

## 9 Eine neue Werkgesinnung

### Walter Gropius



Wie nur wenige Architekten hat Walter Gropius (1883–1969) Architektur, Kunst und Design im 20. Jahrhundert geprägt. Er war Gründungsdirektor des *Staatlichen Bauhauses in Weimar* (1919), das unter seiner Führung zu einem gestalterischen und intellektuellen Zentrum der Weimarer Republik und darüber hinaus wurde. Mit dem Bauhaus verbindet sich nichts Geringeres als der Gründungsmythos der Moderne. Dort lehrten nicht nur die damals bedeutendsten Künstler und Architekten wie Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940), Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), Josef Albers (1888–1976), Oskar Schlemmer (1888–1943), Marianne Brandt (1893–1983), László Moholy-Nagy (1895–1946), oder Gunta Stölzl (1897–1983). Es hielten darüber hinaus die seinerzeit führenden Philosophen, Psychologen und Kunsthistoriker regelmäßig Vorträge, darunter die Neopositivisten Otto Neurath (1882–1945) und Rudolf Carnap (1891–1970), der Psychotherapeut Karlfried Graf Dürckheim (1896–1988) oder der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965). In dem umfassenden Lehrprogramm des Bauhauses spiegelt sich der Anspruch der Moderne an das Gesamtkunstwerk wider. Ungeachtet der Kritik, wie sie ab den 1960er-Jahren mit der Postmoderne vorgetragen wurde, ist die Wirkung des Bauhauses bis heute ungebrochen.

Vor dem Hintergrund der modernen Massenkultur und der »lebendigen Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge«<sup>1</sup> sah Gropius eine Notwendigkeit zu einer grundlegenden Rekonzeptualisierung der Alltagskultur und besonders der Architektur. Dazu forderte er 1926 in seinem Aufsatz *Grundsätze der Bauhausproduktion* »eine neue Werkgesinnung«<sup>2</sup>. Für die Architektur im Allgemeinen und die Gestaltung von Alltagsgegenständen im Besonderen bestand er auf einer »entschlossene[n] Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien«<sup>3</sup>. Der Tendenz der Moderne zur Ausdifferenzierung in spezialisierte Einzelpraktiken setzte Gropius die Forderung nach einer neuen Einheit von Kunst und Technik entgegen.

Für diese neue Werkgesinnung hatte Gropius 1919 im *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* eine klare Richtung vorgegeben: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«<sup>4</sup> Worauf die bildnerische Tätigkeit aufbauen sollte, das hatte Gropius dagegen schon 1911 in seinem Entwurf eines Industriebaus, dem Fagus-Werk in Alfeld, exemplarisch vorgeführt. In einem Verfahren der Umkehrung der klassischen Gestaltungsprinzipien legte er dort die Grundlagen für die abstrakte Formensprache der Moderne, so dass

man von der Geburt der Moderne aus dem Industriebau sprechen kann. So hatte Gropius schon vor dem Zivilisationsbruch des Ersten Weltkriegs durch Transformation und nicht durch Bruch mit der Tradition die Schwelle zu einer neuen, modernen Baukunst überschritten.

## 1 Internationale Architektur

Das Bauhaus ist auf besondere Weise mit der modernen Architektur verbunden. Dennoch wurde erst nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau im Jahr 1925 eine Abteilung für Architektur eingerichtet. Erst dann rückte die »große Baukunst« in Reichweite. In Weimar waren in Vorkursen mit der *Raumlehre-Farblehre-Kompositionslehre*, der *Lehre von den Stoffen* und der *Material- und Werkzeuglehre* lediglich Grundkenntnisse vermittelt worden. Zusätzlich bekam die Architekturausbildung ihre entscheidenden Impulse durch Gropius' 1926 errichtetes Dessauer Bauhausgebäude mit seinem gläsernen Werkstattflügel. Dieses Bauwerk gehört zu den unumstrittenen Ikonen der modernen Architektur.

Im Jahr des Umzugs nach Dessau wurde Gropius' Buch *Internationale Architektur* veröffentlicht. Es war der erste Band der neu gegründeten Reihe *Bauhausbücher*, in der die Ideen des *Neuen Bauens* einem breiten Publikum vermittelt werden sollten. Programmatisch nannte Gropius sein Buch *Internationale Architektur* ein »Bilderbuch« und beschränkte sich auf »Abbilder äußerer Bauerscheinungen«<sup>5</sup>. Aufgrund des Bilderbuchcharakters und der fehlenden Grundriss- und Schnittzeichnungen besaß das Werk den Charakter eines Manifests. Dies wird dadurch unterstrichen, dass mit Ausnahme von drei Gebäuden<sup>6</sup> nur Beispiele abgebildet sind, die nach 1910 entstanden waren. Ein Jahr nach *Internationale Architektur* erschien Gropius' theoretische Schrift *Grundsätze der Bauhausproduktion*. Im Nachhinein wirkt *Internationale Architektur* als die vorweggenommene bildhafte Ergänzung zu seinem wenig später veröffentlichten theoretischen Grundlagenwerk.

Mit *Internationale Architektur* verfolgte Gropius das Ziel, das Neue Bauen, wie es sich am Bauhaus entwickelt hatte, und die verschiedenen Reform- und Avantgardebewegungen, die in Europa entstanden waren, unter der Führung des Bauhauses zu vereinigen. Zu diesen gehörten

1. die *Gartenstadtbewegung*, 1898 von Ebenezer Howard in England initiiert,
2. die *Wiener Werkstätte*, 1903 von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Fritz Waerndorfer in Österreich gegründet,
3. der *Deutsche Werkbund*, 1907 von Hermann Muthesius, Peter Behrens, Theodor Fischer und anderen in Deutschland ins Leben gerufen,
4. *De Stijl*, 1917 von Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Gerrit Thomas Rietveld in den Niederlanden gegründet, und
5. *L'Esprit Nouveau*, 1920–1925 unter der Leitung von Le Corbusier und Amédée Ozenfant in Frankreich herausgegebene Zeitschrift.

Gropius' Buch erzählt aber nicht einfach eine Geschichte der modernen Architektur, es folgt einer eigenen Dramaturgie. Es ist Gropius' individuelle Sichtweise auf die Entwicklung der modernen Architektur. So beginnt die Bilderserie mit Fabrikgebäuden, Kraftwerken, Bahnhöfen, Großgaragen, Flughäfen und Getreidesilos. Durchmischt mit einigen Hochhäusern, Theater- und Verwaltungsbauten, nehmen die Gebäude für die Industrie die Hälfte aller Abbildungen und die erste Hälfte des Buchs ein. Die zweite Hälfte ist dem Wohnhaus gewidmet. Im Zentrum steht demnach nichts Geringeres als Gropius' große Erzählung von der **Geburt der modernen Architektur aus dem Industriebau** – im Unterschied zur Entwicklung der modernen Architektur aus dem Bürohochhaus in den USA oder aus dem Wohnbau bei Adolf Loos (1870–1933) oder Le Corbusier (1887–1965).

