

**Frankreich
und das
Weimarer
Bauhaus.**

Französische Impulse
1750 bis 1925

von Christoph Schulz-Mons
August Dreesbach Verlag

Impressum

© August Dreesbach Verlag, München 2019

Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat: Charlotte Diedrich (Projektleitung), Victoria Steiner, Christina Wehrl und Stefanie Weiß

Gestaltung, Umschlag und Satz: Anne Dreesbach und Manuel Kreuzer

Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG

Gesetzt aus der Funktional Grotesk.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-944334-96-7

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Frankreich und das Weimarer Bauhaus.

Französische Impulse 1750 bis 1925.
von **Christoph Schulz-Mons**

August Dreesbach Verlag

Texte.

Vorwort

Hundert Jahre nach der Gründung des *Weimarer Bauhauses* ist endgültig eine historische Dimension dieses für Architekten, Produktdesigner, Kommunikationsgrafiker und bildende Künstler über viele Generationen bis in die Gegenwart hinein wegweisenden Modells erreicht, die dazu anregt, das Ereignis von 1919 aus der eingetretenen Distanz erneut im gesamteuropäischen Panorama wahrzunehmen. Das Experiment *Bauhaus* verdankt seinen Entwurf einem ganzen Bündel historischer Voraussetzungen und zeitgenössischer Bewegungen, ablesbar nicht nur intern an der internationalen Besetzung des Meisterrates, sondern auch extern durch Impulse aus der aktuellen Kulturszene des übrigen Europa, wie der Auftritt des holländischen *De Stijl*-Mitbegründers Theo van Doesburg in Weimar während der frühen zwanziger Jahre eindrucksvoll belegt.

Von daher scheint es wenig sinnvoll, um nicht zu sagen fragwürdig, Einflüsse mit nationalem Zungenschlag isoliert betrachten zu wollen. Gleichwohl unternimmt die vorliegende Publikation genau dieses Wagnis, die Weimarer Konzepte und Produkte der Jahre von 1919 bis 1925 auch als Auseinandersetzung mit Impulsen aus Frankreich zu erkennen und zu bestimmen, selbst wenn eine derart selektive Wahrnehmung die Gefahr einer Überbewertung dieses Stranges der historischen Entwicklung mit sich bringt. Im Laufe dieser kulturhistorischen Studie verwandelte sich die Recherche nahezu zwangsläufig zu einer Archäologie der *Bauhaus*-Fundamente, weil sich nach und nach herauskristallisierte, dass das *Bauhaus* auf einer identifizierbaren Folge übereinander lagernder Fundamente gegründet ist. Als unterste Schicht stellt sich die *französische Aufklärung* ab der Mitte des 18. Jahrhunderts heraus, verknüpft mit dem Namen eines ihrer maßgeblichen Akteure: Denis Diderot, dessen Ideen Goethe übersetzend und kommentierend in Weimar bekannt machte. Diderot verlangte als erster vehement die Gleichstellung der »mechanischen« Künste mit den »schönen«. Darüber liegt die völlig anders gefärbte Schicht der fünf Pariser Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen sich das für das *Bauhaus*-Konzept relevante Verhältnis zwischen Industrie und Kunst jeweils neu darstellte. Die *Expo* von 1855 erweist sich hinsichtlich der Kernfragen geradezu als Schlüsselerlebnis. Dass Walter Gropius in dieser Hinsicht als *Bauhaus*-Gründer selbst eine differenzierte Entwicklung durchlief, was die angestrebte Integration von Kunst und Industrie betrifft, wird vor diesem Hintergrund neu zu betrachten sein. Diese älteren Impulse werden in dem Maße einer selektiven Quellenforschung unterzogen, wie sie sich als konstitutiv für Konzept und Praxis des *Bauhauses* nachweisen lassen.

Die dritte Schicht bildet die virulente Bewegung des *Kubismus*, von der alle Bauhaus-Meister mehr oder weniger stark infiziert waren. Der Auseinandersetzung mit dem *Kubismus* und deren Auswirkungen wird hier erstmals auf allen produktiven Ebenen der Weimarer Jahre in weitestgehender Vollständigkeit nachgegangen.

Am Ende gilt die Aufmerksamkeit den jüngsten, d.h. zeitgenössischen Impulsen aus Frankreich vom Anfang bis zur Mitte der 20er-Jahre, genauer: den Impulsen Le Corbusiers zur Architektur und zur Wohnkultur sowie den Reflexen darauf in Weimar. Das vorliegende Kapitel »WOHNMASCHINE« sucht quasi dokumentarisch den Nachweis zu erbringen, dass Le Corbusiers Aktivitäten von 1918 bis 1923 zur »Wende« am *Weimarer Bauhaus* 1922/1923 die maßgeblichen Beiträge lieferten.

Einführung

Im Rahmen des neunzigsten Gründungsjubiläums zeigten die Bauhaus-Institutionen von Weimar, Dessau und Berlin im Sommer 2009 nicht nur die letzte umfanglichste Bauhaus-Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau, sondern organisierten zeitgleich eine wissenschaftliche Konferenz »bauhaus global« mit den beiden Sektionen »Zum Bauhaus hin« und »Vom Bauhaus weg«. In ihren Vorbemerkungen zum 2010 erschienenen Sammelband der Konferenz-Beiträge formulierte Annemarie Jaeggi für die erste Sektion die Frage: »Welche Faktoren formten und beeinflussten das Bauhaus in seiner Gründungsphase und der frühen Weimarer Zeit?«

Der Sammelband liefert Antworten zu Einflüssen aus den Vereinigten Staaten von Amerika (Frank Lloyd Wright), aus Österreich (Ittens Wiener Kunstschule), aus Holland (Theo van Doesburg), aus Ungarn (László Moholy-Nagy) und aus Russland (Vchutemas). Zu ergänzen wären gewesen: Belgien (Henry van de Velde) und England (Ruskin und Morris). Frankreich? Fehlanzeige, obwohl im Martin-Gropius-Bau gleichzeitig und nicht zufällig, in der Etage über der Bauhaus-Ausstellung, eine bedeutende Präsentation des Oeuvres von Le Corbusier zu sehen war.

Zuvor, im Jahr 2002, war die Aufsatzsammlung »Das Bauhaus und Frankreich« in einer Publikationsreihe des Pariser *Centre Allemand d'Histoire de l'Art* erschienen, mit diversen Recherchen zur zeitgenössischen Rezeption des *Bauhauses* in Frankreich.¹ Die Umkehrung des Titels in den vorliegenden Untersuchungen soll zum Ausdruck bringen, dass sie nun im Gegenzug das Aufgreifen von Impulsen aus Frankreich im Vorlauf und während der ersten Phase des *Bauhauses* thematisiert.

Französische Kunst war in Weimar seit Goethe bekanntermaßen immer wieder aufs Neue ein heißes Diskussionsthema: in der Literatur z.B. durch Goethes Übersetzung und Kommentierung der Kunsttheorie Diderots sowie seine Sammlung französischer Graphik, in der Architektur der Weimarer Klassik durch den in Paris geschulten Oberbaudirektor C. W. Coudray und andere, in der Malerei zunächst innerhalb der Weimarer Malerschule durch die Anregungen aus Barbizon, sodann in den Werken von Professoren der Großherzoglichen Kunstschule, wie nicht zuletzt dessen seit 1902 amtierenden Leiter Hans Olde, die den *Impressionismus* und *Pointillismus* auf ihre Weise verarbeiteten, schließlich durch Henry van de Velde und Harry Graf Kessler, dem eine von ihm nach Weimar geholte Rodin-Ausstellung zum Verhängnis wurde, d.h. am Ende spielte in der Vorgeschichte des *Weimarer Bauhauses* »die Kritik am zu wenig Nationalen, d.h. auch zu viel ›Französischen‹ ... eine unrühmliche Rolle.«²

Also: Frankreich und das Weimarer Bauhaus?

Solange man die Frage internationaler Einflüsse auf Personen fokussiert, die am Bauhaus, in welcher Position auch immer, tätig wurden, und sei es nur punktuell als Vortragende, kann mit Blick auf Frankreich nur von Fehlanzeige gesprochen werden.

Die ausgedehnte Zeitspanne von 175 Jahren mit Beginn im Jahre 1750 sozusagen zur französischen Vorgeschichte des *Bauhauses* zu erklären, erweckt den Eindruck einer gewagten Rekonstruktion und schmeckt nach rückwärtsgewandter Prophetie, die komplexe historische Prozesse aus ihrem Jahrhundert-Zusammenhang löst und ein-

1 Ewig/Gaetgens/Noell, Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France.

2 Herzogenrath, »Bauhaus Weimar: 1919 – 1925: international oder anational«, S. 225 – 243, hier S. 225.

gleisig auf ein seinerzeit nicht erkennbares Ziel hin auslegt. Tatsächlich aber geht es um Ursachenforschung, oder, um im Bilde zu sprechen, um eine Archäologie der Fundamente des *Bauhauses*, die allemal historisch legitimiert ist.

Der Endpunkt 1925 bezieht sich auf das offizielle Ende in Weimar am 31. März, das Abschiedsfest stieg am 28./29. März³, während das Jahr 1750 den Punkt bezeichnet, an dem Denis Diderot erstmals mit seinem gewaltigen Projekt einer neuartigen *ENCYCLOPÉDIE* an die Öffentlichkeit trat, indem er im *PROSPECTUS* deren Prinzipien erläuterte und so zur Subskription einlädt, sowie am 28. Juni des Folgejahres zusammen mit d'Alembert den ersten staunenerregenden Band herausgab, eine, wie sich zeigen lässt, sprudelnde Quelle der *Aufklärung* auch im Hinblick auf Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts mit nachweisbaren direkten Bezügen zum Experiment *Bauhaus*.

Bekanntlich übernimmt Frankreich schon nach der Mitte des 17. Jahrhunderts den Rang als führende Kulturnation Europas, den zuvor Italien mit allen Phasen der *Renaissance* und des beginnenden *Barocks* innehatte. Im 18. Jahrhundert setzt sich diese Position von Versailles bis zum Ausbruch der Französischen Revolution ungebrochen fort und erreicht schließlich unter Napoleon eine neue politische Dimension im Gefüge der dominierenden Mächte Europas. Bedingt durch die Wirren der Revolutionszeit und die nachfolgenden napoleonischen Kriege greift aber die Industrialisierung insgesamt in Frankreich deutlich später und mit weniger Vehemenz um sich als in England⁴, auch wenn beispielsweise der französische Seidenweber J.-M. Jacquard schon im Mai 1805 den ersten automatisierten Musterwebstuhl in Paris vorführt⁵.

Mit den vorliegenden Untersuchungen wird der in der älteren Bauhaus-Literatur häufig anzutreffende britische Einfluss, Stichwort Ruskin/Morris, erheblich relativiert, vor allem wegen dessen aggressiver Technik-Feindlichkeit der *Arts and Crafts*-Bewegung, die sich am *Bauhaus* so weder im Manifest noch im Programm von 1919 wiederfindet. In diesem Punkt folgt Gropius eher van de Velde.

Auch der immer wieder ins Feld geführte Einfluss von *De Stijl*, so wenig dieser unterschätzt werden darf, kann nicht allen Ernstes als richtungsweisend für das *VERSUCHSHAUS AM HORN* von 1923 gelten. Das wird genauer nachzuweisen sein; überraschendes Ergebnis: ein französisches Fundament.

3 Withford, *Bauhaus*; (1984), S.153 Abb. 114.

4 Verley, *La révolution industrielle*, (1985).

5 Geiss, *Chronik des 19. Jahrhunderts*; (1997), Abb. S. 62.

Inhalt

I. ARTS MÉCANIQUES – Diderot und die Folgen Seite 18
A. ENCYCLOPÉDIE

1. Das Titelbild von Charles-Nicolas Cochin Seite 19

2. Der Artikel ART in Band I der ENCYCLOPÉDIE von 1751 Seite 23

3. Anmerkung zu den Illustrationen der Tafelbände Seite 26

4. Zum Artikel BEAU Seite 28

5. Die Zielsetzung des Artikels DESSEIN Seite 31

B. KUNSTKRITIK Seite 34

1. Anmerkungen zu den Salon-Kritiken Diderots von 1759 – 1781 Seite 36

2. Diderot – Rezeption in Weimar durch Goethe Seite 41

a) Goethes Rezension zur Zeichnung Seite 43

b) Goethes Anmerkungen zur Farbe Seite 50

3. Goethes Sammlung französischer Grafiken Seite 54

C. ERSTE AUSWIRKUNGEN AUF WEIMAR Seite 56

1. Gründung der Fürstlichen Freyen Zeichenschule Seite 56

a) Georg Melchior Kraus: Maler, Grafiker,
Gründungsdirektor Seite 56

b) Programm nach dem Vorbild von Jean-Jaques
Bachelier Seite 65

2. Impulse Richtung Bauhaus Seite 77

a) Neubewertung der »mechanischen Künste« Seite 77

b) Was ist »schön«? Seite 82

c) Ausstellungsberichte Seite 87

d) Zeichnen lernen im Vorkurs Seite 89

II. KUNST UND INDUSTRIE – Die Pariser Weltausstellungen im 19. Jahrhundert
A. L' EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855 Seite 109

1. Die Figurengruppe des Hauptportals des PALAIS DE L'INDUSTRIE Seite 110

2. Industrie und Kunst Seite 112

a) Zum Begriff *industrie* im französischen 18. und 19.
Jahrhundert Seite 112

b) Pariser Änderungen am Konzept von London 1851 Seite 116

c) Die erste Weltausstellung der bildenden Kunst Seite 127

3. Léon de Laborde: DE L'UNION DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE (1856) Seite 140

4. 1855 aus Weimarer Perspektive Seite 145

a) Das Konzept von 1923 Seite 147

b) Zur Praxis um 1923 Seite 149

c) Ergebnis Seite 160

B. NOTIZEN ZU DEN WEITEREN STATIONEN 1867, 1878 UND 1889 Seite 162

1. Die Galerie de l'histoire du Travail (1867) und die französische Malerei Seite 163

- a) Gründungswelle von Kunstgewerbe-Museen Seite 164
- b) Cabanel und Manet Seite 173
- c) Design-Retrospektive und Beginn der Moderne Seite 176

2. La Rue des Nations (1878) und Zolas Kunstkritik Seite 177

3. Garnier contra Eiffel (1889) Seite 180

C. 1900 : FIN DE SIÈCLE UND L'ART NOUVEAU Seite 192

1. PETIT PALAIS – GRAND PALAIS Seite 192

- a) GRAND PALAIS Seite 192
- b) PETIT PALAIS Seite 192
- c) Ein Vergleich Seite 196

2. Siegfried Bings PAVILLON DE L'ART NOUVEAU und Henry van de Velde Seite 199

3. Hector Guimard: Architekt mit Innovationsgeist Seite 209

4. August Rodin Seite 213

- a) Der Weimarer Rodin-Skandal von 1906 Seite 214
- b) Rodins Figur der EVA Seite 221
- c) Entwurf zum *TURM DER ARBEIT* Seite 226

1. Der Turm – Erste Ideen Seite 233

- a) Lehrer und Schüler des *Weimarer Bauhauses* Seite 234
- b) Fallstudie zur *MOKKA-MASCHINE* von Theodor Bogler Seite 244

2. Wohn-Idee: das Weimarer HAUS AM HORN (1923) Seite 250

- a) Zu Georg Muche Seite 253
- b) Entstehung und Konzept des *HAUSES AM HORN* Seite 257

3. Zur Positionierung von Gropius in der Diskussion um die Integration von Kunst und Industrie Seite 279

- a) Gropius als Industrie-Architekt Seite 280
- b) Theoretische Positionen von 1920 – 1919 Seite 295
- c) Das Bauhaus-Manifest im Geist der französischen Aufklärung Seite 311
- d) Zur »Wende« von 1923 Seite 319

III. FORM-SACHE – Die Auseinandersetzung mit dem Kubismus Seite 328

A. VORSPIEL: FRANZÖSISCHE EINFLÜSSE INNERHALB DER WEIMARER MALERSCHULE Seite 335

1. Barbizon: Albert Brendel Seite 337

2. Impressionismus: Theodor Hagen Seite 339

3. Pointilismus:

Christian Rohlfs Seite 340

B. ZUR REZEPTION DES KUBISMUS AM WEIMARER
BAUHAUS Seite 341

1. Reflexe bei Gropius und in der Kunst der Formmeister Seite 342

- a) Walter Gropius (1883 – 1969) Seite 343
- b) Lyonel Feininger (1871 – 1956) Seite 349
- c) Gerhard Marcks (1889 – 1981) Seite 356
- d) Johannes Itten (1888 – 1967) Seite 362
- e) Georg Muche (1895 – 1987) Seite 381
- f) Paul Klee (1879 – 1940) Seite 386
- g) Oskar Schlemmer (1888 – 1943) Seite 408
- h) Lothar Schreyer (1886 – 1966) Seite 417
- i) Wassily Kandinsky (1866 – 1944) Seite 422
- j) László Moholy-Nagy (1895 – 1946) Seite 432

2. Bauhaus-Mappen NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK Seite 442

3. Vorkurs-Studien bei Itten, Moholy-Nagy und Albers Seite 444

4. Produkte von Handwerksmeistern am Bauhaus Seite 456

5. Kubistische Tendenzen in Werkstatt-

Arbeiten Seite 458

- a) Tischlerei Seite 459
- b) Metallwerkstatt Seite 464
- c) Weberei Seite 468
- d) Töpferei Seite 470
- e) Holz- und Steinbildhauerei Seite 474
- f) Wandmalerei Seite 479
- g) Glaswerkstatt Seite 484
- h) Druckerei Seite 487
- i) Reklameabteilung Seite 489
- j) Bühnenwerkstatt Seite 492
- k) Architekturabteilung Seite 496

6. Kandinsky – Unterricht Seite 501

C. DIE BEDEUTUNG DES KUBISMUS FÜR DIE
ENTWICKLUNG AM BAUHAUS IN WEIMAR Seite 501

1. Zur Rolle der Kunst Seite 502

2. Von Kunst zu Design Seite 503

- a) Vorkursübungen Seite 504
- b) Beispiel Keramik Seite 506

IV. WOHNMASCHINE – Weimarer Reflexe auf Le Corbusier Seite 514

A. ZUM BEGRIFF WOHNMASCHINE IM ZUSAMMENHANG
SEINER ENTSTEHUNG Seite 517

1. L'ESPRIT NOUVEAU und VERS UNE ARCHITECTURE Seite 518

2. Ozenfant und Jeanneret Seite 519

- a) APRÈS LE CUBISME Seite 520

b) Von der Malerei des Purismus zur MAISON
CITROHAN Seite 525

3. Zur Kritik am Begriff Seite 542

B. DEUTSCHE ANREGUNGEN Seite 545

**1. Ch.-É. Jeanneret (Le
Corbusier) in Weimar und
Berlin (1910/1911) sowie in
Köln (1914)** Seite 545

**2. Präsenz von Gropius
und Weimar in L'ESPRIT
NOUVEAU** Seite 553

C. REZEPTION VON L'ESPRIT NOUVEAU AM
BAUHAUS Seite 561

1. Zur Chronologie Seite 562

**2. Spektrum der verbalen
Interpretation** Seite 575

D. WEIMARER PRODUKTIONEN ZUM STICHWORT WOHN-
MASCHINE Seite 579

**1. Objekte für das
VERSUCHSHAUS AM
HORN (1922/1923)** Seite 580

**2. Weitere Arbeiten der
Werkstätten** Seite 581

**3. Oskar Schlemmer und
DAS MECHANISCHE
KABARETT** Seite 583

4. Bildkommentare von Paul Klee Seite 590

5. Der Entwurf einer »Wohnmaschine« von Walter Gropius Seite 592

a) Hintergrund: Le Corbusiers MAISONS EN SÉRIE Seite 593

b) Der BAUKASTEN IM GROSSEN von Gropius Seite 597

c) Vergleich der *Wohnmaschinen* von Gropius und Le Corbusier Seite 605

E. ERGEBNIS Seite 610



I. ARTS MÉCANIQUES

Diderot und die Folgen

Zu Denis Diderot (1713 – 1784), der wegen seiner sprudelnd bis kampflustigen Aktivitäten als Dramatiker, Essayist, Theaterreformer, Herausgeber enzyklopädischer Texte und nicht zuletzt wegen seiner engagierten Beiträge zur Kunst seiner Zeit von Goethe als kongenialer Freund titulierte, liegen die Monografien von Karl Rosenkranz über Arthur McCandless Wilson bis Raymond Trousson¹ und anderen vor; einen Gesamtüberblick über Diderots ästhetische Schriften bietet Friedrich Bassenge.² Der nachfolgende, zugegebenermaßen selektive Blick auf Diderot gilt insbesondere all jenen Aspekten in seinem Schaffen, die sich aus heutiger Sicht wie Vorahnungen und Vorarbeiten zu Entwicklungen lesen lassen, die unter anderem 1919 zur Gründung des Weimarer Bauhauses führten.

A. ENCYCLOPÉDIE

Die von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert herausgegebene *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS* ist bekanntermaßen die größte verlegerische Unternehmung des 18. Jahrhunderts und zeitigt als solche schon bei den Zeitgenossen, aber auch im nachfolgenden Jahrhundert über die Grenzen Frankreichs hinaus eine kaum zu überschätzende Wirkung. Aber nicht der gewaltige Umfang der Enzyklopädie ist die Ursache ihres nur teilweise wirtschaftlichen Erfolges und ihrer ansehnlichen Wirkungsgeschichte,³ sondern die gegenüber älteren Werken mit ähnlichen Bestrebungen uner-

- 1 Rosenkranz, Diderot's Leben und Werke; Wilson, Denis Diderot; Trousson, Denis Diderot ou le vrai Prométhée.
- 2 Diderot, Ästhetische Schriften hier Bd. 1, S. V–LXXXIX.
- 3 Proust, »Diderot et l'encyclopédie«, S. 47–58.

warteten Neuerungen, die Diderot bereits im *Prospectus* von 1750 ankündigt.⁴ Eine der bahnbrechenden editorischen Innovationen ist die Einbeziehung von ausgewiesenen Fachwissenschaftlern als Autoren. Der Annex I der grundlegenden Studien von Jacques Proust *DIDEROT ET L'ENCYCLOPÉDIE*, der alle wesentlichen Aspekte der Entstehung und des neuen Weltbildes der Enzyklopädisten untersucht, führt nicht weniger als 160 nachweisbare Mitarbeiter für die 17 Text- und 11 Tafelbände auf, die von 1751 bis 1772 erscheinen.⁵ Eine nicht minder epochale Tat ist das Veröffentlichen des überwältigenden Kompendiums an Abbildungen, die den aktuellen Stand der wissenschaftlichen Kenntnisse und vor allem mit extrem ins Detail gehenden Illustrationen, welche die neuesten Entwicklungen in Wissenschaft und Technik vor Augen führen.

