

Vorwärts zur Tradition „Vorwärts zur Tradition!

Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament“⁹⁷, postulierte Walter Gropius im Aufsatz *Für eine lebendige Architektur*. Das ist verwirrend widersprüchlich formuliert. Ein paradoxes Geschichtsverständnis kommt hier zum Ausdruck, das auf den ersten Blick weder zu Gropius noch zum Bild des Bauhauses passen mag. Doch jede architektonische Praxis spielt sich im Spannungsfeld zwischen Zukunfts- und Vergangenheitsorientierung ab, auch das Bauhaus, und ist von einem Modell der Geschichte bestimmt. Wir können nicht anders, bewusst oder unbewusst liegt jeder Gegenwartspraxis eine spezifische Vorstellung vom Zusammenwirken von Vergangenheit und Zukunft zugrunde. Das gilt umso mehr für die Avantgardebewegungen zu Beginn der Moderne. Der Bruch mit dem unmittelbar Vergangenen ist keineswegs gleichzusetzen mit einer generellen Absage an die Geschichte. Im Gegenteil, die verschiedenen Avantgardebewegungen unterscheiden sich weniger in ihrer vorwärts-

orientierten Praxis als vielmehr in ihrem Geschichtsbewusstsein. „Vorwärts zur Tradition“, damit stellt sich die Frage nach Gropius Theorie der Geschichte.

Ungleichzeitigkeit der Entwicklung Die erste Phase von Gropius' Tätigkeit als Architekt umspannt den Zeitraum zwischen 1907 und 1914. Eine Zäsur bildet der Erste Weltkrieg und Gropius' Einberufung zum Militär. In dieser Phase hatte Gropius ein klares Modell der Geschichte, das er jedoch später unter dem Eindruck des Kriegs und seiner Folgen modifizierte. Dieses erste Modell der Geschichte charakterisierte Karin Wilhelm als „antithetisches Wechselspiel“ zwischen Tradition und Innovation und als „Architekturgeschichte in concreto“. Eindrücklich wird dies in Gropius' Entwürfen für das Fagus-Werk, besonders in seinem zweiten Bauabschnitt von 1913/14 sichtbar. Die Technik des antithetischen Wechselspiels zeigt sich nach Wilhelm darin, dass Gropius beispielsweise die „Dreiteilung des traditionellen Baukörpers [negiert], nicht ohne ihn gleichzeitig zu zitieren“⁹⁸, nur um das Neuartige umso eindrucklicher aus dem Zitat zu entwickeln. Winfried Nerdinger spricht in diesem Zusammenhang von einer „dialektischen Verbundenheit mit der Tradition“ und „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel“⁹⁹. Er beschreibt dies auch als „Antibezug“ zur Geschichte, insofern „klassische Architekturelemente [...] – wie Symmetrie, Mittelbetonung, Tragfunktionen – umgekehrt werden, ihren Sinn aber gerade aus der Umkehrung, im Spannungsverhältnis zum abgelehnten [historischen] Vorbild erhalten.“¹⁰⁰

Bei der Betrachtung des Kopfbaus des Fagus-Werks erkennen wir in der Tat zwei Symmetrieachsen, die „antithetisch“ gegeneinander verschoben sind. Durch die eine wird der gemauerte, fensterlose Eingangsbereich definiert. Betont wird sie durch die Eingangstür, die Treppe, die zwei angedeuteten Pilaster und die große Uhr, die an die Rosette im Westwerk einer gotischen Kathedrale erinnert. Das dahinter zurückgesetzte, gläserne und dreigeteilte Volumen, das in L-Form über

den Kopfbau greift, bildet dagegen eine eigene, leicht versetzte Symmetrieachse aus. Als Ganzes genommen entsteht so in der Fassade das Bild einer asymmetrisch-symmetrischen Komposition, was Wilhelm dazu veranlasst hat, vom antithetischen Wechselspiel einer asymmetrischen Symmetrie zu sprechen.