Dass Gropius dabei für sich und das Bauhaus die führende Rolle reklamierte, zeigt sich darin, dass allein sieben Projekte von ihm und seinem Mitarbeiter Adolf Meyer (1881–1929) abgebildet sind, wie zum Beispiel das Fagus-Werk in Alfeld (1911), die Musterfabrik auf der Werkbundausstellung in Köln-Deutz (1914) und der Entwurf eines *Hochhauses aus Eisen, Glas und Terracotta* für den Chicago Tribune Tower (1923). Zudem markiert ein Projekt von Gropius die Mitte des Buchs: eines der Meisterhäuser in Dessau, die sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch in Planung befanden. Entsprechend dem Anspruch des Bauhauses auf Gestaltung aller Lebensvorgänge steht dieses Projekt nicht nur im Zentrum von *Internationale Architektur*, sondern gleichsam am Wendepunkt des Neuen Bauens. So präsentiert die zweite Hälfte des Buchs eine Entwicklungslinie der modernen Architektur, die vom Wohnhaus über den Wohnblock und die Wohnsiedlung zum Wolkenkratzer und weiter zur Stadt verläuft. Seine Krönung findet dies im abschließenden

Luftbild von Manhattan. »Trotz planloser Anlage und Überhäufung mit unsachlichen Stilformen« zeige sich in Manhattan, so Gropius, »ein modernes Stadtgepräge durch die prägnante Großform der Wolkenkratzer.«<sup>7</sup>

Mit dem Thema von Wohnhaus, Wolkenkratzer und Stadt schloss Gropius an die expressionistische Idee der **Stadtkrone** an. Diese war aus dem Kreis des Arbeitsrats für Kunst heraus entstanden. Der nach dem Zusammenbruch des Deutschen Reichs im Jahr 1918 gegründete Arbeitsrat für Kunst war ein Zusammenschluss von Künstlern und Architekten, die der Überzeugung waren, dass der Architektur und den Künsten eine führende Rolle beim Aufbau einer neuen Ordnung für die Nachkriegsgesellschaft zukommen sollte. Neben Gropius spielte vor allem der Architekt Bruno Taut (1880–1938) eine führende Rolle. Er hatte 1919 das Buch *Stadtkrone* veröffentlicht. Darin präsentierte er anhand von 40 historischen Beispielen, aber auch von eigenen visionären Projekten seine Vorstellung von einer zukünftigen Gesellschaft. Das dazu gehörende Stadtmodell folgte der Idee der Gartenstadt, die ihren Mittel- und Höhepunkt in einem alles überragenden Gemeinschaftshaus haben sollte. Dieses Gemeinschaftshaus sollte einerseits die gotische Kathedrale ablösen, andererseits in die Traditionslinie der großen symbolischen Gebäude der Geschichte treten, angefangen beim salomonischen Tempel in Jerusalem und der Akropolis in Athen über die Kathedralen des Mittelalters bis hin zu den großen Kuppelbauten der Renaissance und des Barock.

Weit über den europäischen Kulturkreis hinausreichend lag der Idee der Stadtkrone das universalistische Programm einer Weltarchitektur zugrunde, das wiederum mit der Idee einer Weltreligion aufgeladen war. In ihrer ersten Phase war die Moderne in der Architektur keineswegs allein funktionalistisch und rationalistisch ausgerichtet. Das Neue Bauen war von **religiösen Konnotationen** geprägt. »Die kristallisierte religiöse Anschauung [ist] Endziel und Ausgangspunkt zugleich für alle Architektur«<sup>8</sup>, so Taut. Es müsse auch in der heutigen Zeit »das Höchste, die Krone, sich im religiösen Bauwerk [verkörpern]. Das Gotteshaus bleibt wohl für alle Zeiten der Bau, zu dem wir immer hinstreben.«<sup>9</sup> An den Glasfenstern der gotischen Kathedrale orientiert, stellte sich Taut, vor dem Hintergrund der neuen technologischen Möglichkeiten des Bauens mit Stahl und Glas, den Gemeinschaftsbau als Kristall- und Glasarchitektur vor. Die Intensität und Leidenschaft alles *Großgebauten* strahle dann auch auf die Stadt, das Wohnhaus und die Wohnung ab. Es werde das große Schöne auch in den kleinen Formen und

damit in der Wohnung aufscheinen. Als historisches Vorbild für die Stadtkrone verwies Taut auf die »Akropolis über den schlichten Wohnhäusern der antiken Stadt«<sup>10</sup> sowie auf die großartigen indischen Pagoden, die von einer Vielzahl von kleinen Häusern und Hütten umgeben sind.

Die Nähe des Bauhauses zum Programm des Arbeitsrats für Kunst manifestierte sich in den ersten Jahren nach der Gründung 1918 in seiner handwerklichen wie auch expressionistischen Ausrichtung. Erst 1923 erfolgte, unter dem Einfluss der niederländischen Gruppe *De Stijl*, die Neuorientierung auf ein konstruktivistisches Programm. Die zunächst expressionistische Ausrichtung des Bauhauses zeigt sich besonders in der Person des Bauhausmeisters Johannes Itten (1888–1967), im Haus Sommerfeld (1922) in Berlin von Gropius und Meyer, aber unmittelbarer und programmatischer noch in Lyonel Feiningers (1871–1956) Holzschnitt für das erste *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* von 1919. Dieser bildet in gebrochenen, kristallinen Formen die Dorfkirche von Gelmeroda bei Weimar als lichtdurchflutete Kathedrale ab. In Anlehnung an die gotische Kathedrale und die mittelalterliche Bauhütte stand Feiningers Holzschnitt für die Vision eines Einheitskunstwerks, wie diese zur selben Zeit vom Arbeitsrat für Kunst unter dem Motto *Kunst und Volk – eine Einheit* verfolgt und von Gropius ins Bauhausprogramm übernommen wurde.

Nicht zu übersehen und umso überraschender ist auch die im ersten Programm des Staatlichen Bauhauses mitschwingende religiöse Konnotation. Sie stand ebenfalls in engem Bezug zum Arbeitsrat für Kunst. Gropius propagierte den neuen Bau der Zukunft nicht nur als höchstes Ziel der Bauhausausbildung, sondern auch »als Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«<sup>11</sup>. Noch 1925 forderte er in *Internationale Architektur*, dass die modernen Bauten in ihren Baumassen aus »innerem Gesetz [...] ohne Lügen und Verspieltheiten, ihren Sinn und Zweck [...] verdeutlichen«<sup>12</sup> sollen. Mit religiösem Unterton prophezeite er, dass auf Grundlage von »Weltverkehr und Welttechnik« die moderne Baukunst sich in allen Kulturländern »von selbst« Bahn brechen werde.<sup>13</sup> Es ziele alles auf das All-Umfassende, worunter Gropius die Menschheit schlechthin verstand: »Von den drei konzentrischen Kreisen – Individuum-Volk-Menschheit – umspannt der letzte größte auch die beiden anderen.«<sup>14</sup> Das Individuum gehe in der Volksgemeinschaft auf, das Volk in der höheren Einheit der Menschheit, »daher der Titel: »INTERNATIONALE ARCHITEKTUR!««<sup>15</sup>.

## 2 Objektivierung

Die expressionistische Phase des Bauhauses ging 1923 zu Ende. In diesem Jahr leitete Gropius die folgenreiche Wende ein, mit der er das Bauhaus auf die Idee des Konstruktivismus zurückführte, so wie er dies schon 1916 in einem Thesenpapier für das Ministerium in Thüringen skizziert hatte. Dort hatte Gropius die Auseinandersetzung des Künstlers »mit dem gewaltigsten Mittel moderner Formgestaltung, mit der Maschine jeder Art – vom einfachen Werkzeug bis zur komplizierten Spezialmaschine«<sup>16</sup> gefordert. 1916 verband sich damit das Ziel einer »Arbeitsgemeinschaft zwischen Künstler, Kaufmann und Techniker«<sup>17</sup>. In der Nennung des Kaufmanns als einer der drei Parameter wirkte das Programm des Deutschen Werkbundes nach, der sich seit seiner Gründung 1907 der Förderung der gewerblichen Arbeit, der Qualität des Kunstgewerbes und der gestalterischen Verbesserung der Industrieproduktion verpflichtet hatte. 1923 änderte Gropius die Ausrichtung und das Konzept des Bauhauses; an die Stelle der Einheit von Künstler, Kaufmann und Techniker trat die Einheit von Kunst und Technik. Der Grundsatz des Bauhauses war nun »**Kunst und Technik – eine neue Einheit**«.