1. Das Titelbild von Charles-Nicolas Cochin

Der Pariser *Salon* von 1765, dessen überbordende Inszenierung im Louvre der Zeichner und Maler Gabriel de Saint-Aubin (1724–1780) in Skizzen⁶ und vor allem in einer detailreichen, partiell aquarellierten Zeichnung in Mischtechnik authentisch überliefert,⁷ zeigt unter den bescheidenen Formaten vorn links eine Zeichnung des Graveurs Charles-Nicolas Cochin (fils) (1715–1790),⁸ seit 1751 Mitglied und seit 1755 Sekretär und Historiograf der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und als *Garde des Dessins du Cabinet du Roi* (seit 1752) von König Ludwig XV. geadelt.⁹ Diese Zeichnung wird von Denis Diderot in seiner *Salon*-Kritik mit anerkennenden Worten bedacht und avanciert nachmalig zum Titelblatt – und zwar als *FRONTISPICE DE L'ENCYCLOPÉDIE* im 11. und letzten Tafelband der Erstausgabe von 1772.

Angesichts der von Diderot selbst offenbar als programmatisch eingestuften Darstellung verspricht eine nähere Betrachtung einige Aufschlüsse über das Selbstverständnis der Enzyklopädisten; zudem verdient sie schon aufgrund ihrer außerordentlichen Verbreitung auch noch im 19. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit.

Die titellose Darstellung ist in drei Versionen erhalten: Da ist erstens die Originalzeichnung von Cochin (Version A), heute in der privaten Collection Douglas Gordon in Baltimore,¹⁰ zweitens der von Benoît-Louis Prévost (um 1735–1804) seitenverkehrt ausgeführte, präzise an der Vorlage bleibende Reproduktionsstich für die Erstauflage (Version B), der beispielsweise 1977 im italienischen Reprint des enzyklopädischen

4 Dt. Übers. in: Diderot, *Enzyklopädie: Philosophische und politische Texte der »Encyclopédie«* sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände, S. 37–53.

5 Proust, »Diderot et l'encyclopédie«, S. 511–529.

6 Dacier und Rouchès, *Le »Livres de Croquis«* de Gabriel de Saint-Aubin.

7 Musée de la monnaie (France), Hrsg., *Diderot et l'art de Boucher à David: les Salons, 1759–1781*, S. 90, Nr. 26.

8 Ebd., S. 492f.; Pinault-Sørensen, Kafker, »Notices sur les collaborateurs du recueil de planches de l'Encyclopédie«, S. 208f.

9 Proust, »Diderot et l'encyclopédie«, S. 518f.

10 Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 1 Tafel 97.

Tafelwerks an den Anfang aller Illustrationen gerückt wird,¹¹ und schließlich die überarbeitete Fassung mit deutlichen Veränderungen, insbesondere Ergänzungen in der unteren Bildpartie (Version C) für die späteren Auflagen, so auch in der Faksimile-Ausgabe des 11. Tafelbandes, welche die angeblich erste Ausgabe repräsentiert, aber die revidierte spätere Version bringt.¹²

Dank der unter Version C vom Stecher kursiv gesetzten Produzenten-Angaben ergibt sich zur Geschichte des Titelblattes der *ENCYCLOPÉDIE* folgende Chronologie:

- 1764 Handzeichnung von C.-N. Cochin (Version A)**
- 1765 ausgestellt im Pariser SALON Carré du Louvre, Eröffnung am 25. August**
- 1765 Diderots Kritik des SALONS von 1765 mit Bemerkungen zu Cochin¹³**
- 1772 Erscheinen der Erstausgabe des 11. Tafelbandes mit Version B als Titelbild**
- 1776 Version C, ebenfalls von Cochin/Prévost, mit ergänzter Überarbeitung**

Ausgehend von der Annahme, dass die letzte Überarbeitung der ursprünglichen Bildidee Cochins sowohl mit dessen Zustimmung geschieht als auch auf präzise Anweisungen an den Stecher Prévost zurückgeht, soll diese Version C (Abb. 1) als des Herausgebers letzte Verfügung zum Frontispiz der *ENCYCLOPÉDIE* untersucht werden.

Zunächst eine Bemerkung zur Seitenverkehrung von Version A zu den Versionen B und C: Die von Diderot schon in seiner ersten Bemerkung gepriesene, überaus geistreiche Konfiguration (*»très ingénieusement composé«*) erfährt natürlich durch die Reproduktion eine Umdeutung ihrer Bewegungsrichtungen. Doch die Zeichnung enthält ein untrügliches Indiz, dass Cochin diese Umkehrung schon vorausbestimmt hat; denn die oben vor der Hauptfigur kniende Gestalt hält am herabhängenden Arm ein aufgeschlagenes Buch mit dem schon spiegelbildlich geschriebenen Titel »BIBLIA«, das Handgelenk verdeckt teilweise die Ergänzung »SACRA«. Mit anderen Worten: Eine Untersuchung dieses Titelbildes kann die »Vorzeichnung« hinsichtlich ihrer anderen Richtungen unberücksichtigt lassen. Das sah offenbar schon Diderot, wenn er sich im letzten Satz wünscht, dass der Stecher die Fehler der Zeichnung beseitigen möge: *»Si la gravure réussit à corriger ce défaut, le morceau sera parfait«*, wobei der »Fehler«, so Diderots erstaunliche Anmerkung, in der zu wenig unterschiedenen Stufung der Raumebenen liege (*»... les plans n'avancent, ne reculent pas assez«*).

Dieses für die französische Aufklärung des Kreises um Diderot symptomatische Blatt ist bereits von Alexander Perrig gründlich analysiert, eloquent interpretiert und umfangreich durch Anmerkungen ergänzt worden, welche den kulturhistorischen Zeithorizont bestens ausleuchten.¹⁴ Die Grafik an dieser Stelle gleichwohl erneut näher zu betrachten, nötigt der vorliegende Gesamtzusammenhang, und zwar hinsichtlich der Rolle der Künste, nicht zuletzt der »mechanischen«. In der figurenreichen Komposition

11 Diderot und d'Alembert, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*.

12 Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre*, 17 Bde., dies.: *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, Bd. 11.

13 Seznez und Adhémar, *Salons*, hier Bd. 2, S. 230f.

14 Perrig, »Das Frontispiz der Encyclopédie oder die hohe Kunst der Verblümung«, S. 67–92.

dieses Bildes, das man als »Die Entschleierung der Wahrheit« betiteln kann, dominiert eine wogende Bewegung im Wechselspiel zwischen oben und unten. Während der Blick nach unten mit dem Entwirren des dichten Gedränges intensiv arbeitender, herbeitragender oder nur hinaufschauender Menschen, zumeist Männer, beschäftigt ist, versammelt sich darüber auf nah herabgleitenden Wolkenbänken eine kontemplative, illustre Gesellschaft teilweise leichtbekleideter Frauengestalten. Sie lagern entspannt in kleineren Gruppen, wenden sich teils ihren Nachbarinnen zu, größtenteils jedoch nehmen sie mit mehr oder weniger Aufmerksamkeit Anteil an dem Vorgang über ihnen. Denn ganz oben in der Mitte steht, lichtumflutet, wohlgestaltet, anmutig bewegt und vollständig umhüllt von einem durchsichtigen Schleier, die Allegorie der Wahrheit, monumental überragt vom architektonischen Ring hoher ionischer Säulen hinter ihr, die eine nur angedeutete Kuppel tragen. In der Peripherie tun sich zwei Frauen mit einer Lichtfackel über ihrem Kopf hervor, die eine links oben mit einem zusätzlichen taubenartigen Flügel an ihrer Schläfe, die zweite gegenüber, weiter unterhalb, rechts neben der bereits erwähnten *BIBLIA*. Während diese mit ihrer ausgestreckten Rechten den Schleier der Wahrheit herunterzieht, nähert sich die andere mit einer Blütingirlande. Diderot erklärt: »*On voit en haut la Vérité, entre la Raison et l'Imagination; la Raison qui cherche à lui arracher son voile, l'Imagination qui se prépare à l'embellir.*«¹⁵ (»Man sieht in der Höhe die Wahrheit zwischen Vernunft und Einbildungskraft; die Vernunft, die sich bemüht, ihr den Schleier herunterzureißen, die Einbildungskraft, die sich anschickt, sie zu verschönern«). An diesem Vorgang ist ganz oben im Hintergrund noch eine bekrönte Gestalt beteiligt, die den Schleier zu lüften beginnt. Als »Krone der Wissenschaften« wird man sie mit der *Philosophie* gleichsetzen dürfen, was mit der Bezeichnung *Métaphysique* im offiziellen Ausstellungskatalog von 1765 durchaus im Einklang steht. Dass freimaurerisches Gedankengut hier im Spiele sei, bleibt eine gewagte These.¹⁶

Auf solche Attribute – Fackel, Flügel und Krone – aufmerksam geworden nimmt man nach und nach die vielen Attribute auch der anderen Frauengestalten wahr. Und siehe da, entgegen Diderots allzu flüchtigen Bemerkungen von Philosophen und Künstlern, die dargestellt seien, entdeckt man gleich mehrere Musen sowie die Personifikationen von Künsten und Wissenschaften wie auch andere allegorische Gestalten. Eindeutig identifizierbar sind in der unteren Mittelgruppe die *BILDHAUEREI* (Meißel und Hammer am Kopfmodell), die *MALEREI* (Bündel von Pinseln und Palette), die *ARCHITEKTUR* (Zirkel, Dreieck, Richtscheid) und dicht dahinter die *MUSIK* (Harfe). In den Händen der Frauen weiter links oben finden sich Leier, Panflöte, Maske und Harlekinstab, womit sie sich, innerhalb der Sphäre der *IMAGINATION*, als die Schwestern der *Poesie* zu erkennen geben. Gegenüber blickt die *GEOMETRIE* auf ihre große Zeichnung mit der Darstellung der pythagoreischen Quadrate-Gleichung, links darunter, als Rückenfigur mit Sternen im Haar und einem Himmelsmodell im Schoß, die *ASTRONOMIE*, und darüber erfasst eine Frau mit ihrer erhobenen Rechten eine gläserne Glocke mit einem Vogel darin, aufgesetzt auf einen mechanisch verstellbaren Schemel. Diese Figur wird

15 Seznec und Adhémar, *Salons*, S. 230f.

16 Georges May, »Observations on an Allegory: The Frontispiece of the »Encyclopédie««, S. 159–74, hier S. 170–172.

von der zeitgenössischen *Explication* als *Physik* tituliert.¹⁷ Oben rechts außen, im Rücken der Vernunft, präsentieren die *Altertumskunde* ein Sphinx-Modell und die *Gegenwartsgeschichte* die kleine Büste eines Parlamentsabgeordneten; darunter, tief ins Schreiben versunken, die *Geschichtsschreibung* über dem Rücken eines im Halbdunkel hockenden Greises als Pult, der mit seiner Sense als *Zeit* anzusprechen ist.

Alle Genannten verkörpern die Versammlung der im Dienst der Wahrheit stehenden Wissenschaft und Kunst, wobei die sogenannten schönen Künste dominanter inszeniert sind.

Leicht abgerückt von dieser erlauchten Runde und hinabgestiegen bis in die Niederungen des Arbeitslebens lagern die beiden Allegorien der *CULTURA*, in ihrer lateinischen Grundbedeutung: der Bodenpflege, als da sind der *ACKERBAU* mit Holzpflug, Sichel und einem Ährenbündel, das zu Füßen auch ihrer Nachbarin liegt, der *BOTANIK*, die im Schoß einen Kakteentopf hütet; dicht dahinter außerdem die *CHEMIE* (Gefäß mit Kolben) und die *OPTIK* (Hohlspiegel-Modell). In welcher Beziehung stehen sie zu jener Wahrheit, die sich von der Höhe herab zumindest in der Wendung ihres Kopfes aus der Ferne zuzuwenden scheint? Doch ihr gesenkter Blick geht eher ins eigene Innere. Unten, wie im »Maschinenraum« des Geschehens, sieht man, wie mitten im Gedränge ein Mann mit seinen ausgestreckten nackten Armen ein kostbares Gefäß auf einem geschwungenen Tablett hochhält und damit gestisch das Opfer auch der Umstehenden darbringt, verstärkt durch seinen sehnsuchtsvoll emporgleitenden Blick. Was wird hier der Wahrheit dargebracht?

Während die *Explication* zu Version B undifferenziert davon spricht, dass im untersten Register mehrere praktische Künste und Berufe zu sehen seien, die aus den Wissenschaften hervorgingen (*»En bas sont plusieurs Arts et Professions qui émanent des Sciences«*)¹⁸, gehen in der endgültigen Version C die Männer da unten emsig ihrem speziellen Handwerk nach: den verschiedenen Arbeitsvorgängen in einem Druckereibetrieb. Von unten links bringt ein Junge eine Rolle Papier herbei. Über ihm beugt sich jemand, der sich zum Schutz ein Tuch über die Haare geknotet hat, und nimmt mit den Lederballen, deren Holzstiele er in seinen Fäusten hält, die Druckfarbe von der Platte vor ihm auf. Rechts neben ihm, ebenfalls als Rückenfigur, legt ein anderer mit spitzen Fingern sorgsam das Blatt auf den Druckschlitten; die Spindel-Presse steht links wie ein Holzregal, und vorn in der Mitte dreht ein junger Mann den großen Hebel mit massiver Endkugel kraftvoll zur Erhöhung des Drucks der Stockpresse unter ihm, die aber unterhalb des Bildrandes steht, d. h. nicht zu sehen ist. Die ganze Gruppe leicht überragend hält die Lektorin ein frisch gedrucktes doppelseitiges Textblatt hoch und überprüft kritisch dessen Qualität.

Worum geht es also insgesamt in diesem Titelblatt? Zur Interpretation der Vorgänge muss noch eine Gestalt berücksichtigt werden, die kniend zwischen *Vernunft* und *Wahrheit* den obersten Rang aller Allegorien einnimmt, ausgewiesen durch ihr Buch mit dem Titel *BIBLIA SACRA* als *Theologie*. Auf sie fällt aus jenem, den Blicken entzogenen Raum der Kuppel der gesonderte Lichtstrahl göttlicher Inspiration herab, während die *Wahrheit* deutlich leuchtender als eigene Sonne mit ihrem Kopf in alle Richtungen strahlt und die dunklen Wolken der Unwissenheit vertreibt. Die *Theologie* kniet

17 Musée de la monnaie (France), Diderot et l'art de Boucher à David: les Salons, 1759–1781, S. 494.

18 Ebd.

da wie eine Seherin mit verklärtem Blick nach oben und sensibel vortastend erhobener Rechten.

Die *Vernunft* scheint sie mit ihrer Linken beruhigen zu wollen, während sie aber mit dem anderen Arm hinter ihrem Rücken, d. h. wie unbemerkt an ihr vorbei, mit Hilfe der *Philosophie* den Schleier der *Wahrheit* herabzieht.

BEAUX-ARTS im Aufwind

Mit der spätantiken, von Martianus Capella erdachten Hervorhebung jener Siebenzahl der *Artes Liberales*, die nachmalig zu Schuldisziplinen des Mittelalters avancierten, wurden gleichzeitig alle übrigen Künste ganzgleich welcher Spezies abgewertet. Von diesen sieben freien Künsten (Trivium: Grammatik, Rhetorik, Dialektik; Quadrivium: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) erscheinen auf dem Titelblatt der *ENCYCLOPÉDIE* nur die letzten drei und zwar in ausgesprochen unauffällig mittlerer Position, wogegen die verbalen Künste (Lyrik, begleitet von Dramatik und Satire) sowie die bildenden Künste (Malerei zwischen Bildhauerei und Architektur) unter Anführung der entflammten Einbildungskraft (*Imaginatio*) von oben links herab als Musen ins bildliche Zentrum des Geschehens vorrücken, die Malerei unter all diesen einzig unverstellt ganzfigurig.

Diese Aufwertung der bildenden Künste erklärt sich historisch dadurch, dass im französischen 17. Jahrhundert die *Beaux-Arts* mit der Gründung königlicher Akademien gleichsam in den Adelsstand der Kultur aufrückten, wiederum zum Nachteil der sogenannten *Artes Mechanicae*, d. h. der mit körperlicher Arbeit verbundenen Künste, von der höheren feinmechanischen bis hin zu den einfach handwerklichen, die »nicht direkt zur Erkenntnis führen, sondern dem Nutzen und der Notwendigkeit der äußeren Lebensführung dienen«.

Nun erscheint in der Bildecke unten rechts, sozusagen angekommen auf dem Boden des täglichen Lebens, die *Agricultura* zugleich als Überleitung zu weiteren mechanischen Künsten, nämlich der *Armatura*, der Schmiedekunst, hier in Form des emporgehobenen Prunkgefäßes, das als Produkt des Kunsthandwerks anzusehen ist, sowie der Uhr (Mitte des unteren Bildrandes) als Symbol einer hochspezialisierten *Ars Mechanica* und nicht zuletzt der umtriebigen *Drucktechnik*, die als Medium der Aufklärung die Ergebnisse der entschleierte Wahrheit aller Disziplinen publiziert.

2. Der Artikel ART in Band I der ENCYCLOPÉDIE von 1751

Eine der bahnbrechenden Taten Diderots ist sein geradezu kampflustiges Eintreten für die vernunftbestimmte Umwertung der tradierten, angeblich natürlichen Hierarchie der Künste zugunsten der mechanischen Künste, die bis in seine Gegenwart völlig

unterbewertet seien bis hin zu anhaltender Verachtung (*mépris*)¹⁹. Diderot diskutiert; dabei zieht er auch ethische und soziale Register: Aufklärung zum Thema technischer Fortschritt.

Im Artikel *KUNST (ART*²⁰) argumentiert Denis Diderot mit dem nachfolgend referierten Gedankengang. Den Einstieg nimmt der Autor mit einem menschheitsgeschichtlichen Rückblick auf Beobachtungen der Natur, als es darum ging, ein System von Hilfsmitteln und Regeln zum Zwecke ihrer Verwertbarkeit (*service, emploi*) zu gewinnen.

Im nächsten Schritt sei es um die Anwendung der erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten bei der Erwirtschaftung (*industrie*) von Naturgütern gegangen, und zwar zur Befriedigung sowohl der Grundbedürfnisse bis hin zu Luxus und Vergnügen als auch der Wissbegierde (*curiosité*). Das sei, so Diderot, die gemeinsame Geburtsstunde der Wissenschaften und der Künste gewesen. Handele es sich um die Anwendung fachbezogener Regeln bei der Herstellung von Objekten, spreche man von *Kunst (Art)*, gehe es aber um das bloße Betrachten und Nachdenken über ein Objekt unter Einbeziehung seiner verschiedensten Aspekte, dann sei das systematische Sammeln von fachbezogenen Beobachtungen ein Fall von *Wissenschaft (Science)*.

Jede Kunst habe die beiden Seiten von Theorie und Praxis und die eine komme nicht ohne die andere aus. Während allein die Ausübung der Kunst die Bedingungen von Material, Werkzeugen und Arbeitsgängen lehre, sei es Aufgabe der Theorie (*spéculation*), Erscheinungen zu erklären und Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen.

Nach diesen einleitenden Ausführungen setzt Diderot mit dem Abschnitt über die Einteilung der Künste in freie und in mechanische (*distribution des arts en libéraux & en mécaniques*) zur Kritik an der tradierten Hierarchie der Künste an. Beim Anblick von Erzeugnissen der Künste sei zwar festzustellen, dass manche mehr das Werk des Geistes als der Hand, andere dagegen mehr der Hand als des Geistes seien.

Daraus aber einen Vorrang zu schlussfolgern und mit der Einteilung der Künste in freie und mechanische die letztgenannten im Ansehen entsprechend herabzusetzen, sei eine Entwürdigung des menschlichen Geistes. Dieses Vorurteil müsse dringend ausgeräumt werden, was ganz im Sinne von Francis Bacon und Jean-Baptiste Colbert sei. Schon Bacon habe die Geschichte der mechanischen Künste für den wichtigsten Zweig der wahren Philosophie gehalten.

Generelles Ziel jeder Kunst sei »das Einprägen bestimmter, festgelegter Formen auf einer von der Natur gelieferten Grundlage; und diese Grundlage ist die Materie oder der Geist oder irgendeine Funktion der Seele oder irgendein Erzeugnis der Natur« (*»imprimer certaines formes déterminées sur une base donnée par la nature; & cette base est ou la matière, ou l'esprit, ou quelque fonction de l'âme, ou quelque production de la nature«*). Im Übrigen werde er, Diderot, seine Aufmerksamkeit umso mehr den mechanischen Künsten widmen, je weniger über diese bisher gesprochen worden sei. In den nachfolgenden Abschnitten entwirft Diderot das Konzept für eine Abhandlung über die mechanischen Künste, bringt Beispiele aus der Papier- und Glasproduktion, stellt zwischendurch methodische Überlegungen an und betont, dass es hier um nicht weniger als die Fundamente eines ungeheuren Gebäudes (*»les fondemens d'un édifice*

19 Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre*, Bd., S. 714.

20 Ebd. S. 713–717; Diderot, *Enzyklopädie: philosophische und politische Texte der »Encyclopédie«* sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände, S. 183–197.

immense«) gehe. Entdeckungen und Erfindungen insbesondere der mechanischen Künste hätten über Jahrhunderte unsere Kenntnisse erweitert, wofür die Kunst, Bücher und Kupferstiche zu drucken, ein lehrreiches Beispiel abgebe.

Im Falle der Maschinen gebe es merkwürdigerweise solche, die kompliziert seien, aber einfache Ergebnisse lieferten, und solche einfacher Art, die komplizierte Wirkungen hervorbrächten. In einer Abhandlung darüber tue man gut daran, im ersten Fall, wie etwa bei einer Uhr, zunächst die Wirkung zu beschreiben, um dann zur Erklärung des Mechanismus voranzuschreiten, während man im zweiten Fall, wie etwa bei einem Webstuhl, zuerst dessen Bau und Arbeitsweise erklären sollte, was dann das Verständnis der verschiedenen Ergebnisse erleichtere.

Weiterhin sei im Maschinenbau das richtige Verhältnis von Theorie (Mathematik, Geometrie) und Praxis (Erfahrungen mit den verschiedensten physikalischen Faktoren) von entscheidender Bedeutung. Es gebe zu viele schlechte, von Theoretikern entworfene Maschinen. Ein großes Problem seien die oberen und unteren Dimensionierungsgrenzen einer Maschine, um optimale und maximale Resultate zu erzeugen.

