räumlichen Vision im baulichen Schaffensprozeß. Während also die Praxis des Bauens Problem der Konstruktion und des Materials ist, beruht das Wesen der Architektur auf der Beherrschung der Raumproblematik.«¹⁶

Totale Architektur

»Suchen wir den geistigen Horizont unserer heutigen Zivilisation ab, so bemerken wir, daß viele Gedanken und Entdeckungen ausschließlich darauf abzielen, die Beziehungen zwischen den einzelnen Phänomenen unserer Welt wiederherzustellen, die die Wissenschaftler bis jetzt nur abgesondert von den Nachbargebieten studiert haben. Die Medizin baut die psycho-somatische Auffassung in der Krankheitstherapie aus . . . Die Physik hat neue Erkenntnisse von der Identität von Materie und Energie erbracht. Der Künstler hat es gelernt, Zeit und Bewegung — die neue 4. Dimension — mit seinen Mitteln auszudrücken. . . Bei der gewaltigen Aufgabe, sie wieder als Einheit sehen zu lernen, wird der Städtebauer und der Architekt eine bedeutende Rolle spielen müssen. Er muß sorgfältig dazu erzogen werden, daß er trotz der Fülle spezialisierten Wissens . . . nie den Blick für das Ganze verliert. Er muß das Land, die Natur, den Menschen und seine Kunst als eine große Einheit sehen . . . Wenn wir das Endziel guter Planung in seiner großen Vielfalt ins Auge fassen, so sehen wir, daß es in der Tat das Leben des zivilisierten Menschen in all seinen wesentlichen Aspekten umfaßt: das Schicksal des Bodens, der Wälder, der Gewässer, der Städte und der Landschaft; die Wissenschaft vom Menschen durch Biologie, Soziologie und Psychologie; Gesetzgebung, Regierung und Wirtschaft, Kunst, Architektur und Technik. Da alle diese Faktoren voneinander abhängen, dürfen wir sie nicht mehr getrennt betrachten. Der Wille, Zusammenhänge zu sehen, ist zweifellos von viel größerer Bedeutung für den Erfolg der Planung, als alle noch so vollkommenen praktischen Vorschläge für begrenzte Einzel-Lösungen.«¹⁷

»Der Architekt ist in erster Linie Koordinator — ein Mann von Weitsicht und Kompetenz mit der Aufgabe, die mannigfachen sozialen, technischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Probleme, die im Zusammenhang mit dem Bau entstehen, im Einklang miteinander zu lösen.«¹⁸

22

»Nur allzu oft begegnen wir heute einer eingewurzelten Neigung, großzügiger Planungsauffassung aus dem Wege zu gehen und statt dessen beziehungslose Teilverbesserungen unorganisch nebeneinanderzusetzen. Dies kann sich nur ändern, wenn der Sinn fürs Ganze sorgfältig auf jeder Ausbildungsstufe geschult würde, bis er jedem zur unbewußten Selbstverständlichkeit wird.«¹⁹

»Ein Architekt oder Planer, des Namens würdig, muß über Weitsichtigkeit und Phantasie

verfügen, um zu einer wahren Synthese für die Siedlung der Zukunft zu kommen, deren Verwirklichung ich ‚Totale Architektur‘ nennen möchte. Um eine solche Höhe der Leistung zu erreichen, bedarf er der Leidenschaft eines Liebenden und der respektvollen Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit anderen. Denn so bedeutend er auch sein mag, er kann diese Aufgabe nicht allein bewältigen.«²⁰

Über die gesellschaftliche Funktion der Kunst

»Unser wissenschaftliches Zeitalter hat uns offenbar den Blick für die Ganzheit unseres komplizierten Daseins getrübt . . . Der berufstätige Fachmann, verwirrt durch die Fülle der vor ihm ausgebreiteten Probleme, versucht sich vom Druck der allgemeinen Verantwortung zu befreien, indem er sich eine einzige, scharf umgrenzte Aufgabe auf einem Spezialgebiet herausgreift und sich weigert, sich für irgend etwas, das außerhalb dieses begrenzten Gebietes vorgeht, verantwortlich zu fühlen. Eine allgemeine Auflösung des kulturellen Zusammenhangs hat eingesetzt, die eine Zerstückelung und Verarmung des Lebens zur Folge hat. Albert Einstein formulierte dies folgendermaßen: ‚Vervollkommnung der Mittel und Verwirrung der Ziele scheinen für unser Zeitalter charakteristisch zu sein.‘«²¹

»Unsere Gesellschaft ist sich durchaus klar über die essentielle Wichtigkeit der Arbeit des Wissenschaftlers für ihr Weiterbestehen bewußt; sie hat aber augenscheinlich die lebenswichtige Bedeutung des schöpferischen Künstlers für die Gestaltung und Ordnung unserer Lebensumwelt vergessen. Im Gegensatz zum Mechanisierungsprozeß besteht die Arbeit eines echten Künstlers in seiner unvoreingenommenen Suche danach, den symbolischen Formausdruck für die Phänomene unseres Lebens zu finden. Dazu braucht er den kühnen, unbeirrten Blick des freien Menschen. Seine Arbeit ist für die Entwicklung einer echten Demokratie von größter Bedeutung . . . Aber der Künstler ist in Vergessenheit geraten, oft wird er sogar verlacht und als ein überflüssiges Luxusprodukt der menschlichen Gesellschaft angesehen.«²²

»Die Baukunst soll ein Spiegel des Lebens und der Zeit sein. Wir müßten also aus ihren gegenwärtigen Zügen die führenden Kräfte unserer Zeit erkennen . . . Gute und ursprüngliche Architektur hängt ebensoviel von einem verständnisvollen Publikum wie von ihrem Schöpfer ab . . . Die Menschen bekommen meist nur die Architektur, für die sie reif geworden sind . . .«²³

»Die Befriedigung der menschlichen Psyche durch Schönheit ist für ein erfülltes zivilisiertes Leben ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger, als die Erfüllung unserer materiellen Bedürfnisse nach Komfort . . . Ist der Schöpfer der Rose oder der Tulpe ein Künstler oder ein Techniker? Er ist beides; denn in der Natur sind Brauchbarkeit und Schönheit konstitutionelle Eigenschaften, die gegenseitig voneinander abhängen. Der Prozeß organischer Formung in der Natur ist ewiges Vorbild für jede menschliche Schöpfung, ob sie nun der geistigen Arbeit des wissenschaftlichen Erfinders oder der Intuition des Künstlers entstammt.«²⁴

Architektonisches Gestalten als Prozeß

»Wir haben angefangen zu begreifen, daß es sich bei der Gestaltung unserer Umwelt nicht um die Anwendung einer Reihe festgelegter ästhetischer Formeln handelt, sondern um einen kontinuierlichen, inneren Wachstumsprozeß, der die Wahrheit immer wieder neuerschafft im Dienst der Menschheit.«²⁵

»Nur eine gründliche Überholung der verkalkten Stadtkörper kann sie wieder in gesunde Organismen verwandeln . . . Ich kann mich hier nicht über soziale, politische und wirtschaftliche Methoden zur Erreichung dieses Ziels auslassen, möchte aber die zwingende Notwendigkeit betonen, daß auch die größte Einheit, die Metropole, systematischer Planung bedarf.«²⁶

»Die völlige Trennung zwischen Entwurf und Ausführung von Gebäuden, wie sie heute üblich ist, erscheint unnatürlich . . . Wenn der Architekt der Zukunft wieder eine Vorrangstellung einnehmen will, wird er zwangsläufig wieder engeren Kontakt mit der Bauproduktion aufnehmen müssen.«²⁷

»Sie (die Nachahmung der Stile, d. Verf.) erlag im Feuer unserer Überzeugung, daß der Architekt in seinen Werken dem lebendigen Leben Form und Ausdruck geben müsse, anstatt imitative Stilbauten zu errichten.«²⁸

»Man braucht nur einmal den unglückseligen Ausdruck ‚der internationale Stil‘ näher zu analysieren. Erstens handelt es sich hier nicht um einen ‚Stil‘, da alles noch in der Entwicklung begriffen ist, und zweitens ist das Wort ‚international‘ unangebracht, da es die Tendenz dieser Bewegung ist, ihre Formelemente gerade aus regionalen Bedingungen, dem Klima, der Landschaft, den Sitten der Bewohner herzuleiten, ohne dabei allerdings in einen sentimental ‚Heimatstil‘ zu verfallen.«²⁹

»Die Standardformen der Architektur der Vergangenheit sind eine glückliche Mischung von Technik und Phantasie oder vielmehr eine völlige Übereinstimmung beider. Der gleiche Geist — wenn auch keineswegs in seinen überlebten Formen — sollte wieder belebt werden, damit unsere heutige Umgebung mit dem neuen Produktionsmittel, der Maschine, neu gestaltet werden kann.«³⁰

»Man verlangt von uns, daß wir alle unsere Entwurfsideen bis zur letzten Schraube in Zeichnung und Beschreibung festlegen. Dann muß ein Heer von Arbeitern unseren Entwurf ausführen. Man gestattet uns aber kaum, während des Baus eine Änderung vorzunehmen, obgleich es kein Genie gibt, das so viel Einfühlung und Phantasie besitzt, daß er die Wirkung jedes einzelnen Details seines Entwurfes unfehlbar im voraus beurteilen kann.«³¹

Industrielle Produktion und Architektur

24

»Der Wunsch, eine gute Standardform zu vervielfältigen, scheint eine Funktion der menschlichen Gesellschaft zu sein, und war dies schon lange vor der industriellen Revolution . . . Wir können nicht leugnen, daß Kunst und Architektur zum ästhetischen Selbstzweck geworden waren, weil sie während der industriellen Revolution den Kontakt mit der Allgemeinheit verloren hatten.«³²

»In den großen Epochen der Vergangenheit war der Architekt Steinmetzmeister oder Meister einer ‚Baugilde‘ und spielte im Gesamtproduktionsprozeß seiner Zeit eine wesentliche Rolle. Aber mit der Wendung vom Handwerk zur Industrie hat er diese Schlüsselstellung verloren.«³³

»Mit äußerlichen Schmuckzutaten suchte man das Nachbargebäude in den Schatten zu stellen, anstatt die Absicht zu verfolgen, allmählich einen variablen Typ zu entwickeln, dessen wiederholte Anwendung den Siedlungen ein harmonisches Gepräge geben würde.«³⁴

». . . die historische Mission des Architekten hat immer darin bestanden, alle Einzelgestaltungen in der Umgebung des Menschen so organisch einzusetzen, daß sie sich zum harmonischen Lebensraum zusammenfügen. Wenn er seiner hohen Mission treu bleiben will, muß er die kommende Generation in Einklang mit den neuen industriellen Herstellungsmethoden ausbilden, statt sie, isoliert vom Produktionsprozeß und von der Baustelle, nur am platonischen Reißbrett auszubilden.«³⁵

»Die Annahme, eine Industrialisierung des Hausbaues würde eine Verhäßlichung der Bauformen nach sich ziehen, ist ganz und gar irrig. . . Eintönigkeit, wie die der englischen Vorstadthäuser, ist nicht zu befürchten, sobald die Grundforderung erfüllt wird, daß nur die Bauteile typisiert werden, die daraus errichteten Baukörper dagegen variieren.«³⁶

Team-Arbeit

»Gruppenarbeit ist unserem Beruf heute so fremd, daß sie sogar mit Mißtrauen betrachtet wird; denn die Ideologie des vergangenen Jahrhunderts hat uns gelehrt, im individuellen Genie die einzige Verkörperung wahrer und reiner Kunst zu sehen. Es stimmt, daß der schöpferische Funke immer im Individuum seinen Ursprung hat; aber in der engen Zusammenarbeit mit anderen für ein gemeinsames Ziel wird er durch die Anregung und herausfordernde Kritik seiner Mitarbeiter zu größerer Leistung kommen können als wenn er sich von solchem Kontakt abscheidet.«³⁷

»Eine gute Erziehung, die darauf hinzielt, das Individuum auf eine schöpferische Haltung und auf ein harmonisch ausbalanciertes Leben vorzubereiten, muß auf jeden Fall über reine Tatsacheninformation und Buchweisheit hinaus zum unmittelbaren persönlichen Erleben und Handeln führen.«³⁸

»Wir haben aber leider auch die Erfahrung gemacht, daß sich an Stelle der früheren Stilattrappe nun manchmal eine moderne formalistische Zwangsjacke entwickelt, dann nämlich, wenn der Architekt nur daran denkt, seinem eigenen Genius Denkmäler zu errichten. Diese Art Arroganz hat sich trotz der Revolution gegen den Eklektizismus behauptet, und einige der ‚Neugestalter‘ haben oft sogar den Eklektiker übertroffen in ihrer Sucht, ‚anders‘ zu sein, das Unerhörte, das Verblüffende, das Sensationelle hinzustellen.

Dieser Ich-Kult hat dazu beigetragen, eine breitere Aufnahme der gesunden Entwicklungstendenzen in der modernen Architektur zu verzögern . . . Die Pioniere der neuen Bewegung entwickelten im Gegensatz hierzu eine andere Methode, das Problem der ‚Gestaltung fürs Leben‘ anzufassen. In dem Wunsch, ihre Arbeit im Volksleben zu verankern, versuchten sie, die individuelle Einheit immer als Teil eines Ganzen zu sehen. Diese soziale

Idee steht in starkem Kontrast zu dem Werk des egozentrischen Primadonna-Architekten, der seine persönlichen Launen einem eingeschüchterten Bauherrn aufzwingt und eigenwillige Monumente von nur individueller, ästhetischer Bedeutung hinstellt.«³⁹

»Wenn wir aber das allgemeine Niveau heben wollen, dann trägt Gruppenarbeit wesentlich zur Steigerung und Verbesserung individueller Leistung bei.

Die *conditio sine qua non* echter Team-Arbeit ist Freiwilligkeit; auf Befehl entsteht sie nicht. Sie bedarf der Unvoreingenommenheit und der Überzeugung, daß Gemeinsamkeit im Denken und Handeln eine Vorbedingung für die Entwicklung menschlicher Kultur ist. Individuelle Talente werden sich in solch einer Gruppe rasch durchsetzen und ihrerseits Vorteil suchen aus der gegenseitigen geistigen Befruchtung im täglichen Geben und Nehmen. Echtes Führertum kann sich nur dann entwickeln, wenn jeder gleiche Gelegenheit findet, sich durch eigene Leistung als Führer auszuweisen, anstatt autoritativ dazu ernannt zu werden.«⁴⁰

»Wenn es uns gelänge, das genial veranlagte Individuum wieder seiner natürlichen Aufgabe zuzuführen als *primus inter pares* statt in entrückter Abgeschlossenheit zu arbeiten, so wäre eine breitere Basis des Verständnisses und des Widerhalls gewonnen.«⁴¹

»Durch Synchronisierung aller individuellen Beiträge kann ein Team seine Gesamtarbeit zu einer Leistung steigern, die höher ist als die Summe der Arbeit seiner Mitglieder, wenn jeder für sich allein arbeitet.«⁴²

»Was unsere Gruppe (TAC, d. Verf.) funktionieren läßt, ist eine gemeinsame Arbeitsmethode, eine verwandte Art, den Forderungen unserer Zeit zu begegnen, eine ähnliche Weltanschauung, wenn man so will. Wir wissen, daß nur eine individuelle Interpretation von Zeiterscheinungen zu einem bedeutungsvollen Beitrag werden kann, daß nur ein suchender Geist grundsätzliche Fragen zu stellen und eine Ideenkonzeption zu finden vermag, die schließlich stimuliert und gefestigt werden kann durch das Geben und Nehmen innerhalb einer Gruppe von Ebenbürtigen, die gewillt sind, gemeinsam zu arbeiten, ohne dabei ihre Identität zu verlieren.«⁴³

»Ich habe gefunden, daß es vor allem notwendig ist, daß jedes Teammitglied die anderen von Anfang an über sein Denken und Tun für die jeweilige gemeinsame Aufgabe auf dem laufenden erhält. Aber wenn alle die besten Vorsätze hierzu mitbringen, so dauert es doch eine ganze Weile, bis man sich zu dieser Haltung trainiert hat. Dann aber wird dieser Gedankenaustausch unentbehrlich; durch ihn findet jeder seinen ihm gemäßen Platz innerhalb der Gruppe, entsprechend seiner besonderen Eignung, und dies stimuliert seine Arbeitslust. Aufgaben werden frisch und schnell angepackt, und die Verschiedenheit der persönlichen Gesichtspunkte bereichert das Resultat der endgültigen Entscheidung. In der Flut so vieler objektiver Probleme, die der Lösung harren, verliert sich die natürliche Eitelkeit des Individuums von selbst; die gemeinsame Aufgabe wächst weit über ihn hinaus und schließlich weiß er kaum noch, von wem dieser oder jener Ideenbeitrag stammt, da ja alle Gedanken unter gegenseitiger Anregung entstanden.«⁴⁴

»Solche Prinzipien der Teamarbeit sind leichter zu beschreiben als in die Praxis umzusetzen, weil wir immer noch mit der alten Gewohnheit behaftet sind, den andern übertrumpfen zu wollen. Aber eine Gruppe von Architekten, die entschlossen ist, der Zusammen-

arbeit eine Chance zu geben, wird sich durch größere Leistungsfähigkeit und breiteren Einfluß auf die öffentliche Meinung belohnt sehen.

Ein Entwerferteam, das die persönliche Freiheit wirklich achtet, wird zum Ansporn für das Individuum, man bleibt elastisch und beweglich, Persönlichkeit und Leistung entwickeln sich im Kreuzfeuer der Diskussion. Gruppen, die sich zu dieser Arbeitsweise erzogen haben, könnten zum Ferment einer Entwicklung zu kultureller Einheit werden.«⁴⁵

»Eine Arbeitsgemeinschaft, inspiriert von einem gemeinsamen Zweck und Arbeitsziel, wovon ich einst geträumt hatte, war hier (im Bauhaus, d. Verf.) zur Wirklichkeit geworden — und ihr Beispiel machte sich in der Außenwelt fühlbar. In der Folge änderten viele Kunstschulen und technische Hochschulen im In- und Ausland ihre Lehrpläne nach dem Muster des Bauhauses.«⁴⁶

Menschliche Beziehungen

»Der berufsmäßige Planer muß es bei seiner täglichen Arbeit immer wieder erleben, daß die Öffentlichkeit den großen Vorteilen guter Planung gegenüber noch sehr wenig aufgeschlossen ist. Der Durchschnittsbürger glaubt, daß seine persönliche Freiheit beschnitten werden soll, wenn ihm von behördlicher Seite eine Anweisung gegeben wird. Die Aufgabe, ihm immer wieder klarzumachen, weshalb kommunale Planung zu seinem eigenen Vorteil ist, setzt erhebliche psychologische Fähigkeiten auf seiten des Planers voraus. Man sollte dem Studenten, der Städtebau studiert, durch eine systematische psychologische Ausbildung in den ‚Grundlagen der Politik‘ Verständnis für Ursache und Wirkung menschlicher Reaktionen vermitteln. Dies würde ihm helfen, Überredungsgabe, Takt, Geduld und Verständnis für das Denken und die Lage anderer zu erwerben, die wirkungsvollsten Werkzeuge für seine Planungsarbeit.«⁴⁷

»Gute Planung ist sowohl eine Wissenschaft wie eine Kunst. Als Wissenschaft analysiert sie menschliche Beziehungen; als Kunst bringt sie die menschlichen Tätigkeiten zu einer kulturellen Synthese.«⁴⁸

»Die Verbindung von Mensch zu Mensch ist heute auf einem nie dagewesenen Tiefpunkt angelangt, trotz oder wegen unserer außerordentlichen Kommunikationsmittel; denn das Individuum wird aus Zeitmangel dazu getrieben, seine menschlichen Beziehungen auf oberflächliche Kontakte zu beschränken, sogar im Freundeskreise.«⁴⁹

Gropius über sich selbst

»Als ich ein kleiner Junge war, fragte mich jemand, welche Farbe mir am besten gefiele. Jahrelang neckte mich meine Familie, weil ich nach kurzem Zögern antwortete: ‚Bunt ist meine Lieblingsfarbe.‘ Ein starkes Bedürfnis, jede lebendige Komponente des Lebens einzubeziehen, statt Teile um einer zu engen und dogmatischen Auffassung willen auszuschließen, hat mein Leben gekennzeichnet.«⁵⁰

»Am Beginn eines neuen Abschnitts meines Lebens (anläßlich des 70. Geburtstags, d. Verf.) ... wird mir klar, daß ich eine vielleicht fast bis zur Unkenntlichkeit etikettierte

Figur geworden bin. Bezeichnungen wie ‚Bauhaus-Stil‘, ‚Internationaler Stil‘, ‚Funktioneller Stil‘ haben den Menschen, der hinter diesen Begriffen steht, beinahe verdeckt, und daher reizt es mich, die Attrappe, welche übereifrige Leute über mich gestülpt haben, da und dort zu durchstoßen.«⁵¹

»Ich bin oft enttäuscht darüber gewesen, daß man mich nur nach der Technik und den Tricks meiner Arbeiten fragte, während doch mein Interesse der Weitergabe meiner Erfahrungen und der ihnen zugrunde liegenden Methoden galt. Sicher kann man in verhältnismäßig kurzer Zeit gewisse Erfolge erzielen, wenn man sich Techniken und Tricks aneignet; aber solche Resultate bleiben oberflächlich und unbefriedigend. . .«⁵²

Die von Gropius geschaffenen Bauwerke der Früh- wie Spätzeit zeichnen sich durch eine auf das Wesentliche orientierte, klare Lösung der Bauaufgabe, die weitgehende Berücksichtigung regionaler Eigenheiten, eine aus den funktionellen Erfordernissen abgeleitete logische Raumd disposition, die Harmonie in den Proportionen und der Teile zum Ganzen sowie durch eine hohe architektonische Meisterschaft aus.