Mit der Wende von 1923 kehrte Gropius aber nicht nur zum Konstruktivismus zurück, er kehrte auch zu den Grundlagen der Architekturtheorie zurück, wie sie sich im 18. Jahrhundert, also im Zeitalter der Aufklärung, noch allgemein unter dem Begriff der Ästhetik, spezifischer unter dem des Klassizismus entwickelt hatte. Beides ging zusammen. Gropius' Werk wie seine Schriften sind unterschwellig von einem **Dualismus von Konstruktivismus und Klassizismus** geprägt, so unbemerkt, weil konzeptuell und eben nicht formal, der klassizistische Einfluss oft auch sein mag. Die Grundlage dafür ist, dass beide, Konstruktivismus und Klassizismus, sich durch einen Willen zur Objektivierung auszeichnen. Es ist die moderne Baukunst, wie sie Gropius vertrat, Resultat einer doppelten Objektivierung: auf der konstruktiv-technischen wie auf der formal-ästhetischen Seite. Der Wunsch nach Objektivierung stand hinter dem »Wille[n] zur Entwicklung eines einheitlichen Weltbildes«<sup>18</sup>.

Auf »technischem und wirtschaftlichem Gebiet«<sup>19</sup> zeigt sich der Objektivierungsprozess als Prozess der Rationalisierung der Konstruktions- und Produktionsverfahren. Dazu stellte Gropius fest, dass die in *Internationale Architektur* abgebildeten Projekte sich durch »exakt geprägte Form, Einfachheit im Vielfachen, Gliederung der Baueinheiten nach den Funktionen der



Baukörper und ihre Reihung und Wiederholung«<sup>20</sup> auszeichnen. Das Ergebnis der Rationalisierungsprozesse sind jedoch nicht deterministische oder standardisierte Lösungen. Sie geben lediglich eine Spannbreite von Lösungsmöglichkeiten vor, unter denen der »schaffende Künstler [...] nach persönlichem Empfinden die ihm gemäße«<sup>21</sup> aussucht. Die Prozesse der Objektivierung auf technisch-materiellem Gebiet führen also nicht dazu, dass der Architekt als Gestalter überflüssig und abschaffbar wird, wie es oft Gropius vorschnell unterstellt wird. Im Gegenteil, aufgrund der allgemeinen Offenheit der Konstruktion für Variationen wird das Werk immer die »Handschrift seines Schöpfers«<sup>22</sup> tragen. Wo die konstruktive Form nicht deterministisch festgelegt werden kann, zeigt sich die Bedingung für Architektur: Es ist der Überschuss an Form.

Die Aufgabe des modernen Architekten, im Unterschied zum Ingenieur, ist es nach Gropius, die »geistigen Werte« aus ihrer »individuellen Beschränkung zu befreien und sie zu objektiver Geltung emporzuheben«<sup>23</sup>. Demnach sind die Objektivierungsprozesse das Resultat der künstlerischen Tätigkeit des Architekten, die keiner technisch-konstruktiven Notwendigkeit folgt. Es resultiert die Klarheit der Form nicht in erster Linie, wie man meinen könnte, aus der Rationalität der Konstruktion. Es ist gerade nicht die »Betonung des Individuellen«<sup>24</sup>, die der Künstler verfolgt, er richtet dagegen seine Aufmerksamkeit auf dessen Objektivierung. Das macht die moderne Baukunst aus, dass in ihr »die Objektivierung von Persönlichem und Nationalem deutlich erkennbar«<sup>25</sup> ist.

Mit dem Postulat der Objektivierung von Persönlichem stand Gropius in der Tradition der **Ästhetik der Aufklärung**. So war auch für Arthur Schopenhauer (1788–1860), einer der Vertreter der klassizistischen Ästhetik, die Objektivierung oder »Objektivation des Willens«<sup>26</sup> das tragende Prinzip der künstlerischen Tätigkeit schlechthin. Wie er in *Metaphysik des Schönen* (1820) darlegte, verstand er unter dem Willen all das, was sich dem unmittelbaren Bewusstsein und der Kontrolle des Menschen entzieht. Schopenhauer beschrieb den Willen auch als den Drang des Lebens. Das schloss die Ideen wie die Triebe ein, die als solche nicht sichtbar sind, sondern nur in dem, was sie bewirken. Ideen und Triebe zeigen sich unvermittelt in der Subjektivität und Individualität des Menschen. Kunstwerk und Architektur dagegen sind die Medien, durch die diese zur Objektivierung kommen und damit erkennbar und analysierbar werden. In diesem Sinne, im Sinne der Ästhetik der



Aufklärung und des Klassizismus, sind Kunst und Architektur eine Form der Forschung, der Wesensforschung, und wie jede Forschung folgen sie einem Modell der Objektivierung.

Nach Schopenhauer kommen in der Architektur einerseits der Wille des Steins, seine Masse und Widerstandskraft, wie auch die Subjektivität und Individualität des Architekten zur Objektivierung. Im Prinzip von Lasten und Tragen und damit im Gleichgewicht von Kraft und Gegenkraft kommen in Säule und Architrav die Eigenschaften des Steins zur Anschauung. Der Stein kann große Lasten tragen, das heißt, dass er großen Kräften eine gleich große Gegenkraft entgegensetzen kann. All das sieht man dem Stein, im Sinne des Willens des Steins, im Steinbruch oder in den Bergen nicht an. Erst in der Architektur – in der Säule mit Basis, Schaft und Kapitell, in der Maueröffnung und im Mauerbogen – wird diese Fähigkeit des Steins objektiviert und zur Sichtbarkeit gebracht.

Andererseits sind es aber auch, entsprechend der klassizistischen Ästhetik, der Wille des Architekten und der Wille seiner Zeit, die in der Architektur ihre Objektivierung und Verallgemeinerung erfahren. Das meinte Gropius mit seiner Forderung nach Objektivierung des Individuellen und Persönlichen in der Architektur. Es wird hier die Grundlegung von Gropius' Architekturtheorie in der Ästhetik der Aufklärung sichtbar. Baukunst ist, wie Gropius wiederholt angemerkt hat, wenn in Material und Figur die »geistigen Werte«<sup>27</sup> zur Sichtbarkeit kommen. Das ist die Aufgabe des Architekten als Künstler. Denn allein in einem Werk der Baukunst, im Unterschied zum alltäglichen Bauen, kann der Umschlag vom »persönlichen Empfinden« in die Universalität der geistigen Werte gelingen. Dazu bedarf es der individuellen »Handschrift seines Schöpfers«<sup>28</sup>. Dies ist kein Widerspruch, sondern die Voraussetzung für **Baukunst als Prozess der Objektivierung**, denn Baukunst heißt Befreiung der »geistigen Werte aus ihrer individuellen Beschränkung«<sup>29</sup>. Das Individuelle ist die Voraussetzung für Objektivierung.