Des Weiteren plädiert Diderot für eine »Grammatik der Künste« (*grammaire des Arts*), um die Fachtermini so kompatibel wie möglich zu gestalten, auch Tabellen dazu wären nützlich. Viel schwerer, als die kompliziertesten Maschinen zu erklären, sei es dagegen, in der Malerei den Begriff *Anmut* (*grace*) oder den in mehreren Künsten verwendeten Begriff der *Vertiefung* (*creux*) zu definieren.

In geradezu provozierender Rhetorik fragt Diderot, in welchem System der Physik oder Metaphysik man mehr Intelligenz, Scharfsinn und Folgerichtigkeit entdecken könne als in bestimmten Maschinen, und sei es eine zum Stricken von Strümpfen; und fordert dann pathetisch: »*Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est due. Les Arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes; ils pourroient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts mécaniques*« – (»Erweisen wir den Künstlern endlich die ihnen geschuldete Gerechtigkeit! Die freien Künste haben sich zur Genüge selbst besungen; jetzt könnten sie die ihnen verbliebene Stimme einsetzen, um die mechanischen Künste zu feiern«).

In der Folge müsse also die soziale Stellung der Handwerker und Techniker – und sei es durch den König selbst – verbessert werden.

Schließlich profitiere von ständig verbesserten Ergebnissen die ganze Gesellschaft. Andererseits sei es an den Künstlern selbst, das Wohl der Allgemeinheit über den eigenen Vorteil zu stellen, nämlich indem sie nützliche Entdeckungen nicht als Geheimnisse für sich behielten.

Eine gut funktionierende Manufaktur zeichne sich aus durch die Güte des verwendeten Materials, durch die Schnelligkeit der Herstellung und durch die Vollkommenheit ihrer Produkte. Mittels einer durchorganisierten Arbeitsteilung werde dann das beste Werkstück zugleich das preiswerteste sein (*»l'ouvrage le mieux fait est encore celui qu'on a à meilleur marché«*). Allein diese Forderung Diderots von 1751 an das Produktdesign der Zukunft offenbart den fundamentalen Charakter seiner erfahrungsgetränkten Ideen.

3. Anmerkung zu den Illustrationen der Tafelbände

Als Folgerung aus Diderots Überzeugung, dass die seinerzeitigen, gesellschaftlichen Umwälzungen eher den Fortschritten in den mechanischen Künsten entsprängen als denen der Wissenschaften und der freien Künste (*«La révolution peut être moins sensible dans les Sciences & dans les Arts libéraux, que dans les arts mécaniques; mais il s'y en fait une»*)²¹ – hier folgt das Beispiel Elektrizität –, erhält die Veranschaulichung handwerklicher und industrieller Fertigungsprozesse den Löwenanteil in den elf Bänden der Stichesammlung (*RECUEIL DE PLANCHES SUR LES SCIENCES, LES ARTS LIBÉRAUX ET LES ARTS MÉCANIQUES, 1762 – 1772*). Anschauung als goldener Weg des Unterrichtens verwirklicht auf eigene Weise das viel zitierte Hauptziel der »aufklärenden« *ENCYCLOPÉDIE*, wie es Diderot in seinem Artikel *ENCYCLOPÉDIE* formuliert: *«... rapprocher les découvertes & et les ordonner entre elles, afin que plus d'hommes soient éclairés, & que chacun participe, selon sa portée, à la lumière de son siècle»*²² – (*«... die Entdeckungen näher zu bringen und sie untereinander in eine Ordnung zu fügen, damit mehr Menschen Erklärungen bekommen und jeder entsprechend seinem Fassungsvermögen an der Aufklärung seines Zeitalters teilnimmt»*). Ergänzend zu den Textbänden plant Diderot, angeregt durch die zweibändige, 1728 erschienene *CYCLOPAEDIA* des Engländers Ephraim Chambers, von Anbeginn eine detailreiche Bildersammlung sozusagen als zweites Standbein des *Corpus* der *ENCYCLOPÉDIE*. Während Chambers insgesamt 19 nummerierte Tafeln mit Texterläuterungen innerhalb der Abbildungen vorzeigt, bringt die *ENCYCLOPÉDIE* an die 3.000 nicht nummerierte, sondern nur innerhalb der Begriffe geordnete, durch Ziffern und Buchstaben ergänzte Illustrationen, die damit jeweils zu einem Bündel von »Stich«-Worten werden. Was das quantitative Verhältnis von Text und Bild betrifft, sind verschiedene Grade an Komplexität festzustellen: Am komplexesten insgesamt ist der Bildanteil zum Begriff *Anatomie*, zugleich aber auch der mit dem höchsten Grad an Kompilation aus anderen, älteren Werken;²³ aber auch sonst wurde reichlich »abgekupfert« und nicht immer sind die Quellen angegeben. Einen Überblick über die Provenienz der beteiligten Zeichner und Stecher bieten die *NOTICES SUR LES COLLABORATEURS DU RECUEIL DE PLANCHES DE L'ENCYCLOPÉDIE*.²⁴ Nach welchen systematischen Gesichtspunkten sind beispielsweise die Abbildungen zu einem Handwerk gestaltet? Um das zu veranschaulichen, soll im Folgenden das Beispiel Sitzmöbel genauer untersucht werden.

Beispiel Sitzmöbel (Artikel MENUISIER)

1769 erscheint als 6. Lieferung der 7. Tafelband mit rund 300 Bildseiten, darunter auch größere, gefaltete, unterbrochen nur durch die den Begriffen

21 Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre*, Bd. 1, S. 635.

22 Ebd., S. 635–648.

23 Stewart, »Illustrations encyclopédiques: De la Cyclopaedia à l'Encyclopédie«, S. 70–98.

24 Pinault-Sørensen und Kafker, »Notices sur le collaborateurs du recueil de planches de l'Encyclopédie«.

vorangestellten, minutiös durchnummerierten Abbildungs- und Elementerverzeichnisse. Neben handwerklichen Berufen wie dem Drucken von Texten einerseits und von Grafik andererseits (*Imprimerie*), kommen in diesem 7. Band drei größere Abteilungen zur Bildsprache: die Reitkunst, die Marine und am Ende die Musik. Mittendrin wird der *Menuisier* vorgestellt, und zwar in den drei Ausprägungen des Bautischlers (*Menuisier en batimens*: 38 Tafeln), des Möbeltischlers (*Menuisier en meubles*: 20 Tafeln) und des Karosseriebauers (*Menuisier en voiture*: 30 Tafeln). Diese 88 Darstellungen sind vom Architekten Jaques-Raymond Lucotte vorgezeichnet und vom Graveur Robert Bénard²⁵ auf die Druckplatte übertragen worden. Jede der drei Bilderreihen beginnt mit einem Blatt, das oben Einblick in den laufenden Betrieb einer typischen Werkstatt dieses Berufszweiges gewährt. Nebenbei: Dieses Illustrationsprinzip mag erklären, warum bis zum Erscheinen des letzten Bandes kein Titelblatt für die gesamte Stichsammlung für erforderlich gehalten wurde.

Planche I der Möbeltischlerei zeigt unten ein Tischmodell mit seinen Einzelteilen sowie einem Verschnittplan und oben die Werkstatt: ein hoher, schlichter Raum mittlerer Dimension, ein großes Fenster links und eine Werkzeugwand gegenüber mit Leiter zu einer Bodenluke, die rückwärtige Wand mit einem weiten Durchgangsbogen und einem teilweise verhängten Fenster; vorn links ein fertiges Sesselmodell noch ohne Polsterung, umgeben von Balken und einem angelehnten Schranktür-Oberteil; inmitten zwei leicht diagonal gestellte Hobelbänke, an denen und um die herum gearbeitet wird, auf dem Boden Haufen von reichlich Sägespänen und angefangene oder aussortierte Werkstücke. Die Handwerker werden mit dem einleitenden Text vor den Tafeln wie folgt beschrieben: »Die obere Abbildung dieser Tafel repräsentiert die Werkstatt einer Möbeltischlerei, wo verschiedene Handwerker mit unterschiedlichen Arbeitsgängen des Möbelbaus beschäftigt sind; einer hat ein Brett durchzusägen, ein anderer die Kanten zu glätten, einer muss die Werkstücke für Stühle und Sessel zuschneiden, einer vorzeichnen, ein anderer hat damit zu tun, den Leim zum Kochen zu bringen. Der Rest der Werkstatt ist übersät mit Werkstücken und Möbeln aller Art wie Stühle, Sessel, Couchen, Sofas, Schränke, Tische usw. und andere Utensilien, welche die Kunst der Möbeltischlerei betreffen.«

Das lebendige Szenarium erweckt den Eindruck einer mittelständisch durchorganisierten Produktionsstätte mit entsprechender Arbeitsteilung und offenbar guter Auftragslage. Das malerische Hell-Dunkel des überschaubar wohlproportionierten Raumes lässt die Einrichtung mit den dort hingebungsvoll Tätigen verschmelzen und erzeugt beim Betrachter ein Gefühl, sinnerfüllten Lebensprozessen beim Herstellen von Gütern beizuwohnen, die das materielle Dasein für gesellschaftlich gehobene Ansprüche auch ästhetisch bereichern.

Nachdem bereits in der vorigen Abteilung Bautischlerei die notwendige Ausstattung an Werkzeugen auf den Tafeln VII und VIII vorgestellt wurde,

25 Ebd., S. 204 u. 221f.

folgen nun gleich die Möbelbeispiele, und zwar auf acht Tafeln mit Sitzmöbeln, Liegemöbeln, Schränken und Betten, gefolgt von drei reinen Schablonentafeln mit über 100 Profil-Beispielen. Die drei Sitzmöbel (*Fauteuils et Bèrgeres*) auf Tafel VI veranschaulichen die mögliche stilistische Bandbreite von Auftragsarbeiten und daneben die akkurate Übersicht der jeweils erforderlichen hölzernen Bauteile, fast so als handele es sich hier um eine Lehrbuchseite für Möbeltischler, zumal am unteren Bildrand auch ein Maßstab mit angegeben ist. Mit einem Pantografen, wie er als Planche III zum Begriff *Dessein* im 3. Tafelband in seiner praktischen Funktion vorgestellt wird, ließe sich also jedes Element auf real benutzbare Größe zeichnerisch als Vorlage vergrößern, wobei es dann immer noch des handwerklichen Geschicks eines ausgebildeten Möbeltischlers bedarf, um die Schnitzarbeiten, wie zum Beispiel Zapfen, passgenau auszuführen. Denn nur handwerkliche Präzision garantiert dauerhafte Stabilität.

Im Abbildungsteil *Menuisier en meubles* präsentiert sich Handwerk nicht nur als Holzverarbeitender Produktionszweig mit den notwendigen Räumlichkeiten, Einrichtungen, Werkzeugen, dem Personal und seinen Fertigungstechniken, sondern, und das macht den besonderen Reiz solcher Illustrationen der *ENCYCLOPÉDIE* aus, als Labor mit kulturellem Auftrag: Herstellung stilbildender Einrichtungsgegenstände zeitgenössischer Wohnkultur, allerdings auf der Stufe vom akademischen Bürgertum an aufwärts, wo ästhetische Bildung bei einer Auftragsvergabe beispielsweise zu begründen vermag, welche Wahl im Falle der drei Sitzmöbel-Modelle zu treffen sei oder ob vielleicht sogar eine variierende Sonderanfertigung in Betracht zu ziehen wäre. Möbelbau als Kulturdesign für die Oberschicht. Der *Menuisier* wird hier vorgestellt als Repräsentant der *Arts mécaniques* im Sinne eines Vertreters von *Kunst-Handwerk*.

4. Zum Artikel BEAU

Es erstaunt noch heute, mit welchem rhetorischen Aufwand Denis Diderot sich in seinem langen, zweiseitigen (hier mit a/b zitierten) Enzyklopädieartikel *BEAU* der Frage nach dem Ursprung des Schönen und den Gründen der Verschiedenheit in den Anschauungen über die Schönheit widmet. Man hat darin schon die Vorahnung von Diderots jahrzehntelangen *Salon*-Kritiken sehen wollen.²⁶ Zeugnis der Gründlichkeit seiner Recherchen ist allein schon das erhebliche Maß an kritischer Auseinandersetzung mit den Ästhetikern seines eigenen Zeitalters wie Christian Philipp Wolff (1725/frz. 1749), Jean-Pierre Crousaz (1715), Francis Hutcheson (1725/frz. 1749), Johann André (1741) und Anthony Ashley-Cooper Shaftesbury (1699, 2. Aufl. 1713/frz. 1744), noch ehe er seinen eigenen Ansatz entfaltet.²⁷ In einem geradezu kartesischen Ausschlussverfahren bleibt für Diderot unter den Eigenschaften, die in allen Dingen, welche wir schön nennen, die Wirkung des Schönen hervorrufen, nur der Begriff der *rappports* übrig (*»or*

26 Baumeister, »Zum Verständnis des Artikels ›beau«, S. 87–97.

27 Diderot und d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre*, Bd. 2, S. 169–181.

il n'y a que la notion de rapports capable de ces effets«; ENC. 176a), weil alle anderen Eigenschaften, wie »ordre«, »arrangement«, »proportion«, »symmétrie« etc. nicht allgemein gelten, beispielsweise auf das Gemälde eines Gewitters u.ä. nicht zutreffen. Innerhalb des Schönen unterscheidet Diderot zwischen dem realen Schönen, das außerhalb von mir als Wahrnehmendem liegt (*beau hors de moi*), und dem wahrgenommenen Schönen (*beau par rapports à moi*): »Ob ich an die Fassade des Louvre denke oder nicht, so haben doch alle Teile, aus denen sie zusammengesetzt ist, immer diese oder jene Form und diese oder jene innere Anordnung; sie ist immer gleich schön in sich, wer auch immer sie betrachtet« (ENC. 176a). Es gibt nach Diderot kein absolutes Schöne, sondern nur das Schöne bezogen auf die Existenz des Menschen und zwar als das reale und als das wahrgenommene Schöne.

Dass das Schöne mehr eine Angelegenheit des Gefühls als der Vernunft sei (*une affaire de sentiment que de raison*), bestreitet Diderot. Der Mensch werde gleichzeitig mit dem Empfindungs- und dem Denkvermögen geboren (*«Nous naissons avec la faculté de sentir & de penser*«; ENC. 175b): Der erste Schritt des Denkvermögens bestehe darin, dass wir unsere Wahrnehmungen untersuchten, sie miteinander verbänden, sie verglichen, sie kombinierten, zwischen ihnen Beziehungen der Übereinstimmung oder der Nichtübereinstimmung wahrnahmen und so weiter. Dadurch entstünden nach und nach die positiven abstrakten Begriffe *«d'ordre*«, *«de proportion*«, *«de rapports*«, *«d'harmonie*«.

Die qualitative Abstufung des Schönen ergebe sich je nach Anzahl und Art der Beziehungen (*rapports*), die eine Sache in sich und bzw. oder im Verhältnis zu ähnlichen Sachen zeige. Wie entscheidend diese Gradation des Schönen vom spezifischen Zusammenhang und Bezugsrahmen abhängt, demonstriert Diderot eindrucksvoll am literarischen Beispiel des Ausrufes *«Qu'il mourût!*« (*«Er sterbe!*«) aus der Tragödie *DIE HORATIER* von Pierre Corneille (ENC. 177a/b).

Schließlich setzt sich Diderot mit dem in seinen Augen berechtigten Einwand gegen die Tragfähigkeit des Begriffes *rapports* zur Bestimmung des Schönen auseinander. Zunächst betont der Autor: *«Le rapport en général est une opération de l'entendement*« (*«Die Beziehung sei im Allgemeinen eine Operation des Verstandes, der Urteilskraft*«). Neben den realen und den wahrgenommenen Beziehungen gebe es noch die fiktiven, wenn zum Beispiel ein Bildhauer vor dem rohen Steinblock schon die gedachte Figur sähe; doch solche Fiktionen seien vom Begriff des Schönen auszuschließen. Ansonsten sei bei der Prüfung der Eigenschaften des Schönen, die in den bisherigen Ästhetiken für konstituierend gehalten worden seien, keine gewesen, die das Kriterium der Allgemeingültigkeit erfüllen könne, bis eben auf den Begriff der *rapports*. Es stehe fest, dass die Schönheit mit den Beziehungen anfangs, zunehme, sich ändere, abnehme und verschwinde (ENC. 177b). Und das gelte für alle Sprachen, für alle Zeiten, für alle Lebensalter, für andere Völker und Kulturstufen und somit für alle Weltgegenden: *«Placez la beauté dans la perception des rapports, & vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui*« (*«Legen Sie die Schönheit in das Wahrnehmen der Beziehungen, und Sie werden die Geschichte ihrer Fortschritte seit der Entstehung der Welt bis heute haben*«; ENC. 178b). Es komme dabei also nicht allein auf die Beziehungen innerhalb dessen, was wahrgenommen wird, an, sondern mehr noch auf die menschliche Anstrengung der Wahrnehmung derselben. »Schön« ist demnach ein Resultat aktiv wahrgenommener Beziehungen, sei dies nun auf ein

isoliertes Objekt bezogen, deren innere Beziehungen ich betrachte, oder auf dasselbe Objekt unter vielen ähnlichen, deren Beziehungen untereinander ich vergleiche (ENC. 176b/177a).

Im letzten Teil des Artikels über das Schöne (ENC. 179 – 181a) listet Diderot die Gründe auf, die seiner Ansicht nach für die verschiedenen Anschauungen über die Schönheit verantwortlich sind.

Diderot arbeitet in seine Argumentationen Beispiele aus möglichst allen Bereichen der Künste, auch der angewandten (wie z. B. die Mechanik einer Uhr oder die Gleichartigkeit bzw. Verschiedenartigkeit von Stuhlbeinen), ein. Zudem lässt er auch die mathematischen Disziplinen nicht aus, wenn er etwa geometrische Grundfiguren wie Dreieck, Quadrat, Fünfeck und Sechseck oder auch Zylinder, Prismen und Obeliskens hinsichtlich ihrer Schönheit miteinander vergleicht (ENC. 172), die Asymptoten einer Kurve betrachtet oder nach den Beziehungen zwischen Zylinder, Kugel und Kegel fragt (ENC. 179b).

In der Diderot-Forschung fällt das Urteil über den Enzyklopädieartikel *BEAU* wenig positiv aus, weil der *rappports*-Begriff letztlich inhaltsleer sei.²⁸ Innerhalb seiner umfassenden Einführung in die ästhetischen Schriften Diderots, den er als literarischen Vertreter des aufsteigenden Bürgertums charakterisiert, kommt Friedrich Bassenge hinsichtlich des Artikels über das Schöne zu dem Fazit, dass Diderot zwar mit dem Begriff der Beziehungen zu formal und inhaltsarm geblieben sei, um damit das Wesentliche des Schönen oder der Kunst fassen zu können. Trotzdem vertrete er aber immerhin einen ästhetischen Realismus, für den das Schöne nicht für sich da sei, sondern sich erst in seinem Wahrgenommenwerden erfülle.²⁹

Zur zeitgenössischen Diderot-Rezeption in Deutschland darf noch angemerkt werden, dass Johann Georg Hamann in Königsberg, durch Kant dazu aufgefordert, für ihn bestimmte Artikel aus der *ENCYCLOPÉDIE* zu übersetzen, in seinem Antwortbrief an Kant vom 27. Juli 1759 wie nebenbei den Artikel *BEAU* als »Geschwätz« bezeichnet,³⁰ was er später allerdings revidiert – nicht unähnlich dem Sinneswandel seines Schülers Herder³¹ in diesem Punkt. In seiner eigenen *AESTHETICA IN NUCE*, veröffentlicht 1762, streift er jedoch Diderots Problem-Disputation mit keinem Wort.³² Ganz im Gegensatz dazu knüpft Kant in seinen »vorkritischen« *BEOBACHTUNGEN ÜBER DAS GEFÜHL DES SCHÖNEN UND ERHABENEN* (1764) mit anthropologisch-psychologischen Aussagen zu temperaments-, geschlechts- und nationenspezifischen Empfindungen für das Schöne letztlich an Diderots Hinweise auf die Gründe für die unterschiedlichen Auffassungen über die Schönheit an.

Den radikalen Bruch mit allen vorherigen Schriften zur Ästhetik, so auch ungenannt mit Diderot, vollzieht Kant erst mit seiner *KRITIK DER REINEN VERNUNFT* (1781). Schon in seiner Einleitung (nach Ausgabe B von 1787) räumt Kant ein, dass zwar »alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangen«, dennoch sei zu prüfen, ob es nicht eine »von allen Eindrücken der Sinne« unabhängige Erkenntnis gebe.³³ Wie Kant dann im Kapitel

28 Baumeister, »Zum Verständnis des Artikels ›beau«.

29 Diderot, *Ästhetische Schriften*, Einführung, Bd. 1, S. V–LXXXIX, hier S. XL–XLIII.

30 Kant, »Nummer 7«, S. 6–16, hier: S. 7.

31 Mortier, *Diderot in Deutschland, 1750–1850*, S. 130–134.

32 Hamann, Jørgensen, *Sokratische Denkwürdigkeiten: Aesthetica in nuce*.

33 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 1.

»Die transzendente Ästhetik« andeutet und schließlich 1790 in seiner *KRITIK DER REI-NEN URTEILSKRAFT* systematisch ausführt, sei Schönheit keine Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern als ästhetisches Urteil »bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt«. ³⁴ Während sich also Diderots »Beziehungen« auf Wahrnehmungen innerhalb eines Gegenstandes und auch den Vergleich mit ähnlichen Gegenständen richten, betreffen Kants »Beziehungen« die erkenntnistheoretischen Rahmenbedingungen bei der Bestimmung des Schönen. Immerhin ist der Aufklärer Diderot mit seiner Betonung der unumgänglich aktiven Wahrnehmung der *rappports* sowie mit dem nachdrücklichen Verweis darauf, dass der *rapport* eine Operation der Urteilskraft (*une operation de l'entendement*, s.o.) sei, sozusagen schon in den Vorhof der Kant'schen Kritik eingedrungen.

Zur Rolle der *rappports* für Gropius als Architekt siehe Kap.II.D.3.a und im Unterricht am *Weimarer Bauhaus* in Kap.I.C.2.b. – *pars pro toto*: »Punkt und Linie zu Fläche« (Kandinsky).