In der Sockelzone setzt sich dieses Wechselspiel fort. Wobei man weniger von einem antithetischen als, Nerdinger folgend, von einem dialektischen Wechselspiel sprechen muss. Wir erkennen hier, abgesetzt durch die unterschiedliche Materialität der verwendeten Ziegel, dass die Stürze über den Fensteröffnungen im Sockelbereich formal nicht zum Sockel gehören. Durch die Materialität klar bezeichnet, gehören sie nicht zum tragenden Sockel, sondern zur getragenen Wand. Das widerspricht aber der konstruktiven Logik eines Sockels. Als tragendes Bauteil gehört der Sturz über einer Öffnung immer zum Sockel und nicht zur Wand darüber. Wir haben es also mit einem dialektischen Spiel von Sockel und Wand, von tragenden und getragenen Elementen zu tun. Für das Fagus-Werk gehört also baukonstruktiv der gemauerte Fenstersturz zum tragenden Sockel, formal jedoch zur getragenen Wand. Der Effekt dieses Spiels der doppelten Zugehörigkeit ist, dass wir es nicht mehr mit einem Sockel zu tun haben, auf dem etwas schwer lastet; sondern umgekehrt, es scheint, als ob die Masse des Gebäudes ganz leicht wäre, als ob das Gebäudevolumen schwebte. Das wird dadurch unterstützt, dass die Wand über dem Sockel nicht über die gesamte Gebäudehöhe läuft, sondern wiederum in etwa zwei Meter Höhe durch die Vorhangsfassade aus Glas abgelöst wird.

In Bezug auf den Sockel spricht Nerdinger zurecht von einer dialektischen Verbundenheit der architektonischen Elemente und einer Technik der „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel“¹⁰¹, während Wilhelm das Spiel mit den Symmetrieachsen der Eingangsfront als „antithetisches Wechselspiel“ beschreibt. Das ist jeweils treffend bemerkt, aber es beschreibt nur die formale Ebene der Architektur, die Ebene ihrer Zeichenhaftigkeit und bildhaften Wirkung. Es ist damit

aber nicht erklärt, warum das so ist, warum Gropius dieses antithetische oder dialektische Wechselspiel zwischen Altem und Neuem initiierte? Fast könnte der Eindruck entstehen, also ob es sich hier allein um ein Spiel der künstlerischen Fantasie des Architekten handelte.

Schaut man sich die Dinge etwas genauer an, so erkennt man nämlich, dass das Wechselspiel von Altem und Neuem immer dort auftritt und zum Thema wird, wo die traditionellen und handwerklichen Verfahren mit der Logik neuer baukonstruktiver Verfahren konfrontiert werden. Wir haben es also beim antithetischen oder dialektischen Wechselspiel mit einem Wechselspiel von überlieferten, handwerklichen mit neuen, baukonstruktiven Verfahren zu tun.

Das zeigt sich an der freien Eckausbildung. Sie ist die logische Konsequenz aus dem Skelettbau. Die Logik der Skelettkonstruktion führt folgerichtig zur verglasten Ecke. Dort kragen die Decken aus, es bedarf keiner Stütze, daher kann die Ecke offen bleiben und in industrieller Fertigung verglast werden. Interessant ist, wie die Treppe dahinter davon unberührt bleibt. Sie ist weiterhin handwerklich ausgeführt. Fast alle Stufen sind individuell detailliert, sowohl im Auslauf der Treppe unten wie auch an den Treppenabsätzen. In bewegter, konkaver Krümmung schwingen die Treppenstufen auf den Treppenabsatz ein, wobei dieser formal eine konvexe Gegenbewegung dazu einleitet. Bemerkenswert ist auch der Kantenschutz der Stufen, der äußerst sorgfältig in handwerklicher Arbeit detailliert ist. So dass man feststellen kann, dass die neue baukonstruktive Logik zur Veränderung des Fassadenaufbaus führt, während die Treppe dahinter weiterhin mit den anerkannten handwerklichen Verfahren ausgeführt ist.

Ähnliches gilt für die Fenster in der Fassade, die der Logik der vorgehängten Fassade und ihrer bewusst gewählten horizontalen Ordnung folgen. Sehr bewusst sind die Fenster als horizontale Drehflügel Fenster mit mittiger Achse ausgeführt. Dieses Detail bleibt aber beschränkt auf die Vorhangsfassade. Die Fenster der gemauerten Fassadenteile sind dagegen stehende,

vertikale Fenster. Sie öffnen traditionell, sie sind auch aus Holz und handwerklich gefertigt. Da die Wand, in die sie eingesetzt sind, in traditioneller Mauerwerkstechnik erstellt war, gab es keine Veranlassung, von der handwerklichen Ausführung abzugehen.