Für Gropius hat das angestrebte einheitliche Weltbild auf der ideellen Seite seine Entsprechung in den Proportionen auf der formal-ästhetischen Seite. Die Proportionen geben dem Bau die nötige »Spannung, [die] das eigene geistige Leben über seinen Nützlichkeitswert hinaus«<sup>30</sup> zur Sichtbarkeit kommen lässt. Sie gehören der formal-ästhetischen Seite der Architektur und damit der Seite der Wahrnehmung an. Da die Proportionen aber selbst nur ein System von Größenverhältnissen sind, benötigen sie, um überhaupt

zur Erscheinung kommen zu können, ein Trägermedium. »Stoff und Konstruktion erscheinen als ihre Träger, mit Hilfe derer sie den Geist ihres Meisters«<sup>31</sup> manifestieren. Mittels der Proportionen finden so die Vermittlung der materiellen Ebene mit der geistigen Ebene sowie die Vermittlung der Objektivierung auf materiellem Gebiet und der Objektivierung auf ideellem Gebiet statt. Ohne die Proportionen als Medium der Erscheinung der ewigen Werte bliebe es bei der technisch-rationalen Erscheinung der Architektur.

Gropius' Architekturtheorie knüpfte nicht formal, also der äußeren Erscheinung nach, sondern konzeptuell an den Klassizismus an. Das wird am Ende seiner Einführung von *Internationale Architektur* sichtbar. Die Architekten dieser Gebäude, so Gropius, bejahten die »heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo« und strebten nach immer »kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden«<sup>32</sup>. In der Überwindung der »Erdenträgheit« klingt das ideale Moment im Klassizismus nach. Die Mittel sind aber andere, sie sind die des Industriezeitalters. An die Stelle von Säule und Architrav tritt nun die Überwindung der Erdenträgheit in dynamischen Formen. Beispiele dafür sind Gropius' Meisterhäuser in Dessau (1925), Mies van der Rohes Entwurf eines Landhauses in Eisenbeton (1923) oder Theo van Doesburgs und Cornelis van Eesterens Projekt für ein Wohnhaus in Beton, Eisen und Glas (1923).

Gropius verstand jedoch unter Proportionen keine idealen Maßverhältnisse nach dem Goldenen Schnitt wie Le Corbusier, sondern sah diese als die Art und Weise, wie einzelne Formen so zueinander in Beziehung gesetzt werden, dass sie in der Wahrnehmung ein dynamisches Moment suggerieren. **Dynamisierung der Komposition** ist für die Moderne die Technik zur Überwindung und Objektivierung der Schwerkraft. Sie bezieht sich nicht nur auf die Vertikale, wie bei Säule und Architrav, sondern wirkt auch und vor allem in der Horizontalen.

Was Gropius konkret gemeint haben könnte, lässt sich am Fagus-Werk (1911) in Alfeld zeigen. Das Hauptvolumen aus Glas und gelbem Klinker scheint schwebelos auf einem schmalen Sockel von rotem Klinker zu sitzen. Dieser Effekt wird dadurch erzielt, dass die scheinbaren Stürze über den Fenstern im Sockel nicht im roten Material des Sockels ausgeführt sind, sondern im gelben Material der Wand darüber. Optisch gehört also der Fenstersturz nicht mehr zum tragenden Sockel, sondern zur getragenen Wand. Üblicherweise ist das anders: Es gehört der Fenstersturz zum Wandstück, hier Sockel, in das die Fensteröffnung ein-



geschnitten ist; dadurch ergibt sich die Einheit von Fenster und Wand. Diese ist aber bei Gropius aufgehoben und damit auch das Spiel von Tragen und Getragen werden. Da der Sturz über den Fenstern optisch nicht mehr zum Sockel gehört, sind die Fenster auch keine Fenster mehr, sondern Einschnitte in den Sockel, der nun aus einzelnen roten Pfeilern im Rhythmus der Öffnungen besteht, mit dem Effekt, dass das Gebäudevolumen aus gelbem Klinker und Glas darüber auf den einzelnen Pfeilern aus rotem Klinker zu liegen scheint. Es stellt sich der Eindruck eines Schwebezustands ein, der nicht mehr dem Prinzip von Tragen und Lasten entspricht. Im Schwebefeffekt des Gebäudevolumens aus Stahl und Glas kommt, ganz im Sinne des Klassizismus, das Prinzip des Bauens in Stahl und Glas zu seiner Objektivation (Abb. 9a und 9b).

Oben: Abb. 9a, unten: 9b

### 3 Moderne aus der Industriearchitektur

Die ersten Abbildungen in *Internationale Architektur* zeigen drei Gebäude von Peter Behrens (1868–1940): die AEG-Kleinmotorenfabrik (1910–1913) in Berlin-Wedding, die AEG-Turbinenhalle (1908–1909) in Berlin-Moabit und die AEG-Montagehalle (1912) in Berlin-Gesundbrunnen. Es kommt dabei der Turbinenhalle ein besonderer Stellenwert zu. Denn in diesem Gebäude versuchte Behrens nichts Geringeres, als die Prinzipien des Klassizismus vom Bauen mit Stein und Mörtel in das Bauen mit Stahl und Glas und damit das klassische Konzept der Monumentalbaukunst in die Moderne zu übertragen.

Dennoch besteht der eigentliche Beitrag der Turbinenhalle zur modernen Architektur darin, dass Gropius, der als junger Architekt zwischen 1908 und 1910 in Behrens' Büro gearbeitet hatte, in seinem Projekt für das Fagus-Werk auf die Turbinenhalle Bezug nahm. Daher bildete er in *Internationale Architektur* auch, nur wenige Seiten nach der Turbinenhalle, das Fagus-Werk zusammen mit der von ihm konzipierten Musterfabrik auf der Werkbundaussstellung in Köln-Deutz (1914) ab. Die Turbinenhalle diente Gropius aber nicht einfach als gestalterische Vorlage für das eigene Projekt. Im Fagus-Werk zog Gropius vielmehr die Konsequenzen aus den veränderten Bedingungen des Bauens.

Weit über Behrens hinausgehend, unterzog er die Prinzipien des Klassizismus, denen Behrens noch wörtlich, wenn auch in Übertragung der Prinzipien von Stein in Stahl, zu folgen glaubte, einem Verfahren formaler Umkehrung.

Für die Übertragung der **Prinzipien der klassizistischen Architektur** von Stein und Mörtel in eine Architektur von Stahl und Glas konnte sich Behrens auf Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–15 v. Chr.) und sein Buch *De architectura libri decem* berufen. In diesem ältesten Traktat der Architekturtheorie, das als Dank für dessen Förderung Vitruv Kaiser Augustus gewidmet hatte, wird dargelegt, wie die Gestaltungselemente des antiken Tempels, vor allem die Ornamente, im Übergang von der ursprünglichen Konstruktion in Holz zur Konstruktion in Stein, ihren Ursprung haben. Später führte Gottfried Semper (1803–1879) dafür den Begriff des Stoffwechsels ein. Das formale Vokabular des Tempels – wie Metope und Triglyphe, Tympanon und Gebälk, Säulenkapitell, Säulenbasis, Säulenschaft mit Entasis und Kanneluren – entstand nicht als Erfindung eines Architekten, sondern resultierte aus den Prinzipien der Konstruktion in Holz und ihrer Übertragung in das Material Stein.