Seine schöpferische Methode beruhte auf einer gründlichen Analyse der bestimmenden Faktoren einer zu bewältigenden Bauaufgabe und ihrer Synthese, weniger jedoch auf der künstlerischen Intuition. Darin dürfte ein Grund zu sehen sein, weshalb die zur Entstehungszeit großes Aufsehen erregenden architektonischen Werke heute in sich ausgewogen und wie selbstverständlich erscheinen und weit weniger Erstaunen hervorrufen. Man könnte auch sagen, daß sie keine solche Attraktivität besitzen wie die Bauten eines Frank Lloyd Wright, Le Corbusier oder Richard Neutra. Die architektonische Gestaltung von Gropius hat sich während seiner nahezu sechzigjährigen schöpferischen Tätigkeit im Wesen nicht verändert. Deshalb ist sie zeitbeständig und noch aus gegenwärtiger Sicht zeitgemäß.

Sein Schaffen umfaßt viele Bereiche der Architektur, von der industriellen Formgestaltung bis zum Städtebau. Dabei ist charakteristisch, daß er sich vornehmlich mit Aufgaben und Problemen des Massenbedarfs beschäftigte, wie der Serienproduktion von Wohnungen und Möbeln, der Typisierung von Wohngebäuden und Schulen oder der humanistischen Lösung von städtebaulichen Vorhaben. Hier unterscheidet er sich von vielen seiner Zeitgenossen, die häufig die individuellen Aufgaben in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellten.

Für Gropius war das architektonische Schaffen eine soziale Notwendigkeit. Nicht für Einzelpersonen, sondern für gewichtige gesellschaftliche Ansprüche zu bauen, prägte sein Engagement. Er richtete seine Bestrebungen darauf, zeitgemäße Fertigungsverfahren in den Dienst der Bautätigkeit zu stellen und diese zugleich zu humanisieren. Die angewandten Gestaltungsmittel sind rationell und einfach, so daß sie sich relativ leicht nachahmen lassen. In vielen Fällen übernehmen die Nachahmer nur Äußerlichkeiten der Formgebung, während die Bedeutung des baukünstlerischen Werkes von Gropius auf dessen schöpferischer Methode beruht.

Gropius schuf viele seiner Werke im kollektiven Zusammenwirken mit anderen Architekten. Er lebte der Auffassung, daß die Team-Arbeit die Vorbedingung für eine Schöpfung

von allgemein guter Qualität ist. Eine solche Position verlangt natürlich vom einzelnen Opfer. Kulturpolitisch gesehen, entstehen aber auf dieser Grundlage weit größere und dem Massenbedarf angemessenere Erfolge als die auf meisterliche Art gelösten und bestaunten, jedoch sich stets individuell präsentierenden Werke eines Genies.

Das architektonische Schaffen von Gropius läßt sich in drei Abschnitte einteilen. Vom Beginn seiner Architektenlaufbahn bis zur 1934 erfolgten Emigration reicht die erste Periode, in welcher er bis 1925 mit Adolf Meyer als Partner arbeitete. Wegen ihrer Neuartigkeit erreichte die Architektur dieser Zeit international die größte Ausstrahlungskraft und ist wohl die bedeutendste. Der folgende Zeitraum umfaßt die Tätigkeit in England und in den USA bis zur Gründung von TAC 1945; in England kooperierte er mit Maxwell Fry, in den USA mit Marcel Breuer. Es schließt sich bis zu Gropius' Tode der längste und produktivste Lebensabschnitt an. In jener Zeit verbreiteten sich die neuen Gestaltungsgrundsätze der Architektur weltweit. Gropius hatte dabei maßgeblichen Anteil. In den letzten Jahrzehnten bestachen seine Werke nicht so sehr durch ihre Neuartigkeit, vielmehr sind sie durch das konsequente Nutzen moderner Gestaltungsprinzipien und in jedem Beispiel durch die dem Charakter der Bauaufgabe entsprechende zweckmäßige und folgerichtige Lösung gekennzeichnet.

Zu den ersten publizierten Bauwerken gehören das in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer geschaffene *Fagus-Werk*, eine Schuhleistenfabrik (1911), und die *Musterfabrik* auf der Kölner *Werkbundausststellung* von 1914. Beide zeigen bereits eine gereifte baukünstlerische Auffassung. Ihre Bedeutung läßt sich vor allem dann erkennen, wenn sie im historischen Raum betrachtet werden; denn heute findet man Tausende Bauten ähnlicher Art, die nach der bahnbrechenden Tätigkeit der Pioniere des Neuen Bauens entstehen konnten. Wenn auch zahlreiche amerikanische Wolkenkratzer schon vor Gropius eine Trennung von tragenden Teilen und raumbegrenzenden Elementen aufwiesen, so ist er doch einer der ersten, der bei der Schuhleistenfabrik vor dem tragenden Skelett eine aus dünnen Metallrahmen und transparenten Glasflächen gebildete Verkleidung anordnete, die den Eindruck einer leichten, kaum belasteten Konstruktion hervorruft. Diese zu den frühesten Beispielen zählende *Vorhangwand* fand seitdem breite Anwendung. Der schwebende Eindruck erfährt dadurch noch eine Steigerung, daß die beim traditionellen Bauen erforderliche kräftige Eckausbildung völlig fehlt. Auf diese Weise entstand eine neue Ausdrucksform der modernen Architektur. Ein besonders effektvolles Element der Kölner *Musterfabrik* ist die von einem Glaszylinder umfangene Wendeltreppe am Verwaltungsbau. Die sich voneinander abhebenden Baukörper lassen die Verschiedenartigkeit der inneren Funktionen deutlich hervortreten. Das Fabrikgebäude kann durchaus als Prototyp einer als Skelettbau ausgeführten Produktionshalle angesehen werden. Im Unterschied zu den vielen trockenen und schwerfälligen Fabrikbauten jener Zeit sind die Eleganz und Leichtigkeit dieses Bauensembles auffallend und charakteristisch. Das Rastersystem der Fassadenelemente und die strenge Trennung der verschiedenen Materialien erzeugen einen freundlich-heiteren Eindruck.

Es ist kein Zufall, daß der Durchbruch der modernen Architektur und der neuen Qualität auch im Schaffen von Gropius sich besonders im Industriebau abzeichnete, weil auf diesem Gebiet der Widerspruch zwischen Funktion und Konstruktion sowie traditionellen Form-

auffassungen am deutlichsten in Erscheinung trat. Die herkömmliche Formgebung stand zu den neuen technologischen Anforderungen der modernen Industrie in krassem Gegensatz.

Das Hauptwerk, das Gropius in Deutschland geschaffen hat und welches die größte Anerkennung fand, ist der Komplex des *Bauhauses in Dessau*. Es wurde gleichsam zum Symbol des »Neuen Bauens«. Wenn auch Gropius alleiniger Autor ist, so hat er doch, seinen Grundsätzen folgend, Lehrer wie Schüler des Bauhauses in die Gestaltungsarbeit einbezogen, darunter den jungen Marcel Breuer, der Teile der Innenausstattung schuf.

Die fünf Teile des Bauhausensembles — technische Unterrichtsräume, Bürotrakt, Werkstattgebäude, Gemeinschaftsräume und Studentenwohnheim — sind in einer Raumfolge miteinander verbunden, aber unterschiedlich groß und in Gebäudeteilen verschiedenartigen Charakters untergebracht. Der leichte und anmutige Verbindungsbau, der sich zwischen dem mit Vorhangwänden versehenen Werkstattgebäude und dem fünfgeschossigen, rhythmisch gegliederten Wohnheim befindet, erhält durch den zweigeschossigen Büroflügel, der die Straße überspannt, einen Kontrapunkt. Trotz der differenzierten Durchbildung der einzelnen Gebäudeteile bildet der Komplex ein übersichtliches architektonisches Ensemble. Der Werkstättenbau ist ein neueres und typisches Beispiel für jenes Gestaltungsprinzip, das erstmals beim Fagus-Werk und bei der Musterfabrik auf der Kölner Werkbundausstellung Anwendung fand. Über dem Sockelgeschoß scheint die im einheitlichen Modulsystem ausgeführte transparente Vorhangwand beinahe zu schweben. Die Glasfläche gibt den Blick frei auf die Pfeiler und Decken der Stahlbetonkonstruktion. Die harmonische Ausgewogenheit in den Proportionen der einzelnen Baukörper, die übersichtliche Lösung der Verkehrsbeziehungen, die den konstruktiven Anforderungen gemäße Ausbildung der Stützen des Verbindungsflügels und die großen Rasterfenster der Treppenhäuser bieten heute ein gewohntes Bild moderner Architektur, doch wirkten sie in den zwanziger Jahren neuartig und revolutionär. Dieses Bauensemble wurde zum Gegenstand wütender Angriffe der Reaktion. Es galt als ein Sammelsurium schmuckloser Kästen, als unmenschlich und baukunstfeindlich. Für uns ist es im Gegenteil gerade ein Werk mit feinem Sinn für die harmonische Balance der Formen, das die humane Auffassung von Architektur vermittelt. Die aus der Funktionsstruktur und den Konstruktionselementen in fast natürlicher Weise entwickelte Gestalt des Bauwerkes zeugt von hohem organisatorischem Können und von einem ausgeprägten Gefühl für harmonische Formgebung. Ein solches Gebäude ist kein Monument mehr, sondern das lebendige, wandelbare Medium der sich im Bauwerk vollziehenden Lebenstätigkeiten.

Gleichzeitig mit dem Bauhausgebäude konnte Gropius die *Wohnhäuser der Meister* und des Direktors in Dessau errichten. Sie stehen inmitten eines Waldes und besitzen große Terrassen, die sich wie die Hauptwohnräume zum Freiraum öffnen. Die Innenräume gliedern teilweise neuartige Einbaumöbel, die mit der funktionell zweckmäßigen Raumordnung beispielgebend für ein zeitgemäßes Wohnen sind.

Das von Gropius in Zusammenarbeit mit Adolf Meyer 1923 umgestaltete *Theater in Jena* zeigt gestalterische Möglichkeiten, um geschlossene fensterlose Räume mit einfachen architektonischen Mitteln zu gliedern. Mit dem Projekt für ein *Totaltheater* (1927), das für die

Piscatorbühne konzipiert worden war, entstand ein Theaterentwurf, der eine Reihe neuer Ideen demonstrierte mit dem Ziel, eine Spielstätte zu schaffen, in welcher der Zuschauer mehr als bisher in das Theatergeschehen unmittelbar einbezogen wird. Deshalb sollte das Proszenium um 180° drehbar sein, um die Wandlungsmöglichkeiten der Bühne in drei Grundformen zu erreichen: als Tiefen-, Proszeniums- und Arenabühne. Das Vorhaben konnte nicht verwirklicht werden.

Schon frühzeitig befaßte sich Gropius mit Problemen der Vorfertigung von Wohngebäuden. Im Jahre 1909 unterbreitete er der Direktion des AEG-Konzerns ein »Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage«. Er schlug vor, die Häuser aus wenigen *standardisierten Elementen* herzustellen und durch deren Variation unendlich viele Kombinationen zu entwickeln, um die individuellen Ansprüche weitestgehend zu befriedigen.

Erstmals vermochte er 1926 beim Bau der *Wohnsiedlung Dessau-Törten* standardisierte Stahlbetonelemente für Deckenbalken und Schlackensteine zu verwenden. Bei jenem bemerkenswerten Bauexperiment auf der *Stuttgarter Weißenhofsiedlung*, einem Ausstellungsvorhaben des Deutschen Werkbundes, gestaltete er im Modulsystem zwei Wohnhäuser aus einem leichten Stahlskelett mit Füllwänden aus Korkplatten und einer Außenhaut aus Eternit. Diese Ausstellung wollte neue Baustoffe und Konstruktionen im Zusammenhang mit neuen architektonischen Lösungen zeigen. Fünfzehn namhafte Architekten aus dem In- und Ausland schufen dreiundzwanzig Wohnhäuser. Die Ausstellung erwies sich als eine wirksame Demonstration der modernen Architektur, des »Neuen Bauens«. Gropius wollte mit seinem Beitrag den Nachweis führen, daß die Wohnungsfrage bautechnisch durch die industrielle Massenproduktion lösbar sei. Seine beiden Wohnhäuser sind historisch frühe Versuche, mit wenigen auf der Grundlage eines Modulsystems hergestellten Elementen abwechslungsreiche und erweiterungsfähige Gebäude zu schaffen. Mit der Lösung dieses Problems beschäftigte sich Gropius auch später. 1931 entwickelte er ein aus vorgefertigten Elementen zu erbauendes *Kupferhaus*. Mitte der vierziger Jahre entstanden dann im Zusammenwirken mit Konrad Wachsmann in den USA nach der General-Panel-Konstruktion *industriell produzierte Häuser*, die massenweise gebaut wurden.

Zu den bedeutendsten und gesellschaftlich wirksamen Leistungen von Gropius gehört die *Gestaltung von Wohngebieten*. Die Gruppierung der Reihenhäuser in der bereits genannten Siedlung Dessau-Törten wird durch eine einfache Raumfolge von Straßen und kleinen Plätzen bestimmt. Nach einem preisgekrönten Wettbewerbsentwurf (1927/28) konnte die *Wohnsiedlung Dammerstock in Karlsruhe* ausgeführt werden. Gropius arbeitete als Koordinator von acht an der Bebauung beteiligten Architekten und errichtete selbst einige mehrgeschossige, mit Loggien und Treppenhäusern akzentuierte Wohngebäude, die zeilenartig geordnet sind. Die zweigeschossigen Einfamilienreihenhäuser mit dreieinhalb Zimmern prägt der Rhythmus von horizontalen Fensterbändern in der oberen Baukörperzone und von kubisch geformten Hauseingängen.

Nach der Bauhauszeit erbaute Gropius in der weltweit bekannt gewordenen *Wohnsiedlung Berlin-Siemensstadt* (1929), für die verschiedene Architekten Wohngebäude projektiert hatten, drei Wohnhäuser. Eine lebendige städtebauliche Struktur entstand durch die

spannungsreiche Komposition mit einem langen gekrümmten Baukörper und quer zu ihm gestellten Wohnhauszeilen. Die Wandlungen des Grundrisses beim Zweispännertyp mit Außengang, der über den vier Wohngeschoßen ausgebildete niedrige Dachraum oder die durch Loggien und vortretende Kuben erzielten Variationen ergaben neue, seitdem oft wiederholte Architektur motive.

In der Folgezeit kam es in vielen Ländern der Welt zum Bau von Wohnsiedlungen mit mehreren tausend Wohnungen in wenigen Gebäudetypen. Viele Lösungen führten zur Monotonie und Langeweile. Die Siedlung Siemensstadt jedoch gilt wegen ihrer großzügigen Strenge in der rhythmischen Linienführung, ihrem Streben, den Baumbestand in die ausgewogen proportionierten Außenräume einzubeziehen, und ihrer lockeren Anordnung der verschiedenen Häuserzeilen heute noch, nach fünfzig Jahren, als ein schönes Beispiel.

Nach der Emigration aus Deutschland begann für Gropius ein neuer Lebensabschnitt. Während seiner kurzen Tätigkeit in England schuf er mit Maxwell Fry das *Impington College* (1936). Anstelle der vielerorts errichteten mehrgeschossigen Schulbauten verwendete er hier den zur Natur sich öffnenden eingeschossigen Gebäudetyp.

In den ersten Jahren seiner Tätigkeit in den USA baute er in Partnerschaft mit Marcel Breuer vor allem anspruchsvolle Einfamilienhäuser wie sein eigenes *Haus in Lincoln* (1937). Diese Bauten werden stark durch die baukünstlerische Handschrift Breuers geprägt, die in der meisterhaften Anwendung der Baustoffe Stahlbeton, Naturstein, Stahl und Glas sowie in der feinfühligten Verbindung von Bauwerk und Natur zum Ausdruck kommt.⁵³ Die Komposition der *Wohnsiedlung New Kensington* (1941) läßt die Architekturauffassung von Gropius deutlich erkennen. Auf dem hügeligen Terrain sind die Reihen- und Doppelhäuser den natürlichen Gegebenheiten entsprechend locker angeordnet, eine heitere humane Lösung anstrebend.

Die dritte Schaffensperiode von Gropius kennzeichnen bedeutende Bauaufgaben, die er in der Architektengruppe TAC löste. Das 1945 von Gropius und sechs jungen Architekten gebildete Kollektiv arbeitete nach dem Prinzip gleichberechtigter Partnerschaft. Die Ergebnisse zeugen von der Leistungsfähigkeit der *Team-Arbeit*. Die Einnahmen — einschließlich der aus der Lehrtätigkeit einzelner Mitglieder bezogener — wurden zu gleichen Teilen vergeben, die Projekte gemeinsam besprochen, wenn auch jede Aufgabe verantwortliche Leiter hatte. Bei Veröffentlichungen wurden außer den Hauptautoren alle am Entwurf beteiligten Mitarbeiter genannt.

Die wichtigsten Arbeiten von TAC, an denen Walter Gropius verantwortlich mitwirkte, folgen nun in der Darstellung.

Bauten der Erziehung

Ende der vierziger Jahre entstand ein Gebäudekomplex der *Harvard-Universität in Cambridge (Mass.)* mit Wohngebäuden für 575 Studenten sowie einem aus Aufenthalts- und Speiseräumen bestehenden Gemeinschaftszentrum, in dem 3000 Studierende versorgt werden können. In der strukturellen Gliederung sind jene Planungsprinzipien weitergeführt, wie sie schon beim Bauhausgebäude und beim Impington College genutzt wurden. Die

Planung für die *Universität von Bagdad* begann 1957. Dieses große Städtebauprojekt umfaßt 273 Gebäude, darunter eine Aula mit 5000 Plätzen, verschiedenartige Hörsäle und Studentenheime. Die Bauwerke gruppieren sich um Höfe, die untereinander verbunden sind. Tiefe Loggien und Arkaden spenden bei brütender Hitze wohltuenden Schatten. Vorgehängte Sonnenblenden gliedern das in der Mitte des Städtebauareals stehende Verwaltungsgebäude. Die Terrassen, Loggien und engen Passagen sowie die mit einer Stahlbetonschale gedeckte Moschee sind Elemente, die deutlich machen, wie regionale Bedürfnisse und Erfordernisse sorgfältig berücksichtigt wurden. Seit 1962 wird die Universität aufgebaut.

Verwaltungsbauten, Wolkenkratzer

Den ersten Entwurf für einen Wolkenkratzer fertigte Gropius 1922 anlässlich eines von der *Chicago Tribune* ausgeschriebenen Wettbewerbs. Das nicht ausgeführte Projekt für das *Back Bay Center in Boston* (1953) zeigt die Möglichkeit einer engen Verbindung von Verwaltungsbau, Einkaufsstätten, Hotel und gastronomischen Einrichtungen. Diese Konzeption diente als Beispiel für spätere Baukomplexe mit Hochhäusern. Das neunundfünfziggeschossige *PANAM Building in New York* (1958) gehört zu den größten Bauten seiner Art in der Welt. Seine Büroräume besitzen eine Grundfläche von 218 315 m². Es steht an der Kreuzung von zwei wichtigen Straßenzügen über der Grand-Central-Untergrund-Station. Durch seine prismenförmige Gestalt, die auf dem kubischen Unterbau ruht, markiert es silhouettenwirksam die wichtige städtebauliche Situation. Das *J. F. Kennedy-Verwaltungsgebäude in Boston* (1961) zeichnet sich durch eine Harmonie zwischen Baukörpermassen und eleganter struktureller Gliederung aus. Den Charakter des *Bürohauses Tower-East in Cleveland* (1968) bestimmt die leichte Lamellenfassade.

Wohngebäude, Wohnsiedlungen

Ergebnisse der modernen Architektur demonstriert ein im *Westberliner Hansa-Viertel* 1956 von Gropius errichtetes neunstöckiges Wohnhaus mit gekrümmtem Grundriß und Zweispännerlösungen. Der Wechsel von geschlossenen, nur von Fenstern transparent gemachten Fassadenzonen und vorkragenden Balkons, die verschiedenen Abstufungen von Weiß durch glatten und rauhen Putz oder weiß emaillierte Brüstungsplatten verleihen dem Bauwerk ein individuelles Gesicht. Wenige Jahre danach erhielt Gropius den Auftrag, ein in sich abgeschlossenes Stadtviertel im Südosten von Westberlin mit etwa 16 000 Wohnungen für 45 000 Menschen zu planen. Zugleich wirkte er als Koordinator für die Bebauung. Ein zentraler Bereich des in Hauptteilen 1961 bis 1971 erbauten Wohngebietes entstand unter seiner Leitung. Kennzeichnend für das als *Gropiusstadt* bekannte Viertel ist ein von Nordwesten nach Osten bogenförmig geschwungener Grüngürtel mit zugeordneten Nachbarschaftseinheiten (3000 Wohnungen) und separaten Erholungs- und Einkaufszentren. Auto- und Fußgängerverkehr sind klar voneinander getrennt. Die unterschiedlich hohen Wohnbauten bilden mit verschiedenartigen Plätzen kleine Struktureinheiten. Im Vergleich mit dem zur

selben Zeit verwirklichten Märkischen Viertel im Norden Westberlins sind bei der Gropiusstadt die Übersichtlichkeit, die angenehmen Proportionen und die harmonische Farbgestaltung sowie die differenzierte Folge von Freiräumen positiv hervorzuheben. Unter den von Gropius stammenden Wohngebäuden besitzt das achtundzwanzigstöckige Hochhaus eine starke dynamische Wirkung.

Seine letzte Arbeit im Städtebau war die Rahmenplanung für die Kleinstadt *Selb* (1967/68). Dabei verdient die angewandte Planungsmethodik besondere Aufmerksamkeit.

Botschaftsgebäude

Unter Leitung von Gropius wurde 1956 das *Botschaftsgebäude der USA in Athen* geschaffen, ein repräsentatives und monumental wirkendes Bauwerk. Das dreigeschossige Gebäude umschließt einen Innenhof, der von Stahlbetonpfeilern gegliedert wird. Sie tragen Betonbalken, an denen die beiden oberen Geschosse aufgehängt sind. Einen andersgearteten und doch markanten Eindruck vermittelt das *Botschaftsgebäude der BRD in Buenos Aires* (1968) mit seiner heiteren Erscheinung, dessen Fertigstellung Gropius nicht mehr erlebte.

