

Gotik im frühen Bauhaus

Autor(en): **Raymann, Uschi**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **9-10 (2002-2003)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720150>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Abb. 1: Lyonel Feininger, „Kathedrale“, 1919, Holzschnitt, Titelblatt für das „Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses“.

Gotik im frühen Bauhaus

Bauhaus und Bauhütte

»Wollen, 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.«¹

Dieser Satz – es ist der letzte aus dem Bauhaus-Manifest – und der speziell für diesen Text geschaffene Holzschnitt von Lyonel Feininger fassen die Wünsche und Ideale zusammen, die hinter der Gründung der wohl berühmtesten Kunsthochschule der Moderne im April 1919 in Weimar standen (Abb. 1). Nach dem Vorbild der mittelalterlichen Bauhütten wollte Walter Gropius die verschiedenen Kunstgattungen unter der Führung der Architektur zusammenbringen. Nicht das Werk des Einzelnen war wichtig, sondern das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit: »Der neue Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird«, ein Gesamtkunstwerk aus »Architektur und Plastik und Malerei« sollte dereinst »als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens gen Himmel steigen«. Die bildliche Umsetzung übertrug Gropius Lyonel Feininger, dessen Holzschnitt eine idealisierte dreischiffige gotische Kathedrale mit drei Türmen zeigt, deren Spitzen jeweils von allen überstrahlenden Sternen gekrönt werden – Sinnbilder für die drei Künste Malerei, Plastik und Architektur. Man erkennt die Andeutung einer Fensterrose und gewaltige Strebebögen, die über mehrere Etagen vom Boden bis zur Höhe des Turms reichen. Florens Deuchler² sieht in diesem Holzschnitt eine perfekte Illustration zu Wilhelm Worringers Gedanken, den er 1912 in »Formprobleme der Gotik« zu Papier brachte: »Wir sehen, wie aus den Kraftreservoirs der Strebepfeiler die himmelstrebenden Energien sich loslösen, um in mächtiger mechanischer Kraftentfaltung das Ziel der Höhe zu erreichen.«³

Mit den Veröffentlichungen von Worringer, Scheffler, Behne und Taut war die gotische Kathedrale zum Symbol einer neuen Künstlergeneration geworden. Die »Kathedrale der Zukunft«, wie

Feiningers Holzschnitt auch genannt wurde,⁴ stand für das Gesamtkunstwerk schlechthin und für eine neue soziale Einheit. Sie sollte dem Volk gehören und keinem bestimmten Zweck dienen. Erschaffen werden sollte sie in der Art der mittelalterlichen Bauhüttenbetriebe, wo unterschiedliche Handwerker und Künstler gemeinsam und doch arbeitsteilig tätig gewesen waren.

In seinen Vorschlägen zur Gründung einer »Lehranstalt als künstlerische[r] Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk« hatte Gropius im Januar 1916 geschrieben: »In ihrem Kreise könnte eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft wiedererstehen, wie sie vorbildlich die mittelalterlichen »Hütten« besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen zufallenden gemeinsamen Aufgaben ihr selbständiges Teilwerk bescheiden einzufragen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee, die sie erfüllte und deren Sinn sie begriffen. Mit der Wiederbelebung jener erprobten Arbeitsweise, die sich der neuen Welt entsprechend anpassen wird, muss das Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerung an Einheitlichkeit gewinnen, um sich schliesslich wieder in kommenden Tagen zu einem neuen Stile zu verdichten.«⁵

Der Ausdruck »Bauhütte« hatte im Spätmittelalter einerseits den Werkhof neben einem grossen Bau und andererseits die Organisation der dort lebenden und arbeitenden Handwerker bezeichnet. Da diese nicht den ansässigen Zünften unterstellt waren, sondern überregionale Rechtsbefugnisse beanspruchten, hatten sie auch die Bezeichnung Freimaurer bekommen. Noch Mitte des 19. Jahrhunderts beherrschten romantische und mystifizierende Vorstellungen das Bild dieser »mit geheimnisvoller Macht ausgestatteten Bewahrer geheimer Baugesetze«. ⁶ Obwohl Historiker immer wieder versuchten, ein realistischeres Bild der alten Baumeister zu vermitteln, behielt das Wort »Bauhütte« einen mystischen Klang.⁷ So auch bei Walter Gropius in einer Ansprache an Studierende des Bauhauses im Juni 1919: »Keine grossen geistigen

