

Das Bauhaus Weimar von Adolf Behne

Als Nachfolger van de Veldes, den Chauvinismus aus Deutschland vertrieben hatte, wurde nach Kriegsende Walter Gropius Leiter der Weimarer Kunstgewerbeschule. Zur gleichen Zeit wurde die Leitung der Akademie der bildenden Künste vakant. Gropius konnte die Thüringische Regierung für die organisatorische Zusammenfassung von Akademie und Kunstgewerbeschule und den Aufbau eines neuen einheitlichen Lehrsystems gewinnen, für welches Otto Barnings mit dem „Arbeitsrat für Kunst“ ausgearbeitetes Lehrprogramm Vorarbeit geleistet hat. Akademie und Kunstgewerbeschule wurden 1919 unter Walter Gropius das Staatliche Bauhaus. (Später wurde die alte Akademie in kleinerem Umfange außer und neben dem Bauhaus wieder aufgemacht.)

Walter Gropius war durch sein Bürogebäude in Köln 1914 (Werkbund-Ausstellung), durch seine Fagus-Fabrik und durch seine aktive Arbeit im Werkbund-Vorstand (neben seinem Freunde Karl Ernst Osthaus) als einer der modernsten und klarsten jüngern Architekten erwiesen.

Das Ziel, das Gropius dem neuen Lehrgang gab, war: die einzelnen isolierten Kunstfächer wieder auf die gemeinsame elementäre Basis zu stellen, die ziellos gewordenen Ateliers und Werkstätten auf eine zentrale Aufgabe zu lenken. Diese Aufgabe konnte nur der Bau sein. Der Name Bauhaus sollte dieses Programm dokumentieren: Abwendung von Akademie und Kunstgewerbe!

Die Ausstellung jetzt soll eine Prüfung des Erreichten ermöglichen.

In vier Jahren Arbeit hat das Bauhaus manche innere Wandlung erfahren. Sein Beginn stand noch stark im Zeichen der Nach-Kriegs-Romantik. Als Vorbild aller künstlerischen Arbeit erschien die mittelalterliche Kathedrale und als das Mittel, zu ähnlicher Fülle und zu ähnlicher Einheit aller bildnerischen Disziplinen zu gelangen, das Handwerk. Dann erfolgte eine allmähliche Umstellung. Gropius erkannte, daß die Führung der Produktion dem Handwerk entglitt und an die Industrie übergang, daß also nur mit der Industrie eine Gestaltung unsres Lebens möglich wird. In dem Vortrag, den er zur Eröffnung der Bauhaus-Woche hielt, war freilich eine klare Entscheidung noch nicht gegeben. Auch Kandinskys Vortrag über synthetische Kunst war der neuen Aufgabe gegenüber ziemlich hilflos. Und ob von den andern Meistern: Feininger, Klee, Muche Aktivität im Sinne einer streng real-politischen, letzten Endes doch anti-malerischen Gestaltung zu erwarten ist? (Der Museumsraum mit Feiningers Bildern erfüllt mit tiefstem Respekt. Hier ist mehr als bei Klee und Kandinsky eine Arbeit, die in sich noch Fülle hat, die strahlt, ohne zu flackern.) Es bleiben die Meister Oskar Schlemmer und Moholy-Nagy. Schlemmers Ballett — eine Arbeit von 1912! — bewies eine erstaunliche Begabung für technisches Raffinement. Sein Arbeiten mit Lichtern, Lacken, Vergoldungen, Stoffen, phantastischen Farben und Formen ist von einer bezaubernden präzisen Vollendung. Sein mechanisches Bühnenspiel entzückte durch den Reichtum köstlicher technischer Einfälle. Aber es droht hier ziemlich bald kunstgewerbliche Sterilität, über die ein Künstler als Führer diesen unvergleichlichen

Techniker hinwegreißen müßte. Moholy ist als Lehrer in Weimar erst eingetreten, als die Ausstellungsarbeit schon begonnen hatte. Was er zur Ausstellung noch beisteuerte, ist nicht bedeutend. Er dürfte aber unter den Weimarnern am klarsten sehen. Die menschlich und künstlerisch reifste Darbietung der Bauhaustage bleibt der Vortrag des rotterdamer Architekten J. J. P. Oud, dessen Arbeit reich und fruchtbar ist, weil sie die Verwirrung des Schlagwortes meidet und unmittelbar in der Nähe beginnt. Es war eine Sicherheit und Ruhe in Ouds Vortrag, die ihn ziemlich außerhalb der Bauhausarbeit stellte.