Im Fagus-Werk treffen wir immer wieder auf die Situation, dass dort, wo die baukonstruktive Logik sich ändert, es auch neue Lösungen gibt. Das Neue wird nicht hinter Altem versteckt, sondern mitgeteilt, das heißt sichtbar gemacht. In den Teilen aber, die von der neuen baukonstruktiven Logik nicht berührt werden, wird weiterhin an den anerkannten, überlieferten architektonischen Grundsätzen festgehalten. So entsteht das Wechselspiel aus baukonstruktiven Neuerungen und überlieferten, handwerklichen Lösungen.

Die Frage stellt sich nun, was die geschichtstheoretische Figur dahinter ist. Sie lässt sich mit dem Begriff der Ungleichzeitigkeit der Entwicklung beantworten. Ungleichzeitigkeit der Entwicklung heißt, dass sich nicht immer alles ändert, sondern dass aufgrund neuer Konstruktionsformen, neuer Materialien und gesellschaftlicher Bedingungen Teilbereiche der Architektur der Erneuerung unterliegen, andere jedoch davon nicht betroffen sind. Diese werden weiterhin nach den anerkannten Verfahren ausgeführt. Im Fagus-Werk stellt also die veränderte baukonstruktive Logik nicht alles in Frage. Es ist die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung, die gestalterisch zum antithetischen oder dialektischen Wechselspiel führt. Dass Neues und Altes nebeneinander existiert, das ist, was die Moderne zutiefst prägt. Es zeigt sich gestalterisch als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Dieses erkannt zu haben, ist eine der tiefen Einsichten Gropius'. Die russischen Konstruktivisten zum Beispiel wollten dies nicht wahrhaben. In aller Radikalität versuchten sie, die Architektur gänzlich neu zu erfinden und den Menschen dazu und scheiterten gerade daran.

Stillstellung der Geschichte Die erste Phase von Gropius' Schaffen, die sich von 1907 bis 1914 erstreckt, ist also geprägt

von einem Verständnis der geschichtlichen Dynamik im Sinne der *Ungleichzeitigkeit der Entwicklung* und des daraus sich entwickelnden spannungsvollen Wechselspiels von Tradition und Innovation. 1919 dann, zum Zeitpunkt der Berufung als Direktor des neu gegründeten Bauhauses, änderte sich das: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“¹⁰² heißt es im *Programm des staatlichen Bauhauses* von 1919. Nur wenige Jahre zuvor hatte Gropius 1916 noch in *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk* anders argumentiert. Dem Ministerium in Weimar gegenüber erklärte er damals, dass im Zentrum der neu zu gründenden Schule die Verbesserung der „modernen Formgestaltung mit der Maschine“¹⁰³ stehen solle. 1919 war davon nicht mehr die Rede. Gropius forderte nicht mehr die ursprüngliche Idee industrialisierter und serialisierter Produktion, sondern eine „gründliche handwerkliche Ausbildung“¹⁰⁴.

Wie lässt sich das erklären? Es können mindestens drei Gründe dafür angeführt werden. Ein Grund war die politische Vorgabe, dass mit der Gründung des Bauhauses das Handwerk im neu gegründeten Thüringen gestärkt werden sollte. So waren Gropius' erste Vorschläge von 1916 beim Großherzoglichen Staatsministerium in Weimar auf Kritik gestoßen. Es sei „der Zusammenhang mit dem Handwerk bei ihm ein sehr lockerer“¹⁰⁵, schrieb der zuständige Beamte. Wenn Gropius also Gründungsdirektor des Bauhauses werden wollte, so musste er auf die politischen Vorgaben eingehen. Sein Programm von 1916 zielte noch auf die „gewaltigsten Mittel moderner Formgestaltung mit der Maschine jeder Art – vom einfachen Werkzeug bis zur komplizierten Spezialmaschine,“¹⁰⁶ ab 1919 lag der Schwerpunkt dagegen auf dem Handwerk, zumindest vorübergehend.