Immer wieder taucht der Begriff *rapport/rappports* in einem Artikel auf, den Walter Gropius für die von Amédée Ozenfant und Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) herausgegebene Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU*, Heft 27 (Nov. 1924) schrieb: »*Développement de l'esprit architectural moderne en Allemagne*«. Dazu zwei Zitate: »*Tout travail plastique sollicite l'espace. Mais tout fragment doit tendre au rapport qui donne la grande unité; – but du nouveau sens constructif.*«

»*Les formes et les couleurs n'acquièrent leur signification dans l'œuvre, qu'au moment où elles établissent des rapports entre nos conceptions humaines; isolée ou dans leur rapport mutuel, elles sont les provocatrices de sensations et de mouvement; elles n'ont pas une valeur qui leur est individuelle, mais une valeur qui est en rapport avec notre organisation humaine.*«

5. Die Zielsetzung des Artikels DESSEIN

Die Titelvignette im Tafelband des zweiten Teils der zweiten Lieferung (von 1763) zum Enzyklopädieartikel *ZEICHNUNG* (*heute: dessin*), wiederum gezeichnet von Charles-Nicolas Cochin und gestochen von Benoît Louis Prévost (Abb. 2), gewährt dem Betrachter wie durch ein großes Fenster Einblick in den zeitgenössischen Betrieb einer akademischen Zeichenschule. Nach und nach nimmt man im dicht gedrängten Zeichensaal diverse Gruppen mit unterschiedlichen Tätigkeiten wahr. Im Bild hocken die jüngsten Schüler vorne links auf einer niedrigen Bank und vertiefen sich unter Anleitung zweier Lehrer in das maßgleiche Kopieren von grafischen Vorlagen. Diese sind an eine Staffelei geheftet: links im Anschnitt ist ein Porträt zu sehen, rechts ein sitzender Akt. Während der eine Schüler sich weit vornüber gebeugt gerade ganz in die Ausarbeitung seiner Zeichnung versenkt, folgt der andere dem korrigierenden Hinweis des Lehrers, der seinen linken Zeigefinger auf eine Stelle im Umriss der Schülerzeichnung legt und mit dem rechten auf dieselbe Stelle in der Vorlage verweist.

Die zweite Gruppe scharft sich auf Hockern und Stühlen dicht um das Gipsmodell einer verdreht kauernenden Figur in stark reduzierter Körpergröße, das auf einem dreibeinigen

34 Ders., *Critik der Urteilskraft*, S. 18.

Bildhauersockel aufgebockt ist. Diese fortgeschrittenen Schüler sitzen überaus aufmerksam da und achten staunend gerade auf das, was der sich über sie beugende Lehrer mit ausgestrecktem Zeigefinger am Gipsmodell erklärt. An der Wand hängen weitere Gipsabgüsse: Fuß, Arm, Bein sowie drei Köpfe, darunter der bekannte hinauf-»sehende« Homer.

Am rechten Bildrand die nächste Stufe des Lernens: Ein älterer Student in modischer Kleidung steht mit seiner Staffelei vor einer lebensgroßen, antikennahen Statue und prüft im Zurücklehnen des Oberkörpers mit kritischem Blick den Fortgang seines selbstständigen Arbeitens.

Schließlich, in seinem Rücken, der »Höhepunkt« des Studiums: das Zeichnen vor lebendem Modell, einem knienden Akt auf hohem Postament, um das sich ringsherum die Meisterklasse versammelt. Einer unter ihnen, in der Mitte der Szene, hebt gerade seinen ausgestreckten Arm Richtung Modell und nimmt schulmäßig mit dem Zeichenstift Maß. An der Wand im Hintergrund eine Galerie eingerahmter Figurenzeichnungen. So gelingt es Cochin, dem für die Redaktion aller Illustrationen zu diesem Artikel Verantwortlichen, in dieser Vignette die charakteristischen Stationen, Methoden und Elemente im Programm des akademischen Zeichenunterrichts lebendig und stimmungsvoll vor Augen zu führen.

In den zwölfseitigen Erläuterungen zu den insgesamt 39 Tafeln wird zu dieser Vignette noch betont, welche Bedeutung den durch Lampen erzeugten Lichtverhältnissen zukomme, insbesondere den so erzeugten Schattenzonen (*côté de reflet*) und dass ein Anfänger sich seinen Platz nicht selbst aussuchen könne. Weiterhin heißt es zum stehenden Einzelkämpfer vorn rechts, eine solche Studie nach der Antike eigne sich besonders für angehende Bildhauer. Ergänzt wird die Vignette durch zwei architektonische Darstellungen (Abb. 14 unten): Querschnitt und Grundriss einer Zeichenschule mit arenaförmig ansteigenden Sitzreihen rings um das Podest für das Aktmodell. Der Beischrift ist zu entnehmen, dass der oberste Rang für die Bildhauer reserviert bleibe, die direkt nach dem posierenden Modell plastizieren.

Die nachfolgenden, im Vorspann ebenfalls ausführlich kommentierten Tafeln gewähren differenzierte Einblicke in das, was akademischer Zeichenunterricht vermitteln kann: die Stufen der Schulung zum Maler oder Bildhauer mit der Aussicht, nach erfolgreicher Absolvierung die gesellschaftlich anerkannte Stellung eines Künstlers zu erreichen bis hin zur Aufnahme in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Das wiederum eröffnet die Möglichkeit, im angesehenen Pariser *Salon* ausstellen zu können. Im Einzelnen zeigen die Tafeln die technischen Hilfsmittel (Zeichenstifte und -geräte, Pantograf, Camera obscura, Gliederpuppe), sodann Vorlagen für Einzelstudien (Gesichtsorgane, Körperteile, Abb. 3 a,b), Beispiele für Darstellungen von Lebensaltern, Gefühlsregungen, Faltenwurf, Figurengruppen und eine Landschaft, schließlich eine Reihe von Linearzeichnungen der bekanntesten antiken Statuen und zwar mit genauen Angaben zu deren Proportionierung bis in kleinste Untereinheiten (Abb. 3 d).

Erstes Ergebnis zur Frage der Zielsetzung des Tafelwerkes, Artikel *DESSEIN*: Die Enzyklopädie bietet das kommentierte Vorlagenmaterial eines quasi professionellen Lehrgangs zum Selbststudium an, verständlicherweise nur auf der unteren der drei Stufen der Zeichenkunst (nach Goethe: einfache Nachahmung, Manier, Stil).

Dazu ist historisch anzumerken, dass die *ENCYCLOPÉDIE* mit dieser Auswahl eine klare Position in der Diskussion um die Prioritäten im Curriculum des Zeichenunterrichts

bezieht, die seit Gründung der Pariser Kunstakademie Mitte des 17. Jahrhunderts noch nicht abschließend den Stellenwert der neben dem Naturstudium am lebenden Modell beteiligten Disziplinen bestimmt hatte:³⁵ der medizinischen Anatomie (Vorbild Leonardo da Vinci), des Proportionskanons (Vorbild Dürer) oder dem Studium der Antiken-Abgüsse, zu dem Henri Testelin, maßgebliches Akademiemitglied, Beispiele in seinem Lehrwerk von 1680 beisteuerte.³⁶ Das Fehlen anatomischer Darstellungen im Artikel *DESSEIN* hat allerdings nichts mit einer Unterbewertung dieser Disziplin zu tun, vielmehr gehört der enzyklopädische Artikel Anatomie zu den umfangreichsten überhaupt, was an dieser Stelle wiederum nichts über deren tatsächlichen Rang in der Künstlerausbildung verrät.

Der Beitrag von Claude-Henri Watelet im Textband zum Stichwort *dessein* deckt sich inhaltlich über weite Strecken mit den Erläuterungen zum Tafelwerk, es kommen aber auch thematische Akzente von nicht geringer Relevanz hinzu. Außerdem sind dem Hauptartikel sieben weitere Begriffserklärungen zum selben Wort angefügt, u. a. zur Bedeutung innerhalb der Musik, von denen im vorliegenden Zusammenhang diejenige zur Architektur von fachterminologischem Interesse sein dürfte.

Von geradezu historischer, weil eminent zukunftsweisender Dimension, was der Verfasser des Artikels selbstredend so nicht vorhersehen konnte, ist seine Stellungnahme zu der am Beginn des Artikels gestellten, offenbar seinerzeit schon virulenten Frage, die im französischen 19. Jahrhundert noch zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Jean-Auguste-Dominique Ingres und Eugène Delacroix führen sollte und auch Honoré de Balzac 1831 aufgriff, von Picasso auf seine Weise illustriert,³⁷ wie nämlich innerhalb der Malerei das Verhältnis von Zeichnung und Farbe zu bestimmen sei. Zunächst äußert Watelet Verständnis für die Freunde des Kolorits, die für die Schönheit der Farben und damit sensibler für das Seelische in der Kunst seien, aber: »*C'est par le dessein qu'on commence à initier dans les mystères de la peinture*«, denn die Nachahmung der Natur sei das eigentliche Ziel der Kunst; und da habe nun einmal die zeichnerische Vergewisserung aller Körperformen eindeutig den Vorrang.

Den zweiten Akzent setzt Watelet mit der Betonung der elementaren Schritte beim Erlernen des Zeichnens. Diese ersten Versuche bestünden im technischen Erproben des Rötelstiftes (*crayon de sanguine*), indem man parallele Linien in alle Richtungen ziehe und genau auf die von der Handhabung abhängigen Spuren im Vergleich zur Federzeichnung achte.

Ein dritter Akzent liegt im warnenden Hinweis auf ein Zuviel an Zeichnungen nach Gipsabgüssen, das zwar unbedingt erforderlich sei, um die entscheidende Umsetzung des Dreidimensionalen ins Zweidimensionale zu erlernen; jedoch bestünde die Gefahr, dass man sich dabei einen zu trockenen und kalten (*sec & froid*) Strich angewöhne. Ansonsten verfolgt Watelet beschreibend die bekannten, von Cochin illustrierten und im Tafelwerk ergänzten Stufen im Akademieprogramm, nicht ohne einen letzten Akzent mit Bemerkungen zum Theorie-Praxis-Verhältnis zu setzen. Den weiter Fortgeschrittenen stelle sich nämlich eine schier endlos scheinende Kette immer neuer Schwierigkeitsgrade (Beispiel Körperbewegungen) als Hindernisse in den Weg. Diese

35 Comar, *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'école des beaux-arts*, S. 19–28.

36 Ebd. Kat.-Nr. 75, S. 217.

37 Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*. Mit dreizehn Radierungen von Pablo Picasso.

Probleme der Kunst seien *moitié théorique & moitié pratique*, daher sei eine grundsätzliche und kritische Herangehensweise erforderlich (*»il faut que la réflexion & le raisonnement servent principalement...«*).

Nach der Begriffserklärung zum musikalischen Terminus *dessein* (*»l'invention du sujet, la disposition de chaque partie, & l'ordonnance de tout«*) folgt an dritter Stelle seine Rolle innerhalb der Architektur; kurz zusammengefasst: *»représentation géométrale ou perspective sur le papier, de ce qu'on a projeté«*, also der zweidimensionale Entwurf, der die wichtigste Fähigkeit eines Architekten sei (*»le talent le plus essentiel à l'architecte«*). Innerhalb der Entwurfszeichnungen seien je nach Ausführung verschiedene Kategorien zu unterscheiden, worauf an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden muss.

Abschließend bedarf es noch des Hinweises, dass die Publikation dieses Studienmaterials zum akademischen Zeichenunterricht für sich genommen keine eigens zu bewundernde Neuerung darstellt, denn Veröffentlichungen solcher Art kannten europäische Fachkreise schon zuvor, wie die 2008/09 von der Pariser *Académie des Beaux-Arts* organisierte Ausstellung *Figures du corps* eindrucksvoll belegte,³⁸ neu allerdings ist die auf dem medialen Wege der *ENCYCLOPÉDIE* hergestellte breite Öffentlichkeit dieser Thematik und die damit verbundene indirekte Werbung des Autorenkollektivs für den Studiengang *Zeichnen* an der Pariser Akademie, was es so zuvor nicht gab.

Den größeren historischen Rahmen zum Erlernen des Zeichnens betrachtet das Kap.I.C.2.d.

B. KUNSTKRITIK

Die Entstehung der Kunstkritik als einer eigenständigen literarischen Gattung ist, als kulturhistorisches Phänomen betrachtet, eine Spätfolge jenes Prozesses, der letztlich in den Emanzipationsbestrebungen der italienischen Künstler zu Beginn der Neuzeit wurzelt. Dieser epochale Vorgang der Ablösung der bildenden Künstler von den lokal organisierten Handwerkerzünften und deren engen Zunftvorschriften muss hier nicht abermals seziert und das ganze Bündel von Ursachen und unmittelbaren Auswirkungen nicht noch einmal ausgewickelt werden.³⁹ Bedeutsamer ist im vorliegenden Zusammenhang, welche kulturpolitische Lawine dieser Schritt in jener Zeit des sog. *Manierismus* losgetreten hat. Das historische Ereignis datiert auf den 31. Januar 1563, als auf Initiative von Fra Giovanni Angelo Montorsoli, als Bildhauer zeitweiliger Mitarbeiter von Michelangelo, mit einem kleinen Kreis von Gleichgesinnten, zu dem auch Giorgio Vasari zählte, in Florenz unter der dezidierten Schirmherrschaft von Cosimo I. de Medici die *Accademia del Arte del Disegno* aus der Taufe hob.⁴⁰ Vasari berichtet darüber innerhalb seiner *Künstler-Viten* unter dem Namen dieses Bildhauers. Dabei wurde *disegno* als zentrale, weil verbindende und

38 Comar, *Figures du corps: Une leçon d'anatomie à l'école des beauxarts*.

39 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Kap. V, Abschn. 2, 3 u. 6.

40 Zygmunt Ważbiński, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, 2 Bde., S. 111–154.

verbindliche Disziplin für Malerei, Bildhauerei und Architektur verstanden. Diese erste offizielle Kunstakademie ihrer Art legte alsbald eine eigene Kunstsammlung vor allem aus dem privaten Fundus der Künstler an (Cap. XXX***), und zwar zum Studium für die nachwachsende Generation. Außerdem veranstaltete sie 1564 ihre erste öffentliche Ausstellung, die noch an die von der Akademie gestalteten Zeremonien des Begräbnisses von Michelangelo anknüpfte.

Im Zuge dieses, die Stellung der Künstler betreffenden, tiefgreifenden Wandels etablierte sich im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts ein neues, einflussreiches sowie kommerzielles Phänomen, das vom genehmigten öffentlichen Straßenverkauf der Produzenten von Kunst und Kunsthandwerk an Fronleichnam in Rom und Venedig bis hin zu einem wachsenden, sich zunehmend professionalisierenden und schließlich exportorientierten Kunsthandel reichte.⁴¹ Bekanntlich empfand selbst Dürer den eigenhändigen Straßenverkauf seiner Druckgrafik nicht als entwürdigend. Im Ergebnis sorgte auch diese Entwicklung zu einer sich ausweitenden öffentlichen Wahrnehmung von Kunst jenseits der kirchlichen und aristokratischen Patronage, auch wenn von dort nach wie vor der größte Teil aller Aufträge kam. Was die Statuten des Florentiner Akademiekonzeptes betrifft, an welchen zweifelsohne Vasari mitformulierte, so wurden sie zum Maßstäbe setzenden Vorbild für die Gründung weiterer Kunstakademien dann auch außerhalb Italiens.

Wenig verwundert daher, wenn in Paris bald hundert Jahre später, die vorerst programmlosen Statuten der 1648 maßgeblich unter der Protektion Colberts von Charles Le Brun und Henri Testelin gegründeten *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in der Redaktion von 1652 *expressis verbis* auf das Vorbild der Medici-Akademie verweisen.⁴²

Auf die Umstände der französischen Gründung und ihre Entwicklung kann hier nicht näher eingegangen werden;⁴³ festzuhalten bleibt, dass auch in Paris die Loslösung der bildenden Künstler aus den Handwerkergilden und deren monopolartigen Privilegien nicht kampflos vonstattenging.⁴⁴ Von unvorhersehbar zukunftsweisend europäischer Bedeutung wurden die von der Akademie eingerichteten, zunächst unregelmäßig veranstalteten Ausstellungen, die so genannten *Salons*, mit freiem Zutritt für die Pariser Öffentlichkeit.⁴⁵ Als publizistisches Echo auf diese stark frequentierten Som-

41 Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, S. 87–123.

42 Ebd., Bd. 1, S. 401, Anm. 9.

43 Pevsner, Academies of art, past and present, S. 82–109.

44 Ebd., S. 82f.

45 Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, S. 124–183.

mveranstaltungen entstand überhaupt erst die eigentliche Kunstkritik in Ausstellungsbroschüren, in Zeitungen und Zeitschriften und nicht zuletzt in Korrespondenzen, wenn man, wie Albert Dresdner in seinen umfassend recherchierten Untersuchungen, unter Kunstkritik, in knappster Form zusammengefasst, »die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst«⁴⁶ versteht.

1. Anmerkungen zu den Salon-Kritiken Diderots von 1759 – 1781

Eine umfassende Geschichte der Pariser *Salons* ist noch nicht geschrieben; immerhin entwirft Gérard-Georges Lemaire einen gewissen Überblick, der erklärlich macht, wie der *Salon* zu seiner über zweihundert Jahre währenden Bedeutung gelangte.⁴⁷ Für die Zeit nach 1791 liegt die quellenreiche Studie von Andrée Sfeir-Semler vor,⁴⁸ auf die später Bezug genommen wird. Obwohl Colbert als Protektor und somit verlängerter Arm Ludwigs XIV. schon 1666 durchsetzen wollte, dass die Akademieausstellungen in zweijährigem Turnus zu eröffnen seien, was 1667 auch zum ersten, seines Namens würdigen *Salon* führte, verebte diese Praxis allmählich, bis 1699 die Ausstellung aus den offenen Arkaden im Hof des *Palais Royal* in die *Grande Galerie*, jenem langen, zur Seine gelegenen Südarm des Louvre, umzog und so die bis dahin größte Kunstaussstellung Europas prachtvoll inszeniert werden konnte.⁴⁹

Doch auch im Louvre ging es erst 1704 weiter. Parallel dazu hatte sich in Paris die italienische Sitte der Fronleichnamsausstellungen auf der dreieckigen *Place Dauphine* am Westende der *Île de la Cité* eingebürgert,⁵⁰ was vor allem jüngeren Künstlern, die noch nicht in die Akademie aufgenommen waren, die günstige Gelegenheit bot, mit ihren Werken auf sich aufmerksam zu machen, wie es auch bei Jean-Baptiste Chardin geschah. Der *Salon* als regelmäßige Biennale setzte jedenfalls erst 1737 ein.⁵¹

Die Pariser Kunstszene entfaltete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so weit, dass sie derjenigen in Rom nicht nur den Rang streitig machte, sondern an die erste Stelle in Europa rückte. Rom war zwar als Reiseziel unter Künstlern aller Couleur nach wie vor wegen der Studienmöglichkeiten nach klassischen Vorbildern aus Antike und Renaissance begehrt, weshalb die Franzosen dort 1666 auch ihre eigene Akademie gründeten – Colbert dachte an Nicolas Poussin als ersten Direktor⁵² –, aber sichtbare Antworten auf die Fragen der Gegenwart konzentrierten sich fortan in Paris, was Diderot in seiner überschwänglichen Begeisterung am Ende seiner Einleitung zu SA-

46 Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, S. 9.

47 Lemaire, Histoire du Salon de peinture, S. 11–13.

48 Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon, 1791–1880.

49 Chastel, L'art français III, Ancien Régime, 1620–1775, Abb. S. 45.

50 Walczak, »Unter freiem Himmel: die Pariser Kunstaussstellungen auf der Place Dauphine«, S. 77–98.

51 Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, S. 121–123.

52 Pevsner, Academies of art, past and present, S. 99.

LONS 1765 so formuliert: »Alle Werke der Maler und Bildhauer Europas könnten sie, wenn es denn möglich wäre, zusammentragen und würden es dennoch nicht schaffen, einen Salon wie den unsrigen daraus zu machen. Paris ist die einzige Stadt der Welt, in der man ein solches Schauspiel alle zwei Jahre genießen kann.«

Jedenfalls wurde die Einrichtung des Pariser *Salons* nach zögerlichen Anfängen deshalb zu einem epochemachenden Modell für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst, weil die Künstler, das kunstinteressierte Publikum, der Kunstjournalismus, der Kunstmarkt und auch die Institution der Kunstakademie davon profitierten. Ein Gewinn für alle: für die Künstler, die ihre Arbeiten erstmals unabhängig von ihren privaten Auftraggebern der Öffentlichkeit präsentieren konnten; für das Publikum, das sich einen differenzierten Überblick über die Tendenzen gegenwärtiger Kunstproduktion verschaffen konnte; für die Kritiker, die sich als literarisch ambitionierte Vermittler zwischen Künstler und Publikum dauerhaft etablierten; für den Kunsthandel, der teilweise die schwindende Rolle der Auftraggeber übernahm; außerdem für die Leitung der Kunstakademie, die durch Jurierung und Preisverleihungen eine Art staatliche Förderungs- und Ausstellungspolitik betreiben konnte.

Insofern stehen die heutige Biennale von Venedig (seit 1895) und die Kasseler *documenta* (seit 1955) noch ganz in der Tradition der *Salons* der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*.

Auf Bitten seines Freundes Melchior Grimm arbeitet Diderot an der *Correspondance littéraire* mit, die zweimal monatlich, und zwar handschriftlich vervielfältigt⁵³ und dadurch an der Zensur vorbei, für einen auserlesenen kleinen Kreis von Abonnenten erscheint, gleichwohl heute als eine zentrale »Quelle zur Kenntnis des französischen geistigen Lebens der ganzen Epoche« gelten darf.⁵⁴ Diderot schreibt bereitwillig seine Berichte über die Ausstellungen zwischen 1759 und 1781, von denen unter diesen Umständen einstweilen weder die Öffentlichkeit noch die betroffenen Künstler etwas erfahren, was Diderot selbst insofern als Vorteil schätzt, als er so ungeniert seiner Kritik glauben freien Lauf lassen zu können, ohne damit die persönlichen Verbindungen mit einigen von ihnen aufs Spiel zu setzen. Veröffentlicht werden die Texte erst posthum.

Bei der heutigen Lektüre muss man sich vergegenwärtigen, dass bei Aushändigung der entsprechenden Textlieferungen die Ausstellung längst abgebaut war und natürlich die auswärtigen Abonnenten von den Bildern der Akademieausstellungen mangels Abbildungen keinerlei Vorstellung haben konnten, woraus sich erklärt, wieso Diderot stets mit einer zumeist ausführlichen Bildbeschreibung beginnt und sich sinnvollerweise angewöhnte, zur Orientierungshilfe mit dem dargestellten Raum, den Eigentümlichkeiten des gemalten Schauplatzes einzusteigen.

Notizen zu den Ausstellungsmodalitäten des Salons im Jahr 1763⁵⁵

Um einen lebendigen Eindruck von Diderots Umgang mit den ausgestellten Bildern zu gewinnen, sei aus den vielen hundert Besprechungen als *pars*

53 Seznec, »Diderot – critique d'art«, S. 111–125, hier S. 114.

54 von Boehn, *Rokoko: eine kleine Kulturgeschichte des französischen 18. Jahrhunderts* nach Grimm – Diderot: [Briefe an Louise Dorothea, Herzogin von Sachsen-Gotha], S. 11.