Diese Auswahl aus dem Gesamtwerk des großen Meisterarchitekten zeigt nur einen Bruchteil aller Arbeiten. So stellt das von Siegfried Giedion verfaßte Buch nahezu 250 Pläne und Fotos von Bauten vor. Die Dokumentation über die zwanzigjährige Tätigkeit von TAC präsentierte weitere 14 bedeutende Werke. Eine solche immense Zahl von Bauwerken und Projekten ist allein schon ein Beweis für die große Schöpferkraft von Gropius und das hohe Leistungsvermögen der Team-Arbeit.

Unter seinen Werken findet sich kaum eines, das nicht neue Möglichkeiten in der Gestaltung erschließt, nicht bedarfsgerechte Lösungen anstrebt und die frühzeitig als richtig erkannten neuen architektonischen Grundsätze weiterentwickelt. Walter Gropius war nicht nur ein Wegbereiter der modernen Architektur, sondern auch einer der führenden praxiswirksamen Architekten unseres Jahrhunderts.

- ¹ Veröffentlicht in der ungarischen Zeitschrift *Tér és Forma* (Raum und Form), März 1934.
- ² Gropius, Walter: *Meine Konzeption des Bauhaus-Gedankens. Architektur — Wege zu einer optischen Kultur*, Frankfurt am Main/Hamburg 1956, S. 15–17.
- ³ Gropius, Walter: *Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus vom 3. Februar 1922*. Hüter, Karl-Heinz: *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976, S. 231.
- ⁴ Zusammenstellung nach Adalbert Behr. Vgl. Schädlich, Christian: *Bauhaus Weimar 1919–1925*, Weimar 1979, S. 116 f.
- ⁵ Charakteristisch ist die Schreibweise ohne Großbuchstaben.
- ⁶ Schlemmer, Oskar: *Briefe und Tagebücher*, München 1958, S. 147.
- ⁷ Grote, Ludwig: *Walter Gropius und das Bauhaus. 50 Jahre Bauhaus*, Ausstellungskatalog Stuttgart 1968, S. 9.
- ⁸ Siehe Anm. 6, S. 158.
- ⁹ Zitiert nach Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus 1919–1933 Weimar–Dessau–Berlin*, Bramsche 1962, S. 135.
- ¹⁰ Siehe Anm. 2, S. 17.
- ¹¹ Ebd., S. 23.
- ¹² Gropius, Walter: *Ist der Architekt Diener oder Führer?* (1954). Siehe Anm. 2, S. 79.
- ¹³ Gropius, Walter: *Zur Methode* (1937). Siehe Anm. 2, S. 13 f.
- ¹⁴ Gropius, Walter: *Die Stellung des Architekten innerhalb unserer industriell produzierenden Gesellschaft* (1952). Siehe Anm. 2, S. 65 f.
- ¹⁵ Gropius, Walter: *Frühentwicklung der modernen Baukunst* (1934). Siehe Anm. 2, S. 60.
- ¹⁶ Ebd., S. 55 f.
- ¹⁷ Gropius, Walter: *Totale Architektur* (1952). Siehe Anm. 2, S. 129 f.
- ¹⁸ Gropius, Walter: *Erziehungsplan für Architekten* (1939, 1950). Siehe Anm. 2, S. 51.
- ¹⁹ Siehe Anm. 2, *Totale Architektur*, S. 134.
- ²⁰ Ebd., S. 139.
- ²¹ Ebd., S. 128 f.
- ²² Ebd., S. 131 f.
- ²³ Gropius, Walter: *Die Baukunst ist keine angewandte Archäologie* (1949). Siehe Anm. 2, S. 61.
- ²⁴ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 65.
- ²⁵ Siehe Anm. 2, *Totale Architektur*, S. 139.
- ²⁶ Ebd., S. 137.
- ²⁷ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 67 f.
- ²⁸ Siehe Anm. 2, *Ist der Architekt Diener oder Führer?* S. 77.
- ²⁹ Ebd., S. 76.
- ³⁰ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 66 f.

- ³¹ Ebd., S. 72.
- ³² Ebd., S. 66.
- ³³ Ebd., S. 67.
- ³⁴ Ebd., S. 66.
- ³⁵ Ebd., S. 70.
- ³⁶ Gropius, Walter: *Wohnhaus — Industrie* (1924). Siehe Anm. 2, S. 121.
- ³⁷ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 72.
- ³⁸ Siehe Anm. 2, *Erziehungsplan für Architekten*, S. 42.
- ³⁹ Siehe Anm. 2, *Ist der Architekt Diener oder Führer?* S. 77 f.
- ⁴⁰ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 72 f.
- ⁴¹ Ebd., S. 73.
- ⁴² Ebd., S. 74.
- ⁴³ Gropius, Walter: *TAC's Teamarbeit. The Architects Collaborative 1945—1965*, Teufen AR 1966, S. 25.
- ⁴⁴ Siehe Anm. 2, *Die Stellung des Architekten...*, S. 73.
- ⁴⁵ Siehe Anm. 43, S. 25 f.
- ⁴⁶ Gropius, Walter: *Die neue Architektur und das Bauhaus*, Mainz und Berlin 1965, S. 64.
- ⁴⁷ Siehe Anm. 2, *Totale Architektur*, S. 133 f.
- ⁴⁸ Ebd., S. 128.
- ⁴⁹ Siehe Anm. 43, S. 25.
- ⁵⁰ Gropius, Walter: *Rede anlässlich seines 70. Geburtstages*. Siehe Anm. 2, S. 8.
- ⁵¹ Ebd.
- ⁵² Siehe Anm. 2, *Zur Methode*, S. 13.
- ⁵³ Ausführlich bei Máté Major: *Breuer Marcel*, Budapest 1970.

- 1883 Am 18. Mai in Berlin geboren
- 1903–1907 Architekturstudium an den Technischen Hochschulen München und Berlin-Charlottenburg
- 1904/05 Militärdienst
- 1906/07 Erste Bauten, Wohnhäuser für Landarbeiter in Pommern
- 1907/08 Reise nach Spanien
- 1908–1910 Erster Assistent bei Peter Behrens
Reisen nach England und Österreich
- 1910 Eigenes Architekturbüro in Partnerschaft mit Adolf Meyer
- 1911 Reisen nach Italien, Frankreich, England und Dänemark
Mitglied im Deutschen Werkbund
- 1913 Goldmedaille auf der Weltausstellung in Gent
- 1914–1918 Teilnahme am ersten Weltkrieg an der Westfront
- 1918 Führendes Mitglied des Arbeitsrates für Kunst (Berlin)
- 1919 Direktor des Staatlichen Bauhauses Weimar, einer Vereinigung der ehemaligen Großherzoglichen Kunstgewerbeschule und der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst
- 1925 Weiterführung seiner Arbeit als Direktor des nach Dessau übergesiedelten Bauhauses
Verleihung des Professorentitels durch die Landesregierung von Sachsen-Anhalt
- 1928 Niederlegung seines Amtes als Bauhaus-Direktor
Privatarchitekt in Berlin
Reise nach den USA
- 1929 Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Technische Hochschule Hannover
Vorstandsmitglied der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen
- 1929–1957 Vizepräsident von CIAM (Internationale Kongresse der modernen Architektur)
- 1932 Ehrenmitglied der Sociedad de Arquitectos del Uruguay und der Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes (Brüssel)
- 1934–1937 Privatbüro in London in Gemeinschaft mit dem Architekten Maxwell Fry
- 1937 Professor für Architektur an der Harvard-Universität in Cambridge, Mass. (USA)
Ehrenmitglied des Royal Institute of British Architects
Vizepräsident des Londoner Institute of Sociology
Mitglied des American Institute of Architects
- 1938 Leiter der Architekturabteilung an der Harvard-Universität
- 1942 Ehrentitel Master of Arts durch die Harvard-Universität
- 1943–1949 Mitglied des National Education Committee of the American Institute of Architects
- 1943–1952 Vizepräsident der General Panel Corporation (New York)

- 1943 Ehrenmitglied der Sociedad de Arquitectos Mexicanos
- 1944 Mitglied der amerikanischen Academy of Arts and Sciences und der American Society of Planners and Architects
- 1945 Gründung The Architects Collaborative (TAC)
- 1945–1949 Berater der Container Corporation of America
- 1945–1959 Berater des Michael-Reese-Krankenhauses (Chicago)
- 1946 Ehrentitel Royal Designer for Industry
- 1946–1949 Mitglied des Prefabricated Housing Industry Advisory Committee
- 1948–1950 CIAM-Präsident
- 1950 Ehrenmitglied der Society of Industrial Artists (London)
- 1951 Ehrendoktor der Naturwissenschaften durch Western Reserve University Cleveland
Goldmedaille der New-Yorker Architectural League
Korrespondierendes Mitglied des Institut d'Esthétique Industrielle (Paris)
- 1952 Professor Emeritus der Harvard-Universität
Präsident des internationalen Beratergremiums für den Bau des UNESCO-Gebäudes in Paris
Ehrenmitglied des Cercle d'Études Architecturales (Paris)
- 1953 Ehrenmitglied der Société Européenne de Culture (Venedig)
Ehrendoktor der Künste (Harvard-Universität)
Ehrendoktor der Architektur (North Carolina State College)
Grand Prix International d'Architecture (São Paulo)
Professor ehrenhalber der Ingenieurhochschule von Lima
- 1954 Ehrenmitglied des Architektenverbandes der Philippinen
Ehrenmitglied des Architekturinstituts von Brasilien
Ehrendoktor der Naturwissenschaften durch die Universität von Sydney
Ehrenmitglied des Architektenverbandes von Peru
Dreimonatige Reise nach Japan
Weltreise
Ehrenmitglied des Amerikanischen Architekturinstituts (FAIA)
Ehrenmitglied und Silbermedaille der Fernöstlichen Architektenvereinigung (Tokio)
- 1955 Ehrendoktor der Universität Rio de Janeiro
Meister ehrenhalber der Hochschule für Gestaltung Ulm
- 1956 Goldmedaille des Royal Institute of British Architects (London)
Mitglied der Akademie der Künste Westberlin
Hanseatischer Goethe-Preis
Korrespondierendes Ehrenmitglied der Accademia Nazionale di San Luca (Rom)
Ehrenmitglied des Deutschen Werkbundes
- 1958 Ehrenmitglied der Accademia di Belle Arti (Venedig)
Mitglied der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung (BRD)
- 1959 Goldmedaille des American Institute of Architects
- 1960 Ehrenmitglied des International House of Japan (Tokio)
Großer Staatspreis für Architektur (Düsseldorf)
- 1961 Ehrendoktor der Humanistik durch die Columbia-Universität (New York)
Ehrendoktor der bildenden Künste durch das Pratt Institute (New York)
Goethe-Preis (Frankfurt am Main)
Festveranstaltung »Vier große Meister« (Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright) der Columbia-Universität
- 1962 Ehrensator der Westberliner Hochschule für bildende Künste
Cornelius-Gurlitt-Medaille der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung (BRD)

- 1963 Akademischer Korrespondent der Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)
 Ehrendoktor der Humanistik durch das Williams College
- 1964 Präsidenten-Medaille des Art Directors Club (New York)
- 1965 Ehrenmitglied des Architektenverbandes von Venezuela
 Ehrenmitglied des Peruanischen Colegio de Arquitectos
- 1967 Mitglied der National Academy of Design (New York)
 Ehrenmitglied der Royal Academy of Arts (London)
 Doktor der Künste (Stonehill College)
 Ehrenmitglied des Finnischen Architektenverbandes
- 1968 Doktor der Künste (Universität von Illinois)
 Ehrenmitglied des Architektenverbandes von Bolivien
 Doktor der Rechtswissenschaften durch die Universität von British Columbia
- 1969 Ehrenmitglied des Barton Architectural Center
- 1969 Am 5. Juli in Boston verstorben

- Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, München 1923
Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, München 1925
Bauhausbauten Dessau, München 1930
The New Architecture and the Bauhaus, London 1935
Rebuilding our Communities, Chicago 1945
Architecture and Design in the Age of Science, New York 1952
Bauhaus 1919–1928, hrsg. von Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, Stuttgart 1955
Scope of Total Architecture, New York 1955
Architektur — Wege zu einer optischen Kultur, Frankfurt am Main/Hamburg 1956
Die neue Architektur und das Bauhaus, Mainz und Berlin 1965
The Architects Collaborative 1945–1965, hrsg. von Walter Gropius, Jean B. Fletcher, Norman C. Fletcher u. a., Teufen AR 1966
Apollo in der Demokratie, Mainz und Berlin 1967

Literatur über Walter Gropius

- Ruth Cook: *Walter Gropius 1919 to 1950. Bibliography*, Chicago (o. J.)
 Chicadata Kurata: *Walter Gropius*, Tokio 1953
 Siegfried Giedion: *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Stuttgart 1954
 Nikolaus Pevsner: *Wegbereiter moderner Formgebung — von Morris bis Gropius*, Hamburg 1957
 James Marston Fitch: *Walter Gropius*, New York 1960
 Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius und das Bauhaus*, Reinbek bei Hamburg 1962
Walter Gropius — Das Spätwerk, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1970

Bauhausliteratur

- Iwao und Michiko Yamawaki: *Bauhaus und Bauhäusler*, 1951
 Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956
 Oskar Schlemmer: *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Tut Schlemmer, München 1958
 Hans M. Wingler: *Das Bauhaus 1919—1933 Weimar—Dessau—Berlin*, Bramsche 1962
 Lothar Lang: *Das Bauhaus 1919—1933. Idee und Wirklichkeit*, Berlin 1965
 Diether Schmidt: *Bauhaus. Weimar 1919 bis 1925, Dessau 1925 bis 1932, Berlin 1932 bis 1933*, Dresden 1966
 Walther Scheidig: *Bauhaus Weimar 1919—1924. Werkstattarbeiten*, Leipzig 1966
 Gillion Naylor: *Bauhaus*, London 1968
 50 Jahre Bauhaus, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1968
 Adalbert Behr: *Das Bauhaus Dessau*, Leipzig 1970, 1980
 50 Jahre Bauhaus Dessau. *Wissenschaftliches Kolloquium in Weimar*. Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (1976), H. 5/6 (umfangreiche Bibliographie)
 Karl-Heinz Hüter: *Das Bauhaus in Weimar*, Berlin 1976
 50 Jahre Bauhaus Dessau. *Form + Zweck* (1976), H. 6
Bauhaus Weimar 1919 bis 1925. Werkstattarbeiten, Ausstellungskatalog, Weimar 1978
Bauhaus Weimar—Dessau—Berlin 1919—1933. Form + Zweck (1979), H. 3
 Christian Schädlich: *Bauhaus Weimar 1919—1925*, Weimar 1979

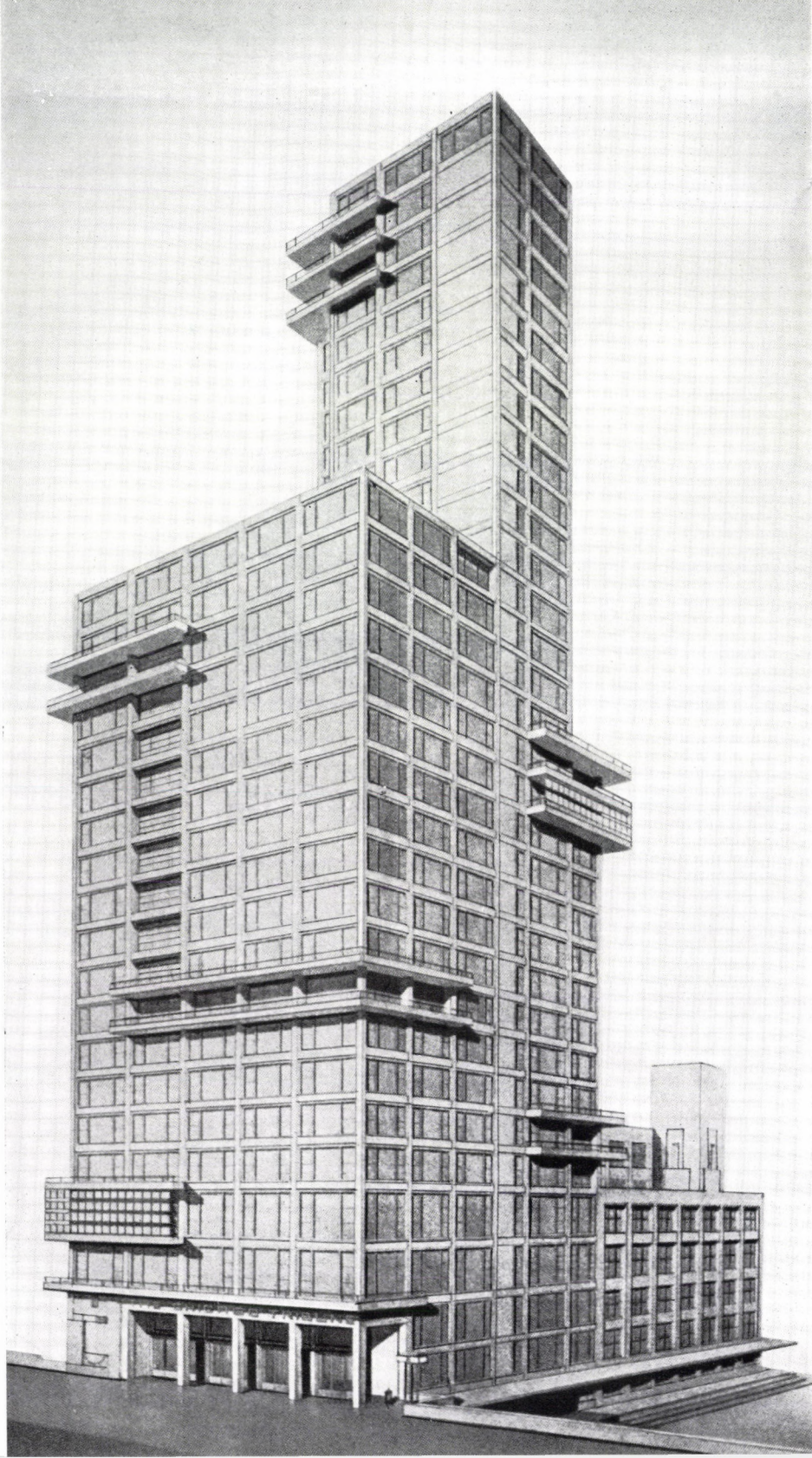




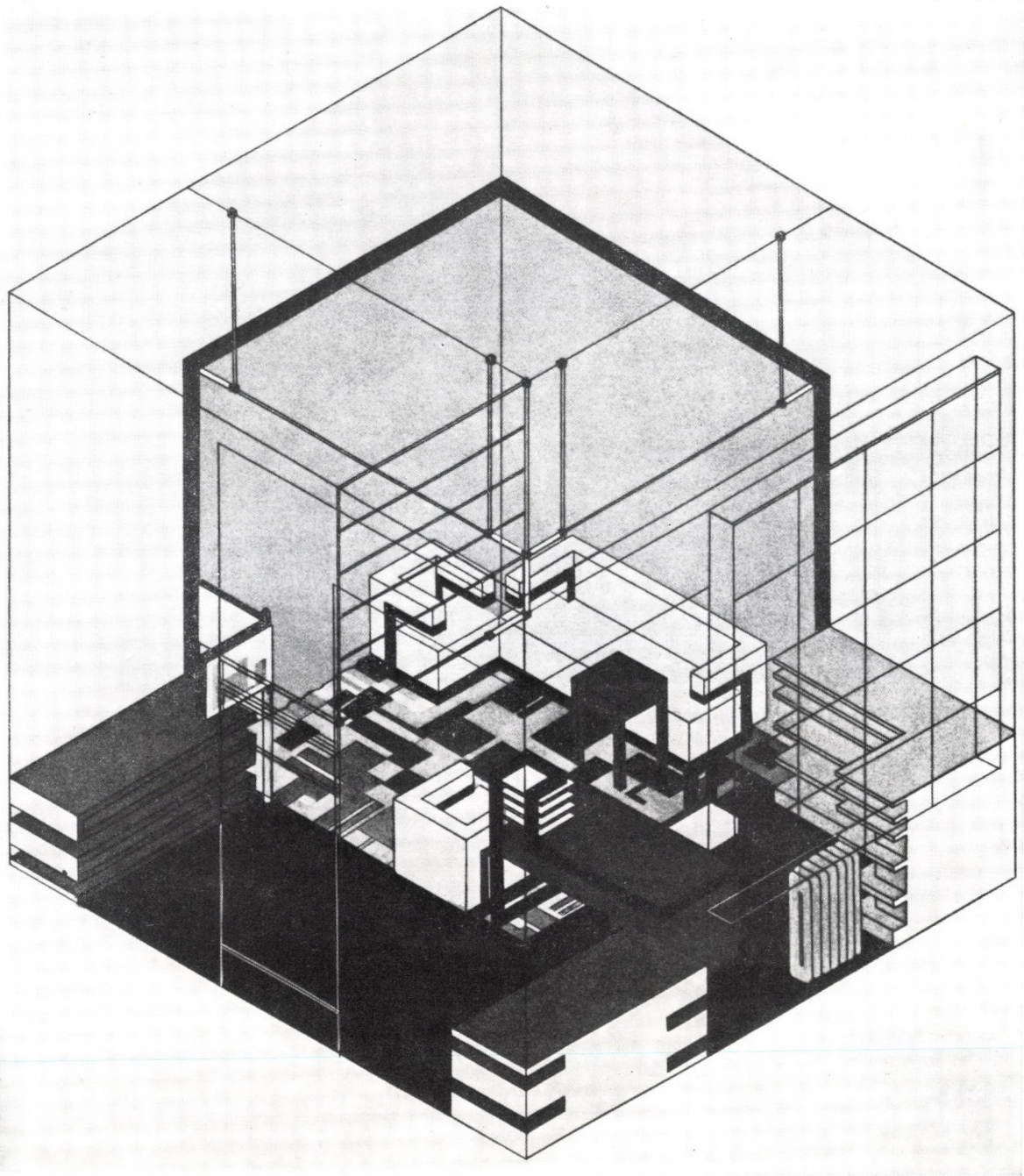


3 Beispielhafte Fabrikanlage auf der Kölner Werkbundaussstellung (1914). Mitarbeit: A. Meyer — Bürogebäude und Produktionshalle

◀ 2 Fagus-Werk. Alfeld an der Leine (1911). Mitarbeit: A. Meyer — Ansicht des Hauptbaus