Die im hölzernen Tempel sichtbaren Konstruktionen wie Decken- und Dachkonstruktion verschwinden beim steinernen Tempel hinter der Fassade. Um dennoch anzuzeigen, wie das Gebäude gemacht ist und was sich hinter der Fassade verbirgt, sind im steinernen Tempel Elemente an der Fassade angebracht, die auf die verdeckte Konstruktion und die Geschichte des Gemachtseins des Gebäudes hinweisen. So entstanden die Ornamente als Hinweise oder Indices auf die unsichtbare Konstruktion. Metope und Triglyphe sind demnach Ornamente, die eben nicht die Sache selbst, sondern Zeichen sind, die auf etwas Nichtsichtbares hinweisen. Die Triglyphe oder der Dreischlitz entstand als Signum, das auf einen Deckenbalken dahinter verweist, während die Metope den Raum zwischen den Deckenbalken anzeigt. Wie die Deckenbalken wechseln im Triglyphenfries des dorischen Tempels Triglyphe und Metope einander ab.

Behrens sah in der Moderne einen ähnlichen Wendepunkt, wie ihn Vitruv für den antiken Tempel beschrieben hatte, nun aber als Übergang vom Bauen in Stein zum Bauen in Stahl und Glas. In der **AEG-Turbinenhalle** manifestiert sich Behrens' Ziel sehr deutlich, für das Bauen in Stahl und Glas Entsprechungen für die klassischen Prinzipien des Bauens in Stein zu finden. Turbinenhalle und Tempel stehen in analogen Beziehungen zueinander. Fünf Punkte lassen sich benennen:



Abb. 9c

1. Analog zur Säulenreihe eines Tempels stehen die Stahlstützen in der Turbinenhalle (Abb. 9c) frei vor der Fassade.
2. Die Stahlstützen stehen auf gelenkigen Auflagern, die analog zu den Säulenbasen sind, aber der Logik des Bauens in Stahl folgen.
3. Es stehen die Glasfassade und die Stahlstützen in einem analogen Verhältnis zu Säulenreihe und Cellawand des Tempels. Es bilden die Stahlstützen eine vordere Fassadenebene, während die Glasfassade, analog zur Cellawand, in der hinteren Fassadenebene liegt.
4. Entsprechend den konstruktiven Eigenschaften des Stahls verjüngen sich die Profile der Stahlstützen nach unten v-förmig. Die Verjüngung steht in einem analogen Verhältnis zur Entasis und zu den Kanneluren der Säule.
5. Die Stirnseite der Turbinenhalle ist symmetrisch und wird von einem Giebel in Form eines Vielecks dominiert. Analog zum Tympanon des Tempels, in dessen Figur sich die dreieckige hölzerne Dachkonstruktion abbildet, zeichnet sich im vieleckigen Giebel der Turbinenhalle die die Halle überspannende Stahlkonstruktion ab.

Im Unterschied zum Tempel gibt es jedoch in der Turbinenhalle auf der Stirnseite keine Stützen. Konsequenterweise weicht Behrens in diesem Detail, entsprechend der konstruktiven Logik des Stahlbaus, vom Schema des Tempels ab. Zum beherrschenden Thema wird dagegen die Ausbildung der Ecken. Zwei massive Eckrisalite beherrschen die Fassade. Mit ihnen fand Behrens' Forderung nach einer Monumentalbaukunst auch für das Bauen in Stahl und Glas ihre Materialisierung. Dass es hier nur um den Schein von Massivität geht, zeigt sich darin, dass der Giebel nicht auf den Eckrisaliten aufliegt, zusätzlich zu der Tatsache, dass in die Eckrisalite horizontale Stahlbänder eingelegt sind. Sie machen den Eindruck, als ob sie sich in den Stein eingeschnürt hätten. Durch sie kommt bildhaft zur Sichtbarkeit, dass die Risalite nicht aus einer konstruktiven Notwendigkeit heraus entstanden sind. Zugleich wird erkennbar, dass Behrens, auch für das Bauen in Stahl und Glas, an der Idee der Monumentalität im Sinne der älteren Konzeption von Monumentalbaukunst festhalten wollte.

Das Besondere der Turbinenhalle ist, dass der Bezug zur Klassik nicht über ikonografische Elemente, also nicht über Stilfiguren hergestellt wird, sondern allein über **analoge Strukturbeziehungen**. Daran knüpfte Gropius mit dem Fagus-Werk (Abb. 9d) an. Er griff Behrens' Kompositionsprinzipien auf, unterzog diese aber einem Verfahren der Umwertung, indem er die konstruktive Logik des Stahls, die Nutzung als Industriebau und die Wahrnehmungsmodalitäten zu einer neuen Einheit zusammenführte. Im Fagus-Werk zeigt sich Modernität als ein intellektuelles wie auch sinnliches Spiel mit den Grundelementen architektonischer Gestaltung. Die Analyse zeigt, dass die Gestaltungselemente des Fagus-Werks aus der unmittelbaren **Umkehrung der Gestaltungsprinzipien des Klassizismus** entstanden.



Abb. 9d

Für das Fagus-Werk lassen sich fünf charakteristische Punkte benennen, in denen Gropius und Meyer in Umkehrung der Prinzipien auf die Turbinenhalle Bezug nahmen:

1. Im Fagus-Werk stehen die Stützen nicht vor, sondern hinter der Fassade. Sie entziehen sich der Sichtbarkeit. Der Ort, den die Stützen in der Turbinenhalle vor der Fassade einnehmen, bleibt leer und ist als vertikaler Einschnitt in der Fassade markiert. Man kann hier auch von einer Spur sprechen, die die Abwesenheit der Stütze, wie sie in der Turbinenhalle sichtbar vor der Fassade steht, anzeigt. In Analogie zu Metope und Triglyphe ist der vertikale Schlitz ein auf die dahinterstehende Stütze verweisendes Zeichen.
2. Entsprechend der v-förmigen Verjüngung der Stahlstützen der Turbinenhalle öffnen sich auch beim Fagus-Werk die vertikalen Schlitz nach oben. Sie können so als negativer Abdruck der v-förmigen Stahlstützen der Turbinenhalle gelesen werden.
3. Im Fagus-Werk findet eine Umwertung der Hierarchie von Stütze und Fassade statt. Im Gegensatz zur Turbinenhalle tritt die Glasfassade zwischen den Stützen aus der hinteren in die vordere Ebene vor; dagegen treten die Stützen ganz hinter die Fassade zurück.

4. Das Interkolumnium ist hier kein leerer Raum, sondern ein dreidimensionales gläsernes Volumen, das nicht mehr durch die Stützen, sondern durch die vertikalen negativen Einschnitte (als Spuren der Stützen) gegliedert ist.
5. Aufgrund der Inversion von Stütze und Fassade wird die Glasfassade zum Thema der Ecke. Sie wird, der Logik der Fassade folgend, um die Ecke herumgeführt. Wo bei der Turbinenhalle ein Eckrisalit Monumentalität thematisiert, ist es im Fagus-Werk ein transparentes gläsernes Volumen.

Im Fagus-Werk löste Gropius die klassische Dialektik von Tragen und Lasten, der Behrens noch folgen zu müssen geglaubt hatte, auf und überführte sie in eine Dialektik von Transparenz *und* Opazität, also in eine Dialektik von durchsichtigen und undurchsichtigen Flächen und Volumen. Die Inversion der klassischen Prinzipien zeigt sich als ein Verfahren architektonischer Abstraktion und die architektonische Moderne als ein Projekt der Neuformulierung des Konzepts von Baukunst.