55 Seznec und Adhémar, *Salons*, Bd. 1, S. 151–155.

pro toto ein Beispiel von 1763 herausgegriffen, das ein scharfes Licht auf eine Reihe derjenigen Probleme wirft, mit denen Diderot sich auf seine Weise auseinandersetzt.

Schon im Vorspann zum *Salon* von 1763 macht Diderot auf die mit seinem Anspruch verbundenen Schwierigkeiten aufmerksam, wenn er seinen Freund Grimm fragt, was erforderlich sei, um in einem Ausstellungsbericht der Vielfalt des Gezeigten gerecht werden zu können, und gleich selbst antwortet: »Alle Arten von Geschmack (*goût*), ein für alle Reize (*tout les charmes*) empfängliches Herz, eine Seele, die fähig ist zu unendlich verschiedenen Formen der Begeisterung, eine stilistische Variationsbreite, die auf die Variationsbreite der Pinsel antwortet ...«

Charles-Nicolas Cochin (fils), Berater des Direktors der Kunstakademie, dessen Titelblatt zu Diderots *ENCYCLOPÉDIE* im Kap.I.A.1 untersucht wurde, darf als Initiator der diesjährigen Ausstellung gelten. Zum Verantwortlichen für die Hängung und Aufstellung der Werke wird der Maler Jean-Baptiste Chardin ernannt. Die Ausstellung findet wie schon zehn Jahre zuvor im *Salle carrée* des Louvre statt, dem größten Raum parterre am östlichen Ende der *Grande Galerie*, und wird am 25. August eröffnet. In den fünf Wochen bis Ende September strömen nach Aussagen eines Zeitzeugen täglich sieben- bis achthundert Besucher in die Ausstellung, was als großer Erfolg gewertet wird. Es kommt wohl auch zu Erwerbungen. Die Anzahl der Werke beträgt laut Katalog 208, wobei einige fehlen, wenige andere dafür hinzukommen. Aufgelistet sind 160 Gemälde, 28 Skulpturen, 22 Grafiken und 1 Teppich. Unter den Gemälden befinden sich mindestens 23 Porträts, von denen viele ins Sujet des Genres reichen, was anzumerken für die nachfolgende Porträtbesprechung von Belang ist.

Louis-Michel van Loo (1707 – 1771) im Spiegel der Porträtdiskussion von Diderot⁵⁶

Er stammt aus einer regelrechten Malerdynastie, lernt zunächst bei seinem Vater und studiert dann an der Pariser Akademie, wo er 1726 seinen ersten Akademiepreis gewinnt. Nach Stationen in Rom (zusammen mit François Boucher), Turin und wieder Paris, wo er ab 1735 an der Akademie zunächst als Hilfslehrer wirkt, beruft ihn der spanische Bourbonen-König Philipp V. 1737 als Hofmaler nach Madrid. Dort ist er Gründungsmitglied der Akademie der Künste, kehrt aber 1753 nach Paris zurück und tritt die Nachfolge seines Onkels Carle van Loo als Direktor der *École Royale des Élèves Protégés* innerhalb der Akademie an. Neben repräsentativen Porträts der spanischen und französischen Bourbonen ist heute vor allem das Bildnis von Denis Diderot bekannt, das im *Salon* von 1767 ausgestellt und von Diderot auch amüsant beurteilt wird (»*Moi. J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité ...*«).

56 Turner, *The Dictionary of Art*, Bd. 19, S. 647–649 mit Abb. (Die spanische Bourbonenfamilie, 1743, Prado).

Zu Diderots Text über L.-M. van Loo

Nach einer zunächst harmlos daherkommenden Beschreibung, in die bereits Qualitätsurteile zum Seidenglanz des Stoffes und zur gelungenen Familienähnlichkeit eingeflochten sind, und in der allenfalls die Idee des Hingreifens nach dem so plastisch dargestellten Arm überrascht, fliegen unerwartet als hell leuchtende Funken eines kurzen Feuerwerks zur abendländischen Kulturgeschichte große Namen empor: aus dem alten Rom die Kaiser Marc Aurel und Trajan sowie die Philosophen Seneca und Cicero, die herausragenden Literaten Homer und Vergil einerseits, Tasso und der noch agierende Voltaire andererseits, auch König Heinrich IV. kommt ins Spiel, und schließlich treten neben die niederländischen Maler van Dyck und Rembrandt die französischen Gegenwartsmaler Deshays und Greuze. Was haben all diese mit dem intimen Familienbild zu tun?

Nicht genug damit lässt sich Diderot über das Problem des Kunsturteils unter Kennern aus, namentlich bei ikonografischen Vergleichen mit Vorbildern der Vergangenheit, karikiert genüsslich die Seh- und Sprechgewohnheiten von Salonbesuchern, verrät bis ins Einzelne gehende Ateliergeheimnisse bei der abschließenden Behandlung von Gemäldeoberflächen und legt den Finger auf die dabei auftretenden Probleme chemischer Prozesse, bis er endlich Stellung bezieht zu der in diesem Text zentralen Thematik: dem Porträt.

Die Porträtmalerei ausgerechnet angesichts dieses Bildes auf den Prüfstand zu stellen, macht insofern Sinn, als es hier um das Selbstbildnis eines bekanntermaßen bei Hofe geschätzten, weil »staatstragenden« Porträtmalers geht, wie er gerade seinen Vater porträtiert, von dem er das Porträtieren gelernt hat. Eine stimmige Mehrfach-Reflexion, die schon von sich aus zum Nachsinnen anstiftet.

Bevor Diderot zum scharf kritischen und insofern aufklärerischen Disput (*une contestation singulière*) über die strittigen Anforderungen an das Sujet Porträt ausholt, durchziehen entsprechende Bemerkungen schon die vorangehenden Textpartien, so wenn er auf die Porträtskizze des Vaters und die gelungene Familienähnlichkeit verweist, sodann die Namen der großen Porträtmaler Anthonis van Dyck und Rembrandt in die Diskussion wirft, (vielleicht in Anspielung auf die flämische Herkunft des malenden Urgroßvaters Jacob, der in den 1650er-Jahren in Amsterdam mit Rembrandt und anderen um die besten Aufträge kämpfte, bevor er nach Paris ging und sich dort als Porträtmaler etablierte), und schließlich einen gesellschaftskritischen Blick auf diejenigen wirft, die beim Rundgang durch den *Salon* einzig vor den Porträts stehen bleiben und in ihrer schichtenspezifischen Konversation darüber plaudern: Wer kennt wen und wie nah?

Was macht nun die Qualität eines Porträts aus? Diderot äußert sich hierzu mittels eines klug inszenierten Streites zwischen Künstlern und den *gens du monde*, den »Leuten von Welt«, was auf die Gegenüberstellung von »ähnlich« und »gut gemalt« hinausläuft. Überzeugende Argumente haben beide Parteien. Während im Künstlerurteil malerische Meisterschaft als

höchste Stufe der Kunst gelte, die unabhängig sei von der Frage einer Ähnlichkeit im Sinne einfacher Naturnachahmung, denn Ähnlichkeit sei vergänglich, hervorragende Malerei aber unvergänglich, – fordern die anderen mit ihrem entscheidenden Argument der *memoria*, auch wenn dieser Begriff nicht fällt, vom Künstler die unverzichtbare Wiedererkennbarkeit ihrer lieben Angehörigen wie auch der Wohltäter der Menschheit, zu denen hier beispielhaft Kaiser Marc Aurel und der Philosoph Seneca angeführt werden. Denn beim Anblick der Büsten solcher Persönlichkeiten spiele die Erinnerung an ihr Lebenswerk eindeutig die entscheidende Rolle, wohingegen die mehr oder weniger gelungene Meißelarbeit des Bildhauers kaum interessiere. Die Auseinandersetzung kulminiert in der provokanten, auch an den Leser gerichteten Frage: Welches von den beiden folgenden Porträts würden Sie bevorzugen: ein schlecht gemaltes Bildnis Heinrichs IV., immerhin Ahnherr der Bourbonen, oder ein wunderbar gemaltes (*peint à miracle*) Bildnis eines Clochards. Diderot gibt darauf, und darin offenbart sich sein aufklärerischer Impetus, keine Antwort.

Der naheliegenden Versuchung, an dieser Stelle weiter und tiefer in die überaus facettenreichen *Salon*-Berichte einzutauchen, kann hier nicht nachgegangen werden. In seiner vorzüglichen Gesamtstudie⁵⁷ weist Albert Dresdner nach, dass Diderot nicht, wie vielfach zu lesen, die Kunstkritik erfunden hat, wohl aber begründete er sie neu, und zwar auf einem zuvor unbekanntem literarischen Niveau. Er hat die gewissenhafte Bildbeschreibung als erster zum festen Bestandteil der Kunstkritik gemacht und zudem das Künstlerurteil als legitimes Element der Kunstkritik neu eingeführt.⁵⁸ So ist er Vorläufer der modernen Kunstkritik, in welcher die Ateliersprache auch von der Künstlerperspektive Gebrauch macht, und sei es, wie im vorliegenden Fall, »nur« die technische Problematik beim Endbehandeln der Farbhaut eines Gemäldes. Diderot unterscheidet, wie schon die zitierte *contestation singulière* drastisch vorführt, zwei Bestandteile der Kunst: Technik und Ideal. Wörtlich heißt es gegen Ende der Einleitung zum *SALON* 1765, Abteilung Skulptur: »*La peinture se divise en technique et idéal...*« Letztlich macht Diderot keinen Hehl daraus, dass bei aller ernsthaft gesuchten Nähe zur Künstlerperspektive für ihn als Literaten die Idee bzw. das Ideal doch den Vorzug erhält, was sich im vorliegenden Beispiel darin kundtut, dass er den Porträtisten zurät, ihre Bildnisse in eine Handlung einzubetten, was van Loo von sich aus genremäßig beherzigt hat. Allerdings ginge man sicher zu weit, darin den erwähnten »akademischen« Abnabelungsprozess der Künstler vom Handwerk bestätigt und unterstützt zu finden.

Das Fundamentale und zugleich Zukunftsweisende der Diderot'schen *SALON*-Rezensionen, auch wenn Goethe partiell dagegenhält (Kap.I.B.2), äußert sich in der Beförderung anhaltenden öffentlichen Interesses an Kunstausstellungen, dem vehementen Eintreten für Diskussionen um die

57 Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, S. 188–230

58 Ebd., S. 205.

zeitgenössische Avantgarde, der Wahrnehmung einzelner Künstlerpositionen und deren eigener Atelierargumente, der intensiven Frage nach Qualitätskriterien in der Malerei und der »Erfindung« eingehender Bildbeschreibungen sowie von Analysemethoden.

2. Diderot – Rezeption in Weimar durch Goethe

Gesonderte Aufmerksamkeit verdient Diderots Schrift *ESSAI SUR LA PEINTURE*, weil Goethe dessen erste beiden Kapitel »bearbeitet« hat.

Unter den zu Fragen der Ästhetik selbst publizierenden deutschen Literaten vom Ende des 18. Jahrhunderts, angefangen mit Hamann und dessen Königsberger Schüler Herder (ab 1776 in Weimar) – Lessing war bereits 1781, drei Jahre vor Diderot, gestorben – sowie über Goethe und Schiller (ab 1799 in Weimar) bis hin zu den Gebrüdern Schlegel, um nur die bekanntesten zu nennen – von Kants indirekter Stellungnahme war bereits ausführlich die Rede – ist von deren überlieferten Reaktionen auf Diderots Schriften zu den bildenden Künsten das Echo Goethes das mit Abstand heftigste und auch elaborierteste. Wege und Prozess der Rezeption lassen sich Schritt für Schritt rekonstruieren, vor allem dank der umfassenden Recherchen von Roland Mortier:⁵⁹

- 1795** **Französische Erstveröffentlichung der *ESSAI SUR LA PEINTURE SUIVIS DES OBSERVATIONS SUR LE SALON DE PEINTURE DE 1765***
- 1796** **1. Juni: Rezension im INTELLIGENZBLATT der ALLGEMEINEN LITERATUR-ZEITUNG;**
8. Aug.: ausführlicher Brief Goethes an J. H. Meyer, den späteren Leiter der Weimarer Zeichenschule: »... ein wunderliches Werk von Diderot Sur la peinture ...«; Meyer antwortet aus Florenz am 18. Sept.,⁶⁰
Leipziger Herbstmesse: deutsche Übersetzung von C. F. Cramer erscheint;
10. Dez.: Brief Goethes an Schiller mit Übersendung der *ESSAIS*; Schiller antwortet am selben Tag;
10. Dez.: Brief Schillers an Körner über Diderot;
12. Dez.: Brief Schillers an Goethe: »...jedes Diktum ist ein Lichtfunken ...«, und bittet, den Text noch eine Weile behalten zu dürfen;
17. Dez.: Antwort Goethes: »... es ist ein herrliches Buch und spricht fast mehr noch an den Dichter als an den bildenden Künstler, ob es gleich auch diesem oft mit gewaltiger Fackel vorleuchtet.«;
- 1797** **14. März: Rezension der deutschen Übersetzung von C. F. Cramer im ALLGEMEINEN LITTERARISCHEN ANZEIGER;**

59 Mortier, Diderot in Deutschland, 1750–1850, S. 261–286.

60 Ebd., S. 271f.

- 7. Aug.: Brief Schillers an Goethe: »... dass es Diderot ergeht wie vielen anderen, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Raisonement manchmal wieder verlieren ...«;**
- 12. Aug.: Goethe antwortet: »... Diderot, der bei einem so hohen Genie, bei so tiefem Gefühl und klarem Verstand doch nicht auf den Punkt kommen konnte, zu sehen: dass die Kultur durch Kunst ihren eigenen Gang gehen muss, dass sie keiner andern subordiniert sein kann ...«;**
- 1798 Französische Neuauflage in Bd. XIII der ŒUVRES DE DENIS DIDEROT, publiées sur les manuscrits de l'auteur, hg. v. Jacques-André Naigeon mit Titel-Umstellung und ESSAI;⁶¹**
- August: Goethe beginnt mit der kommentierenden Übersetzung von Diderots ESSAI;**
- 26. Sept.: Fertigstellung des 1. Kap. und Veröffentlichung in den PROPYLÄEN, Bd. I, 2. Stück: »Geständnis des Übersetzers« und »Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung«;**
- 1799 November: Abschluss des 2. Kap.; Das 2. Kap. zum »Versuch über die Malerei« erscheint in den PROPYLÄEN, Bd. II, 1. Stück: »Meine kleinen Ideen über die Farbe«; Kap. 3–7 werden nicht mehr bearbeitet.**

Wenn im Folgenden Goethes konstruktive Kritik an Diderot untersucht wird, dann nicht in der Absicht, in eine Revision zum »Verfahren Goethe gegen Diderot« einzutreten, um eine aus heutiger Sicht gerechtere Einschätzung Diderots zu erwirken. Diese war in Deutschland um 1798 in Unkenntnis des Umfangs seiner ästhetischen Schriften kaum möglich, oder anders ausgedrückt: Auch wenn Goethes Urteil nachhaltig »der wahren Erkenntnis Diderots mehr im Wege gestanden als gedient hat«,⁶² steht hier die Weimarer Resonanz im Vordergrund des Interesses und welche Folgen das vor Ort zeitigte. Aus demselben Grunde erübrigen sich quellenkritische Recherchen zur Genese der ersten Druckfassungen des *Essai* hinsichtlich ihrer Provenienz aus der Koppelung des *ESSAI* an den *Salon de 1765* in der Grimm'schen *Correspondance*⁶³ wie auch eine Überprüfung der sprachlichen Korrektheit und Vollständigkeit der Übersetzung Goethes. Fest steht: Goethe besaß selbst ein Exemplar des genannten französischen Erstdrucks von 1795, das er temporär an Schiller auslieh, während sich die heute gängige Übersetzung von F. Bassenge,⁶⁴ die auch Goethes Textabweichungen anmerkt, begründeterweise an die Fassung von Jacques-André Naigeon hält, erschienen 1798.

61 Naigeon, *Œuvres de Denis Diderot, publiées, sur le manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon*, S. 375–482.

62 Diderot, *Enzyklopädie: philosophische und politische Texte der »Encyclopédie«* sowie *Prospekt und Ankündigung der letzten Bände*, Bd. 1, S. LXXVII.

63 Ebd., Bd. 2, S. 767f.

64 Ebd., Bd. 1, S. 635–694.

Die Auseinandersetzung Goethes mit Diderots *ESSAI SUR LA PEINTURE* entzündet sich an der offenbar die Geister scheidenden Beantwortung der Frage, wie das Verhältnis von Natur und Kunst zu bestimmen sei. Dabei geht es, um es nochmals hervorzuheben, an dieser Stelle nicht um die originären Vorstellungen Diderots, sondern um Goethes gefärbte Darstellung derselben und seine abschnittsweise vorgetragene Entgegnung darauf.

Im *GESTÄNDNIS DES ÜBERSETZERS* begründet Goethe seine Kommentierung Diderots damit, dass er gerade im Begriff gewesen sei, eine »allgemeine Einleitung in die bildende Kunst« zu entwerfen, als ihm »Diderots Versuch über die Malerei zufällig wieder in die Hände« gefallen sei. Und ein lebhaftes Gespräch mit dem »Abgeschiedenen« erscheine ihm allemal besser als jeder »einseitige Vortrag«. Es ist kaum überzogen, schon in dieser Bemerkung einen Diderot'schen Impuls zu erblicken, insofern die *Salon*-Kritiken immer wieder gern das verlebendigende Element des Dialoges einsetzen, wie dies auch in der als Beispiel angeführten Besprechung des Selbstporträts von M.-L. van Loo geschieht.

Diderot, so attestiert ihm Goethe, sei es mehr darum gegangen, die »Freunde der alten Form« zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen, als ein »neues Kunstgebäude« zu errichten, auch wenn er zu einem Übergang vom Manierierten und Konventionellen zum Gefühlten und Begründeten einlade. Problematisch, so Goethe weiter, seien die gegenwärtigen Tendenzen, die den von Diderot angestoßenen Fortgang der Künste behinderten, weshalb er sich auf den Plan gerufen fühle.

a) Goethes Rezension zur Zeichnung

Die grundsätzliche Bedeutung des ersten Kapitels »Mes Pensées bizarres sur le dessin« liegt in den darin explizierten elementaren Vorstellungen zur Morphologie des Menschen und wie man ihr zeichnerisch gerecht werden kann. Daraus leitet Diderot die Notwendigkeit einer drastischen Reform des traditionellen Studienkonzeptes der Pariser Kunstakademie ab.

Von Anbeginn wirft Goethe »unserem Freund und Gegner« vor, dass er die Begriffe »verwirre«, in Sonderheit, dass er dazu neige, »Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren«.

Wenn Diderot gleich im ersten Satz schreibe, dass die Natur nichts Inkorrektes mache, dann sei zu entgegnen, dass die Natur

niemals korrekt sei, solange sich »Korrektheit« auf ein menschlich definiertes Regelwerk beziehe. Vielmehr wirke die Natur in jedem Geschöpf nach Gesetzen mit »unausbleiblichen« Folgen, »unbekümmert, ob es schön oder hässlich erscheine«. Wie Diderot verdeutlicht Goethe dies am Beispiel der körperlichen Verletzung einer Frau, »die von Geburt an schön zu sein bestimmt war«. Eine solche Störung, darin stimme er Diderot zu, ziehe eine Kette zwangsläufiger Entwicklungen nach sich, die sich bis in scheinbar belanglose körperliche Randerscheinungen hinein fortsetze. Insofern sei Diderot auch darin zu folgen, dass man bloß an der Bildung eines Fußes die Gestalt eines Mannes mit Buckel rekonstruieren könne. Allerdings bestreite er Diderots Schlussfolgerung für das beim Zeichnen relevante Prinzip der Naturnachahmung, wenn dieser formuliere: »Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu tun, als die Geschöpfe darzustellen wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein.« Diese Aussage, so Goethe, ermangele einer klaren Unterscheidung zwischen Natur und Kunst, denn: »Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber bedeutendes«. Ganz abgesehen davon sei eine vollkommene Nachahmung der Natur über-

haupt nicht möglich. An dieser Stelle zieht Goethe den Vergleich zwischen dem Naturdarsteller und dem Naturforscher und bringt jenes Pfirsich-Beispiel, wonach der Naturwissenschaftler einen Menschen, der die Natur mit genießenden Augen betrachte, wie ein Kind ansehe, »das mit Wonne das schmackhafte Fleisch des Pfirsichs verzehrt und den Schatz der Frucht, den Zweck der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.«

Der nachfolgenden Passage schickt Goethe eine polemisch überzeichnete Kritik voraus, worin er Diderot vorwirft, um der möglichst vollkommenen Nachahmung von organischen Konsequenzen willen die Darstellung alles Abnormen in der Kunst zuzulassen, und übersetzt dann jene Stelle, aus der man herauslesen könnte, Diderot sei ein früher Vertreter des Realismus gewesen. Diderot argumentiert folgendermaßen: »Da wir in der organischen Natur des Menschen die Ursachen und Wirkungen der Gestaltbildung nicht hinreichend kennen, haben sich Künstler auf konventionelle Regeln verständigt. Wer aber diese Konventionen verlasse, um genaueren Beobachtungen des Charakteristischen zu folgen, könne deswegen nicht gescholten werden.« Goethe entgegnet energisch, dass es für den Künstler irrelevant sei, ob er die Gesetze der organisierenden Natur kenne oder nicht, denn: »Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen

eines bedeutenden Ganzen, im Gewährwerden der Teile ...« Und erst ein gründliches Studium vermittele das Gefühl für die notwendigen Kenntnisse. Ein wahrer Künstler, hier spricht Goethe vom Genie, richte sich nicht nach verabredeten Normen der Naturnachahmung, sondern bilde die Regeln seiner Darstellung aus sich selbst heraus, und zwar nach autonomen »Kunstgesetzen«.

Zu diesem Verhältnis von Natur und Kunst führt Goethe im weiteren Verlauf näher aus: »Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigene Tiefe, ihre eigene Gewalt; sie fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportionen, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft. Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken, der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen ...«

Bei aller Betonung der Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Goethes Auffassung von derjenigen Diderots abhebt, bleibt ihre Aufgabe demnach die Erzeugung einer zweiten, auf den Menschen bezogenen Natur. In den nachfolgenden Absätzen kommentiert Goethe mehr oder weniger wohlwollend das von Diderot näher beleuchtete Problem zeichnerischer Darstellung von Menschen,

deren tägliche Beschäftigung und Alter entsprechende charakteristische Auffälligkeiten im Körperbau hervorrufe. Das sei immer dann von Bedeutung, wenn Kunst sich darauf einlasse, in ihren Darstellungen das alltägliche Leben der Menschen zu berücksichtigen.