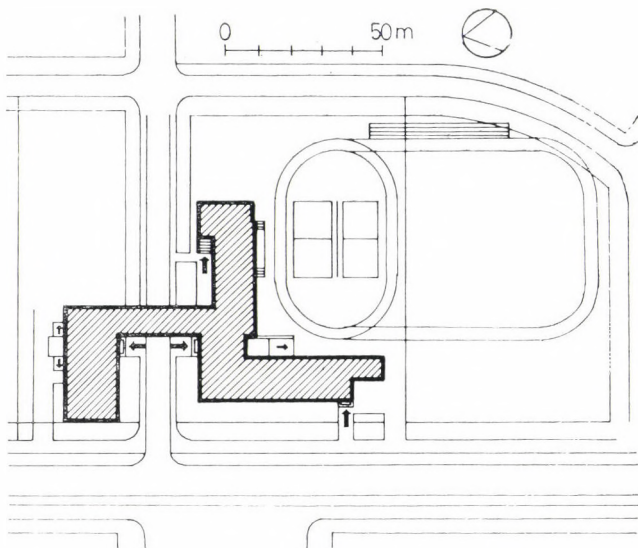
4 Wettbewerbsprojekt für einen
Verwaltungsbau
der Chicago Tribune (1922).
Mitarbeit: A. Meyer



5 Direktionszimmer im Weimarer Bauhaus (1923) – Isometrische Darstellung



6 Bauhausgebäude. Dessau (1925/26) — Werkstattflügel



7 Bauhausgebäude — Lageplan

8 Bauhausgebäude — Studentenwohnheim

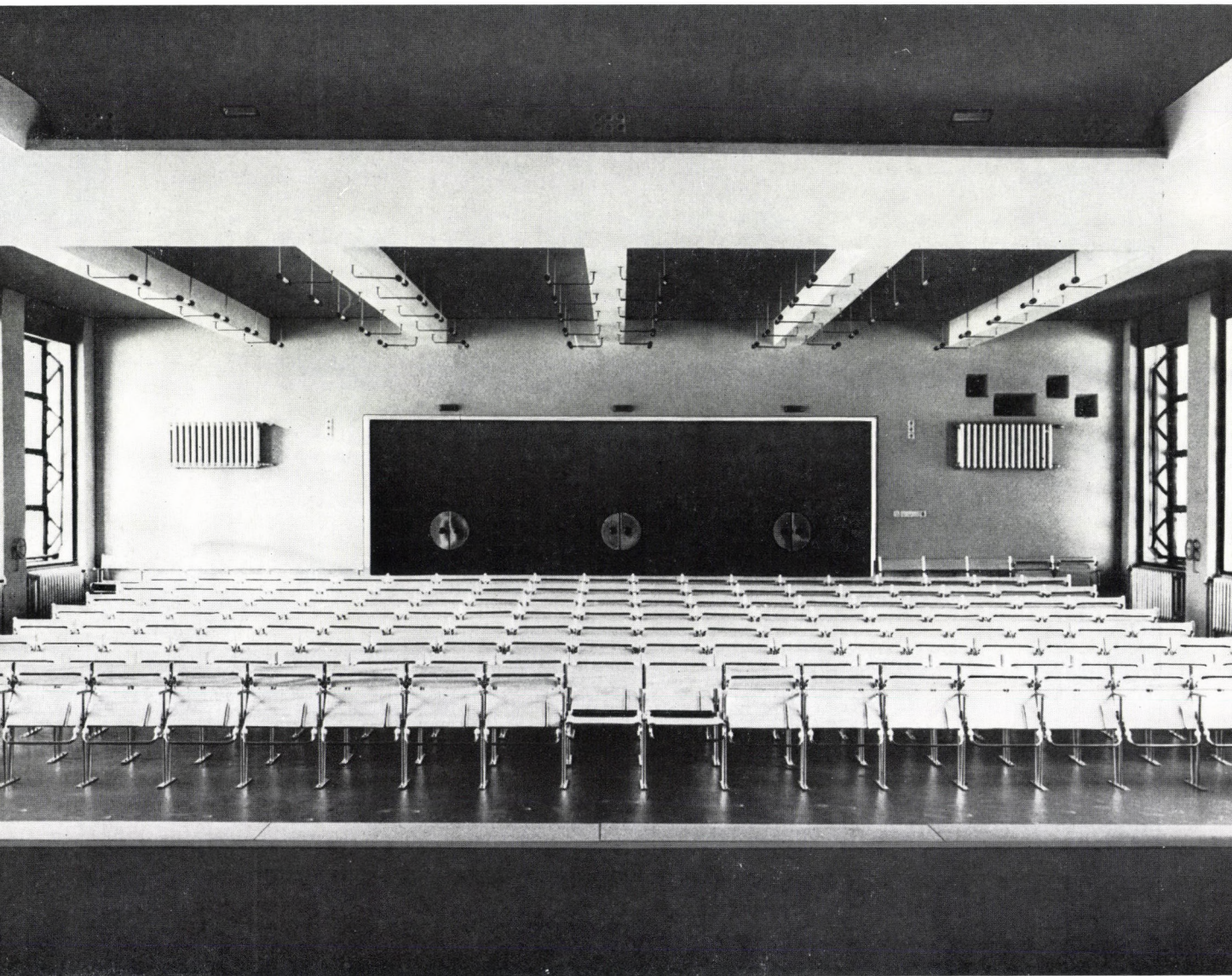




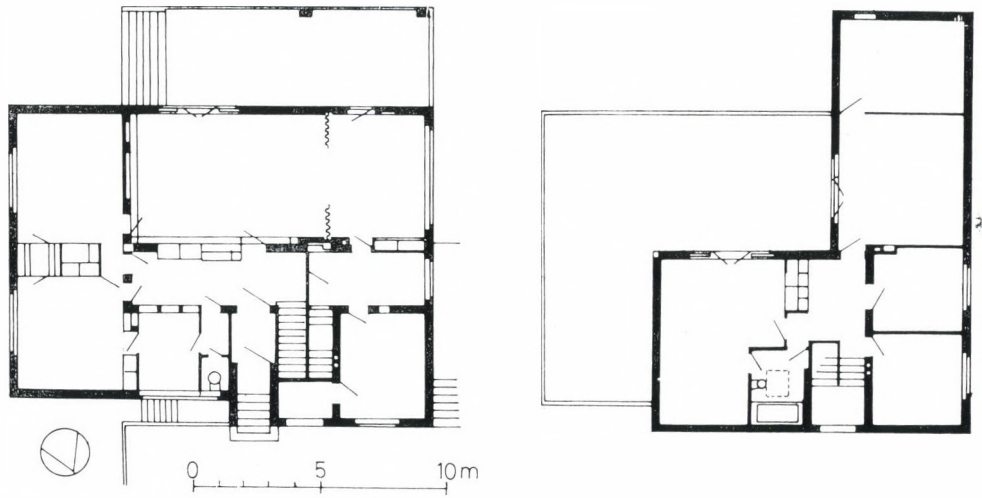
9 Bauhausgebäude. Über die Straße geführter Verbindungstrakt — Verwaltung und Architekturbüro



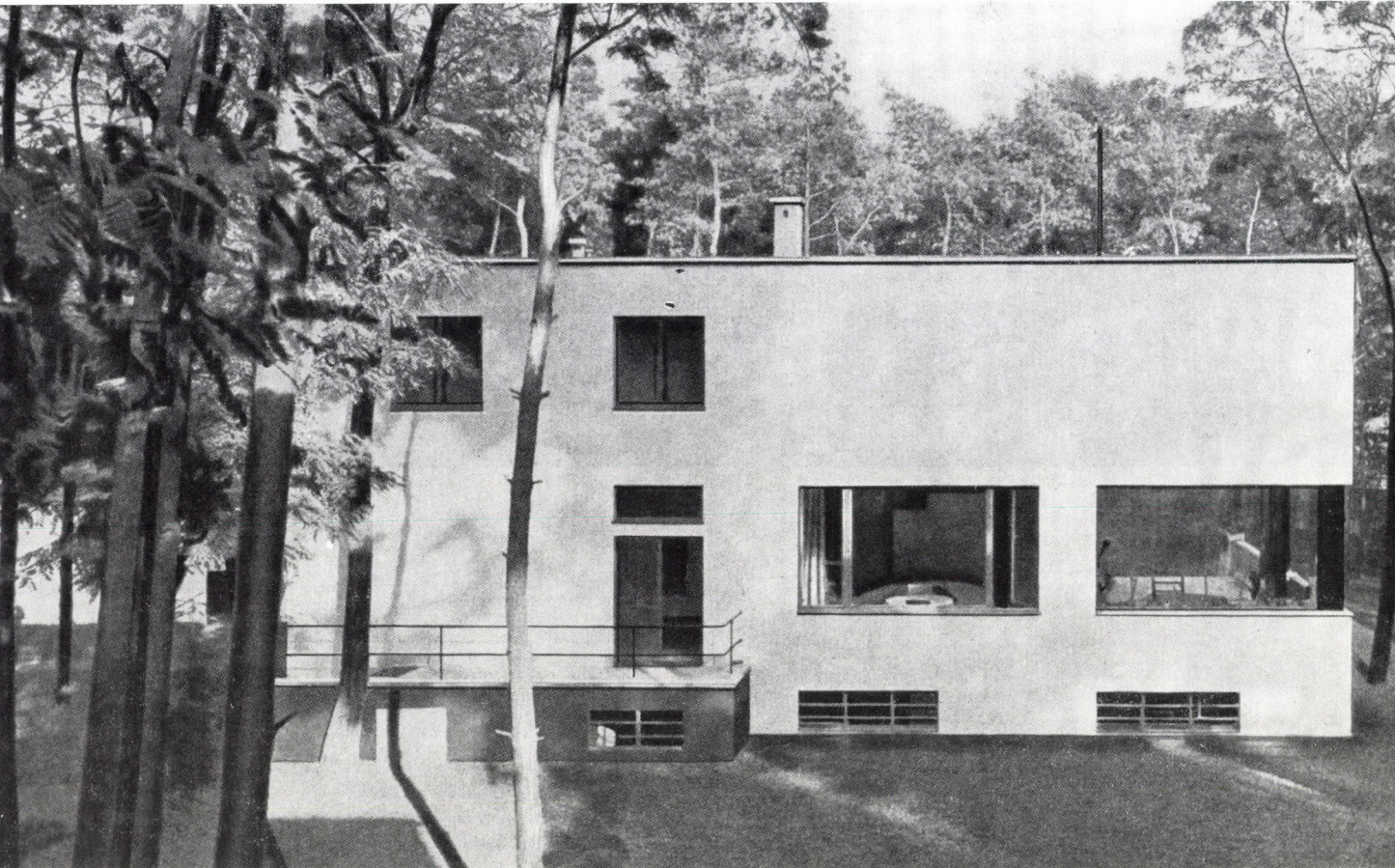
10 Bauhausgebäude — umfassende Wiederherstellung (1976)



11 Bauhausgebäude — Aula mit Sitzmöbeln von Marcel Breuer (Rekonstruktion 1976)



12, 13 Wohnhaus des Bauhaus-Direktors, Dessau (1925/26) — Grundrisse des Erd- und Obergeschosses, Ansicht

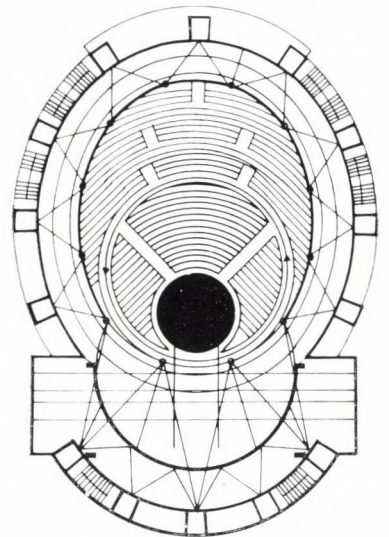
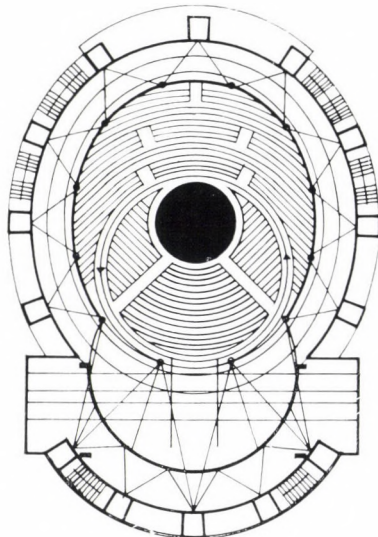
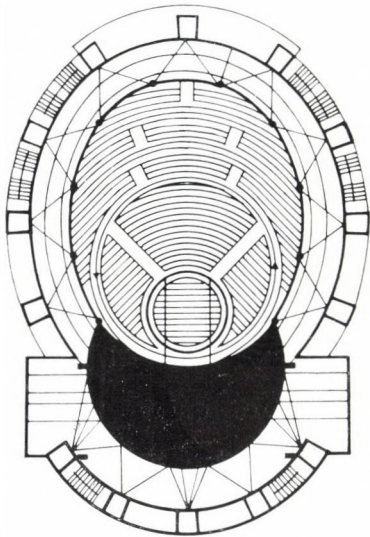


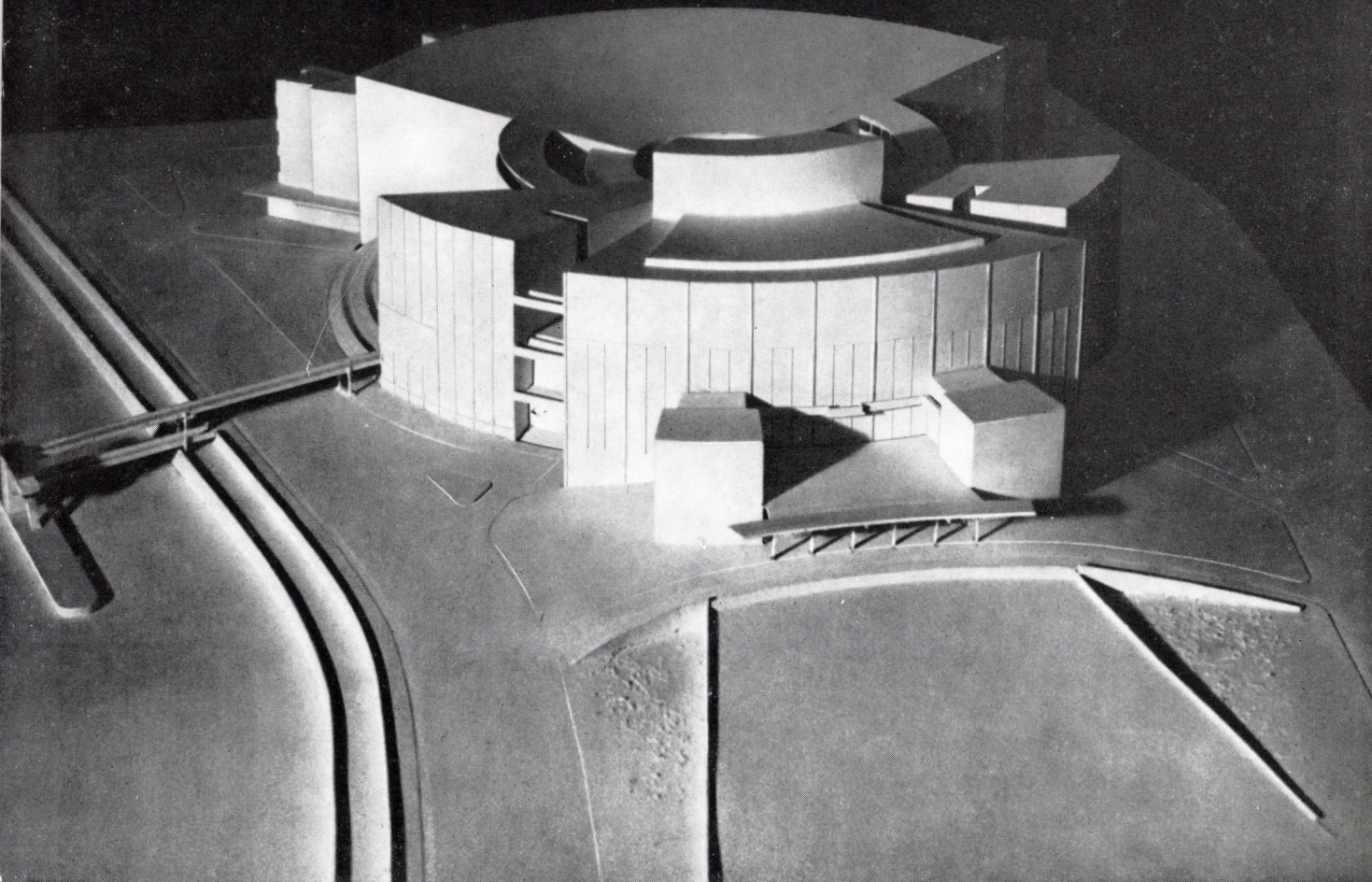


14 Doppelhäuser für die Bauhaus-Meister. Dessau (1925/26)



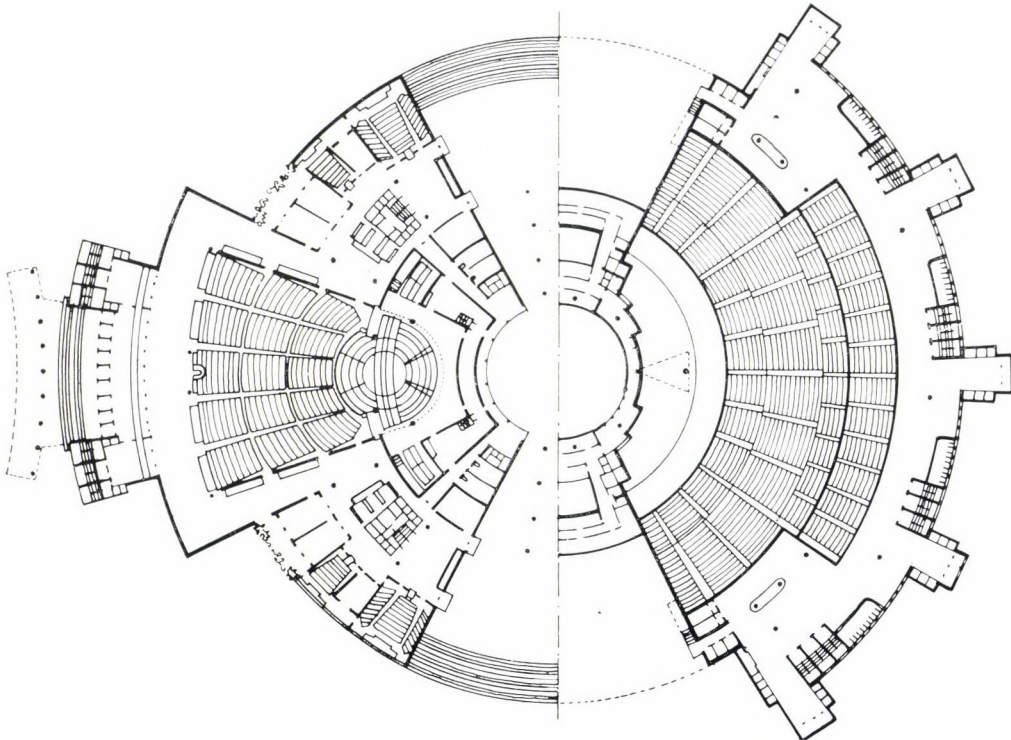
16 Projekt für ein Totaltheater (1927)