## 4 Exkurs Lichtarchitektur

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Gropius' *Internationale Architektur* veröffentlichte Erich Mendelsohn (1887–1953) sein Buch *Amerika*. Er bezeichnete seine Publikation, wie auch Gropius sein Buch, als »Bilderbuch«, nämlich als *Bilderbuch eines Architekten*.<sup>33</sup> Das Buch beginnt mit einer Abbildung der Silhouette von Manhattan und damit dort, wo Gropius' Buch endet. Die Kapitel sind einerseits überschrieben mit *Das typisch Amerikanische* oder *Die gesteigerte Zivilisation*, andererseits mit *Das Weltzentrum – das Geldzentrum*, *Das Gigantische* und *Das Groteske*. Es zeigt sich hier Mendelsohns ambivalente Faszination für die amerikanische Architektur, die sich für ihn zwischen »gigantischem Unsinn« und »phantastischem Effekt«<sup>34</sup> bewegte. Entsprechend fiel seine Meinung über die amerikanischen Architekten aus, denen er »geistige Armut«<sup>35</sup> attestierte.

Dennoch erkannte Mendelsohn im Hochhaus ein Potenzial zur **Reformulierung des Konzepts der Monumentalbaukunst** für die Moderne. »Trotz aller Unüberlegtheiten im einzelnen«<sup>36</sup> seien in einigen Hochhäusern »Ansätze einer Stilbildung«<sup>37</sup> zu erkennen. So bescheinigte er den nach oben gestaffel-



ten Gebäudemassen »große Wucht«. In den »ununterbrochenen Vertikalen«<sup>38</sup> der Hinterhoffassaden und ausgerechnet in der »unbewußten Sachlichkeit der Rückfronten«<sup>39</sup> wollte er die »Zeichen einer wahren Zukunft«<sup>40</sup> erkennen. Die außen an den Fassaden angebrachten Feuertreppen und Aufzugschächte kommentierte er mit: »Überraschend einfach, monumental in der Wirkung, diese Maschinerie.«<sup>41</sup>

Drei Nachtaufnahmen, die aus der Dramaturgie des Buchs herausfallen – tatsächlich stammen sie nicht von Mendelsohn selbst, sondern von Fritz Lang (1890–1976) und Knud Lonberg-Holm (1885–1972) –, geben einen Hinweis darauf, dass für Mendelsohn die Impulse für eine neue Monumentalität von der technischen Seite ausgingen, nämlich von der Elektrizität, die seit Ende des 19. Jahrhunderts das städtische Leben revolutionierte. Mendelsohn schrieb über das nächtliche New York (Abb. 9e): »Tagsüber füllt sich die Stadt mit Energie, nachts sprüht sie alles Leben von sich. Im Webnetz der Autolichter, im Lichtruf der Geschäftsreklame, in den Vertikalen der Hochhauslichter. Lichtzirkus [...]«<sup>42</sup> Unter der Kapitelüberschrift *Das Grotteske* beschrieb er den Broadway als »unheimlich. Die Konturen der Häuser sind ausgewischt«<sup>43</sup> – um dann doch ein Zukunftspotenzial darin zu erkennen, denn es sei das »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklame [...] aber doch schon voll von phantastischer Schönheit, die einmal vollendet sein wird«<sup>44</sup>. Mendelsohn sprach von der »technische[n] Schönheit« als der »neue[n] Romantik«, die sich in den Effekten des elektrischen Lichts und der Leuchtreklame zeige.<sup>45</sup> Die Werbetafeln und die »bewegliche Lichtreklame«<sup>46</sup> suggerierten schon ein anderes Konzept für Monumentalität, doch seien bislang Nacht- und Tagwirkung unverbunden, denn tagsüber gehe das »Geheimnisvolle, Rauschende, das Gleißende der Nacht«<sup>47</sup> in der Banalität der »grandiosen Tölpelei des Weltjahrmarkts«<sup>48</sup> der Reklameschilder verloren.

Tatsächlich verdankt die Architektur der Moderne ihre stärksten wirkungsästhetischen Impulse dem elektrischen Licht. Es war das elektrische Licht, das den Stahl- und Glaskonstruktionen erst ihre eigenständige, ästhetisch-sinnliche Erscheinung verlieh. Daran anknüpfend entwickelte Mendelsohn eine Reihe von Projekten für die Kaufhauskette Schocken wie zum Beispiel in Stuttgart (1926–1928) und Chemnitz (1927–1930). Ihre architek-



Abb. 9e

tonische Wirkung entfalteten diese Bauten aus dem Kontrast zwischen Tag- und Nachtwirkung, zwischen der Monumentalität und Opazität der Körper tagsüber und der Transparenz der erleuchteten Fensterbänder nachts.

Dennoch galt Mendelsohns Interesse weniger der erhellenden, aufklärerischen als der sakralen, **mythischen Seite des elektrischen Lichts**. So formulierte er 1923 in einem Vortrag: »Einmal werden auch wir unsere technischen Gedanken zur sakralen Bestimmung erweitern müssen.«<sup>49</sup> Laut Mendelsohn werde das Neue Bauen erst zur Baukunst, wenn aus einer »geheimnisvollen Verbundenheit der Ordnung mit dem Chaos, des Erschaffens mit dem Organischen, der Vernunft mit dem Übersinnlichen« eine »neue Religiosität« erwachse.<sup>50</sup> Mit der »übersinnlichen [Masse] des Lichts«<sup>51</sup> schien die Schaffung einer sakralen Raumwirkung möglich. Das Neue Bauen sollte keineswegs nur »intellektuelle Konstruktion«<sup>52</sup> sein, es sollte aus der Verschränkung der konstruktiven Vernunft mit der Sinnlichkeit des »organischen Gefühls«<sup>53</sup> entstehen. Modernität stand für Mendelsohn dafür, dass Rationalität und Sinnlichkeit, Sachlichkeit und Gefühl wieder in eins fallen.

Für Mendelsohn war das elektrische Licht ein **zwischen Mythos und Aufklärung** vermittelndes Element. Dies zeigt sich in der Spannung zwischen der opaken Gebäudemasse und der nicht weniger undurchdringlichen kristallinen Lichtwirkung seiner Architektur, etwa beim Columbushaus (1932, Abriss 1957) am Potsdamer Platz in Berlin, bei dem tagsüber die Fensterbänder schwarz und undurchdringlich waren, die verputzten horizontalen Mauerbänder dagegen weiß leuchteten, während nachts die Fensterbänder hell leuchteten und die Mauerbänder im Dunkeln blieben. Mit Mendelsohn steht die moderne Architektur in der langen Traditionslinie der neoplatonischen Lichtmetaphysik, wie sie Grundlage für den romanischen und gotischen Kirchenbau war. Die theoretisch-religiöse Basis dafür legten die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita<sup>54</sup> (frühes 6. Jahrhundert). In dessen an Platons Zweiweltenlehre orientierter anagogischer Lichtmystik ist das Licht Ursprung und Urbild alles Schönen und Wahren, in dessen Immaterialität die göttliche Allmacht zur sinnlichen Anschauung kommt.

In dieser Linie steht auch die Äußerung des Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945), der den Kontrast von Licht und Dunkel eine »physische Grundtatsache«<sup>55</sup> des Lebens nannte. 1925 konstatierte er in *Philosophie der symbolischen Formen*: »Die **Entfaltung des mythischen Raumgefühls** geht überall von dem Gegensatz von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel aus.«<sup>56</sup> Der

Gegensatz von Licht und Dunkel sei der innerste Nerv aller menschlichen Kulturentwicklung. Über die Spätantike, das Mittelalter und die Renaissance lässt sich nach Cassirer das mythisch-religiöse Bewusstsein und Raumgefühl bis in die symbolischen Formen des 19. und 20. Jahrhunderts und damit der Moderne verfolgen. So wäre es ein Missverständnis, wollte man die Moderne einseitig nur mit Prozessen der Rationalisierung gleichsetzen. An der Kontrastwirkung zwischen Tag und Nacht zeigt sich in Mendelsohns Architektur, wie in der gegenseitigen Verschränkung die Moderne für beide Prinzipien steht: für einen Prozess der Rationalisierung wie für die Aktualisierung älterer, mythischer Inhalte.