Den zweiten Grund muss man in der Einsicht in die ökonomische Notwendigkeit der handwerklichen Ausbildung sehen. So wandte sich Gropius im Juni 1919 an seine Studierenden mit der Feststellung, dass das „Handwerk für uns Künstler eine

Rettung wird. Wir werden nicht mehr neben dem Handwerk, sondern im Handwerk stehen, da wir verdienen müssen.“¹⁰⁷ Es sollte damit einerseits gesichert werden, dass alle eine solide, zum Broterwerb geeignete Ausbildung bekämen. Wichtig sei dies für diejenigen, wie Gropius illusionslos äußerte, die sich im künstlerischen Wettbewerb nicht würden durchsetzen können. Andererseits war es für Gropius von vorn herein Teil des Konzepts, in der ökonomisch äußerst schwierigen Nachkriegszeit den Fortbestand des Bauhauses durch Aufträge für die Werkstätten zu sichern.

Die hier angeführten Gründe aber reichen für die Begründung der Wende zum Handwerk nicht aus. Schriftliche und mündliche Äußerungen machen ersichtlich, dass dahinter eine Veränderung von Gropius' Geschichtsverständnis stand. Vieles hatte sich mit der Erfahrung des Kriegs geändert. Der Erste Weltkrieg war zu einer Zäsur in der Konzeption der Moderne geworden, in den Worten von Fredric Jameson hatte er „den Fortschrittsideologien einen schweren Schlag versetzt, besonders denen, die sich auf Technologie bezogen.“¹⁰⁸ In den Schützengräben, in den Materialschlachten und im Gaskrieg war aber nicht nur der Glaube an den Fortschritt erschüttert worden, sondern unmittelbar die Grundlagen der europäischen Kultur, die Aufklärung des 18. Jahrhunderts und mit ihr die geistigen Voraussetzungen für die Industrialisierung.

Darauf reagierte Gropius. Im Juni 1919 heißt es daher in seiner Rede zur ersten Ausstellung von Studentenarbeiten: „Wir befinden uns in einer ungeheuren Katastrophe der Weltgeschichte, in einer Umwandlung des ganzen Lebens und des ganzen inneren Menschen. [...] Viele der Studierenden sind erst aus dem Felde zurückgekommen. Diejenigen, die das Todeserleben draußen erfuhren, sind völlig verändert zurückgekommen, sie spürten, dass es auf dem alten Wege nicht mehr weiter geht.“ Und als Antwort darauf: „Wir müssen die Zeit vor dem Krieg, die völlig anders war, abstreifen.“¹⁰⁹ Unter dem Eindruck des Zivilisationsbruchs sieht Gropius dann im Handwerk die Grundlage für die geistige Erneuerung. „Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.“¹¹⁰

Gropius lässt also keinen Zweifel aufkommen, dass sich mit der Konzentration auf das Handwerk ein momentanes Aussetzen und ein Sammeln der geistigen Kräfte verbindet: „[...] ich schlage vor, dass wir für absehbare Zeit von jeder öffentlichen Ausstellung Abstand nehmen und von einem neuen Ausgangspunkt aus arbeiten, um uns in dieser unruhigen Zeit neu zu sammeln und uns erst selbst genug zu werden.“¹¹¹ Bemerkenswert ist dabei, dass die geistige Selbstbesinnung nicht über das Nachdenken und nicht über die Theorie läuft, sondern über das Handwerk, über die Hand, über das Machen und Herstellen als einer Form des architektonischen Nachdenkens. Gropius war durch und durch Architekt.

Wie die Rückkehr zum Handwerk praktiziert werden sollte, das führte Gropius 1919 im *Programm des staatlichen Bauhauses* unter dem Punkt *wissenschaftlich-theoretische Ausbildung* aus: „Kunstgeschichte – nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken,“¹¹² wobei die Betonung auf *Arbeitsweisen* und *Techniken* lag. Gropius lehnte also die Geschichte keineswegs, wie immer wieder behauptet wird, pauschal und als Ganzes ab. Er interpretierte sie als Geschichte der architektonischen, handwerklich-technischen Verfahren im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext. Damit verbindet sich etwas, was nicht ins gängige Bild des Bauhauses passt, ja diesem geradezu zu widersprechen scheint. Unter *Umfang der Lehre* führt Gropius unter Punkt 2f „Entwerfen von Ornamenten“ auf, erst unter 2i folgt „Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen.“¹¹³