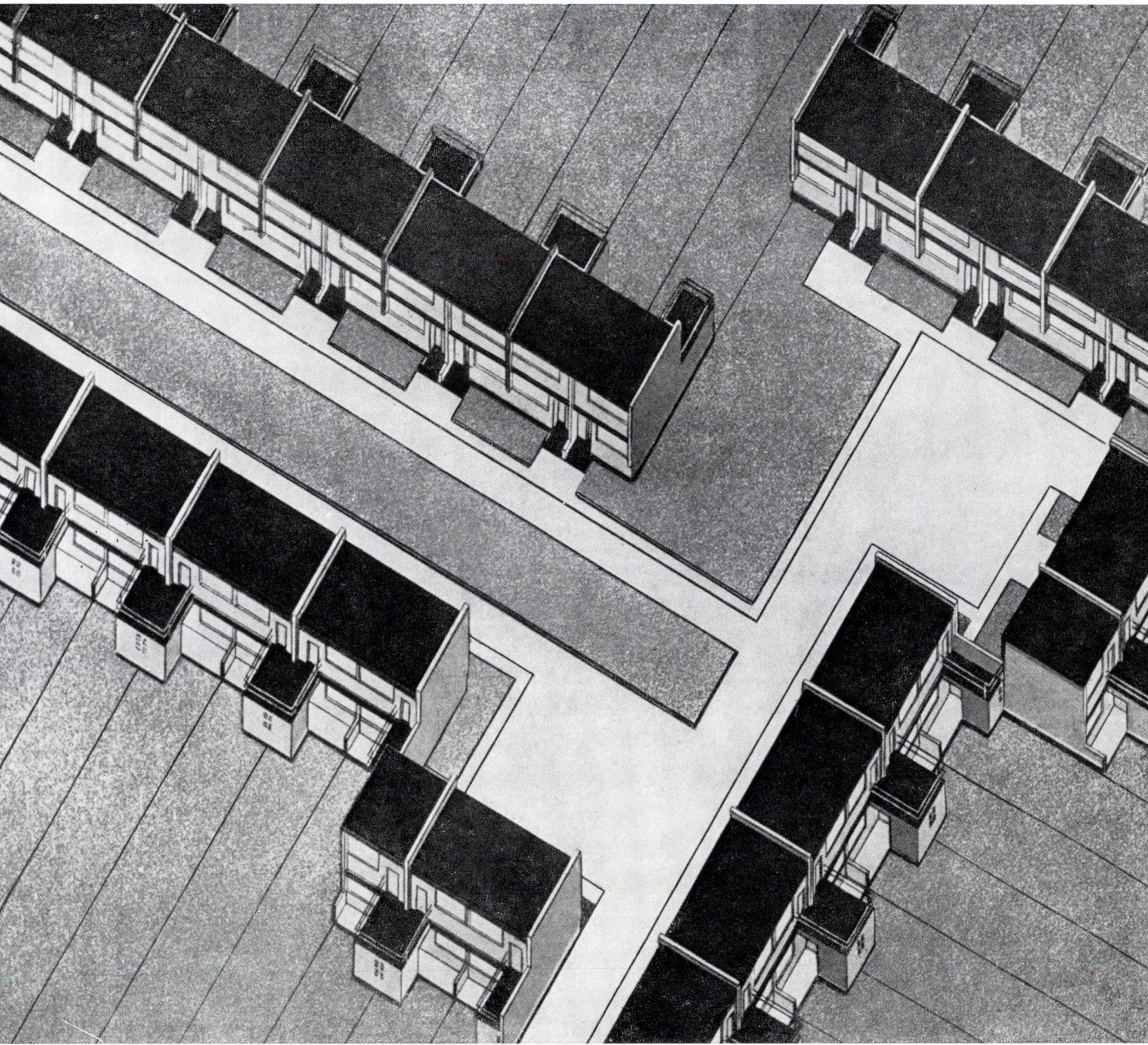




17 Wettbewerbsprojekt für den Sowjetpalast in Moskau (1931/32) — Modell

18 Wettbewerbsprojekt für den Sowjetpalast in Moskau — Grundriß

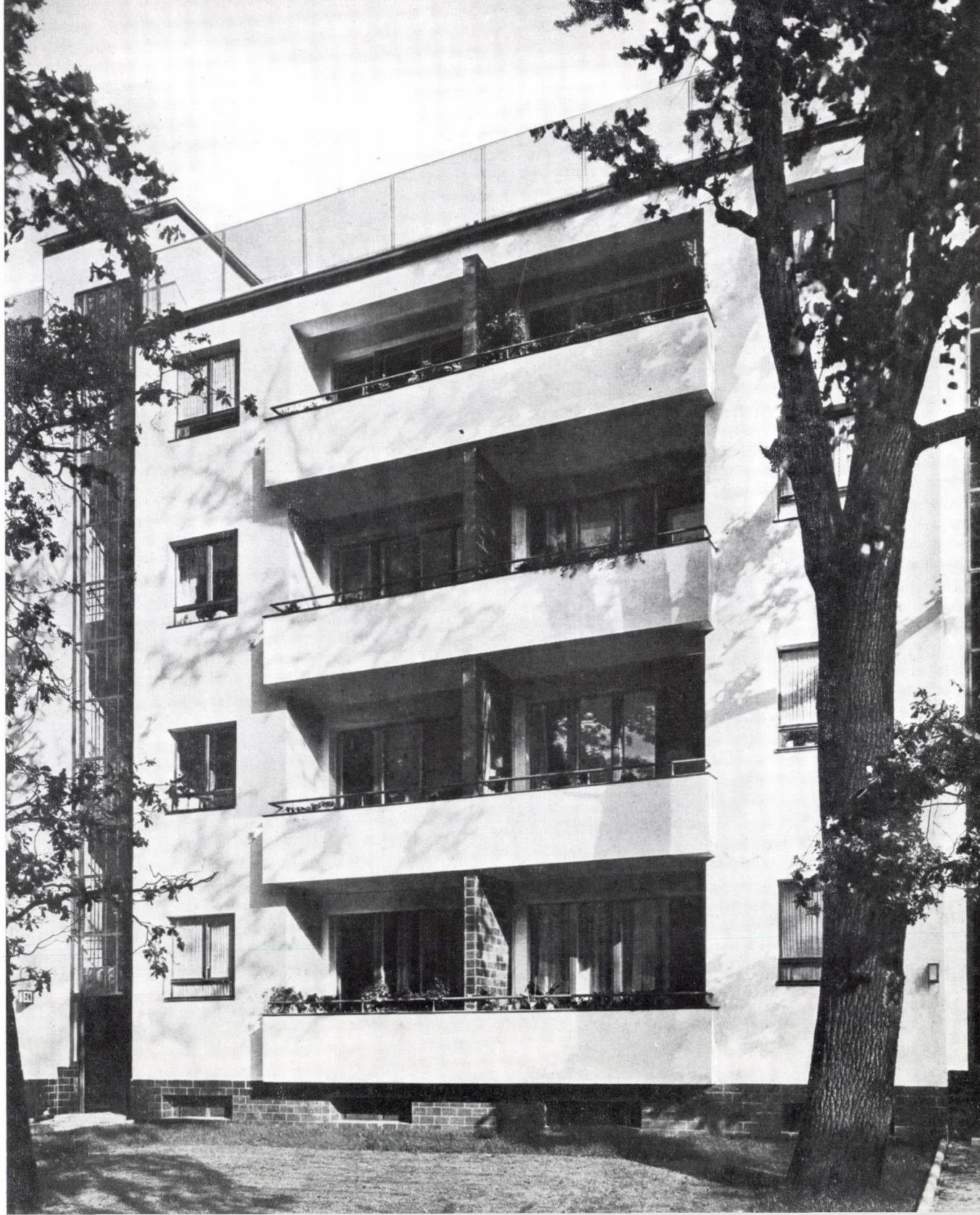


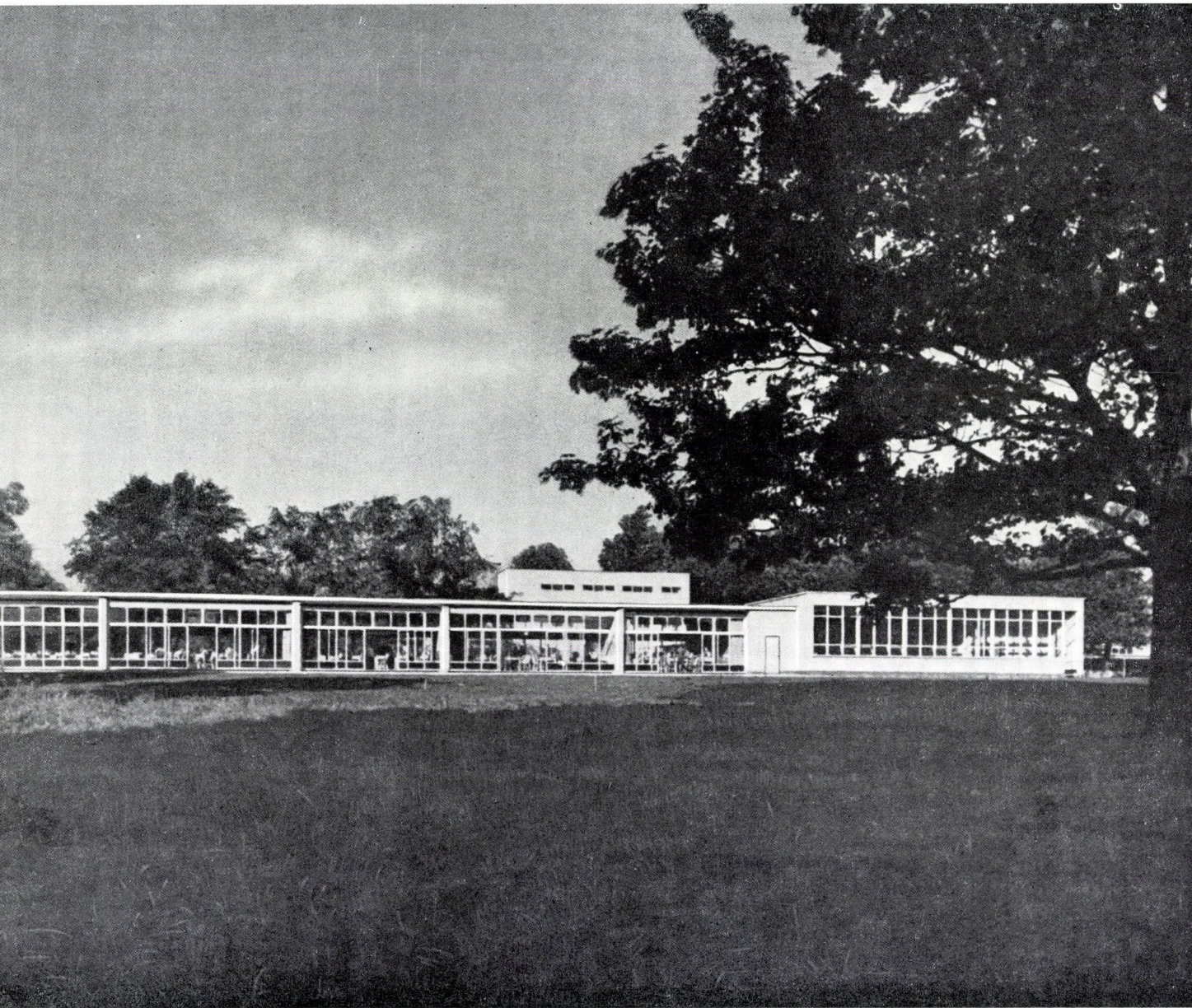


19 Wohnsiedlung Törten, Dessau (1926–1928) — Axonometrische Darstellung der Reihenhäuser



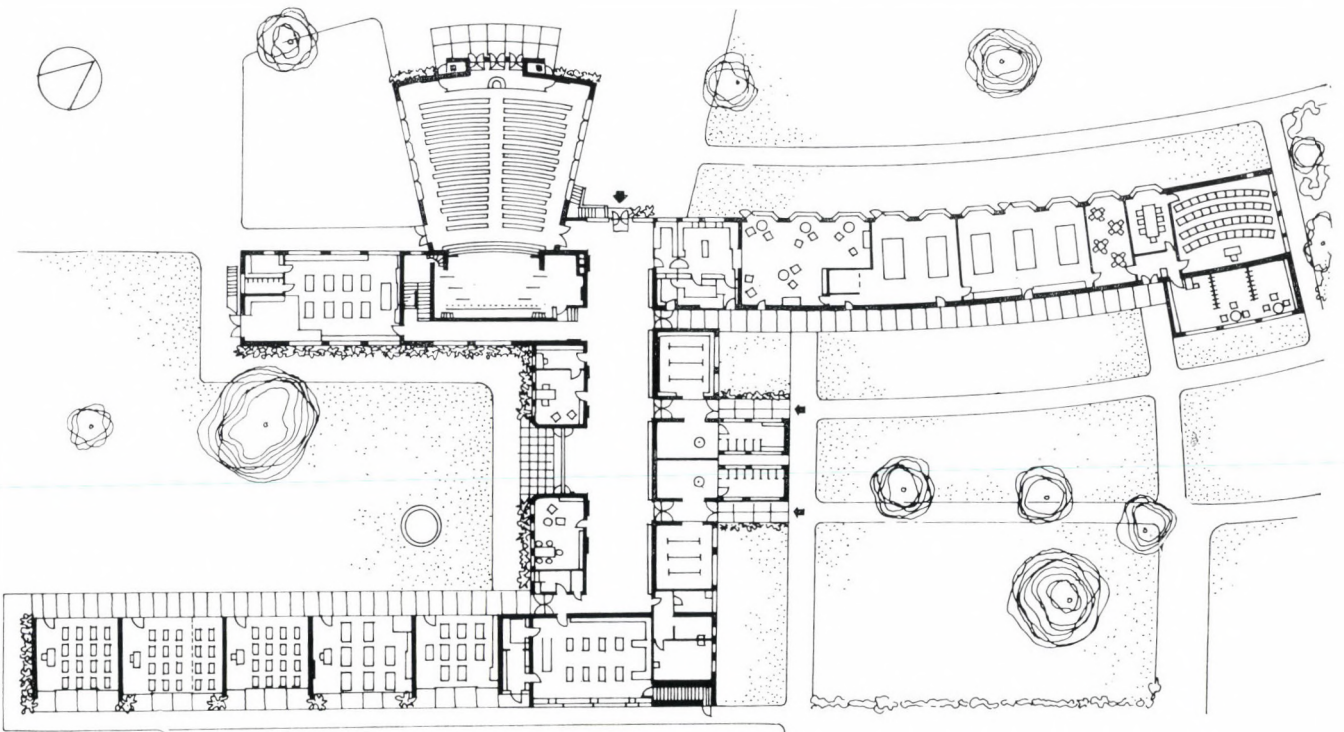
20 Wohnsiedlung Siemensstadt, Berlin (1929) — Viergeschossiger Baukörper