Ein nächster Streitpunkt ist die Frage, ob und inwieweit Künstler in die Anatomie eingeführt sein sollten, weil die inneren Organe, insbesondere die Muskulatur, für die Ausbildung der Gestalt verantwortlich seien. Diderot befürchtet, dass allzu ausdauernde Muskel-Studien nachhaltig negative Auswirkungen auf eine lebendige Darstellung der äußeren Erscheinung, auf die alles ankomme, ausüben.

Goethe kritisiert Diderots unpräzise Vorstellung vom Zusammenhang des Inneren und Äußeren einer Gestalt und legt Wert darauf, dass ein Zeichner nicht an der Oberfläche bleibe, sondern man seiner Zeichnung ansehe, dass er auch um das Innere dessen wisse, was er da zeichne.

Sodann lenkt Diderot die Aufmerksamkeit ausführlich auf die Missstände, die nach seiner Auffassung im Pariser Akademiebetrieb herrschen, und zwar hinsichtlich der siebenjährigen Praxis des Zeichenunterrichts. Diese sei gekennzeichnet durch ein Übermaß des Zeichnens nach ausgedachten »akademischen Stellungen« von irgendwelchen Modellen. Das befördere einen manie-

rierten Zeichenstil mit »Attitüden« und verstelle den Blick auf das wahre Leben. Einen gewissen Eindruck davon vermitteln die Tafeln zum Artikel *DESSEIN* in der *ENCYCLOPÉDIE* (siehe Abb. 3 b, c). Stattdessen rät er den Kunstschülern zum Weg hinaus auf den Markt, in die Kirche, zur Landschenke, damit sie sich einen Begriff von den mit bestimmten Handlungen verbundenen echten Gemütsregungen der Menschen bilden.

Goethe gibt dazu zu bedenken, dass das akademische Modellstudium trotzdem nicht als Übungsstufe zu verachten sei, denn erst dadurch lerne man, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden und sei dadurch besser auf die Studien nach dem Leben draußen vorbereitet: »Der Lehrling muss erst wissen, was er zu suchen hat ...« Und später noch einmal: »Man vergesse nur nicht, dass man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne.«

Dass Diderot sich im Rahmen des Zeichenunterrichts gegen den »übelverstandenen Kontrast« als »eine der traurigsten Ursachen des Manierierten« wende, kann Goethe durchaus nachvollziehen. Ähnlich gehe es ihm mit Diderots Rat an den jungen Künstler, sich in die innere Mitte der Figur zu versetzen, die er gerade zeichne, um eine körperliche Gesamtvorstellung selbst hinsichtlich der nicht sichtbaren Seiten vermitteln zu können. Nicht zu unterschätzen sei eben-

so die Ausführung des Einzelnen, ohne das Ganze aus den Augen zu verlieren.

Diderots Vorschlag für das Curriculum einer Zeichenschule (*une école de dessin*) sehe so aus, dass man zwar auch mit dem Arbeiten nach zwei- und dreidimensionalen Vorlagen beginnen möge, bis dies mit Leichtigkeit beherrscht werde, dass dann aber zwei Jahre für das Zeichnen männlicher und weiblicher Modelle genügen müssten, um daran das Studium von Kindern und Greisen sowie Erwachsenen verschiedenen Geschlechts und Alters aus allen Ständen der Gesellschaft und somit aller menschlicher Naturen anzuschließen. Auch Anatomieunterricht sei in begrenztem Umfang anzusetzen. Goethe hält diesen Vorschlag für unzulänglich, weil die Ziele sowie die Dauer und Abfolge der Unterrichtseinheiten nicht klar genug bestimmt seien, erkennt aber an, dass immerhin so der einschränkende »Pendantismus« verbannt sei. Mit seiner Schlussbemerkung jedoch schieße Diderot allzu weit übers Ziel hinaus, wenn er behaupte: »Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike.« Keine Silbe davon sei wahr. Und umgekehrt hält er Diderot entgegen: »Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk ...«

Resümierend lassen sich drei Diderot'sche Impulse ausmachen, die in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in Weimar ankam-

men, von Goethe aufgegriffen und auf seine Weise bearbeitet werden:

Die von Diderot geforderte vollkommene Nachahmung der Natur ersetzt Goethe durch den Begriff einer zweiten Natur, deren Erzeugung autonom sei, insofern sie ur-eigenen Kunstgesetzen folge. Dabei sei der Blick stärker auf das Bedeutende zu richten. Kunst solle, so Diderot, stärker den charakteristischen Erscheinungen des alltäglichen Lebens folgen als verabredeten akademischen Formeln. Goethe lässt das nur bedingt gelten.

Der daraus resultierende Ruf nach einer drastischen Reform der Akademie, insbesondere der Schulung im Zeichnen. Zum Zeitpunkt der Niederschrift einer Entgegnung auf Diderots Text über die Zeichnung (August/September 1798) hatte Goethe bereits allein die Oberaufsicht über die noch junge *Fürstliche Freye Zeichenschule* in Weimar übernommen, und man geht sicher nicht fehl in der Annahme, dass Impulse von Diderot nicht unberücksichtigt blieben.

b) Goethes Anmerkungen zur Farbe

»C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.«

Das klingt wie ein »Schlachtruf« aus dem Kampf der französischen Anhänger des Rubens gegen die des Poussin vom Ende des

17. Jahrhunderts.⁶⁵ Doch erst die Zuspitzung Goethes stilisiert Diderots zweites Kapitel *Mes petites idées sur la couleur* seines *ESSAI SUR LA PEINTURE* von 1765 dazu. Goethe übersetzt: »Die Zeichnung gibt den Dingen die Gestalt, die Farbe das Leben; sie ist der göttliche Hauch, der alles belebt.«

Bei der Kommentierung des Farbkapitels wechselt Goethe das Verfahren, indem er alle Sinnabschnitte absatzweise trennt und nach eigenem Gutdünken neu zusammensetzt, unterbrochen durch seine jeweiligen Bemerkungen dazu.

Im modernisierten Wiederabdruck der *PRO-PYLÄEN*-Fassung von 1799 hat F. Bassenge die ursprüngliche Reihenfolge Diderots mit den nachfolgend zitierten Ziffern kenntlich gemacht.⁶⁶ Die drei thematisch wichtigsten Punkte daraus betreffen Kolorit, die Harmonie und den Stil:

Kolorit

Diderot formuliert nach Goethes Übersetzung in Abschnitt 23: »Wer ist denn für mich der wahre, der große Kolorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohlbeleuchteter Gegenstände gefasst hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen wusste.«

Goethe antwortet: »Ich würde lieber sagen: Derjenige, welcher die Farben der Gegenstände am richtigsten und reinsten, unter allen Umständen der Beleuchtung, der Entfernung usw. lebhaft fasst und darstellt und sie in ein harmonisches Verhältnis zu setzen weiß.«

Nach Auffassung beider ist Farbe im Unterschied zur gezeichneten Form »leichter zu fühlen«. Die Frage nach dem Gelingen eines bestimmten Farbkonzeptes in einem Gemälde, also nach der Qualität eines konkreten Kolorits, sei aber, so Goethe, bei der Erzeugung eines Bildes auf einer ganz anderen Ebene zu beantworten. Die Stimmigkeit eines Kolorits könne nur auf der Grundlage eines theoretisch abgesicherten Fundamentes beurteilt

65 Delapierre, Krings und Musée de Beaux-arts d'Arras, Rubens contre Poussin: la querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle.

66 Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 1, S. 716–737.

werden. Und genau so eine für die Kunst nutzbar zu machende Theorie der Farben sei bislang nicht zu haben. Goethe verweist da auf den entsprechenden Theoriemangel in Sulzers allgemeiner Theorie der Schönen Künste. Die bloße Nachahmung der Natur helfe da nicht weiter, denn erstens erscheine die Farbe in ihrer ursprünglichen Reinheit an kaum einem Gegenstande, selbst im vollsten Licht nicht, zweitens werde sie durch dessen Oberflächenstruktur modifiziert, drittens variere sie durch Lichtintensität und Schattenbildung, viertens durch Entfernung vom Betrachter und noch weitere Faktoren, was alles zusammengenommen zwar das Wahre der Farbwahrnehmung ausmache, aber dieses Wahre werde in der Natur selten harmonisch angetroffen.

Die Harmonie, so Goethe weiter, sei vielmehr »in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruht auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs ...«. An dieser Stelle nennt Goethe seinen ersten Theorieansatz mit dem Hinweis auf den Komplementärkontrast, ohne dies im Einzelnen auszuführen, kurz: »Die Farbe, welche das Auge neben einer anderen fordert, ist die harmonische.« Als Beispiel für seine physiologischen Studien zum Phänomen Nachbild mag das von Goethe um 1799, also etwa gleichzeitig aquarellierte *BILD EINES MÄDCHENS IN UMGEKEHRTEN FARBEN* dienen.

Harmonie der Farben

Diderots 25. Abschnitt lautet nach Goethe: »Man sagt, dass es freundliche und feindliche Farben gebe, und man hat recht, wenn man darunter versteht: dass es solche gibt, die sich schwer verbinden, die dergestalt nebeneinander absetzen, dass Licht und Luft, diese beiden allgemeinen Harmonisten, uns kaum die unmittelbare Nachbarschaft erträglich machen können.« Diese Aussage, so Goethe, offenbare einmal mehr, dass man noch immer nicht zur Erkenntnis des tieferen Grundes der Farbenharmonie vorgestoßen sei: »Diese Arbeit ist also noch zu tun.«

Diderot (Abschnitt 26): »Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens umzustoßen ...«

Goethe greift das Stichwort »Regenbogen« auf und kritisiert die offenbar auch in Frankreich verbreitete Praxis, die auf prismatische Erscheinungen sich gründende Farbtheorie der Physiker zum Fundament der harmonischen Gesetze auch in der Malerei zu erklären. Vielmehr sei der Regenbogen nur ein Aspekt: »Es gibt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie gibt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.« Eine Erklärung bleibt Goethe an dieser Stelle schuldig. Später, in seinen Anmerkungen zu Abschnitt 8, in welchem Diderot von den individuellen Voraussetzungen der Künstler angesichts bestimmter Vorlieben für ein schwaches oder starkes Kolorit spricht, beobachtet Goethe diesen Unterschied auch auf Seiten verschiedener Rezipientengruppen, tadelt aber das schwache Kolorit: »Bei dem Künstler hingegen ist die Unsicherheit, der Mangel an Theorie oft schuld, wenn sein Kolorit unbedeutend ist.«

Methoden und Stil

Die von Diderot im 31. Abschnitt angesprochene, vorbildliche »Art der Farbenbehandlung« bei Claude Joseph Vernet und Chardin greift Goethe auf, um das darin sich ausdrückende Phänomen grundsätzlicher zu betrachten. Er fragt, wodurch sich ein Künstler, der den rechten Weg gehe, von demjenigen unterscheidet, der den falschen eingeschlagen habe. Antwort: »Durch, dass er einer Methode bedächtig folgt ...«, sei diese »selbstgedacht«, »überliefert« und bzw. oder »selbstdurchdacht«. Selbst wenn dabei seine Individualität ins Spiel komme, führe die Methode unter Aufbietung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte doch zurück ins Allgemeine und sei so zu letzter Steigerung fähig. Hier führt Goethe die griechische Skulptur ins Feld. »Das Resultat einer echten Methode nennt man Stil, im Gegensatz der Manier.« Letztere führe in die Sackgasse einer triebgesteuerten Isolierung.

In Abschnitt 16 befasst sich Diderot mit dem Einfluss eines Meisters auf einen jungen Künstler. Da bestünde die Gefahr, dass der Schüler, wenn er lange Zeit nur diesen einen Meister kopiere, also sich dessen Methode zu eigen mache, ohne die Natur anzublicken, sich angewöhne, »durch fremde Augen zu sehen«, statt seine eigenen zu gebrauchen. Goethe gibt dazu zu bedenken: »Alle Schulen und Sekten beweisen, dass man lernen könne, mit andern Augen sehen; aber so gut ein falscher Unterricht böse Früchte bringt und das Manierierte fortpflanzt, ebenso gut wird auch durch diese Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer echten Methode begünstigt.« Diderot solle nicht gleich jede Schule verdächtig machen. Und weiter, im Anschluss an den 16. Abschnitt: »Die Farbkörper, welche zu brauchen sind, die Folge, in welcher sie zu brauchen sind, von der ersten Anlage bis zur Vollendung, kann man wissenschaftlich, ja beinahe handwerksmäßig überliefern.«

Ausgesprochenes Lob erntet Diderot von Goethe für seinen Absatz 13, der folgendermaßen beginnt: »Überhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sichrer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wider gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat ...« Am Ende des Kapitels vertröstet Goethe die Leser auf seine in Vorbereitung befindliche Schrift zur Farbenlehre, die alle angesprochenen Probleme »in gehöriger Form und Ordnung« grundsätzlich darzustellen beabsichtige. Bekanntlich erscheint Goethes umfangreiche *FARBENLEHRE* 1810.

Zur Vervollständigung der literarischen Impulse Diderots Richtung Weimar ist anzumerken, dass Goethe 1804/1805 auf Schillers Anregung hin den bis dahin auch in Frankreich noch unbekanntem und unveröffentlichten Dialog »Rameaus Neffe« aus dem französischen Manuskript selbst ins Deutsche übertrug, ein sprachliches Feuerwerk.

Diderots und Goethes Aussagen zur Thematik Farbe sind weitere Bausteine im Fundament für künftige Entwicklungen. Den Diderot'schen Satz (in Goethes Übersetzung), wonach die Harmonie im Bilde umso intensiver sei,

»je sichrer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wider gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat ...«, hätten viele Maler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sofort unterschrieben.

3. Goethes Sammlung französischer Grafiken

An einer Stelle seiner kommentierten Übersetzung des Diderot'schen *ESSAI SUR LA PEINTURE* lässt Goethe dezent durchblicken, dass er sich nicht nur als kongenialer »Freund« Diderots fühle, sondern sich selbst ebenso für einen Kunstkennner und Kunstkritiker halte, so wenn er im Anschluss an Abschnitt 23 eines von Diderots Beispielen glaubt korrigieren zu sollen: »Nur steht La Tour nicht als glückliches Beispiel eines großen Farbekünstlers; er ist ein bunt übertriebener oder vielmehr manierter Maler aus Rigauds Schule, oder ein Nachahmer dieses Meisters.« Rigaud aber wird von Diderot im *ESSAI* nirgends erwähnt...

Woher solche Kennerschaft?

Goethe hat bekanntlich zeitlebens nicht nur selbst gezeichnet – der Corpus seiner eigenen Arbeiten auf Papier zählt weit über zweitausend Titel⁶⁷ –, sondern die Kunst der Vergangenheit und seines eigenen Zeitalters aufmerksam studiert, wo immer er ihrer im Original ansichtig wurde. Wie zur Dokumentation seiner weitreichenden Interessen hat er darüber hinaus frühzeitig begonnen, eine eigene Kunstsammlung anzulegen.⁶⁸ Und siehe da, unter den Grafiken befinden sich vier Kupferstiche nach Porträts von Maurice-Quentin de La Tour:⁶⁹ Zwei Selbstporträts, eins davon mit Doublette und das Porträt von Jean-Jacques Rousseau, das als Gemälde im *Salon* von 1765 ausgestellt und von Diderot besprochen worden war. Und auch von Rigaud, sowohl von Hyacinthe (1659 – 1743) wie von Jacques (1681 – 1753), besaß Goethe einige Stiche.⁷⁰

Es ist von daher nicht weiter verwunderlich, wenn man erfährt, dass Goethe noch im selben Monat nach Abschluss der Diderot-Studie zusammen mit Schiller das Konzept zur Schrift *DER SAMMLER UND DIE SEINIGEN* entwirft,⁷¹ welche 1799 ebenfalls in den Propyläen erscheint.

Der von Gerhard Femmel bearbeitete kritische Katalog zu Goethes Grafiken französischer Künstler (Handzeichnungen, Peintre-graveur-Erzeugnisse, Reproduktionsdrucke) zeigt ebenso wie die von Femmel zusammengetragene Revue schriftlicher Zeugnisse die außerordentliche Breite des Spektrums von Jaques Callot bis Delacroix wie auch die überraschende Vielfalt und Intensität der von Goethe gepflegten persönlichen Beziehungen und Kontakte, die dem Erwerb und der Auseinandersetzung mit der französi-

67 Femmel, Corpus der Goethezeichnungen, 2. Aufl., 7 Bde.

68 Bertsch und Grave, Räume der Kunst Blicke auf Goethes Sammlungen, Ästhetik um 1800.

69 Femmel, Goethes Grafiksammlung: die Franzosen: Kataloge und Zeugnisse, S. 102f. mit Abb. K 38.

70 Ebd., S. 167–170.

71 Jolles, Goethes Kunstanschauung, S. 32–43.

schen Kunst gelten. Einen Höhepunkt aller Bemühungen bildet ohne Zweifel die Übersetzung des *FAUST* ins Französische, illustriert mit Lithografien von Eugène Delacroix, erschienen in Paris 1828.⁷² Wie Goethe in einem Brief vom 1. Mai 1818 an Sulpice Boisserée schreibt, der ihm in Paris Künstlerkontakte vermittelte, habe er gerade aus einer Leipziger Auktion »eine Unzahl guter Blätter erhalten, höchst schätzbar zur Completierung meines Sammelns ...«⁷³ Daraus, wie auch aus anderen ähnlichen Äußerungen, geht klar hervor, dass Goethe bei aller Vorliebe für Nicolas Poussin und Claude Lorrain zeitlebens bestrebt war, zu einer repräsentativen »kunsthistorischen« Übersicht zu gelangen. Jederzeit einbezogen in diese leidenschaftliche Sammeltätigkeit war als Kunstsachverständiger der Weimarer Maler und Hofrat Johann Heinrich Meyer (1760 – 1832), den Goethe in Italien kennengelernt hatte, dann zum Mitherausgeber der *PROPYLÄEN* bestimmte und später mit dem Posten des Direktors der Weimarer Zeichenschule betrauen ließ.

Aus dem Konvolut von etwa 170 Blättern französischer Provenienz seien hier nur vier Beispiele angeführt, welche die »bedeutenden Gegenstände« repräsentieren: erstens Historie, zweitens Mythologie und Allegorie, drittens Stadtansichten und Landschaft, viertens Porträt.

Auch das bekannte Porträt Diderots von M.-L. van Loo war Teil von Goethes Sammlung französischer Grafik (Femmel K 44a).

Goethes Achtsamkeit hinsichtlich der Druckqualität seiner Erwerbungen, von der er verschiedentlich spricht, sowie die Fähigkeit sicherer Beurteilung ihres technischen Zustandes rufen in Erinnerung, dass er während der Leipziger Studienjahre das Drucken eigener Platten erlernte, wie die Landschaftsradierungen von 1768 bezeugen.⁷⁴ Dadurch dass Goethe seine Schätze nicht selten dem Weimarer Freundeskreis zugänglich machte und sie vielen Gästen zeigte, sorgte er für eine gewisse Verbreitung des Interesses an französischer Kunst, auch wenn nach dem Ende der napoleonischen Ära alles Französische vorerst gesellschaftlich geradezu geächtet wurde und französische Grafik eine entsprechende Baisse erlebte. Goethe aber nutzte genau dies »schamlos« zu vermehrten Erwerbungen aus.

Als eindrucksvollstes Ergebnis von Untersuchungen zur Baukunst französischer Provenienz darf an dieser Stelle der Hinweis auf Goethes frühen Aufsatz über das Straßburger Münster nicht fehlen: eine bahnbrechende Architekturanalyse.

Im Anlegen seiner gewaltigen Sammlungen – Gerhard Femmel spricht von etwa 20.000 Einzelstücken⁷⁵ –, deren französische Abteilung einen vergleichsweise schmalen Raum einnimmt, ging es Goethe kaum um das obsessive Anhäufen materieller Schätze, wohl aber um die Schaffung eines Privatmuseums als Ort für umfassende Erkenntnis jeglicher Formen bilden-

72 Femmel, Goethes Grafiksammlung: die Franzosen: Kataloge und Zeugnisse, L I 54, K 14, Z 195, Z 276, Z 279, Z 323, Z 324.

73 Ebd., S. 184.

74 Göres, Goethes Leben in Bilddokumenten, S. 27 Abb. 26 und S. 33 Abb. 39.

75 Femmel, Corpus der Goethezeichnungen, Vorwort.

der Kunst, um das Ermöglichen einer universellen »Kunstkritik« weit über Diderot hinaus. Und der Münster-Aufsatz weist Goethe zudem als Pionier einer historischen Architekturkritik aus.

C. ERSTE AUSWIRKUNGEN AUF WEIMAR

Aus dem mächtigen Strom der historischen Überlieferung wurde nun das, was sich seit etwa 1750 an epochalen kulturellen Impulsen der Aufklärung in Frankreich wahrnehmen lässt, fokussiert auf Diderot und im Besonderen auf dessen ästhetische Schriften, herausdestilliert. Auf der Basis dieser »Präparate« werden ihre konkreten Nah- und Fernwirkungen in Weimar deutlich.

1. Gründung der Fürstlichen Freyen Zeichenschule

Mittlerweile liegen die Fakten zu den Verhältnissen, Personen und Abläufen, die im Herzogtum Sachsen-Weimar zur Entstehung einer eigenen »Zeichenschule« führten, bis in die Archivalien hinein auf dem Tisch.⁷⁶ Die Gründungsgeschichte ist dementsprechend soweit geklärt. Danach hat Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) im August 1774 den »Entwurf einer mit wenigen Kosten hier zu errichtenden freyen Zeichenschule« der Herzogin Anna Amalia vorgelegt, der weitgehend so auch umgesetzt wurde.⁷⁷ Bertuch, in Weimar geboren und in späteren Jahren Hofmeister, Übersetzer, Autor, Schatullier und Geheimsekretär des Herzogs, Verleger neuer Zeitschriften, Industrielier und als Stadtrat auch Politiker, zeigt schon mit seinem »Entwurf« – er ist damals 27 Jahre alt – jene Fähigkeit zu langfristig konzeptioneller Planung, die ihn schließlich nach dem Hof zum wichtigsten Arbeitgeber Weimars werden lässt.⁷⁸ Dank der frühen Verbindung Bertuchs mit Wieland, dem Weimarer Prinzenenerzieher, und dessen Kontakten zu Georg Melchior Kraus, der schon seit 1773 Illustrationsaufträge von Bertuch erhalten hatte,⁷⁹ darf angenommen werden, dass schon Bertuchs »Entwurf« mit Kraus als Direktor rechnete. Tatsächlich ist Kraus ab dem 1. Oktober 1775 offiziell in Weimar angestellt,⁸⁰ auch wenn er erst zu einem nicht bekannten späteren Zeitpunkt dort seine Arbeit aufnimmt. Goethe kommt bekanntlich am 7. November 1775 nach Weimar.

a) Georg Melchior Kraus: Maler, Grafiker, Gründungsdirektor

Ein vergleichsweise bescheidener, die bildende Kunst betreffender Impuls aus Frank-

76 Klinger, »Der Entwurf zur Fürstlichen Freyen Zeichenschule des Friedrich Justin Bertuch: Vorbilder, Motive, Zielsetzungen«, S. 7–21.