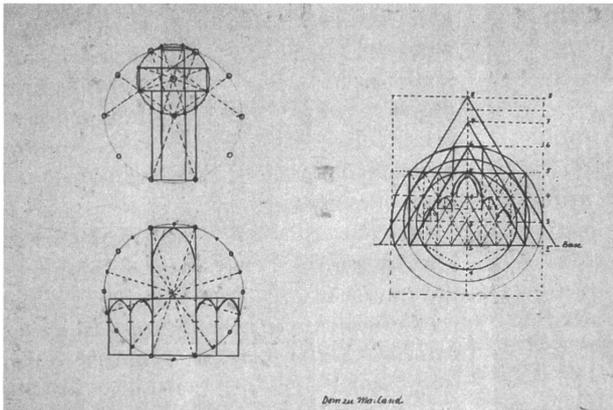


Abb. 2: Vincent Weber, Studienblätter aus dem Werkzeugen-Unterricht bei Adolf Meyer und Proportionsstudien aus dem Unterricht Schreyer, 1922, Berlin, Bauhaus-Archiv.

Organisationen, sondern kleine geheime in sich abgeschlossene Bünde, Logen, Hütten, Verschwörungen, die ein Geheimnis, einen Glaubenskern hüten und künstlerisch gestalten wollen, werden entstehen, bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine grosse, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem grossen Gesamtkunstwerk schliesslich ihren kristallinen Ausdruck finden muss.⁸

Der kleine, aber bedeutende Unterschied zwischen dem eher romantischen, rückwärtsgewandten Ausdruck »Bauhütte« und dem sachlich, nüchternen Wort »Bauhaus« zeigt aber, dass nicht eine retrospektiv oder religiös fundierte Flucht in eine verklarte Vergangenheit gemeint war, sondern dass es um eine prospektive Utopie ging. Das Zusammenwirken von Kunstgewerbe, Plastik und Malerei für das Bauen hatte schon Bruno Taut beschrieben. Auch die Notwendigkeit, die Kunstschulen einer grundlegenden Reform zu unterwerfen, war schon früher – unter anderem von Otto Bartning – erkannt worden. Die herausragende Leistung Walter Gropius' war die Synthese der verschiedenen Ideen zum Programm einer Kunstschule. Hans M. Wingler – der Verfasser der ersten Gesamtdarstellung des Bauhauses – würdigte sie als »mehr als ein Zusammenfassen; sie war ein in eminentem Mass kreativer Akt.«⁹

Bauhaus und mittelalterliche Kunst

Wie für viele seiner Zeitgenossen war auch für Gropius die Gotik der Antagonismus zum Klassischen und zum Klassizismus. Als Begriff wurde »gotisch« auch für indische, arabische oder chinesische Architektur angewendet. Gotik war eine revolutionäre Weltanschauung: »Es ist der Beginn der europäischen Geistesrevolution, die kommen muss. Die Auseinandersetzung zwischen der alten Weltanschauung, die auf der klassischen Bildung fusst, und einer völlig neuen, gotischen, die im Expressionismus ihre ersten Sinnbilder findet.«¹⁰

Ein Aufriss des Ulmer Münsterturms befand sich in Gropius' Arbeitszimmer¹¹ und sein Pseudonym innerhalb der Gläsernen Kette war »Mass«. Er selbst und auch sein enger Mitarbeiter Adolf Meyer befassten sich mit der gotischen Formensprache, mit gotischen Entwurfsprinzipien und Massverhältnissen, mit Triangulatur und Quadratur.¹² Studien dieser Richtung fanden auch in den Zeichenunterricht am Bauhaus Eingang, wie die Blätter des Bauhausschülers Vincent Weber aus dem Werkzeugen-Unterricht bei Adolf Meyer zeigen (Abb. 2).

Die Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst war auch ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts von Johannes Itten, der im Vorkurs den Studierenden Diapositive von Werken Cranachs, Grünewalds, aber auch von der ottonischen Buchmalerei zur Analyse vorführte (Abb. 3, 4 und 5).¹³ Oskar Schlemmer beschreibt eine Unterrichtsstunde folgendermassen: »Itten gibt in Weimar »Analyse«. Zeigt Lichtbilder, wonach die Schüler dieses oder jenes Wesentliche zeichnen sollen; meist die Bewegung, die Hauptlinie, Kurve.