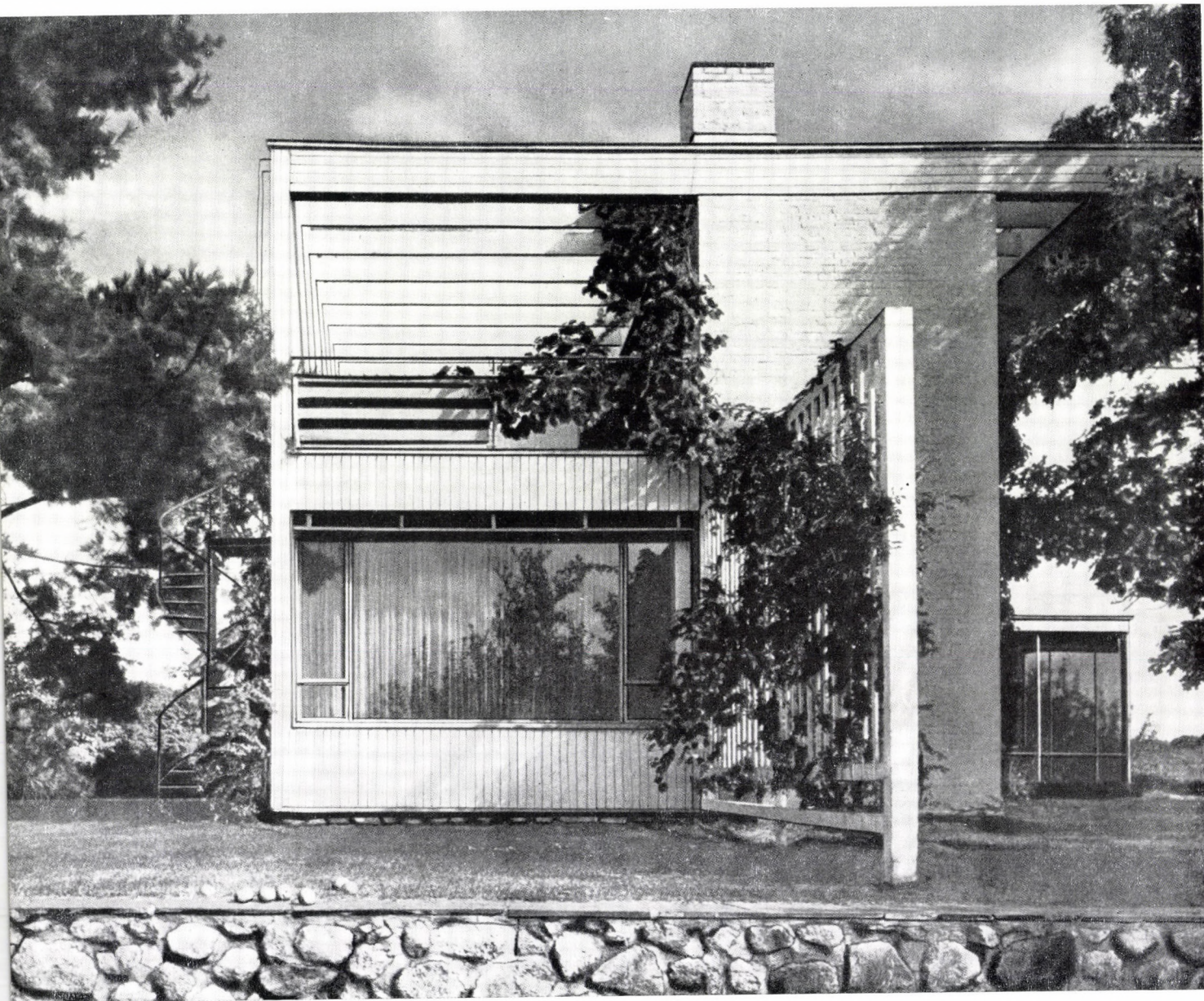




22 College, Impington (Cambridgeshire), England (1936). Mitarbeit: M. Fry

23 Impington College — Grundriß

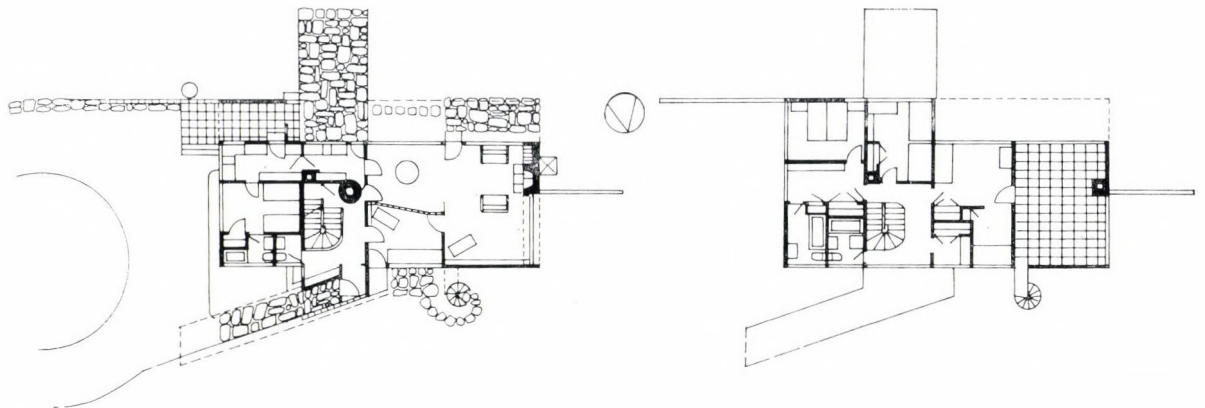




24 Wohnhaus Gropius. Lincoln, USA (1937). Mitarbeit: M. Breuer — Westfassade

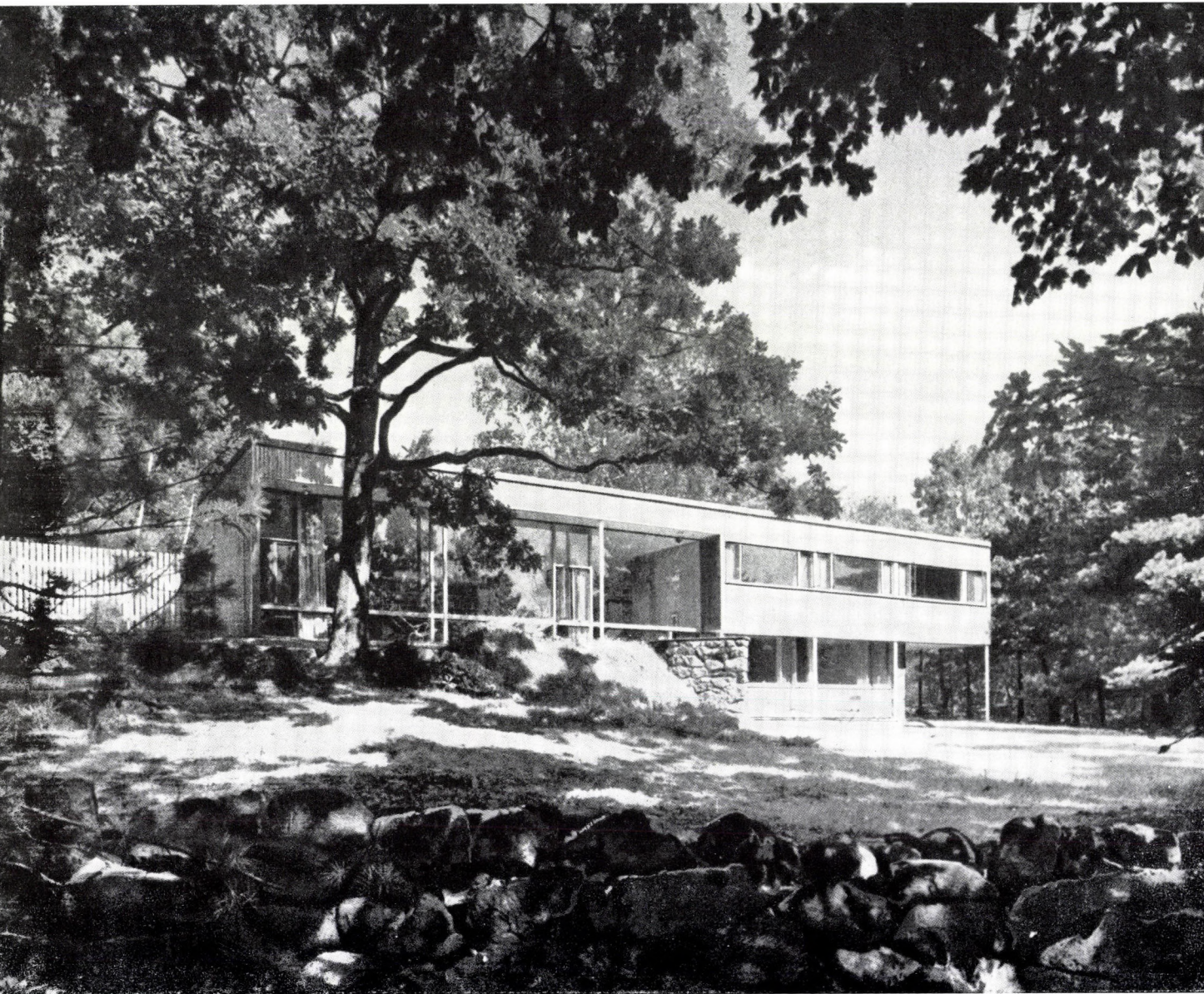


26 Wohnhaus Gropius — Grundrisse des Erd- und Obergeschosses



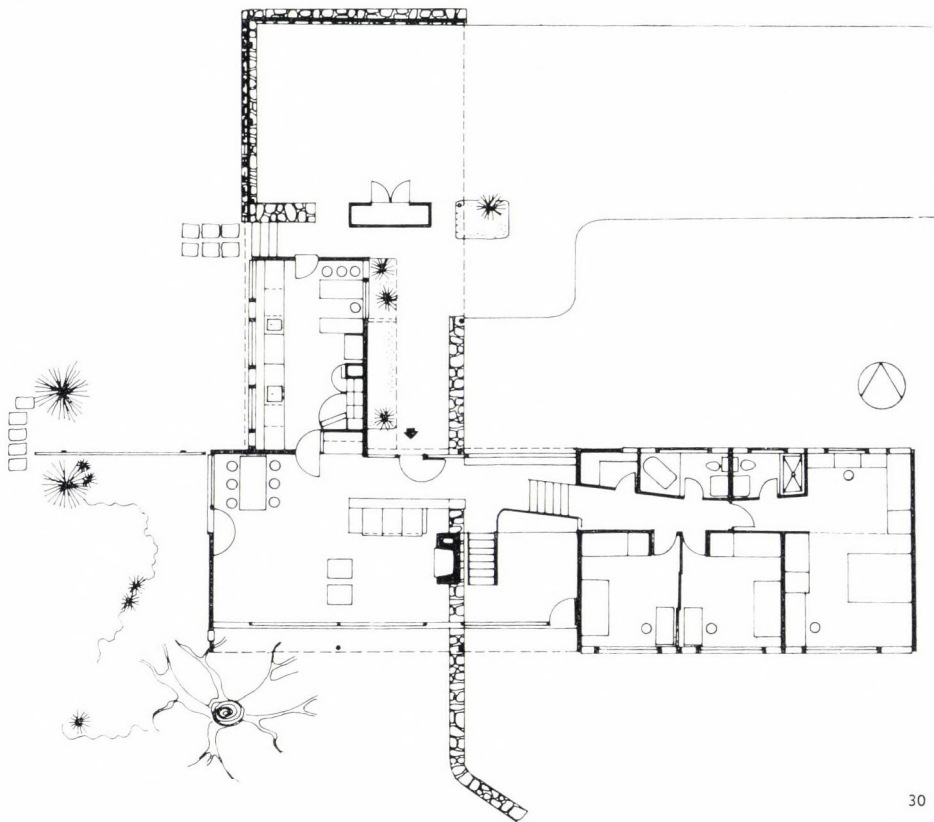


27 Wohnsiedlung New Kensington, USA (1941–1943). Mitarbeit: M. Breuer

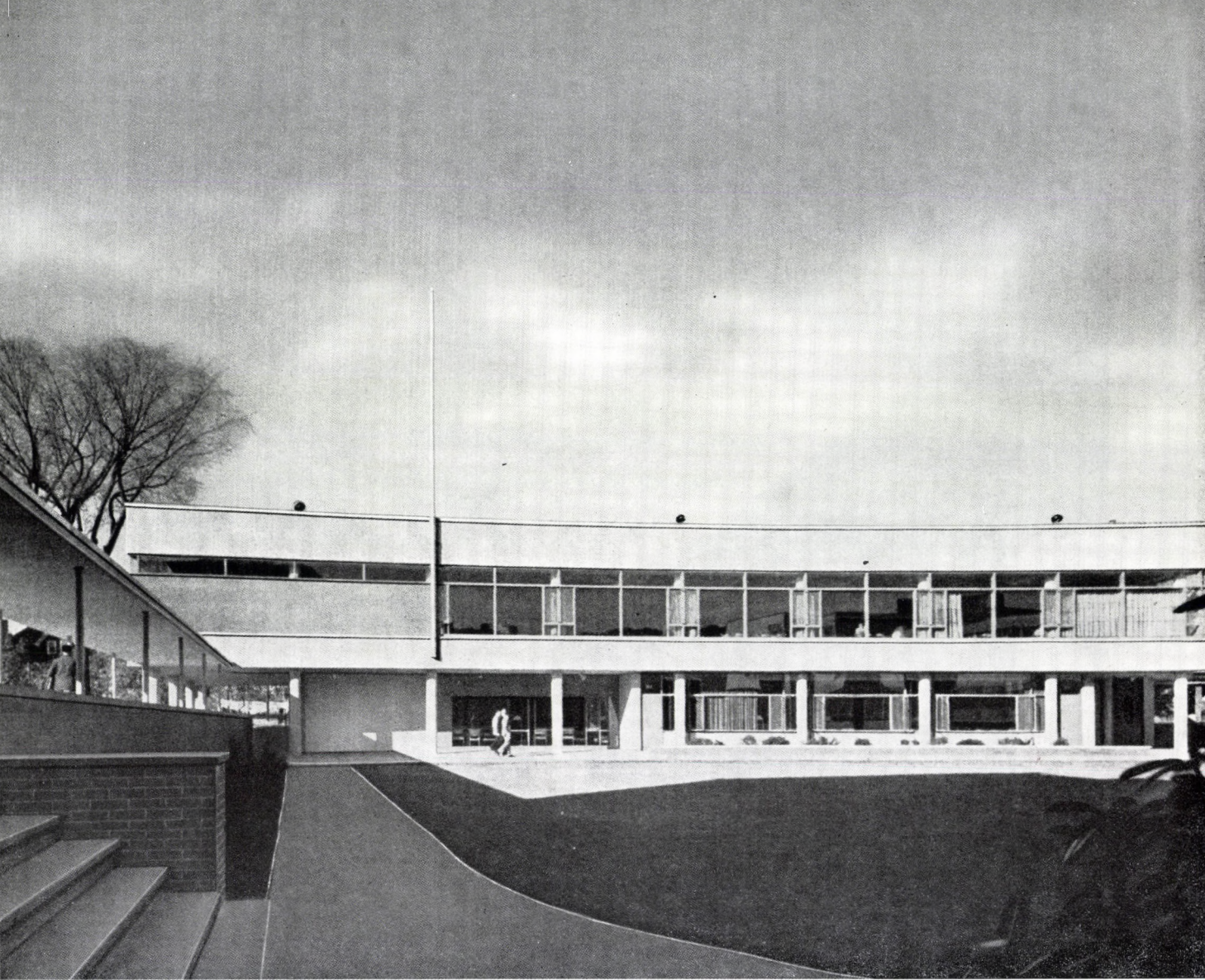


28 Wohnhaus Howlett. Belmont, USA (1948). Partner von TAC: B. Thompson



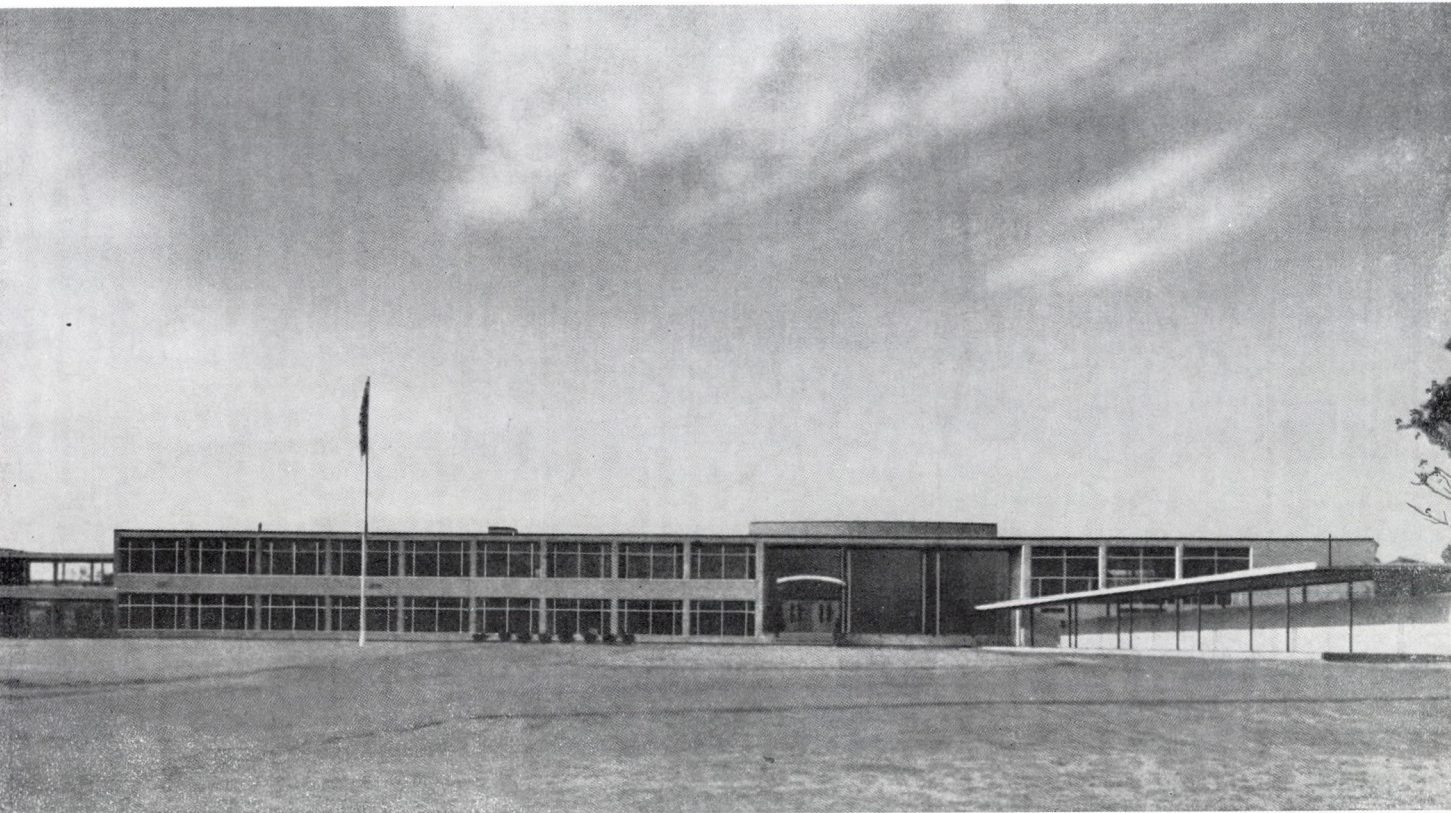






32 Harvard-Universität — Ansicht von Osten

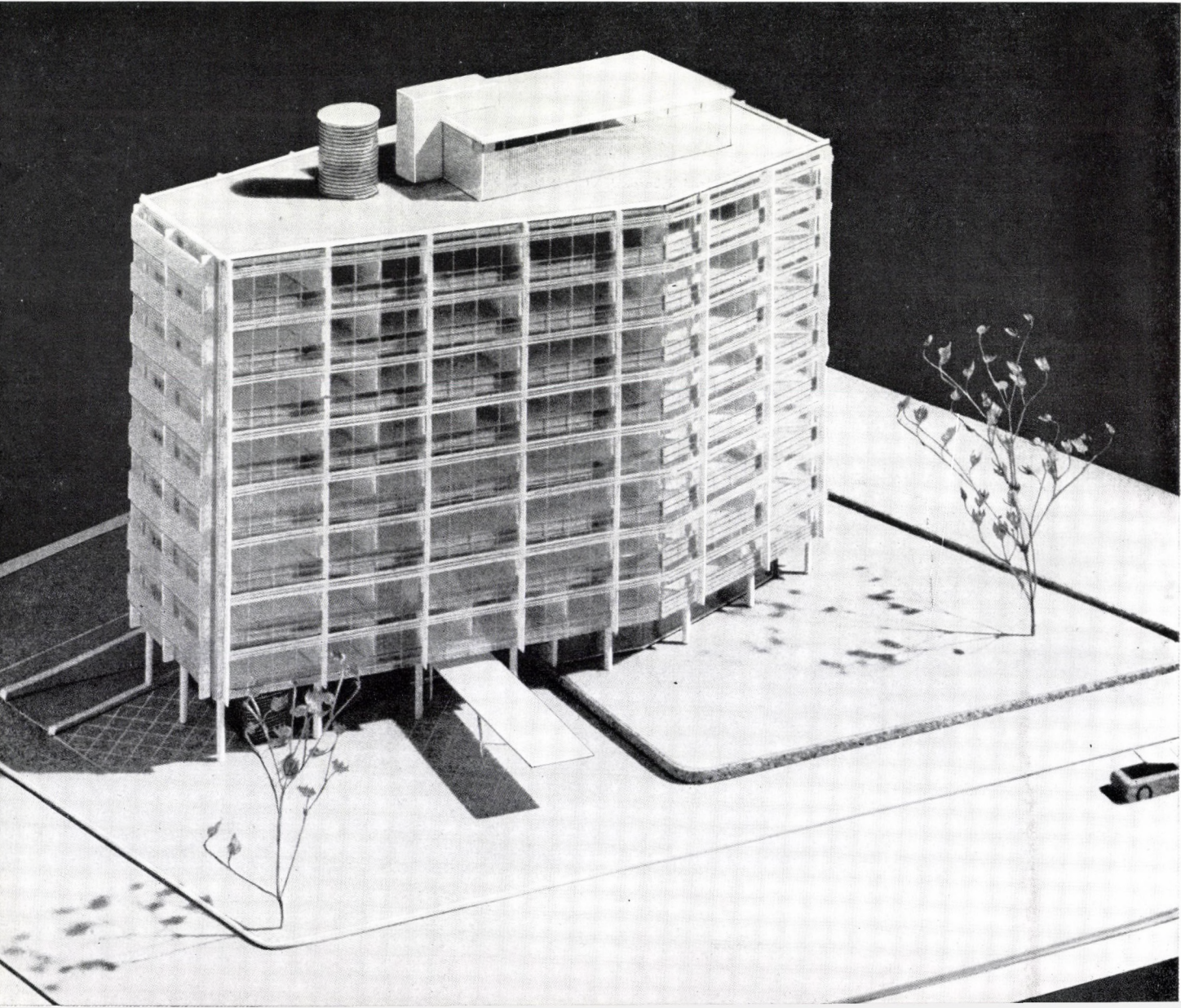
33 Peter-Thacher-Schule. Attleboro, USA (1946). Partner von TAC: J. C. Harkness, L. A. McMillan

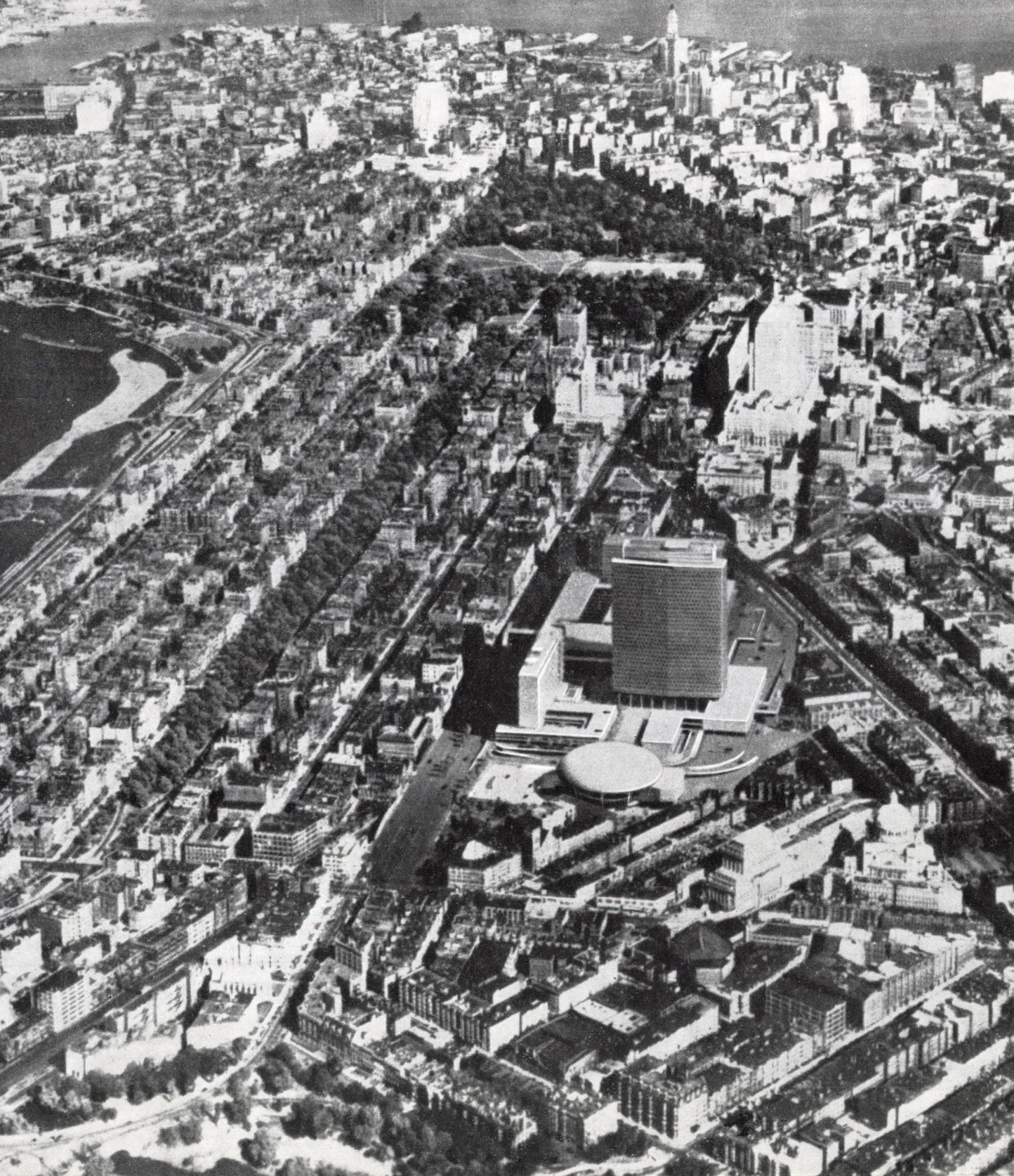


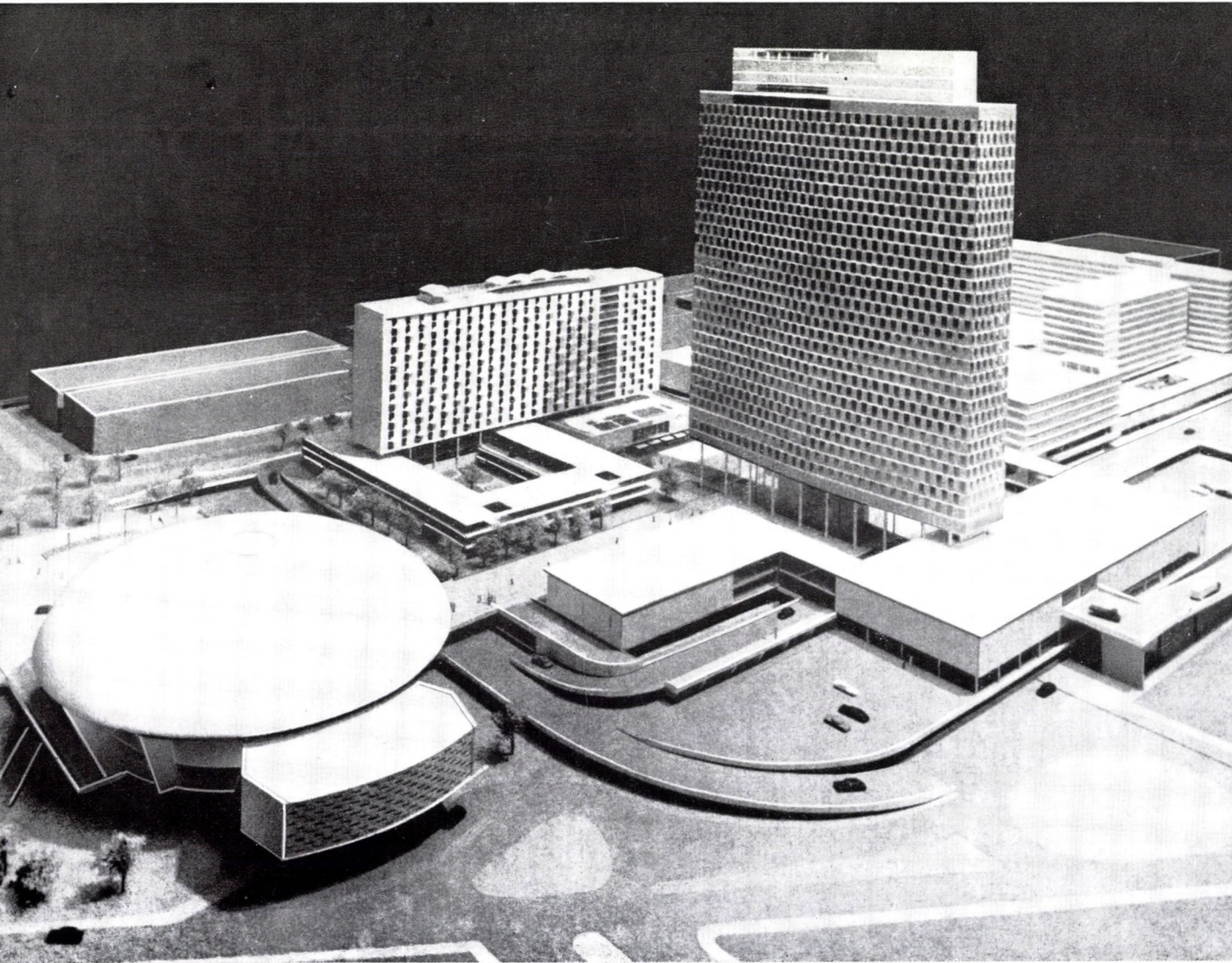
35 Projekt Eck Bay Center in Boston (1953). ▶

Verantwortlicher Partner von TAC: N. C. Fletcher unter Mitarbeit von P. Belluschi, C. Koch,
W. Bogner, H. Stubbirs — Luftbild

34 Projekt für ein Verwaltungsgebäude der amerikanischen Vereinigung zur Förderung der Wissenschaften (1952).
Partner von TAC: J. C. Harkness









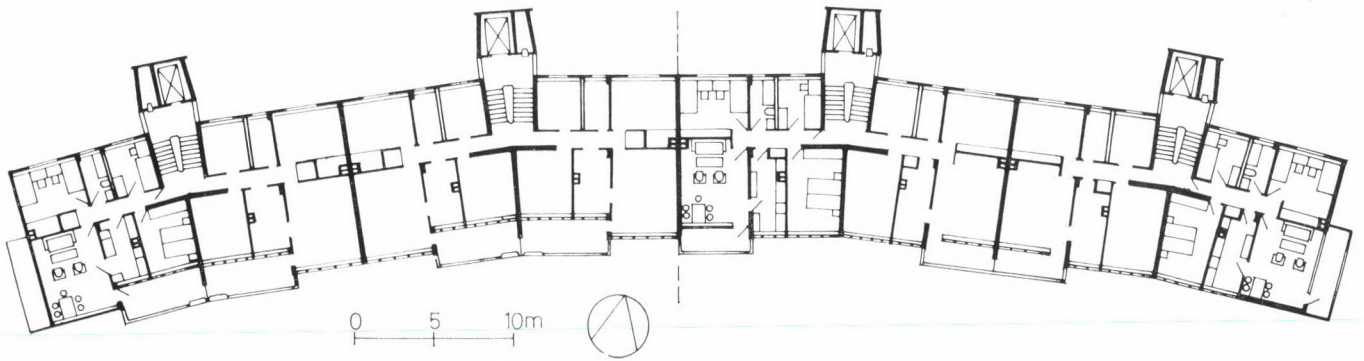
37 Wohnhaus im Westberliner Hansa-Viertel (1956).