77 Braungart, »Bertuch und die Freie Zeichenschule in Weimar: ein Aufklärer als Förderer der Künste«, S. 279–289.

78 Kaiser, »Einleitung«, S. 1–12; »Friedrich Justin Bertuch: Versuch eines Porträts«, S. 15–39.

79 Knorr, »Georg Melchior Kraus (1737–1806): Maler – Pädagoge – Unternehmer; Biografie und Werkverzeichnis«, S. 69.

80 Ebd., S. 70.

reich, dessen Auswirkungen in Weimar sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zeigen, verbindet sich mit dem Namen des Malers und Grafikers Georg Melchior Kraus, dem Gründungsdirektor der Weimarer Zeichenschule. Sein Verdienst knüpft sich eher an die Schulorganisation und schließlich, dank seiner Illustrationen, an die Teilhabe bei der Annoncierung und Vermarktung von Gütern der gehobenen Lebensführung.

Geboren 1737 in Frankfurt am Main und dort auch aufgewachsen, wurde Kraus ab 1759 Schüler des Hofmalers Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722 – 1789) in Kassel, der seinerseits zuvor im Atelier des Pariser Historienmalers und Akademiemitglieds Carle van Loo (1705 – 1765) gearbeitet hatte.⁸¹

Kraus begibt sich, ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben Tischbeins, von Ende 1762 bis Ende 1766 nach Paris und zwar, wie einige andere, als *Protégé* in die Lehre bei Johann Georg Wille (1715 – 1808), einem der erfolgreichsten »französischen« Kupferstecher und Kunsthändler jener Jahre, der 1761 in die *Académie Royale* aufgenommen und mit dem Ehrentitel *Graveur du Roi* ausgezeichnet worden war.⁸²

Diderot über Wille (*SALON* 1763): »*De tous les ouvrages de gravure, il n'y a en que ceux de Wille qui se soient fait remarquer. Cet*

81 Ebd., S. 22.

82 Ebd., S. 26.

artiste, Hessois de nation, et le premier graveur de l'Académie.«⁸³

Das Haus von Wille am *Quai des Grands-Augustins 29*, gelegen am linken Seineufer gegenüber der *Île de la Cité* zwischen dem *Pont Saint-Michel* und dem *Pont Neuf*,⁸⁴ ist zur Zeit des Aufenthaltes von Kraus in Paris offenbar kultureller Treffpunkt nicht nur der deutschsprachigen Künstler, sondern auch der Kunstsammler und Kunsthändler und zugleich Druckzentrum für Künstlergrafik; Wille macht sich in Paris insbesondere einen Namen mit dem meisterhaften Nachstechen und somit Vervielfältigen von Ölgemälden und beherbergt bei sich eine beachtliche Kunstsammlung mit Zeichnungen und Gemälden italienischer, französischer, niederländischer und deutscher Meister.⁸⁵ Zudem bewohnt Denis Diderot, von dem es heißt, er sei »*un ami de jeunesse*« von Wille,⁸⁶ zeitweilig die untere Etage.⁸⁷ Wille unterhält teilweise enge Kontakte zu seinen Akademiekollegen. Eine Erinnerung an die Freundschaft mit dem Maler Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805), der in den Pariser *Salons* der 1760er-Jahre große Triumphe feier-

83 Musée de la monnaie (France), Diderot et l'art de Boucher à David: les Salons, 1759 – 1781, S. 528.

84 Krüger, Der »französische« Kupferstecher Jean Georges Wille (1715–1808) aus Oberhessen: zur Wille-Ausstellung des Oberhessischen Museums in der Universitäts-Bibliothek zu Giessen im März/Mai 1961, S. 6.

85 Ebd., S. 9.

86 Sez nec und Adhémar, *Salons*, S. 67.

87 Alt cappenberg, »Le Voltaire de l'art« Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris: Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung; mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahl-Katalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zing«, S. 29–32.

te und den Diderot bekanntlich besonders schätzte, bewahrt das eindrucksvolle Porträt Willes von Greuze,⁸⁸ das von mehreren Nachstechern verbreitet wurde.

Dieses Milieu der vier Pariser Studienjahre, in welche die *Salons* von 1763 und 1765 fallen, hinterlässt, wie kann es anders sein, nachweisbare Spuren im Frühwerk von Kraus; wobei die gesuchte Nähe zu Greuze unmittelbar ins Auge fällt, wie besonders das nur in einem Nachstich seines Freundes Jakob Matthias Schmutzer überlieferte Gemälde *DIE ZERBROCHENE SCHALE* belegt (Abb. 4), denn es zeigt eine direkte Affinität zu Bildern wie *L'ENFANT GÂTÉ* (Abb. 5) von Jean-Baptiste Greuze.⁸⁹

Gegenüber der bis dahin höfisch dominierten Themenwahl mit Szenen aus der antiken Mythologie, Repräsentationsbildnissen der französischen Aristokratie und monumentalen Historienbildern, aber natürlich auch gegenüber den nach wie vor beliebten Themen der christlichen Ikonografie überrascht der Maler Jean-Baptiste Greuze in den Pariser *Salons* der sechziger Jahre mit aufwändig inszenierten Bildern, die tendenziell im Sinne einer Neubelebung niederländischer Genre-Darstellungen gelesen werden können, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Greuze verbindet in seinen figurenreichen Sittengemälden eine liebevol-

88 Munhall, Jean-Baptiste Greuze 1725–1805, Nr. 39, S. 94f.

89 Brookner, Greuze: the rise and fall of an eighteenth-century phenomenon, Tafel 19.

le Schilderung bäuerlicher und bürgerlicher Familienverhältnisse mit einer moralisierenden Dramaturgie heftiger Emotionen; so fällt der Begriff: »*C'est la peinture morale.*« Dem entsprechend lauten die Titel der bekanntesten Werke: *L'ACCORDÉE DE VILLAGE*, *LE PARALYTIQUE*, *LA MALÉDICTION PATERNELLE*, *LE FILS PUNI*. Hinzu kommen Kleinformate mit gefühlsbetonten Darstellungen wie: *DAS MÄDCHEN*, *DAS ÜBER DEN TOD IHRER VOGELS WEINT*, ebenfalls 1765 gezeitigt und von Diderot überaus bewundert.

Dagegen findet Diderot für die kleine, zugleich ausgestellte Szene *L'ENFANT GÂTÉ* (*DAS MUTTERSÖHNCHEN*, Abb. 5) bei aller Würdigung gelungener Details ein überwiegend negatives Urteil: »*Mon cher ami Greuze, je n'aime pas votre Enfant gâté...*«, wofür er reichlich Gründe nennt.

Hält man daneben den Kupferstich nach dem Gemälde *DIE ZERBROCHENE SCHALE* von Georg Melchior Kraus (Abb. 4), dann fallen folgende Gemeinsamkeiten sogleich ins Auge: Ein aus unmittelbarer Nähe und offenkundig mit tiefergelegter Augenhöhe genommener Blick ins Innere eines mit den Gegenständen täglichen Wirtschaftens ausgestatteten häuslichen Arbeitsraumes.

Szenisches Antwortverhalten zwischen einem Jungen links und einem weiblichen Wesen rechts: In beiden Fällen soll eine entstandene peinliche Situation dialogisch gerettet werden, indem er zu ihr hinaufschaut,

seine Mitschuld zugibt und um Verständnis bittet, während sie ihre Zuneigung trotz des ärgerlichen Vorfalls weder verhehlen kann noch mag; auch das ist eine Form von *peinture morale*: die erotische Ausstrahlung der mit ihren Reizen nicht geizenden Frauen, eingebettet im erzählerischen Detailreichtum und schwelgerischem Umgang mit Stoffen.

Mit der Wahl gerade solch eines Sujets für eine eigene Arbeit »im Sinne von Greuze«, denn selbst die Idee einer zerbrochenen Schale hat Parallelen bei Greuze, z. B. in dessen Bildern *DIE ZERBROCHENEN EIER* und *DER ZERBROCHENE SPIEGEL*,⁹⁰ versucht sich Kraus, mit einer Tendenz zum Niedlichen, als ›Kleinmeister des Genres‹ zu etablieren, ohne stärker an die leuchtende andere Seite von Greuze anzuknüpfen, wie sie etwa die Rötelzeichnung eines Männerkopfes⁹¹ repräsentiert: Ein junger Mann dreht seinen markanten Kopf energisch zur Seite und blickt gebannt und besorgt auf eine offenbar dramatische Situation, die ihn innerlich aufwühlt, weil sie ihn persönlich betrifft und zu entschiedenem Handeln herausfordert. Der wie angeschwollene Kehlkopf, das knochig-kantige Kinn, der fleischig-sinnliche, knapp geöffnete Mund, die kräftige Nase und nicht zuletzt die Einheit aus sich borstig gebärdenden Augenbrauen

90 Ebd., Tafeln 16 und 26.

91 Munhall, Jean-Baptiste Greuze 1725–1805, S. 174f., Nr. 85

und zusammengekniffenen Stirnfalten ver-raten eine apostelhafte Leidenschaftlich-keit, die bis in die züngelnden Spitzen der Haarsträhnen reicht. Große Augen quellen aus ihren verschatteten Mulden und schie-ßen glühende Blicke ins Ziel. So äußern sich Geistesgegenwart, Willensstärke und ein tief erregtes Gefühl. Fragt man nach dem gesellschaftlichen Stand der Person, findet man keine klare Antwort, was genau so auch beabsichtigt scheint, denn die nur an-gedeutete Kleidung wird, für einen Mann von Amt und Würden unvorstellbar, zugun-sten eines betont freien Halses nicht nur ver-nachlässigt, sondern geradezu zum Schlachtfeld sich symbolisch zuspitzender, heftiger Striche gegen Kinn und Mund. Und damit ist man auch schon bei den herausra-genden Merkmalen in der Ausführung der wahrhaften Meisterzeichnung angelangt. In dieser lebensgroßen Kopfstudie setzt der Künstler all seine technischen Mittel zur Er-zeugung von Konturen, Wölbungen und Mulden, Licht und Schatten sowie Struktu-ren so ein, dass der Betrachter alle Spuren der Rötelkreide als einzelne Akte der zeich-nenden Hand nachvollziehen kann. Zum Beispiel bleiben aus diesem Grunde die rauchzarten, körpermodellierenden Schraf-fen-Lagen des Gesichtes großmaschig, wo-mit sie sich bewusst einer allzu augen-schmeichlerischen Modulation entziehen. Auf diese Weise entsteht so etwas wie eine

malerische Linearität, auch wenn das wie ein Widerspruch klingen mag. Kurzum: Das Wie der Darstellung behauptet hier seinen eigenen bedeutenden Rang.

Zum barocken Pathos etwa eines Rubens bleibt ein erkennbarer Abstand durch dieses empfindsame Erschrecken, diese angespannt-dünnhäutige Nervengereiztheit, dieses konfliktverschärfende Sich-Herausreißen-Lassen. Ein quasi vorrevolutionäres Gebaren im Aufbegehren gegen höfische Repräsentation und klassischen Bildungskanon. Wenn man so will: ein französisches Pendant zum *Sturm und Drang*. Dazu sei angemerkt, dass Goethes *WERTHER* 1775 erstmals auf Französisch erscheint.

Von Georg Melchior Kraus ist aus seinen Pariser Studienjahren eine Rötelzeichnung mit der Ausdrucksstudie eines Männerkopfes erhalten, die zumindest auf der technischen Ebene als Nachahmung des Stils von Jean-Baptiste Greuze gelten kann, während der Gefühlsausdruck für einen Mann allzu süßlich gerät. Nach den Pariser Studienjahren kehrt Kraus Ende 1766 in seine Heimatstadt Frankfurt zurück und versucht, sich dort als Genremaler auf dem dank des finanzkräftigen Bürgertums relativ florierenden Kunstmarkt zu etablieren, betreibt privat ein Zeicheninstitut – auch Goethe nimmt 1775 Zeichenstunden bei ihm –, erhält zudem, nach den Recherchen von Birgit

Knorr,⁹² Porträtaufträge aus Kreisen der musisch geprägten Adelskultur, unternimmt häufig berufsbedingte Reisen bis in die Schweiz und knüpft, schon vor Goethe, offenbar über die persönliche Bekanntschaft mit Christoph Martin Wieland, dem Weimarer Prinzenenerzieher, Kontakte nach Weimar, insbesondere zu dem Verleger Friedrich Johann Justin Bertuch, in dessen Auftrag er für die von Wieland 1773 gegründete Zeitschrift *TEUTSCHER MERKUR*, eine unmissverständliche Bezugnahme auf das literarische Magazin *MERCURE DE FRANCE*, Illustrationen entwirft. Darüber hinaus pflegt Kraus nach wie vor anhaltende briefliche, um nicht zu sagen geschäftliche Beziehungen zu seinem Lehrer Wille in Paris und agiert in dessen europäischem Netzwerk zum Vertrieb von Gemälden, Drucken und Münzen, eine sozusagen aus Frankreich mitgenommene Erfahrung, die ihm später in anderen Weimarer Zusammenhängen zugutekommt. Nicht zuletzt gehört Kraus zu den Unterzeichnern eines an den Rat der Reichsstadt Frankfurt gerichteten Gesuchs vom 2. April 1767, eine von der Malerinnung unabhängige Malerakademie gründen zu können.⁹³ Ein Nachtrag zum Kupferstecher des verschollenen Gemäldes *DIE ZERBROCHENE SCHALE*: Der Wiener J. M. Schmutzer (1733–1811) traf sich 1762 mit G. M. Kraus in

92 Knorr, »Georg Melchior Kraus (1737–1806): Maler – Pädagoge – Unternehmer; Biografie und Werkverzeichnis«, Kap. 2.2.

93 Ebd., S. 49f.

Straßburg,⁹⁴ von wo aus sich beide nach Paris zu J. G. Wille in die vierjährige Ausbildung begaben. Nach seiner Rückkehr eröffnete Schmutzer 1766 in Wien die *K.u.K. Kupferstecher Akademie* und eine Graveurschule. Sodann wurde er in staatlichem Auftrag zur treibenden Kraft bei der Einrichtung von österreichischen Zeichenschulen.⁹⁵ Nach autobiografischer Aussage organisierte er den Unterricht »nach der Methode des Direktors Bachelier in Paris«,⁹⁶ der die in jenen Jahren bedeutendste aller französischen Zeichenschulen, die *École Royale Gratuite de Dessin*, in Paris betrieb,⁹⁷ im Unterschied zur *Académie* auch *Petite École* genannt. Noch 1768 und 1775 stand Kraus mit Schmutzer in persönlichem brieflichem Austausch.⁹⁸

b) Programm nach dem Vorbild von J.-J. Bachelier

Die beiden maßgeblichen Quellen zum Konzept und zur Organisation der neuen Weimarer Zeichenschule sind Bertuchs »Entwurf« vom August 1774 und sein »Bericht« von 1789. Ziel sei, so Bertuch 1774, die Verbesserung der Lage von Künstlern und Handwerkern durch das auch in Weimar zu institutionalisierende Zeichnen. Davon profitiere nicht nur der Maler, der Bildhauer und

94 Ebd., S. 26.

95 von Lützwow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes.

96 Ebd., S. 69.

97 Kemp, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870; ein Handbuch« (Universität Marburg, 1979), S. 180f.

98 Knorr, »Georg Melchior Kraus (1737–1806): Maler – Pädagoge – Unternehmer; Biografie und Werkverzeichnis«, S. 50 u. 64.

der Kupferstecher, sondern der Berufsstand der Handwerker insgesamt, was Bertuch mit der Auflistung von über dreißig Berufen unterstreicht, darunter natürlich der Schreiner, der Schlosser, der Kupferschmied, der Maurer, Töpfer und Leinweber ebenso wie der Uhrmacher, der Schneider, der Gärtner usw. Bertuch formuliert in seinem Entwurf systematisch alle praktischen Erfordernisse der Organisation, der Räumlichkeiten einschließlich ihrer Einrichtung und Beheizung im Winter, des Lehrpersonals und der Oberaufsicht, der zu vermittelnden Inhalte, der Zeitabläufe, der künstlerischen Verbrauchsmaterialien und des vorzuhaltenden Lehrmaterials in Form von Zeichnungen, Kupferstichen und einigen Gipsabgüssen; auch die Kosten sind benannt.⁹⁹

Bezogen auf die Programmatik der Weimarer Zeichenschule bilanziert Bertuch in seinem Bericht von 1789, die Zeichenschule sei »eine gemeinnützige fürstliche Anstalt, um guten Geschmack und Kunstfertigkeit unter allen Klassen und Ständen im Lande zu verbreiten und den Nahrungsstand des Handwerkers dadurch zu verbessern«. ¹⁰⁰ Gegenüber dem »Entwurf« treten einige neue Akzente hinzu: Die Studentafel wird modifiziert, mögliches Eintrittsalter ist bereits die späte Kindheit, nach wie vor kostenfreier Unterricht für die Jugend beider Geschlech-

99 Paul, Die ersten hundert Jahre 1774 – 1873; zur Geschichte der Weimarer Mal- und Zeichenschule, S. 6–9.

100 Ebd., S. 17.

ter (wenngleich zeitlich getrennt), die Gleichbehandlung bei sozial differenter Herkunft («der junge Kavalier vom ersten Range ... wie das gemeine Bürgermädchen und der Knabe eines Handwerkers»), die Betonung des Unterrichts in Geometrie »als Grundlage zur Architektur«, die Möglichkeit, sich nach den Grundlagen im Genre Blumen, Landschaft, Figuren, Dekorationen zu spezialisieren, die zusätzliche Förderung von »manchem jungen versteckten und noch schlafenden Künstlergenie«, das Vorhandensein eines kleinen Lehrbuchs aus der Feder des Direktors Kraus (*A.B.C. DES ZEICHNERS* mit zehn Kupfertafeln, erste Auflage 1786¹⁰¹), die Wahrnehmung der »Überaufsicht« durch die Geheimen Räte Schnauss und Goethe, und schließlich die alljährliche öffentliche Ausstellung mit Preisverleihung. Alles in allem bleibt der Versuch einer Verbindung von reduzierten Elementen der traditionellen Akademieausbildung (Zeichnen nach Vorlagen, Gipsabgüssen und lebenden Modellen: Vorträge z. B. hält Goethe im Winter 1781/1782, eine Anatomievorlesung, außerdem übernimmt er 1797 allein die Oberaufsicht) mit einer systematischen Ausbildung des Handwerkernachwuchses im Sinne einer Kunstgewerbeschule, wobei der Schwerpunkt der Institution deutlich auf der künstlerischen Schulung des Handwerks liegt, auch wenn Goethe und sein

101 Klinger »Faksimile«, S. 171–198.

Freund Meyer, der 1806 die Nachfolge von Kraus antritt, lieber die Förderung des Künstlernachwuchses betonen.

Gegen Ende der Bilanz von 1789 heißt es denn auch, das alles würde »gar bald die öffentliche Erziehung merklich verbessern und sonderlich dem Kunstfleiß unserer teutschen Handwerker, Fabriken, Manufakturen einen ganz neuen Schwung geben und sie zu mächtigen Rivalen der englischen und französischen, denen wir jetzt noch zollen, machen«.

Damit ist das Stichwort gefallen. Die Weimarer Zeichenschule begreift sich dezidiert als Institution zur Förderung einer Entwicklung, die darauf hinarbeitet, mit importierten Produkten aus dem europäischen Ausland in Konkurrenz zu treten. Dieses Ziel verbindet Weimar mit der Gründung einer ganzen Fülle von Zeichenschulen in deutschen Residenzstädten während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.¹⁰²

Der überragende Einfluss von Paris bei allen europäischen Akademie- und Zeichenschulgründungen, deren institutionelle Abgrenzung voneinander nicht immer leicht bestimmbar ist, findet in der Fachliteratur seit Nikolaus Pevsners Pionierarbeit unbestrittene Akzeptanz und bräuchte nicht nochmals herausgehoben zu werden, wenn nicht als Folge der Ausstellung »Jean-Jacques Ba-

102 Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, S. 141–185; Kemp, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen: Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870; ein Handbuch«, S. 175–188.

chelier 1724 – 1806« in Versailles 1999 mit der erstmaligen Auswertung der zeitgenössischen Archivalien¹⁰³ ein deutlich differenzierteres Licht als bisher auf die hier zu verhandelnde Frage möglicher Einflüsse auch auf Weimar fiel. Es geht dabei um nicht weniger als um den Ursprung der heutigen *École nationale supérieure des Arts Décoratifs* in Paris als epochalem Modell zur Förderung der »mechanischen Künste«.