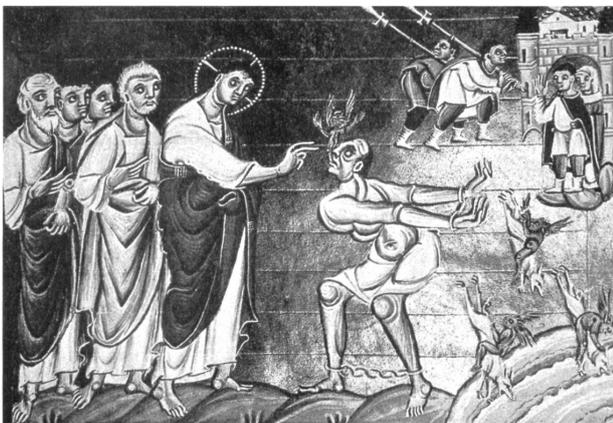


Abb. 3: »Heilung des Besessenen von Gerasa«, Miniatur aus dem Evangeliar Ottos III., um 1000, München, Bayerische Staatsbibliothek Cfm. 4453, fol. 103v.



Abb. 4: Ima Breusing, Bildanalyse nach einer Miniatur aus dem Evangeliar Ottos III., 1921/22, Berlin, Bauhaus-Archiv.

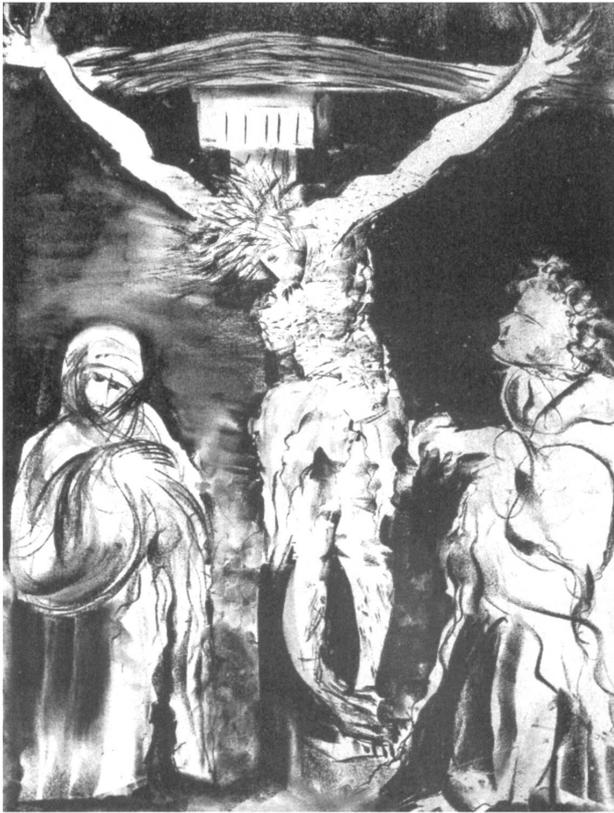


Abb. 5: Rudolf Lutz, Bildanalyse nach Grünewalds »Tauberbsichsheimer Kreuzigung«.

Darauf verweist er sie an eine gotische Figur. Dann zeigt er die weinende Maria Magdalena vom Grünewald-Altar; die Schüler bemühen sich, aus dem sehr Komplizierten ein Wesentliches zu lösen. Itten sieht die Versuche und donnert: »Wenn Sie ein künstlerisches Empfinden hätten, so müssten Sie vor dieser erhabensten Darstellung des Weinens, das das Weinen der Welt wäre, nicht zeichnen, sondern dasitzen und in Weinen zerfließen.« Spricht's und schlägt die Tür zu.«¹⁴

Obwohl es im Manifest geheißen hatte, dass die Architektur die wichtigste Rolle spielen sollte, konnte in der Anfangsphase des Bauhauses kein Architekturunterricht stattfinden. Einerseits erschienen Architektur und Städtebau als zu komplex, andererseits erlaubte die wirtschaftliche Lage keine Höhenflüge in diese Richtung. Daher fanden die ersten gestalterischen Versuche und Formentdeckungen im Bereich von kleineren Gebrauchsgegenständen statt: Teekannen und Tontöpfe waren die ersten Produkte. Trotzdem suchte das Bauhaus nach einer Ausdrucksform, die in allen Bereichen der Gestaltung, von der Einrichtung des Hauses über das Einzelhaus, den Strassenzug bis hin zur Stadt, als einheitliche Form die Struktur und das Funktionsprinzip der Gesellschaft versinnbildlichen sollte. Es ging um das Gesamtkunstwerk im Kleinen, oder mit Argans Worten: »Der Mikrokosmos des Hausrats hat seinen Horizont im Makrokosmos des Städtebaus.«¹⁵