Verantwortlicher Partner von TAC: N. C. Fletcher; Senior-Teilhaber: H. M. Payne, C. Nagel — Luftbild



38 Wohnhaus im Westberliner Hansa-Viertel — Ansicht von Süden

39 Wohnhaus im Westberliner Hansa-Viertel – Grundriß eines Geschosses

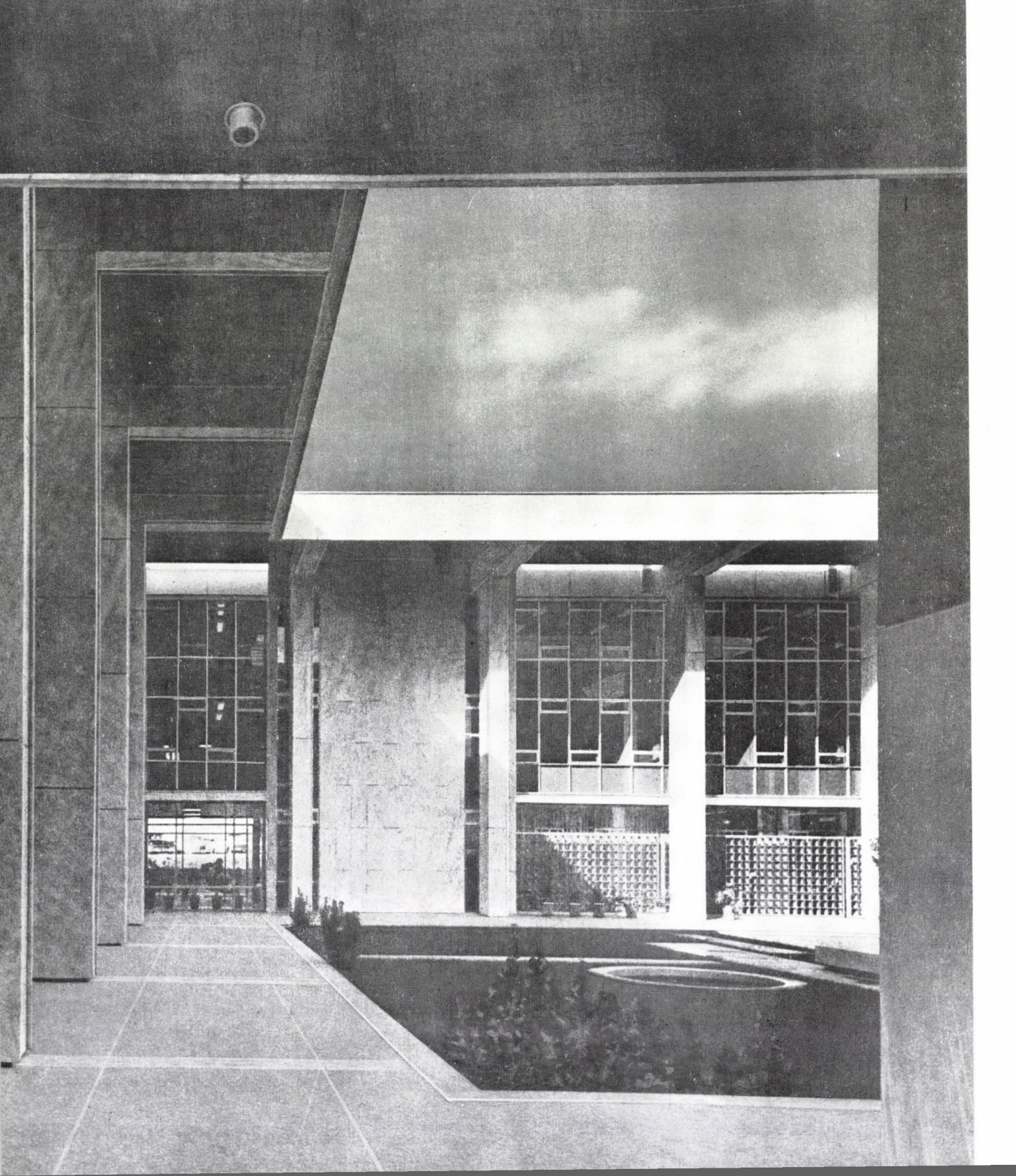




40 Botschaftsgebäude der USA. Athen (1956). Senior-Teilhaber: H. M. Payne. Mitwirkender in Athen: P. Sakellarios

41 Botschaftsgebäude der USA — Gebäudeecke mit den an Betonbalken aufgehängten oberen Geschossen ►



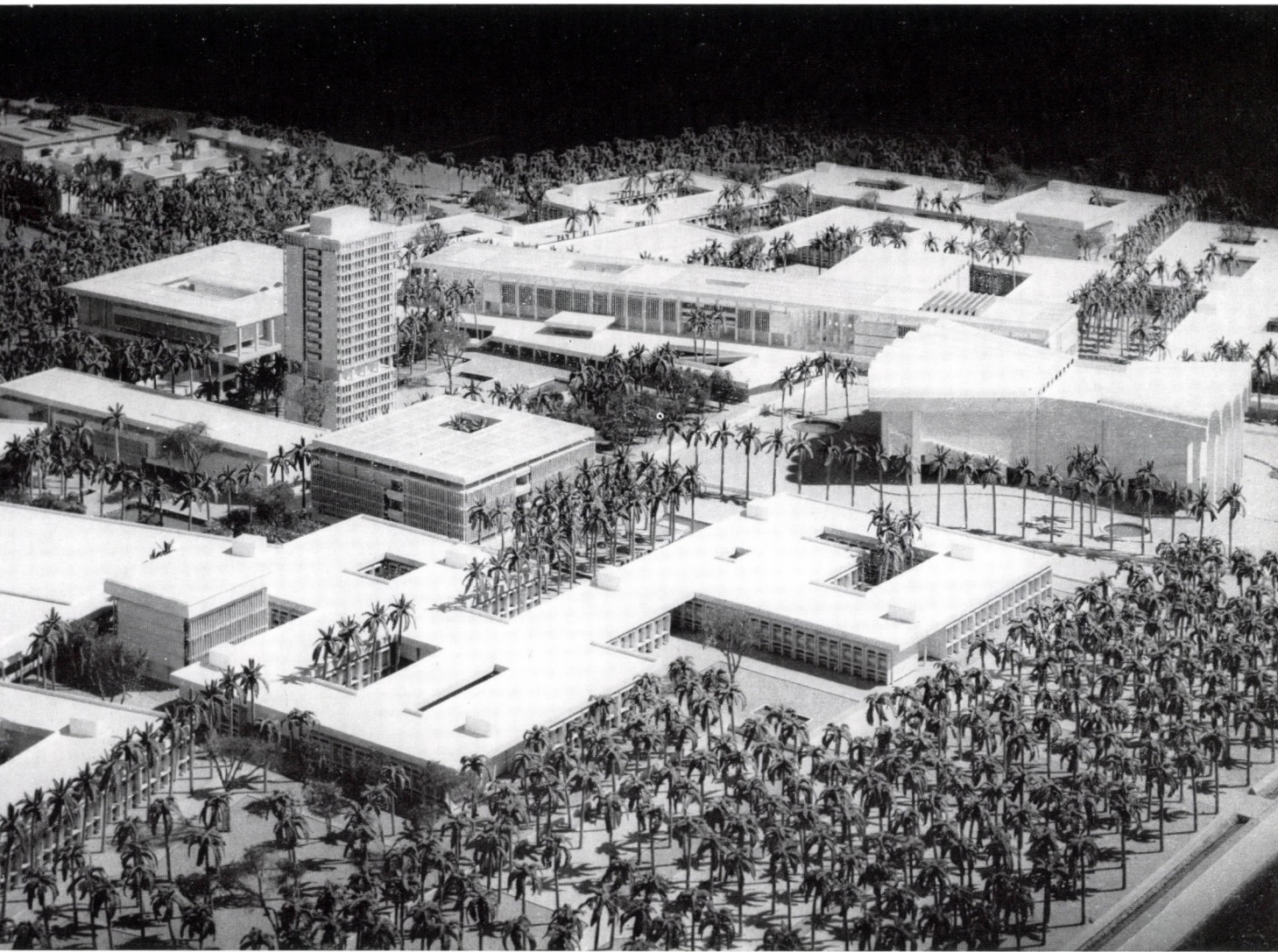




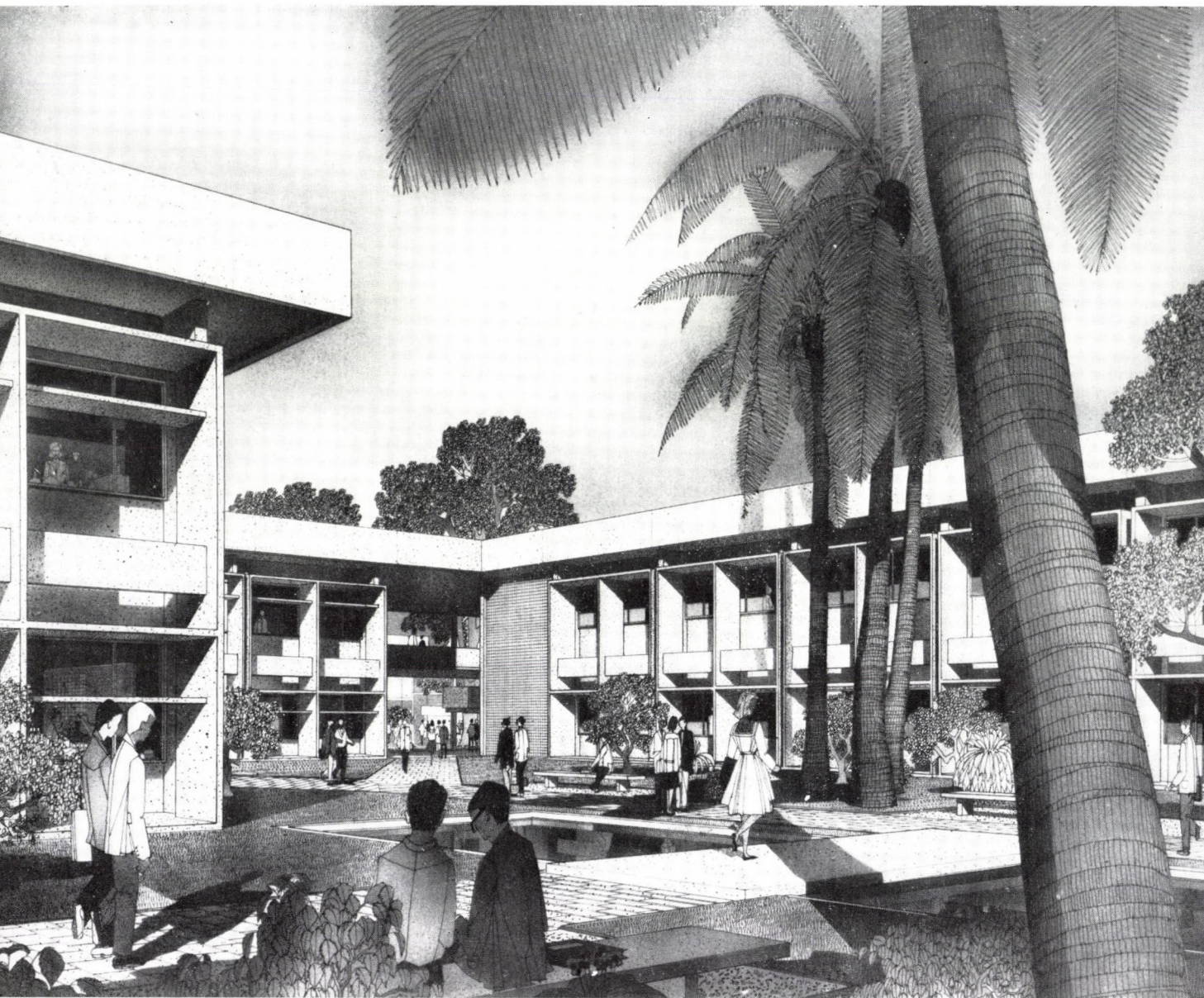
43 Oheb-Shalom-Tempel. Baltimore, USA (1957). Senior-Teilhaber: C. Nagel

44 Projekt der Universität Bagdad (1957). Partner von TAC: L. A. McMillan, R. S. McMillan; Senior-Teilhaber:
H. M. Payne, R. Brooker, P. W. Morton — Lageplan





45 Universität Bagdad — Modell des Zentrums



46 Universität Bagdad — Entwurf für die Unterrichtsräume

47 PANAM-Verwaltungsgebäude. New York (1958–1963). ▶
Entwurf: Emery Roth and Sons; beratende Architekten von TAC: W. Gropius, A. Cvijanovic, P. Belluschi



PAN AM

TEXACO



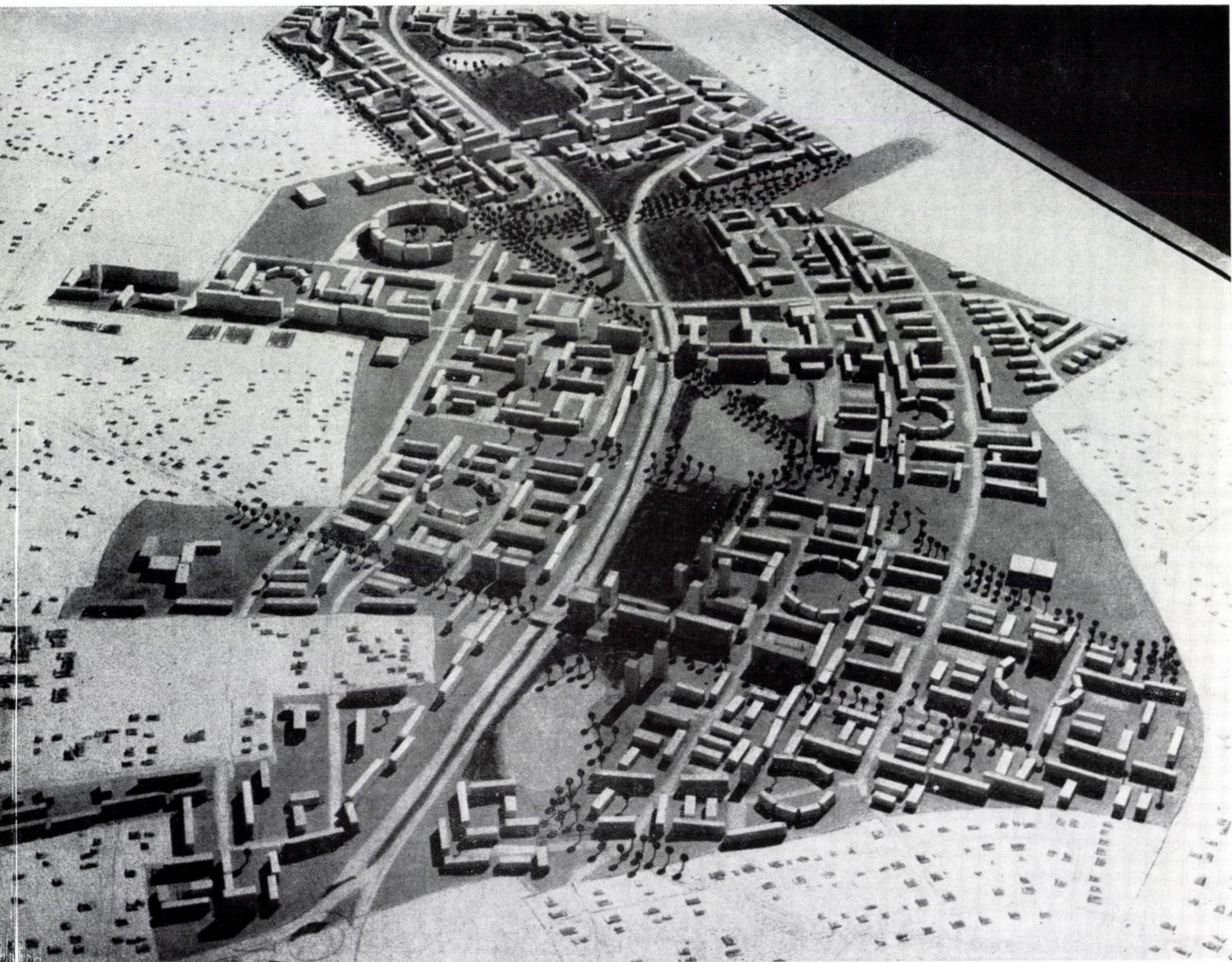
48 PANAM-Wolkenkratzer — Dominanz unter anderen Hochhäusern





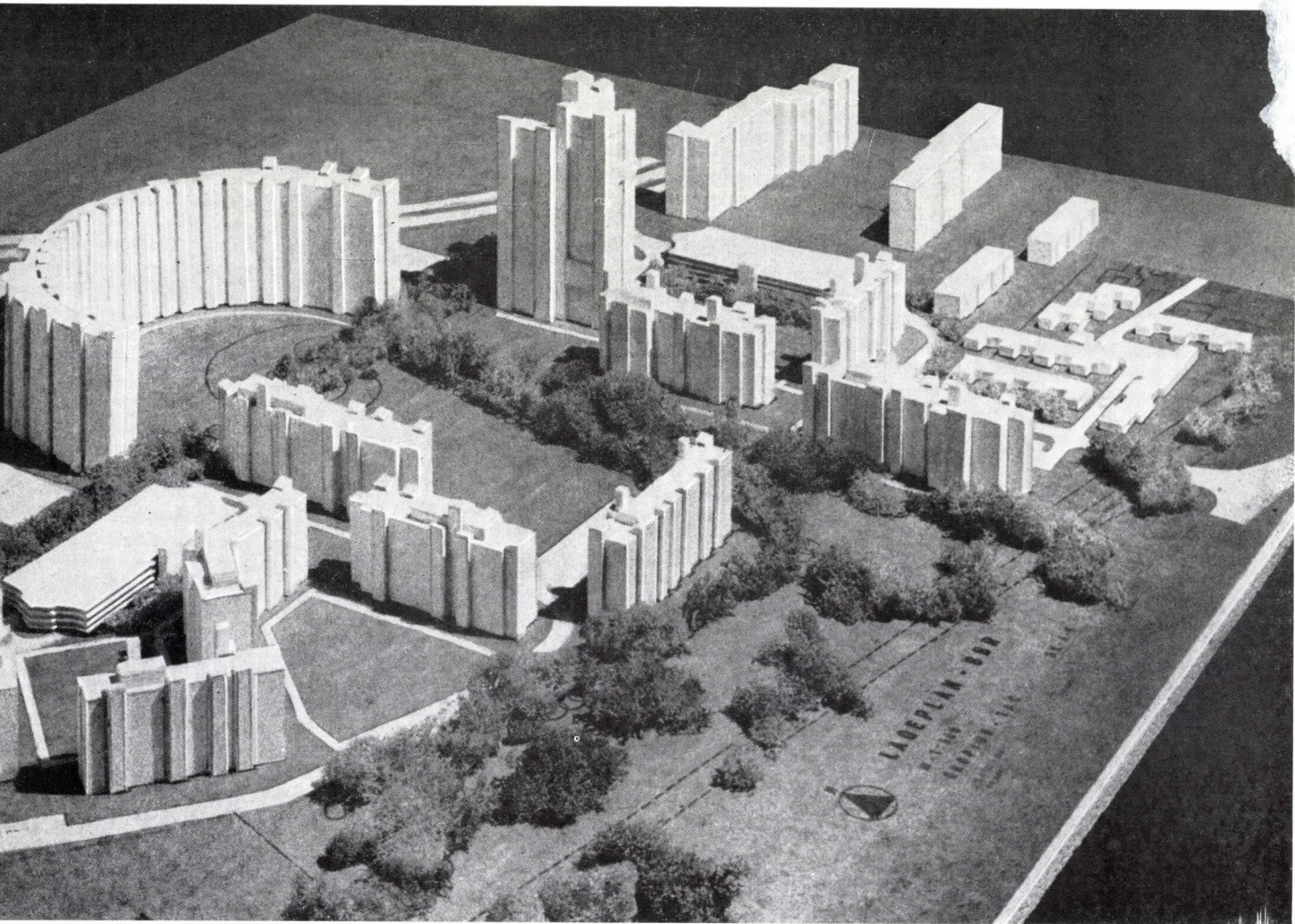


51 Bürogebäude J. F. Kennedy — Eingang



52 Gropiusstadt, Wohnsiedlung in Westberlin (1959–1971). Verantwortlicher Partner von TAC: B. Thompson — städtebauliches Modell