Was ist nun, in dieser zweiten Phase, die geschichtstheoretische Figur? Man kann hier von einer Figur der Stillstellung der Geschichte sprechen im Sinne der Besinnung auf und Rückkehr zum Handwerk. Aber Gropius war sich bewusst, dass die Stillstellung der Geschichte nicht selbst schon die geistige Erneuerung war, sondern lediglich Voraussetzung dafür. Sie war „Mittel, nicht Selbstzweck“¹¹⁴. Die geistige Erneuerung konnte letztendlich nur in der Auseinandersetzung mit den Phäno-

menen der aktuellen Zeit geschehen, mit der Maschine, mit den industriellen Produktionsformen, mit der neuen Massenkultur.

Dialektik von Moderne und Antike Als Beleg für den Bruch der Avantgarde der Moderne mit der Geschichte wird immer wieder Filippo Tommaso Marinetti herangezogen. „Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat. Die Schönheit der Geschwindigkeit“, heißt es im futuristischen Manifest von 1909. Dem folgt der Satz: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von *Samothrake*.“¹¹⁵ Sicherlich lässt sich das futuristische Manifest nicht auf einen Satz reduzieren. Es war als Provokation gemeint und war als solche auch verstanden worden. Kann man daraus aber schließen, dass es den Futuristen um einen Bruch mit der Geschichte ging? Oder könnte es beim Vergleich der modernen Technik mit der Kunst der Antike vielleicht nicht auch darum gegangen sein, die neuen Maschinen, die als rein technische Artefakte entstanden waren, in die Tradition der europäischen Kulturgeschichte zu stellen?

Tatsächlich war Marinetti keineswegs der erste, der die Maschine, hier das Automobil, mit der Kunst der Antike in eine Traditionslinie stellte. Ähnliches lässt sich schon für die erste Weltausstellung in London 1851 feststellen. Interessant ist hier nicht nur *was* ausgestellt wurde, sondern *wie*, denn es wurden nicht nur die neuesten Maschinen und die aktuelle Industrieproduktion präsentiert. Heute kaum vorstellbar, wurden die neuesten Maschinenprodukte zusammen mit Kunst und Kunstgewerbe in einem Raum ausgestellt. Wie eine der Innenraumansichten des Crystal Palace von 1851 vermittelt, waren die neuesten High-Tech-Produkte scheinbar wahllos in unmittelbarer Nähe der Werke der Kunst und des Kunstgewerbes aufgestellt, neben einer gusseisernen Kanone fand sich eine Kopie von Michelangelos David und eine überdimensionale antike oder antikisierende Amphore.

In den Weltausstellungen sollten von Anfang an nicht nur die neuen Errungenschaften der Technik präsentiert werden, sondern darüber hinaus sollte sichtbar werden, dass die moderne Technik und Maschinenproduktion nicht außerhalb der Kultur standen. Die Nähe der Kanone zu Michelangelos David sollte suggerieren, dass die neuen Technologien und Maschinenprodukte, wie vierhundert Jahre zuvor in der Renaissance die Künste, Teil der Erneuerung der europäischen Kultur im 19. Jahrhundert waren. Man stellte bewusst das Maschinenzeitalter in eine Traditionslinie mit der Renaissance, so dass es als eine weitere Epoche der Erneuerung der europäischen Kultur erscheinen konnte.

Eine ähnliche Argumentation kennen wir von Le Corbusier. In seinem Manifest *Ausblick auf eine Architektur* verglich er auf sehr direkte Weise das neueste technische Artefakt, das Automobil, mit dem Parthenontempel auf der Akropolis. In der Bildunterschrift heißt es dazu: „Das ist die Maschine, die uns erregt. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik“¹¹⁶. Le Corbusier spricht an einer anderen Stelle vom „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“, was unmittelbar dem Parthenontempel galt und nicht, wie man vermuten könnte, dem darunter abgebildeten Automobil. Le Corbusier stellte also die Präzision der modernen Maschine mit der baukonstruktiven Präzision der antiken Baukunst auf eine Stufe. Mit der Parallelisierung von Maschine und antikem Tempel verband sich so, vergleichbar der Parallelisierung von Kanone und Michelangelos David, die Botschaft, dass das Maschinenzeitalter nicht einfach vom Himmel gefallen ist, sondern auf einer Höhe mit den größten kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit steht.