In diesem Zusammenhang steht auch Gropius' Aussage, dass erst wenn »das große Glück eines neuen Glaubens den Menschen wieder zuteil« werde, die Kunst ihr »höchstes Ziel« wieder erfüllen könne.<sup>57</sup> Dann erst werde es möglich sein, dass als Zeichen der innerlichen Verfeinerung zu den einfachen und »herben Formen des Anfangs [wieder] die heitere Schmuckform«<sup>58</sup>, also das Ornament, hinzutrete. Dann könne von Technik und Industrie »mit aller Wahrscheinlichkeit die Blüte einer neuen Monumentalbaukunst«<sup>59</sup> von gewaltigen Dimensionen ihren Ausgang nehmen. Vorläufig fehle dafür aber »die notwendige ethische oder religiöse Grundlage«<sup>60</sup>. Gerade von den »Bauten der heutigen Industrie«<sup>61</sup> könnten Impulse für eine höhere Kultur ausgehen,

»dann aber könnte auch aus den Ausdrucksformen unserer Zeit die großräumige Gesinnung eines neuen Sakralstiles geboren werden, der in der formalen Bewältigung kubischer Massen wieder den Weg erkennt, den heiligsten Gedanken der Menschheit charakteristische Denkmäler zu setzen.«<sup>62</sup>

Einen neuen Sakralstil verfolgte 1930 auch László Moholy-Nagy mit seinem Licht-Raum-Modulator (Abb. 9f). Der Logik des Maschinenzeitalters folgend war dieser als eine mechanische Skulptur konzipiert, in deren Zentrum sich verschiedenfarbige Glühbirnen befanden, die die Skulptur, wie Mendelsohns Kaufhäuser, von innen heraus zum Leuchten brachten. Planetenartig drehten sich um diese verschiedene Lochbleche und Metallstäbe,

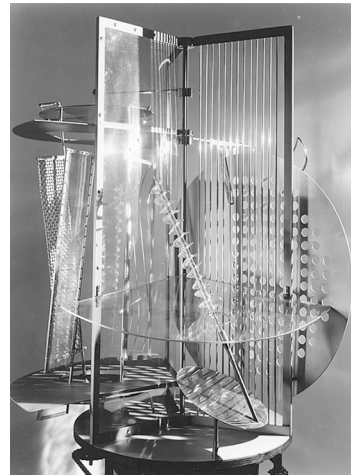


Abb. 9f

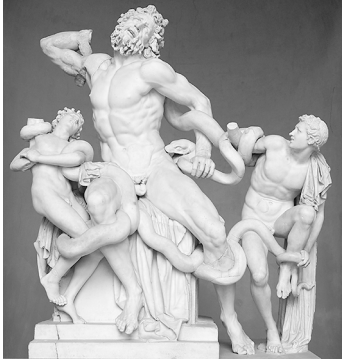


Abb. 9g

was an den Wänden des abgedunkelten Raums einen Kosmos von Lichtreflexen erzeugte. Moholy-Nagy hat seine elektrische Skulptur auch als »neue Laokoongruppe«<sup>63</sup> bezeichnet. Er bezog sich damit auf eine der berühmtesten Skulpturen der Antike (Abb. 9g), die 1506 in Rom ausgegraben worden war. Diese ist selbst eine römische Marmorkopie einer griechischen Bronzeskulptur aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Da Moholy-Nagys Anliegen die Übertragung der Prinzipien der klassischen Plastik in das 20. Jahrhundert war, konnte das Medium des Licht-Raum-Modulators nicht mehr das Sonnenlicht sein, sondern allein das Licht der Moderne, das elektrische Licht. Konsequenterweise ersetzte Moholy-Nagy den belebenden Schattenwurf auf der Oberfläche einer klassischen Skulptur durch die im Raum erzeugten Reflexe des elektrischen Lichts.

## 5 Wesensforschung

Etwa zur selben Zeit wie *Internationale Architektur* entstand Gropius' programmatischer Text *Grundsätze der Bauhausproduktion*. Darin legte er seine Überlegungen zur Lehre am Bauhaus in Dessau dar. Einige Elemente daraus verwendete er auch im Vorwort von *Internationale Architektur*. In beiden Texten nehmen die Begriffe »Wesen« und »Wesensforschung«<sup>64</sup> eine zentrale Stellung ein. Für Gropius stand hinter der Frage nach dem Wesen der Architektur die Frage nach der »Gestaltung von Lebensvorgängen«<sup>65</sup> im stetig sich verändernden kulturellen Kräftefeld. Das Wesen einer Sache ist, so Gropius, einerseits durch einen unveränderlichen Grundgedanken geprägt, wie es andererseits einen Zeitkern besitzt, der epochenspezifisch ist. Im 19. Jahrhundert sei jedoch das Bewusstsein für die Spannung zwischen Allgemeingültigem und Zeitspezifischem verloren gegangen. Es zeichnet nach Gropius gerade die Moderne aus, dieses Bewusstsein wieder zurückzuholen und für die Kultur fruchtbar zu machen.

Wie Gropius feststellte, war im 19. Jahrhundert mangels Einsicht in die Bedeutung der fortschreitenden Technik, der neuen Baustoffe und der neuen Konstruktionsformen die Architektur zu einem »Träger äußerlicher, toter

Schmuckformen«<sup>66</sup> herabgewürdigt worden. Gropius hoffte, durch das Bauhaus eine **neue Werkgesinnung** etablieren zu können. Dazu schrieb er im zweiten Bauhausmanifest von 1926:

»Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, daß es richtig funktioniert – ein Gefäß, ein Stuhl, ein Haus –, muß sein Wesen zuerst erforscht werden; denn es soll seinem Zweck vollendet dienen, das heißt, seine Funktionen praktisch erfüllen, haltbar, billig und ›schön‹ sein.«<sup>67</sup>

Die »veränderte Baugestalt« sollte sich einerseits aus dem »veränderten und vertieften Geist« und der präzise gestellten Aufgabe, andererseits aus den »neuen technischen Mitteln« und den gegenwärtigen Herstellungsbedingungen heraus entwickeln.<sup>68</sup> Gropius stellte weiter fest:

»Diese Wesensforschung führt zu dem Ergebnis, daß durch die entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien Formen entstehen, die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken.«<sup>69</sup>

Demnach ändere sich das Wesen der Dinge immer auch entsprechend der Zeit, den technischen und materiellen Vorbedingungen und den gesellschaftlichen Zielsetzungen:

»Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen und daraus die neue Werkgesinnung zu entwickeln.«<sup>70</sup>