Diese Bauhausarbeit zu unterschätzen, wäre ungerecht. Fragen wir, wo in Deutschland seit Kriegsende eine neu aufbauende, kühne und zähe, eine vorurteilslose und großgesinnte Arbeit im Gebiet der bildenden Künste geleistet wurde, so werden wir außer dem Weimarer Bauhaus nicht viel finden. Justis schöner Beginn im Kronprinzenpalais erlahmte; Bruno Tauts verheißungsvolle Berufung nach Magdeburg zum Stadtbaurat verlor viel Zeit an Nichtigkeiten, ehe jetzt mit dem Innern der Stadthalle die Arbeit überhaupt einsetzte . . . in Weimar hat Gropius vier Jahre hartnäckigster Arbeit hinter sich, während derer es Mißgriffe und Irrtümer gegeben hat (kein Wunder bei der Größe und Neuheit der Aufgabe), nie aber Stillstand, Nachlassen, Nachgeben. Es ist hier an vielen Dingen Kritik möglich, aber die große und entscheidende Leistung von Gropius zu verkennen, wäre unverantwortlich. Nicht das Weimarer Bauhaus, wie es ist, aber das Weimarer Bauhaus, daß es ist und arbeitet, hat Deutschlands künstlerische Ehre in schwierigster, aber auch wichtigster Zeit verteidigt. In einer Zeit allgemeinsten künstlerischer Indolenz an allen offiziellen Stellen war das Bauhaus ein Platz unabhängiger Arbeit, und dafür muß ihm gedankt werden.

Die Ausstellung nun leidet, glaube ich, darunter, daß sie in einem Zeitpunkt erfolgt, da das Bauhaus in einem Stadium des Uebergangs ist. Die neue Einstellung auf Zusammengehen mit der Technik, das heißt: auf typische Gestaltung ist bereits erkennbar, wirkt aber noch kemeswegs konsequent; handwerkliche Kleingesinnung steht daneben und verwirrt die Arbeit, ja biegt selbst reine Maschinenform ins Kunstgewerbliche — in dieser Umgebung — um. Das auf der einen Seite abgeleitete dekorative Prinzip feiert an andern Stellen Triumphe: im Treppenraum des Werkstättengebäudes, im Flur und auf der Seitentreppe des Hauptgebäudes. Es wäre wirklich schwer zu verstehen weshalb man auf diese Dinge Arbeit, Zeit und Geld verwendet hat, selbst wenn sie besser wären, als sie sind. Ist denn nötig, auf diese Wände Reliefs und Bilder zu setzen? Wenn es aber nicht nötig ist, weshalb geschah es? Um zu zeigen, daß man hier die neuen, die sogenannten konstruktivistischen Formen beherrscht, und daß man mit ihnen die Wände ebenso schön dekorieren kann wie mit klassischen oder barocken Formen? Natürlich „kann“ man das, aber nur, wenn man den Sinn dieser Formen völlig mißversteht. Das, was die neue Kunst will — mag man sie nun Konstruktivismus oder sonstwie nennen — ist Gestaltung jeder Sache aus ihren Grundelementen, und das Kennzeichen einer geglückten, einer rein und konsequent durchgeführten Gestaltung ist grade, daß ihr Resultat jeden nachträglichen äußern Schmuck abweist. Eine ungestaltete Sache kann unter keinen Umständen durch noch so guten Dekor besser werden. Es wäre rich-

tig gewesen, jeden Dekor mit Strenge zu vermeiden und alle Kräfte und Mittel zu sparen für eine Aufgabe der Gestaltung von Grund auf.

Eine solche Aufgabe fehlt nicht. Es war richtig gedacht, in den Mittelpunkt der Ausstellung als Probestück auf die Arbeit aller Werkstätten ein praktisch brauchbares Werkstück zu stellen: . . . wenn auch ein Einfamilien-Wohnhaus nicht die allergeeignete Aufgabe war. Mit dieser verbinden sich manche Probleme, die zu lösen außerhalb der Möglichkeiten eines Bauhauses liegt. Es war also die Gefahr, daß letzten Endes doch eine Ausstellungs-Attrappe entstand, ein Kompromiß-Modell, eine Andeutung — und dieser Gefahr ist das Einfamilien-Wohnhaus am Horn durchaus nicht entgangen. Es wäre besser gewesen, eine ganz bestimmte und begrenzte Aufgabe zu wählen, eine, die nicht von der Stellung zu vorausgehenden Problemen abhängig ist. Das Wohnhaus ist verknüpft mit Dienstbotenfragen, mit Erziehungsfragen, mit oekonomischen und sozialen Problemen. Soll es die Zeit überspringen, indem es „die“ Lösung sucht — soll es die Not der Zeit an Baustoffen und Arbeitskräften berücksichtigen? Zwischen allen diesen Schwierigkeiten steht das Haus am Horn etwas uninteressiert und wie unwissend. Es ist halb luxuriös, halb primitiv; halb ideale Forderung und halb Zeitergebnis; halb Handwerk und halb Industrie; halb Typus und halb Idylle — aber in keinem Punkte rein und überzeugend, ist es doch wieder eine ästhetische und papierene Angelegenheit.