Beide, Le Corbusier wie Marinetti, zielten keineswegs auf einen Bruch mit der Vergangenheit. Im Gegenteil, ihre Manifeste, so provozierend sie auch waren, galten dem Versuch, die moderne Technik, das Konstruktive und Funktionale, das zunächst bezuglose, neue technische Artefakt in eine Traditionslinie mit der gewachsenen Kultur zu setzen, sei es mit der Nike von Samothrake oder mit dem Parthenontempel. Die Prot-

agonisten der Moderne rangen keineswegs nur um die Durchsetzung des Neuesten auf Kosten der Tradition. Im Gegenteil, ihr Interesse galt der kulturgeschichtlichen Kontinuität, das heißt der Rückbindung des jeweils Neuesten auf das Älteste.

Analoge Geschichte Die Phase der Stillstellung der Geschichte durch das erste Bauhausprogramm währte nicht lange. Zwar berichtete Oskar Schlemmer am 21. Dezember 1920 an Otto Meyer-Amden: „Schön ist, dass Gropius sich und dem Bauhaus Zeit lassen will, er will vor fünf Jahren nichts öffentlich zeigen.“¹¹⁷ Das sollte sich aber als Illusion herausstellen. Gropius korrigierte dies schnell. Schon im Sommer 1919 kündigte er Reformen an. Sobald er das Budget durchgesetzt habe, so Gropius gegenüber seinen Studierenden, „stürze ich mich im Herbst mit aller Kraft auf die Umgestaltung des Bauhauses“¹¹⁸.

Nur drei Monate nach der Gründung wollte Gropius das Bauhaus schon reformieren. Er kehrte aber weder zum „antithetischen Wechselspiel“ von Tradition und Innovation der Vorkriegszeit zurück, noch zur Technik der „Umdeutung klassischer künstlerischer Ausdrucksmittel.“ Das schien ihm nostalgisch, später sprach er rückblickend von „formalistischen Dekorationen“¹¹⁹. Langsam nur habe das Bauhaus „im Kampf gegen die geltende formalistische Auffassung die eigene Klärung“¹²⁰ vollzogen und weiter: „Das bewusste, [...] eigene theoretische Durchdenken, um mit eigenen Erkenntnissen Bresche zu schlagen, setzte in mir erst nach dem Erlebnis des Krieges ein.“¹²¹ Er erkannte, dass sich die „Erscheinungsformen der neuen Baukunst folgerichtig und zwangsläufig aus den geistigen, gesellschaftlichen und technischen Voraussetzungen der [eigenen] Zeit *logisch*“¹²² entwickeln müssen.

In *Grundsätze der Bauhausproduktion* forderte Gropius später mit aller Klarheit: „Organische Gestaltung der Dinge aus ihrem eigenen *gegenwartsgebundenen* Gesetz heraus, ohne romantische Beschönigung und Verspieltheit“¹²³. Am Bauhaus wandelten sich nun, wie Gropius anmerkte, die Werkstätten

zu „Laboratorien“¹²⁴. Letztendlich war es Gropius schon im *Programm zur Gründung einer Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.* von 1910, wie Wilhelm anmerkte, um „die Überwindung handwerklicher Arbeit zugunsten einer industriell betriebenen Fertigung vorfabrizierter Einzelteile auf der Grundlage größtmöglicher Typisierung“¹²⁵ gegangen.

Im selben Text *Grundsätze der Bauhausproduktion* fällt dann auch der Schlüsselsatz: „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.“¹²⁶ Auch hier, wie beim Ornament, setzte Gropius die Bauhausproduktion in ein dialektisches Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft. „Vorwärts zur Tradition“, denn nur „durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik“ könne es gelingen, die Gegenwart „in lebendige Beziehung zur Überlieferung“ zu setzen. Gropius spitzte hier einen Gedanken zu, der sich auf seinen Lehrer Peter Behrens zurückführen lässt. In seinem Aufsatz *Kunst und Technik* von 1910 hatte Behrens Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik als „Reibungskoeffizienten“ der neuen Gestaltung beschrieben. Gropius selbst, in seinem Vortrag *Monumentale Kunst und Industriebau* von 1911, hatte darauf Bezug genommen und angemerkt, dass „Baumaterial und technische Kenntnisse“ die Grundlage der neuen Gestaltung seien.