Von Anfang an hatte der Antagonismus von industriell herzustellendem Serienprodukt und künstlerisch und kunsthandwerklich individueller Leistung zu Auseinandersetzungen innerhalb des Bauhauses geführt. Gropius betonte, dass der Dualismus Handwerk – Industrie nicht eindeutig zugunsten einer Seite ausgetragen werden könne: »Allein die Auseinandersetzung mit der Gesamtheit kann die Einheit wiederbringen.«¹⁶ Das Bauhaus entschied sich für eine neue Schwerpunktsetzung im Bereich der technisierten Fertigung und industriellen Produktion. Die Bauhausausstellung von 1923, die unter dem Titel »Einheit von Kunst und Technik« stattfand, markierte die definitive Öffnung zur Industrie. Sigfried Giedion stellte in einer Rezension in der Zeitschrift »Das Werk« den Kurswechsel gleich fest: »Konform mit den Absichten der jungen Holländer, die heute an der Spitze der nach neuen Zielen suchenden Baukunst stehen, verzichtet auch das Bauhaus auf manuelles Detail und will nicht – wie die neugotischen Bauhütten der Vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts oder heute etwa der Heimatschutz – das entblutete Handwerk auf sentimentalische Weise zum Scheindasein erwecken; mit Bewusstheit wird darauf hingearbeitet: der Wert des Einzelstückes soll ersetzt werden durch die vom formschöpferisch Begabten geleitete Maschine.«¹⁷

Die Abwendung vom mittelalterlichen Prinzip der Bauhütte war endgültig vollzogen, und das Handwerk hatte von nun an seinen Platz vorwiegend in der pädagogischen Ausbildung. Während in den ersten Jahren die Begriffe Gemeinschaft, Handwerk und Bau bestimmend gewesen waren, sollten Typ, Funktion, Technik und Industrie die Zukunft des Bauhauses bestimmen.¹⁸ Der »Geist der Gotik« war aus dem Bauhaus ausgetrieben.

- 1 Manifest des Bauhauses, abgedruckt in: Droste, Magdalena, *bauhaus 1919–1933*, Köln 1990, S. 18.
- 2 Deuchler, Florens, *Le passé présent dans les arts. A propos du mythe moderne de la cathédrale*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 54, 1997, S. 169–174.
- 3 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München 1912, S. 110.
- 4 Der Künstler selbst nannte ihn einfach »Kathedrale«; 1923 wurde er von Oskar Schlemmer im Manifest zur ersten Bauhausausstellung auch »Kathedrale des Sozialismus« genannt; siehe dazu Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 171.
- 5 Gropius, Walter, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, am 25. Jan. 1916 dem Grossherzoglichen Sächsischen Staatsministerium in Weimar zugesandtes Schreiben; abgedruckt in: Wingler, Hans M., *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 3. Auflage, Bramsche 1975, S. 30.
- 6 Germann, Georg, *Bauhütte und Bauhaus. Nachwirkende Ideen der Neugotik*, in: Kölner Domblatt 38/39, 1974, S. 7–12, hier S. 7.
- 7 Ebd., S. 7.
- 8 Zitiert nach: Hahn, Peter, *Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre*, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, hrsg. von Rolf Bothe u. a., Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin; Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 1994, S. 13–37, hier S. 24.
- 9 Wingler 1975 (wie Anm. 5); zitiert nach: Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 19.
- 10 Gropius an Lily Hildebrand 1919; zitiert nach: Hahn 1994 (wie Anm. 8), S. 24.
- 11 Ebd., S. 25.
- 12 Im Bauhaus-Archiv ist zum Beispiel das Buch von Julius Haase (Die Bauhütten des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik, München 1919) erhalten, das Gropius mit Randbemerkungen versehen hat. Siehe Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, 1994, S. 112.
- 13 Siehe Wick, Reiner K., *Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus*, in: Ausst.-Kat. Weimar 1994 (wie Anm. 8), S. 117–167, bes. Schülerzeichnungen auf S. 152–159.
- 14 Zitiert nach: Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 29–30.
- 15 Argan, Giulio Carlo, *Gropius und das Bauhaus*, (Bauwelt Fundamente 69), Braunschweig 1983, S. 29.
- 16 Helbrecht, Ilse, *Das Ende der Gestaltbarkeit? Zu Funktionswandel und Zukunftsperspektiven räumlicher Planung*, Oldenburg 1991, S. 81.
- 17 Giedion, Sigfried, *Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar*, in: Das Werk 10, 1923, S. 232–234, hier S. 234.
- 18 Siehe Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 50f.

Fotonachweis:

Droste 1990 (wie Anm. 1), S. 18: 1; *Das Evangelium Ottos III., Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Florentine Mütterich und Karl Dachs, München/London/New York 2000, Taf. 34: 3; Jaeggi 1994 (wie Anm. 12), S. 121: 2; Wick 1994 (wie Anm. 13), Kat. 38, Abb. 43: 4, 5.