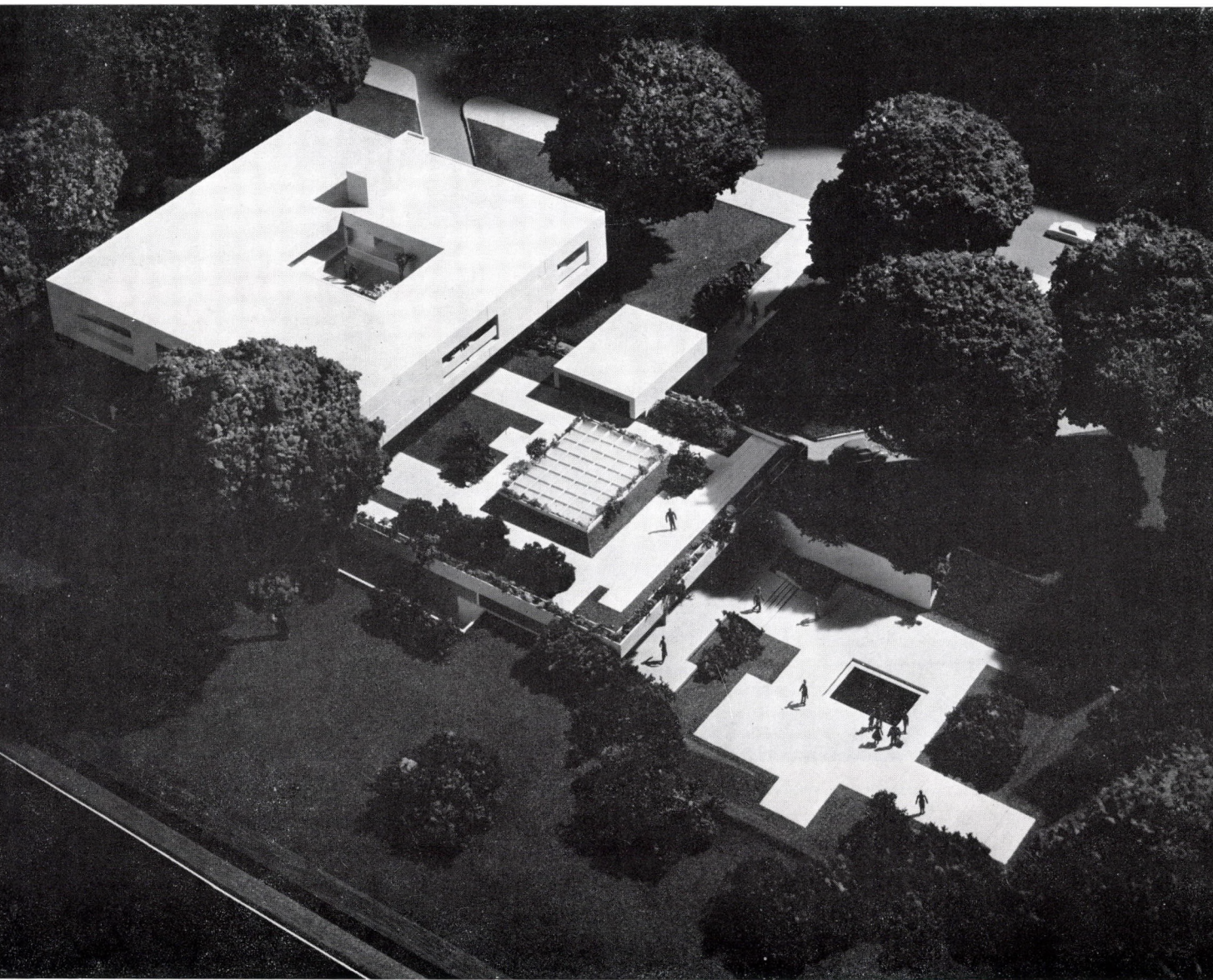




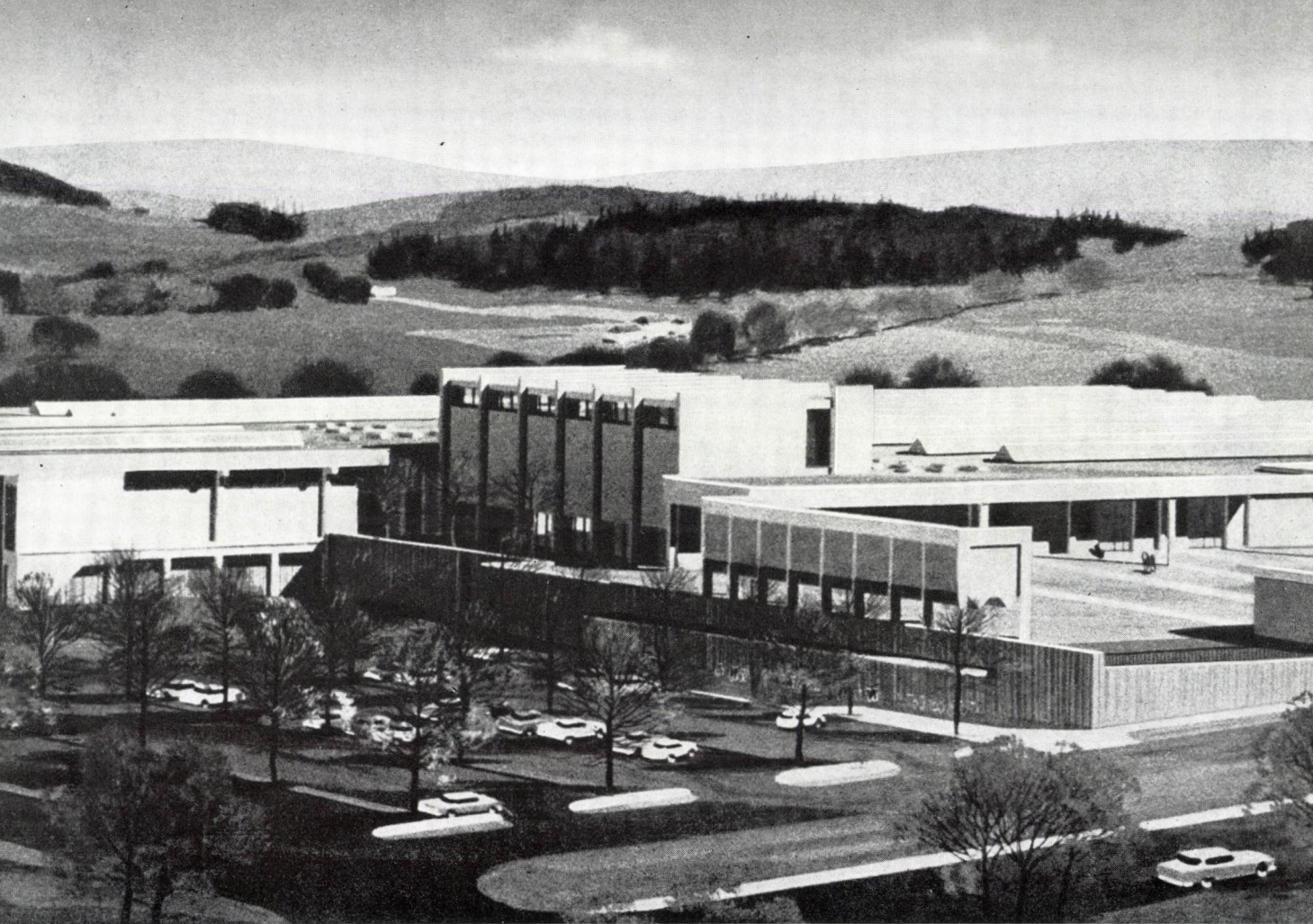


55 Gropiusstadt — neugeschossige Wohnbebauung

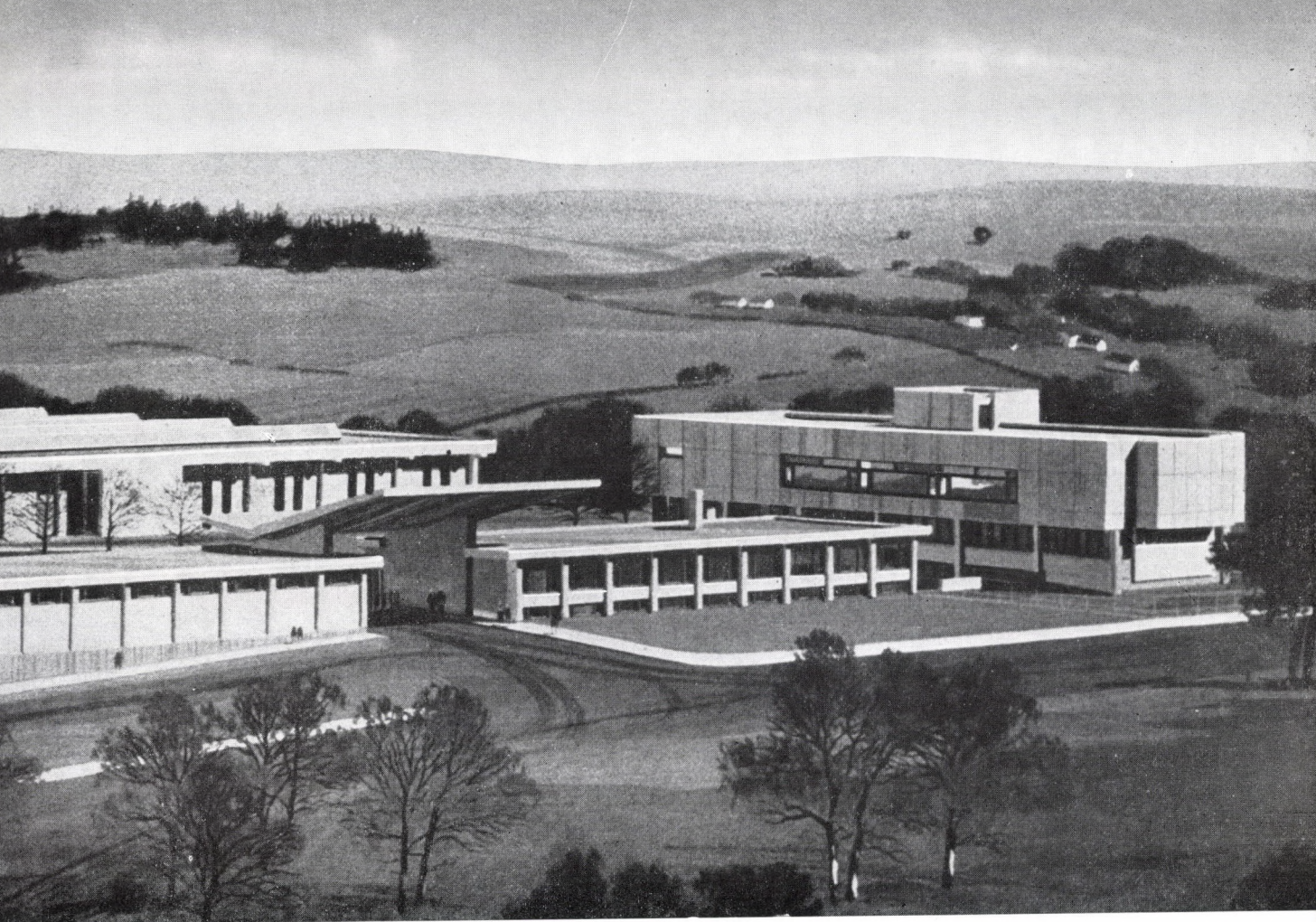


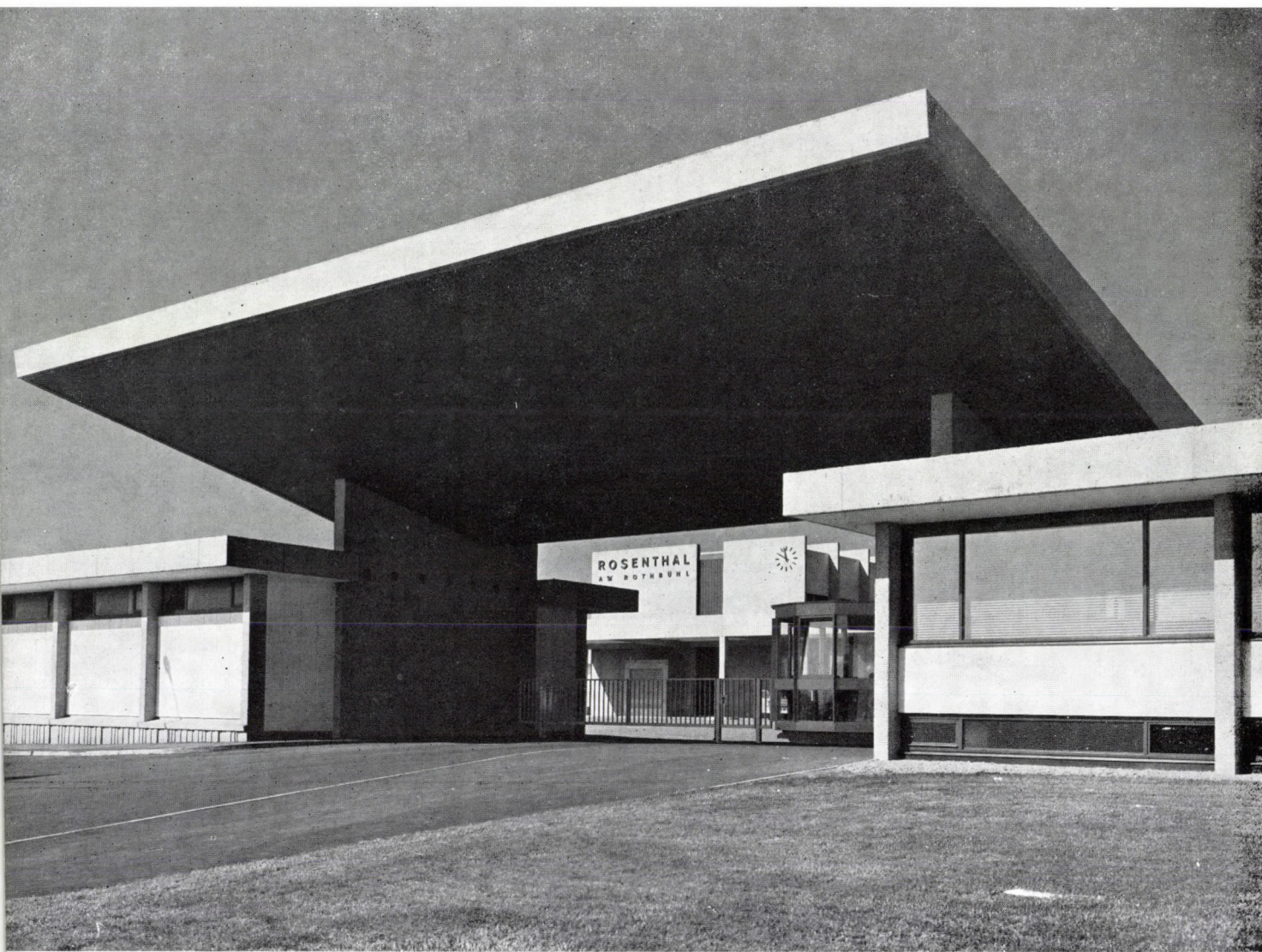


57 Projekt für das Botschaftsgebäude der BRD in Buenos Aires (1968). Partner: A. Cvijanovic — Modell



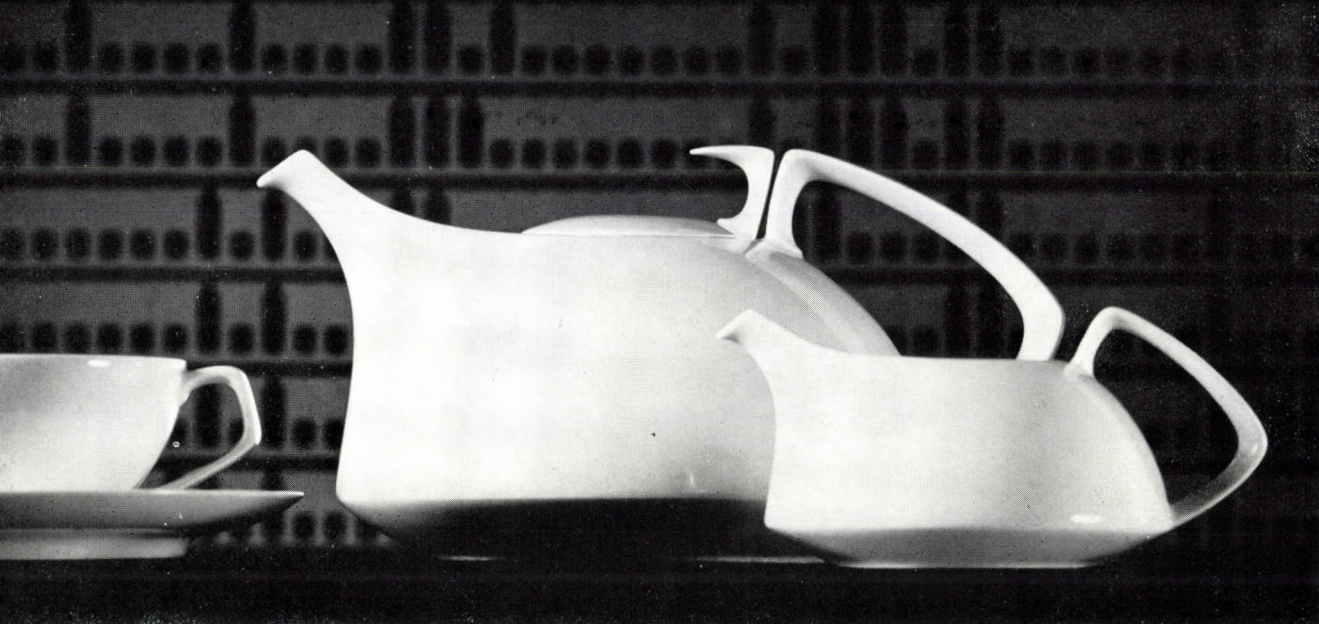
58 Porzellanfabrik Rosenthal am Rothbühl, Selb, BRD (1965). Senior-Teilhaber: A. Cvijanovic — Modell



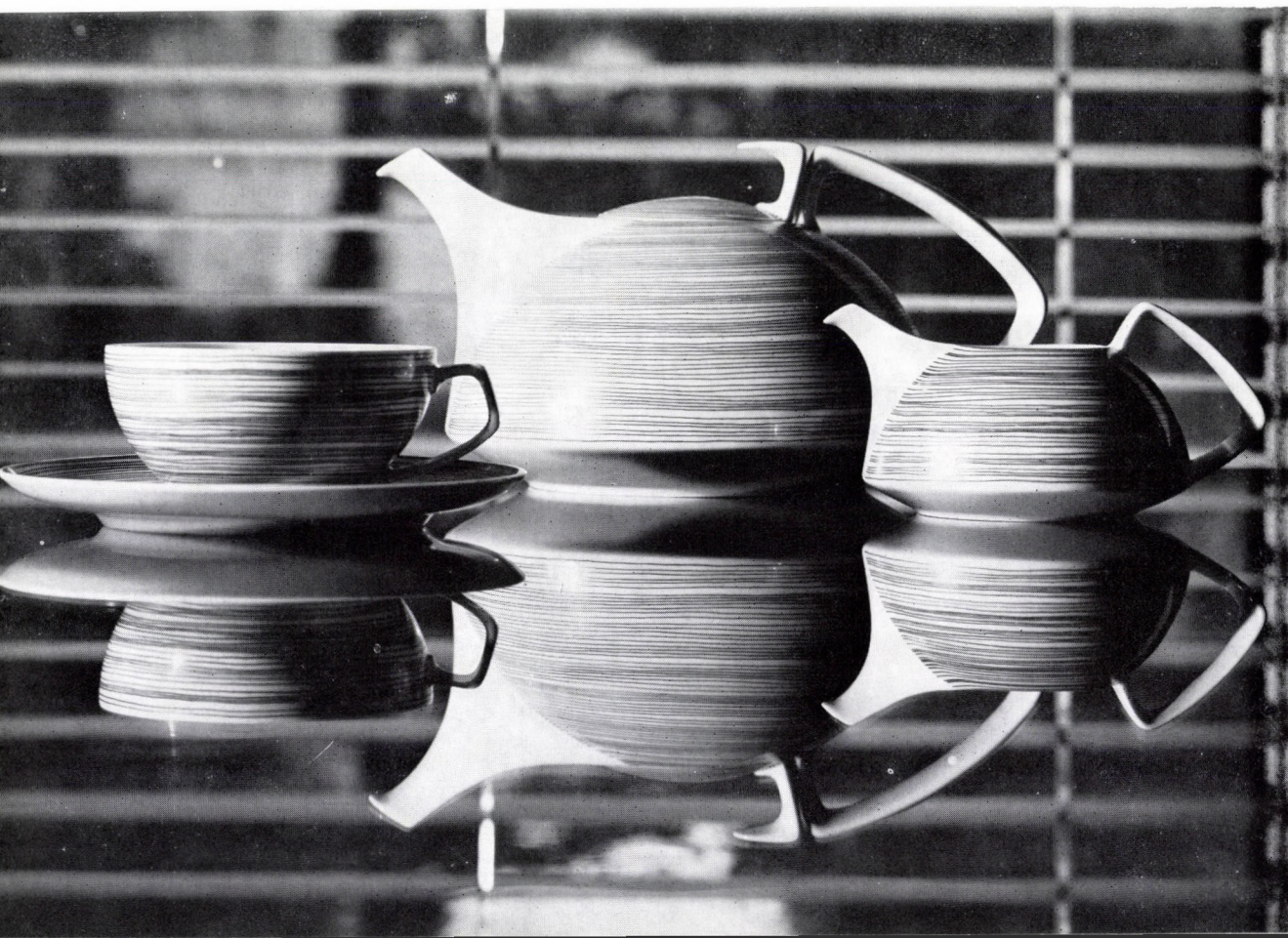


59 Porzellanfabrik — Haupteingang





61, 62 Prototypen von Porzellangeschirr (1963)



FERNER EMPFEHLEN WIR

ZOLTÁN KÓSA

Kenzo Tange

In deutscher Sprache — 32 Textseiten — Photos und Zeichnungen auf 65 Tafeln — 21 × 23 cm — Gebunden
ISBN 963 05 1516 4

MÁTÉ MAJOR

Geschichte der Architektur

In drei Bänden
In deutscher Sprache — 17 × 25 cm
Gebunden

Band 1:

719 Seiten — 423 Abbildungen und
Photos — 4 Beilagen
ISBN 963 05 0868 0

Band 2:

687 Seiten — 483 Abbildungen und
Photos — ISBN 963 05 1572 5

ELEMÉR NAGY

Le Corbusier

In deutscher Sprache — 36 Textseiten — 53 Photos und Zeichnungen auf 44 Tafeln — 21 × 23 cm
Gebunden — ISBN 963 05 1072 3

Vertrieb:

KULTURA

Ungarisches

Außenhandelsunternehmen

H-1389 Budapest, Postfach 149