Gropius forderte, dass die Architektur einerseits die kulturelle Logik der aktuellen Zeit, das heißt die „modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien“ in sich aufnehmen müsse. „Vorwärts zur Tradition“, das heißt aber andererseits auch, dass die Architektur umgekehrt die den Produktionsverfahren, den neuen Materialien und gesellschaftlichen Bedingungen immanenten architektonischen Gehalt aufdecken muss. Nur so wird die Moderne die ihr eigenen, gestalterischen Gesetze entwickeln können. Nur so kann die

Architektur zum Träger des Zeitgeists, zum Ausdruck der Zeit werden. Wie Gropius feststellte, wird sie nur auf diese Weise die dem Maschinenzeitalter eigenen Ornamente entwickeln können, die auf jeden Fall andere Ornamente als die der Gotik, des Barock oder des Klassizismus sein würden. Daher: „Vorwärts zur Tradition! Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament!“

In den Dessauer Meisterhäusern kam Gropius seiner Theorie der Geschichte, einer vorwärtsorientierten Rückbindung der aktuellen Architektur an die Geschichte der Architektur sehr nahe. Sie sind der Versuch, die kulturelle Logik der Zeit, also die baukonstruktive und materielle Realität sowie die sozialen Bedingungen der Zeit, in architektonische Erfahrung zu übersetzen. Die Meisterhäuser verstanden sich als Varianten der Idee des „Baukastens im Großen“, den Gropius 1923 zusammen mit Adolf Meyer entwickelt hatte. In der Übersetzung der kulturellen Logik *ihrer* Zeit, von Serialisierung und Standardisierung, treten die Meisterhäuser dann in eine Beziehung zur Geschichte der Architektur, das heißt zu anderen, für ihre Zeit vorbildliche Gebäude, wie zum Beispiel Palladios *Villa Rotonda* oder der *Schinkelpavillon* in Charlottenburg von Karl Friedrich Schinkel. Auch in diesen Gebäuden haben die Architekten versucht, die zu ihrer Zeit herrschende kulturelle Logik in Material, Raum und Atmosphäre zu übersetzen.

Und was ist nun in dieser dritten Phase die geschichtstheoretische Figur? Es ist ein Geschichtsmodell konzeptueller Analogien und nicht formaler, stilistischer Ähnlichkeiten. Die „Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen“, das heißt Aufspüren der gegenwartsgebundenen Gesetze oder der kulturellen Logik der Zeit. Wenn das geschieht, *dann* tritt das Neue Bauen in eine lebendige Beziehung zur Geschichte. Geschichte zeigt sich hier nicht in formalen Ähnlichkeiten und einer linearen Entwicklung von Stilelementen, sondern in konzeptuellen Analogien, je nach der kulturellen Logik der Zeit, sei es die der Gotik, des Barock, des Klassizismus oder des Maschinenzeitalters.

Das macht den Unterschied zu Le Corbusiers wiederholten Versuchen aus, die moderne Architektur in eine formale Traditionslinie mit dem Klassizismus und der Antike zu stellen. Dies war die Intention beim Vergleich des Parthenontempels mit dem Automobil: Anhand formaler Kriterien wie der von Scharfkantigkeit und Präzision sollte eine Verbindung aus der Geschichte zur Jetztzeit hergestellt werden. Es war der Versuch, die Architektur der Moderne – trotz weitgehender Reformulierung ihres Konzeptes in baukonstruktiver, materieller und sozialer Hinsicht – formal, also für das Auge, in die Geschichte der Architektur zurückzubinden. Gropius dagegen lehnte in dieser dritten Phase konsequent jede formale Anleihe an die Geschichte ab. Allein durch die „entschlossene Berücksichtigung aller modernen Herstellungsmethoden, Konstruktionen und Materialien [können] Formen entstehen“, wie er nüchtern feststellte, „die, von der Überlieferung abweichend, oft ungewohnt und überraschend wirken“ und gerade deswegen in eine lebendige Beziehung zur Überlieferung treten können. Daher: „Vorwärts zur Tradition! Nieder mit dem Ornament! Lang lebe das Ornament“.