Was an dem Hause besonders verdrießt, ist die vielfache Abhängigkeit von Vorbildern, die man sich scheut offen zu ergreifen und gesund weiterzubilden, die man vielmehr glaubt korrigieren zu müssen, korrigiert aber in ihren Gegensinn, in Richtung auf Alexander Kochs ‚Kunst und Dekoration‘. Und hier scheint mir der wunde Punkt der Bauhausarbeit bisher zu liegen. Statt sich offen und freimütig in den Kreis der Arbeiter für eine neue Gestaltung in Europa einzustellen, an allen Resultaten teilzunehmen und jedes vom gemeinsamen Boden zu vervollkommen, übernimmt man zu gern gewisse Aeüßerlichkeiten, die den Anschein radikalster Modernität geben, die man aber immer wieder in das Dekorative umbiegt. Das geht bis in die Plakate und Drucksachen des Bauhauses.

Hier müßte Gropius eine andre Haltung einnehmen. Denn daß es sich hierbei um ihn selbst handelt, beweist wohl die „Internationale Architektur-Ausstellung“, die seine persönliche Leistung ist . . . auch dies eine starke und bedeutende Leistung, aber zugleich eine, die sich selbst schädigt. Es ist eine fühlbare Unsicherheit in Gropius, die er hinter schroffster Einseitigkeit zu verbergen sucht. Wie kann die Ausstellung an Peter Behrens und an van de Velde vorbeigehen und die Arbeit einer ganzen Anzahl jüngerer deutscher Architekten negieren? Das Stichwort lautete: dynamische Architektur, und es sind ausgezeichnete Beispiele dynamischen Bauens aus allen Ländern Europas hier; aber es wäre Aufgabe gewesen, die Arbeit um eine dynamische Baukunst von allen Seiten her zu zeigen, wo immer sie ernsthaft und positiv geleistet wird. Es ist sehr bedauerlich, daß bei der Zusammenstellung des Materials nicht sachliches Interesse im Vordergrund stand, sondern der Wunsch, ein bestimmtes, scheinbar ultra-radikales Bild zu geben. Deshalb wird diese Ausstellung, so verdienstlich sie in vieler Hinsicht ist, nicht dazu beitragen, das Publikum zum Verständnis architektonischer Fragen anzuleiten . . . Städtebau fehlt ganz! . . .

Sie ist die Parade über eine Richtung . . . das heißt: durch die scheinradikale Einstellung des Bauhauses wird hier aus einem rein sachlichen Streben wiederum eine „Richtung“ gemacht.

Die Zukunft des Bauhauses scheint mir davon abzuhängen, ob Gropius zu einer absoluten Sachlichkeit finden wird. Diese würde ihn befähigen, offen und vorurteilslos und ohne Eifersucht alle Anregungen zu ergreifen und mit seinen Helfern weiterzuführen, und würde ihn davor behüten, bald hier, bald dort in irgendeiner Aeüßerlichkeit unterzugehen. (In fünf Projekten behandelt Gropius seine Art der Darstellung fünfmal: von César Klein zu Feininger, zu Oud, zu Corbusier, zu Obrtel.) Sie würde ihm einen Kurs geben, dessen Sicherheit ihm gestattete, Parolen zu überhören, und würde das Bauhaus aus kunstgewerblicher Halbheit nach vorn bringen zu produktiver Arbeit. Sie würde den unfruchtbaren Schein-Radikalismus unnötig machen. Dieser Ultra-Radikalismus ist ja nur das Korrelat zum Kunstgewerbe.

Wir wiederholen: die Leistung ist trotz starker Einwände wichtig und bedeutend. Und wenn es Gropius gelingt, zu einer strengsten Klarheit . . . nicht von den Richtungen und den Personen, sondern von der Sache her zu kommen, so wird das Bauhaus bei der Zähigkeit und der großen Gesinnung von Gropius eine unschätzbare Arbeit leisten.

Die Weltbühne, Nr. 38 / 1923

Das Blättchen publiziert als Form der produktiven Verneigung und des Gedenkens in seiner Rubrik „Vor 90 Jahren“ Beiträge aus ihrer großen Vorgängerin - der *Weltbühne* von Siegfried Jacobsohn, Kurt Tucholsky sowie Carl von Ossietzky. Nicht in jedem Fall ist es der Redaktion dabei gelungen, zweifelsfrei zu klären, ob an den Texten noch Urheberrechte bestehen, und die Inhaber gegebenenfalls zu kontaktieren. Wo sich ein solches Defizit offenbaren sollte, bitten wir darum, sich direkt an uns zu wenden.

Die Redaktion