»Vorwärts zur Tradition«<sup>71</sup> heißt es an anderer Stelle. Die zeitgemäße Gestaltung könne nur in Bezug auf die »Umwelt der Maschinen und Fahrzeuge«<sup>72</sup> und damit in Bezug auf die neuesten technologischen wie gesellschaftlichen Entwicklungen in eine lebendige Beziehung zur Vergangenheit gesetzt werden. Die Bauhausproduktion und die neue Architektur waren demnach charakterisiert durch eine dialektische Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Das Wesen der Dinge liegt nach Gropius nicht in einer vorgeprägten Konzeption oder Idee. Die neue Werkgesinnung zeigt sich allein in der Aufnahme aller Einflüsse in die Architektur, wobei sich das Wesen aus der Gestaltung der Lebensvorgänge ergibt, es ist das Resultat von prozesshaften Vorgängen. Deshalb stand Gropius weniger auf der Seite der platonischen Ideenlehre als vielmehr auf der Seite der aristotelischen Handlungstheorie. Für Platon (428 / 27 – 348 / 47 v. Chr.) waren die Dinge materielle Abbilder von geistigen Urbildern, die unveränderlich sind. In *Timaios* sprach Platon von den Urbildern oder Ideen als dem »immer Seienden«, während er die materiellen Dinge und konkreten Gegenstände, die sinnlich wahrnehmbar sind, als das »Entstandene« bezeichnete.<sup>73</sup> Die Ideen sind unveränderlich und ewig, die Gegenstände dagegen vergänglich und immer nur eine mehr oder weniger gelungene Annäherung an die Ideen. Denn jede Realisierung einer Idee ist den Beschränkungen des Materials unterworfen, in dem sie sich realisiert. Die Gegenstände haben ihre Gestalt »durch irgend eine Ursache«<sup>74</sup> erhalten, die nicht Teil der Idee, sondern ihrer Materialisierung ist. Die Gegenstände können daher nicht ideal sein.

Ein Stuhl aus Holz kann der Idee nur so nahekommen, wie das Material Holz es zulässt. Aufgrund anderer Materialeigenschaften wird ein Stuhl in Kunststoff eine andere Gestalt haben müssen als etwa ein Stuhl in Wellkarton von Frank O. Gehry (\*1929). Alle Stühle sind daher nur Varianten des einen Ideals. Daraus folgt, dass für Platon der Handwerker, der ein Haus erstellt, über dem Zeichner und Künstler steht, der das Haus lediglich zweidimensional abbildet. Denn das dreidimensionale Haus ist der Idee eines Hauses näher als das zweidimensionale Abbild eines Hauses auf Papier. Der Architekt steht aber über beiden, denn er konzipiert das Haus als Idee, die der Handwerker, ohne Überblick über das Ganze zu haben, in konkrete Materialität umsetzt.

Gropius sprach dagegen nicht von unveränderlichen Ideen, sondern vom **Wesen der Dinge**, das eine Funktion der Zeit ist und damit eine Funktion der sich wandelnden Zwecke, Materialien und Herstellungsverfahren. Damit steht er in der Tradition seines Lehrers Behrens. Im Aufsatz *Kunst und Technik* (1910) zitierte Behrens Alois Riegl (1858 – 1905), der Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik als »Reibungskoeffizienten«<sup>75</sup> der neuen Gestaltung beschrieben hatte. Darauf nahm Gropius 1911 in einem Vortrag mit dem Titel *Monumentale Kunst und Industriebau* Bezug und merkte an, dass Bau-

material und technische Kenntnisse die Grundlage der neuen Gestaltung sein müssen. Es werde die neue »Monumentalbaukunst von den gewaltigen Aufgaben ihren Ausgang nehmen, die die Technik und Industrie stellen«<sup>76</sup>. Er forderte, dass die Architektur die kulturelle Logik der aktuellen Zeit, das heißt die »modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien«<sup>77</sup> in sich aufnehmen müsse. Es sei dann die Aufgabe der Architekten, den architektonischen Gehalt zu erkennen und aufzudecken, der den neuen Produktionsverfahren, Materialien und gesellschaftlichen Bedingungen eigen ist. Nur so werde die Architektur zum Träger des Zeitgeistes.

## Basisliteratur

Gropius, Walter: *Internationale Architektur*, Bauhausbücher Bd. 1, München: Albert Langen 1925

Gropius, Walter: »Grundsätze der Bauhausproduktion [Dessau] (Auszug)« [1926], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ulrich Conrads, Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg 1975

## Anmerkungen

- 1 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Walter Gropius (1975b), »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« [1919], S. 47.
- 5 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 5.
- 6 Die drei vor 1910 fertiggestellten Gebäude sind Hendrik Berlaages Amsterdamer Börse (1896–1903) sowie das Verwaltungsgebäude der Larkin Company (1904–1906) und das *Robie House* in Chicago (1906–1909), beide von Frank Lloyd Wright.
- 7 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 106.
- 8 Bruno Taut (1919), *Die Stadtkrone*, S. 52.
- 9 Ebd., S. 58.
- 10 Ebd., S. 52.
- 11 Walter Gropius (1975b), »Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar« [1919], S. 47.
- 12 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7–8.
- 13 Ebd., S. 7.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Karl-Heinz Hüter (1976), *Das Bauhaus in Weimar*, S. 204.



- 17 Ebd.
- 18 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 19 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 20 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Arthur Schopenhauer (1985), *Metaphysik des Schönen*, S. 140.
- 27 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 7.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 6–7.
- 31 Ebd., S. 6.
- 32 Ebd., S. 8.
- 33 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*.
- 34 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 70.
- 35 Ebd., S. 92.
- 36 Ebd., S. 212.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., S. 204.
- 39 Ebd., S. 210.
- 40 Ebd., S. 9.
- 41 Ebd., S. 202.
- 42 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 25.
- 43 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 130.
- 44 Ebd.
- 45 Erich Mendelsohn (1926), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 74.
- 46 Ebd., S. 44.
- 47 Erich Mendelsohn (1928), *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, S. 130.
- 48 Ebd., S. 132.
- 49 Erich Mendelsohn (1930), »Die internationale Übereinstimmung des neuen Bagedankens oder Dynamik und Funktion« [1923], S. 29.
- 50 Ebd., S. 23.
- 51 Ebd., S. 31.
- 52 Ebd., S. 30.
- 53 Ebd., S. 31.
- 54 Dionysius Areopagita (1933), *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über »Göttliche Namen«*, übersetzt und hg. v. Joseph Stiglmayr S. J., München 1933. Hier besonders Kap. IV, §§ 1–6.
- 55 Ernst Cassirer (2002), »Philosophie der symbolischen Formen«, S. 113.
- 56 Ebd., S. 113.
- 57 Walter Gropius (1987a), »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen« [1914], S. 116.
- 58 Ebd., S. 58.
- 59 Walter Gropius (1987b), »Monumentale Kunst und Industriebau« [1911], S. 28.
- 60 Ebd.
- 61 Ebd., S. 51.
- 62 Ebd.
- 63 Anne Hoormann (2003), *Lichtspiele*, S. 87.
- 64 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 65 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 9.
- 66 Ebd., S. 6.
- 67 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 68 Walter Gropius (1925), *Internationale Architektur*, S. 6.
- 69 Walter Gropius (1975a), »Grundsätze der Bauhausproduktion« [1926], S. 90.
- 70 Ebd.
- 71 Walter Gropius (1987c), »Für eine lebendige Architektur« [1938], S. 169.
- 72 Ebd., S. 168.
- 73 Platon (2004), *Timaios*, 28A–29A.
- 74 Ebd.

- 75 Peter Behrens (2015), »Kunst und Technik«, S. 356.
- 76 Walter Gropius (1987b), »Monumentale Kunst und Industriebau« [1911], S. 28.
- 77 Walter Gropius (1987c), »Für eine lebendige Architektur« [1938], S. 168.