Jean-Jacques Bachelier, Initiator der *École gratuite de dessin*, legte in der Sitzung der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* vom 25. Oktober 1766 seinen Kollegen sein *Exposé* zur Gründung einer *école élémentaire en faveur des métiers relatifs aux Arts* vor.¹⁰⁴ Dabei hatte diese Institution schon sechs Wochen zuvor, am 10. September, ihren Schulbetrieb aufgenommen, d. h. diese Einrichtung sollte, sozusagen zur langfristigen Absicherung, ihren Segen nachträglich von der obersten Pariser Instanz in Fragen der bildenden Künste erhalten, was unter großer Zustimmung auch geschah: »*L'Académie ne peut qu'applauder à un projet si important, si sagement conçu, et qui, maintenû dans l'esprit de sa fondation, ne peut qu'être infiniment utile au commerce général de la France.*«¹⁰⁵ Dieser Absegnung vorausgegangen war seit 1764/1765

103 Leben, »La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767 – 1815)«, S. 76 – 85.

104 Montaiglon, Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 – 1793, S. 343 – 345.

105 Ebd., S. 342.

der vergebliche Versuch einer Eingabe selbigen Inhalts, »*tendant à perfectionner les métiers et à instruire le plus grand nombre d'apprentis avec toute l'économie possible*«, an die Akademiesdirektion, welche per Notiz des Empfängers vom 4. März 1766 – immerhin »verständnisvoll« – abgelehnt wurde.¹⁰⁶ Aber schon gut drei Wochen später (27. März) liegt eine erste Finanzierungsquittung von anderer Stelle vor. Offiziell angekündigt wird die neue Schule in der Wochenzeitung *L'AVANT-COUREUR* Nr. 27 vom 30. Juni 1766 und am 20. Juli ergeht die *Ordonnance* zur Einrichtung der Schule von Seiten des *Lieutenant général de Police de la Ville de Paris, M. de Sartine*,¹⁰⁷ d. h. Bachelier erreichte trotz aller Widerstände sein Ziel, indem er die Stadt als Trägerin gewann. Erst mit Privileg vom 20. Dezember 1767 wird Ludwig XV. zum *Protecteur* und *Financier*, und fortan somit die Schule *royale*, bestätigt durch Ludwig XVI. am 13. April 1776. Im selben Jahr kann die Schule in das ehrwürdig repräsentative Amphitheater der Chirurgie umziehen, das den Medizinern zu klein geworden war¹⁰⁸ und sich so in eine königlich akademische Aura emporgehoben fühlen. Trotz dieses Status bleibt die *Petite École* über die Französische Revolution hinweg erhalten, weil es Bachelier durch per-

106 Leben, »La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767 – 1815)«, S. 25.

107 Ebd.

108 Leborgne, Saint-Germain des Prés et son faubourg: évolution d'un paysage urbain: promenades d'architecture et d'histoire, S. 490 – 493.

sönliche Überzeugungsarbeit vor dem Konvent gelingt, die Nützlichkeit dieser Schule für das Volk nachzuweisen. Im *L'AVANT-COUREUR* Nr. 36 vom 8. September (S. 565) wird die Eröffnung der Schule für den 10. September 1766 bekannt gegeben.

Mit diesen historischen Details wird der Nachweis geführt, dass der Pariser Wille-Schüler Georg Melchior Kraus in den letzten Monaten seines Aufenthaltes – er verlässt Paris nach dem 18. Oktober 1766 – von dieser Schulgründung erfahren haben wird, zumal die *École Gratuite de Dessein* in den ersten Jahren, wie im *L'AVANT-COUREUR* Nr. 36 angekündigt, in der *Chapelle du Collège d'Autun* in der *Rue Saint-André-des-Arts* begann, d. h. nur wenige hundert Meter von Willes Atelier entfernt. Außerdem weist der *L'Avant-Coureur* Nr. 25 ganzseitig (S. 386) und Nr. 30 (S. 469) per Annonce auf neue Kupferstiche von Wille hin, d. h. das Atelier Wille bediente sich dieses Wochenblattes als Werbeplattform. In den Ausgaben Nr. 26 (S. 403 – 405), Nr. 27 (S. 423 – 425) und Nr. 36 (S. 565) werden ausführliche Angaben zur Schulgründung der Pariser Öffentlichkeit einschließlich der Aufforderung zur Anmeldung bekannt gegeben, die in Einzelheiten, wie die Studentafel, über das *Exposé* für die Akademie hinausgehen. Die Überschrift »Écoles gratuites de desseins« (Nr. 26 vom 30. Juni, S. 403) zeigt an, dass nach den ersten Plänen des Gründers gleich

mehrere solcher Schulen »dans différents quartiers de la ville de Paris« (Nr. 27 vom 7. Juli, S. 424) geplant waren. Ein bedeutsamer pädagogischer Aspekt, der in den bisherigen Untersuchungen zum Thema zu meist unterschlagen wird. Erst am 8. September (Nr. 30, S. 565) wird bedauert, dass zunächst nur eine – zwei Tage später – eröffnet werde.

Die Zeichenschule verfolge »en faveur des Arts relatifs aux Métiers« (S. 404) die Absicht, »de faire donner à leurs enfants les principes qui sont la base des Arts mécaniques« (S. 424). Entsprechend dieser Zielsetzung werde im Lehrplan Folgendes angeboten: »On y enseignera les principes de la Géométrie pratique, de l'Architecture, & de la figure, des animaux, des fleurs & de l'ornement« (S. 404). Dieser Unterricht sei kostenfrei (einschließlich Heizung und Beleuchtung) und zwar für alle »Élèves«, »les jeunes gens«, ohne Altersangabe. Die Kapazität der Schule sei ausgelegt für 1.500 Schüler, indem jeder zwei Unterrichtsstunden in der ersten und ebenso zwei in der zweiten Wochenhälfte erhalte. Da der Plan pro Tag fünf Doppelstunden für je 100 Schüler ausweise (Abb. 6), seien es je 500 montags, dienstags und mittwochs, also 1.500 wöchentlich. Wenn man sich dieses Modell auf ganz Paris, wie ursprünglich gedacht, ausgeweitet vorstellt, lässt sich erahnen, welch gewaltiger Impuls in historischen Dimensionen sich

»von unten« in einer Zeit Bahn bricht, in der es noch keinerlei öffentliches Unterrichtswesen gibt. Der Unterricht beginne um 7 Uhr, heißt es weiter, nach zwei Zeitstunden liege jeweils eine halbe Stunde Pause, mittags länger. Der Unterricht werde erteilt *»sous les yeux d'un habile homme dans chaque genre«* (Nr. 27, S. 423–425), d. h. für jede der Disziplinen (*»la Géométrie pratique, l'Architecture, la figure, des animaux, des fleurs & de l'ornement«*) stehe eine fachlich ausgewiesene Lehrkraft bereit. Die Eltern und Handwerksmeister der Jugend seien aufgefordert, die persönlichen Daten der Schüler unter Angabe des erstrebten Berufes bis zum 18. Juli bei *Sieur Bachelier* im Louvre (*cour des Princes, aux Tuileries*) abzugeben. Um die individuelle Entwicklung zu fördern, werde jede fertige Übung abgestempelt, jährliche Wettbewerbe böten zahlreiche Preise, außerdem würden in Anerkennung wiederholter Erfolge jährlich kostenfreie Lehr- und Meisterbriefe ausgestellt werden (*»Il y aura tous les ans plusieurs Maîtrise & Apprentisages payés à ceux qui seront distingués par des succès réitérés«*, S. 404). Vergleicht man den in der Presse veröffentlichten Pariser Programm-entwurf von 1766 mit dem Weimarer Programm von 1774/1789, dann zeigen sich folgende Übereinstimmungen:

- regelmäßiger kostenfreier Zeichenunterricht (einschl. Heizung)

- offen für alle
- Förderung des heimischen Handwerks durch künstlerische Schulung
- Themenschwerpunkte: Geometrie/Architektur, Figur, Blumen, Dekoration
- fachlich qualifiziertes Lehrpersonal
- zweistündiger Unterricht, mehrmals pro Woche
- berufsbezogene Wahlmöglichkeiten
- jährliche öffentliche Ausstellung
- Preisverleihung.

Welche Quelle Friedrich Justin Bertuch bei der Aufstellung seines Planes von August 1774 benutzt hat, ist bis heute nicht geklärt. Nicht wenige zeitgenössische Akademien/ Zeichenschulen auch in den deutschen Ländern weisen vergleichbare Strukturen auf. Da sich seit 1773 der berufliche Austausch zwischen Bertuch und Georg Melchior Kraus intensiviert,¹⁰⁹ ist die Annahme berechtigt, hier die entscheidende Verbindung zu sehen.

Bleibt noch der Hinweis auf die kulturhistorische Wende, in welche die Gründung der Pariser Zeichenschule fällt: Jean-Jacques Bachelier vollzog selbst schon seit seiner Zeit als Direktor der Porzellanmanufaktur von Vincennes, mit der er 1758 nach Sèvres wechselte, bewusst die Abkehr vom schlingernden Rokokostil und entwickelte sich zum Verfechter einer Neuorientierung im Sinne des Klassizismus, wie das typisch

109 Knorr, »Georg Melchior Kraus (1737–1806): Maler – Pädagoge – Unternehmer; Biografie und Werkverzeichnis«, S. 58f.

strenge Sèvres-Design zeigt (Abb. 7).¹¹⁰ Von dieser Manufaktur bringt er auch die Erfahrung mit der von ihm selbst gegründeten, berufsbezogenen Zeichenschule mit (Vincennes 1753), auch wenn diese, wie in anderen Städten Frankreichs seit Colbert, nur um die zwanzig Schüler hatte.

Zum kulturellen Zeithorizont darf an dieser Stelle angemerkt werden, dass im *L'AVANT-COUREUR* Nr. 33 vom 18. August 1766 (S. 527f.), also drei Wochen vor Eröffnung der *Bachelier*-Schule, eine französische Übersetzung von Johann Joachim Winckelmann angepriesen wird: *Histoire de l'Art chez les Anciens*. Dabei bedient sich diese Ankündigung recht auffällig des Vokabulars aus Diderots Einleitung zu seinem Enzyklopädieartikel *BEAU*, wenn es etwa heißt, dieses Werk sei Beispiel »... *d'un gout sûr, & d'un sentiment exquis*« und kein anderer als Winckelmann kenne besser »*les finesses & les principes de l'art, & n'en a écrit avec plus de l'âme, de vérité, & de précision*«. Auf die kaum zu überschätzende Bedeutung, die Winckelmann, »der Begründer der deutschen Kunstwissenschaft« (W. Waetzold), für Goethe und die Weimarer Klassik hatte, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden.¹¹¹ In Frankreich entstehen die ersten klassizistischen Architekturentwürfe

110 Eriksen, *Early Neo-Classicism in France: the creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, an Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century*, Tafeln H u. S. 289.

111 Weissert, »Nachwort«, S. 53–68.

von Ange-Jacques Gabriel, seit 1742 *Premier Architecte du Roi*, bereits vor Winckelmanns bahnbrechender Schrift »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« von 1755. Allerdings darf in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, dass in Frankreichs Barockarchitektur die streng klassischen Elemente (Beispiel: Ostfassade des Louvre von Perrault) immer schon dominant waren.

Ob im Falle des publizierten Entwurfs zur Gründung der Pariser Zeichenschule von 1766 oder des seinerzeit nicht publizierten Weimarer Entwurfs von 1774: Der Enzyklopädieartikel *DESSEIN* (siehe Kap.I.A.5) mit seinen zwölfseitigen Erläuterungen zu den insgesamt 39 Tafeln lag sozusagen als Anleitung zum Betreiben einer Zeichenschule seit der Auslieferung des zweiten Tafelbandes, Teil 2, im Jahre 1763 europaweit »auf dem Tisch«, d. h., wie auch immer man die Abhängigkeiten im Einzelnen bewertet: mit dem Diderot'schen Vorstoß waren Tür und Tor für diese Entwicklung weit geöffnet.

Wie dicht Diderot am Puls der Zeit und ihren drängenden Fragen war, offenbart auch seine Stellungnahme zu den Verhältnissen an der Pariser Kunstakademie mitsamt der Begründung für eine spürbare Studienreform, nachzulesen im Anhang (*ESSAI SUR LA PEINTURE*) des *Salons* von 1765, auch wenn dies einstweilen nur dem begrenzten Abon-

nentenkreis der Grimm'schen *CORRESPONDENCE* zugänglich war.

2. Impulse Richtung Bauhaus

»Die Vergangenheit ändert sich nicht, aber unser Blick auf sie ständig« – eine alte Historikerweisheit.

Die Literatur zu den Folgen der Gründung des *Weimarer Bauhauses* ist hundert Jahre danach fast unübersehbar. Die Untersuchungen zu den kulturhistorischen Voraussetzungen, die zu diesem Ereignis führten, sind im Vergleich dazu unterrepräsentiert und konzentrieren sich zumeist auf die Jahrzehnte davor.

Um gleich einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Die nachfolgend zusammengefassten französischen Ideen und Impulse des 18. Jahrhunderts sind zu keiner Zeit in Kreisen des *Weimarer Bauhauses* diskutiert worden, jedenfalls nicht nachweisbar. Scheinbare Ausnahme: Paul Klees Veröffentlichung seiner Illustrationsfolge zu Voltaires *CANDIDE* (1759) im Jahre 1920. Da aber seine Lektüre dieses Romans ins Jahr 1906 fällt und die 26 Zeichnungen dazu schon 1911/1912 entstanden waren, fehlt hier ein Weimarer Zusammenhang. Also können Phänomene des *Bauhauses*, ob in Werken oder Schriften, die sich mit Ideen und Tendenzen des französischen 18. Jahrhunderts in Verbindung bringen lassen, auch nicht als bewusste Bezugnahmen gewertet werden.

Gleichwohl ist die weitergehende Frage nach den historischen Fundamenten des Modells *Bauhaus* mit diesem Argument nicht aus dem Weg geräumt. Wie sich nachweisen lässt, war es das Zeitalter der französischen Aufklärung, das erstmals Vorstellungen entwickelte und Tatsachen schuf, welche als grundlegende Voraussetzungen für die Entwicklung auch des *Weimarer Bauhauses* gewürdigt zu werden verdienen. Die Nachhaltigkeit der Auswirkungen reicht erstaunlicherweise bis in Formulierungen des Bauhausmanifestes von 1919 (Kap.II.D.3.b).

a) Neubewertung der »mechanischen Künste«

Mit dem epochalen Inaugurieren der *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS, PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES*, der aufwändigsten verlegerischen Tat des 18. Jahrhunderts, herausgegeben und mitverfasst von Diderot und d'Alembert, ergänzt durch die Publikation von elf voluminösen Tafelbänden (ab 1762) mit Tausenden von detailgenauen, systematisch dargebotenen Stichen, treten seit dem Jahr 1750 die

weitreichenden Ambitionen der französischen Aufklärung demonstrativ ins Licht der europäischen Öffentlichkeit. Kaum minder bedeutsam wie der überwältigende Umfang der wissenschaftlich aktualisierten Kenntnisvermittlung in Text und Bild ist ihr appellativer Charakter, der maßgeblich von Diderot selbst ausgeht. Sozusagen auf den Schultern von Descartes stehend – *Discours de la Méthode* – kämpft hier ein *homme de lettres* mit geradezu apostelhafter Vehemenz für die gewissenhaft kritische, d. h. sich vor der Vernunft peinlich rechtfertigende Revision tradierter Wertvorstellungen zum Zwecke der Aufhellung des menschlichen Bewusstseins.

Dieser wetterleuchtende Geist der Aufklärung durchzieht auch den Enzyklopädiebegriff *ART*. Dort diskutiert Diderot das Verhältnis von Kunst und Technik (Kap.I.A.2), ausgehend von einem universalhistorischen Ansatz zum Ursprung von Kunst und Wissenschaft. Näherhin betrachtet bedient sich Diderot dabei etymologisch des lateinischen Begriffes *ars*, der wie das griechische Äquivalent *techne* auf die Koinzidenz von handwerklicher Produktivität und fachlicher Könnerschaft abhebt. Produktgestaltung jedweder Art ist Ergebnis eines spezifischen Zusammenspiels von Theorie und Praxis. Wenn bei Produktionen unterschiedlicher Art mal der theoretische, mal der praktische Anteil zu überwiegen scheine, so sei

daraus keinerlei Wertehierarchie deduzierbar, da – so wäre es in heutige Kategorien übersetzbar – die Praxis eine eigene technische Intelligenz erfordere, beispielsweise des Maschinenbauers oder, allgemeiner gesprochen, die des Ingenieurs. Wenn sich daher der »freie« Künstler – *les arts liberaux* – über die »mechanischen Künste« glaubt erheben zu können, so sei das pure Anmaßung, auch wenn dies gesellschaftlich weitgehend akzeptiert sei und – so würden wir heute ergänzen – aus leicht durchschaubaren Motiven den Segen der herrschenden Klasse erhalten habe. Der Fortschritt der Menschheit profitiere maßgeblich von den Erfindungen der »mechanischen Künste«. Folglich sei die soziale Stellung der Handwerker und Techniker deutlich zu verbessern. Marktwirtschaftliches Ziel müsse sein, die besten Produkte zum günstigsten Preis zu erzeugen: *»l'ouvrage le mieux fait est encore celui qu'on a à meilleure marché«*, eine republikanische Idee!

Und damit es nicht bei pathetischen Forderungen bleibt, dienen die Tafelbände der *ENCYCLOPÉDIE* (Kap.I.A.3) dazu, jedes einzelne Handwerk bis hin zu ganzen Industrieanlagen so vollständig wie nötig mit seinen neuesten Errungenschaften bildlich vorzuführen. So könne der technologische Fortschritt allen zugänglich gemacht werden. Die Nachahmung wird empfohlen mitsamt der Aufforderung, jegliche Erfindungspro-

zesse voranzutreiben und deren Ergebnisse ebenfalls zu veröffentlichen, zum Wohle der Allgemeinheit.

Ohne dass Diderot explizit darauf Bezug nimmt, knüpft er auf einer historisch neuen Diskussionsebene an den in der Kunsttheorie der Renaissance so beliebten Rangstreit der Künste an, den *Paragone*, indem er die Egalisierung von freier und angewandter Kunst fordert. Auf diese Weise vollzieht er eine Kehrtwende zu jenem Emanzipationsprozess, der die Kunstakademien aus den Fesseln der angewandten Kunst, dem in Zünften organisierten Kunsthandwerk der Maler etc., »zu höherem Dasein« erlöste. Diderots Argumente heben dabei nicht zuletzt auf das in seinem eigenen Zeitalter neu zu bestimmende Verhältnis von ästhetisch-symbolischer und ethisch-sozialer Funktion der Kunst ab.

Schon das Zusammenlegen der Weimarer Akademie, der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst, an der immerhin Maler vom Format eines Arnold Böcklin gelehrt sowie Max Liebermann und Max Beckmann studiert hatten, mit der von Henry van de Velde geleiteten Kunstgewerbeschule im Jahre 1919 ist ein geradezu revolutionärer Vorgang im Sinne und im Vollzug der von Diderot eingeklagten Neuorientierung.

Nach den Aussagen des Gründungsdirektors Martin Gropius tritt das *Weimarer Bauhaus*, aus der Erkenntnis des historischen Versa-

gens der Akademien sowie mit Blick auf die Defizite im Konzept der Kunstgewerbeschulen, dazu an, eine neue höhere Einheit aus »schönen« und »mechanischen« Künsten zu realisieren, und zwar im und am *BAU*.

Gropius über die Akademieausbildung zum Architekten, Maler, Bildhauer, Grafiker:

»Sein Können war lediglich zeichnerisch-malerischer Art, ohne Bindung an die Realitäten des Stoffes, der Technik, der Wirtschaft und endete darum in ästhetischer Spekulation, da die reale Beziehung zum Leben der Gesamtheit nicht vorhanden war. Der pädagogische Grundfehler der Akademie war die Einstellung auf das außerordentliche Genie ...

Mit der Entwicklung der Akademien starb allmählich die wahre, das ganze Volksleben durchpulsende Volkskunst ab, und es blieb jene vom Leben isolierte Salonkunst übrig, die schließlich im 19. Jahrhundert nur mehr das Einzelbild ohne Beziehung zu einer Baueinheit kannte ...

In Deutschland entstanden die »Kunstgewerbeschulen«, die eine neue Generation der künstlerisch Begabten wirklich vorgebildet in Industrie und Handwerk einführen sollten. Aber der Akademismus steckte noch zu tief im Blut, die wirkliche Ausbildung blieb dilettantisch, der gezeichnete und gemalte »Entwurf« stand noch immer im Vordergrund. Der Versuch war also noch nicht weit und tief genug angelegt, um ge-

gen die alte, vom Leben abgewandte l'art-pour-l'art-Anschauung entscheidend Bahn zu brechen.«¹¹²

Die Umsetzung dieser Erkenntnisse führt im *Staatlichen Bauhaus Weimar* zur Einrichtung der Lehrwerkstätten. Im Jahre 1923 waren das die Werkstätten für Holz, Metall, Gewebe, Farbe, Glas, Ton und Stein, die das Kreisschema zum Aufbau der Lehre¹¹³ ausweist. Hinzu kamen die Werkstätten für das Drucken, Buchbinden, für Typografie und Werbung sowie die Bühne.

b) Was ist »schön«?

Diderots marktorientierte Zielvision wirft unmittelbar die Frage nach den Kriterien für Qualität auf: Wodurch zeichnet sich ein jeweils bestes Produkt aus? Innerhalb des Beziehungsgeflechts von praktischer, ästhetischer und symbolischer Funktion im Produktdesign lässt sich die praktische Komponente am ehesten, weil experimentell, ermitteln. Bei der Bestimmung der ästhetischen Komponente steht man unvermittelt inmitten eines schier uferlosen Problems, weil diese Seite von Qualität ein Phänomen betrifft, das sich nicht auf Produktgestaltung reduzieren lässt, denn es betrifft die Welt des Wahrnehmbaren insgesamt (*aísthesis*) und lässt sich nicht schon dann leichter fassen, wenn man es auf die Welt des Sichtbaren eingrenzt. Ganz abgesehen da-

112 Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«, S. 84.

113 Ebd., S. 86

von, dass der Mensch in seiner Körperlichkeit selbst Teil dieses Problems ist.

In seiner Einleitung zum Enzyklopädieartikel *BEAU* treibt Diderot das ganze Ausmaß der Aporie im Sprechen über das Schöne auf die Spitze und scheint zunächst dem Skeptizismus das Wort reden zu wollen. Auf der Suche nach der Lösung der selbstgestellten Aufgabe, universell geltende Kriterien zur Bestimmung ästhetischer Phänomene im Bereich des Sichtbaren zu benennen, zeichnet Diderot, wie in jeder Wissenschaft geboten, zunächst den historischen Gang und zeitgenössischen Stand seiner Erforschung nach (Kap.I.A.4).

Ergebnis: Die bisher diskutierten Kriterien halten einer rigorosen Vernunftkritik nicht stand, sie sind durchweg zwar partiell, nicht aber universell gültig.

Auch in dieser kartesischen Revision offenbart sich der Aufklärer Diderot als Vorreiter einer Haltung, für die gesellschaftlicher Fortschritt nicht gleichbedeutend ist mit kontinuierlicher Weiterentwicklung tradierter kultureller Normen und Strukturen, sondern mit Umsetzen von Erkenntnissen enttabuisierter Grundlagenforschung.

Für die Bewertung ästhetischer Qualität hält die Sprache eine reiche Skala vor, wobei »schön« (*beau*) die Tendenz zum Vollkommenen bezeichnet. Doch wie bringt sich das Schöne in der menschlichen Wahrnehmung zur Geltung? Diderot unterscheidet das re-

ale Schöne, welches da ist, auch ohne dass ich es sehe, vom wahrgenommenen Schönen. Das Schöne offenbare sich dem Menschen erst in der Anstrengung der Sinne im Verein mit der sie überprüfenden Verstandestätigkeit. Die Entscheidung darüber, was schön sei, treffe letztlich die Urteilskraft beim Erkennen der *rappports* (Beziehungen, Verhältnisse, Verbindungen, Einordnung, Zusammenhänge) sowohl innerhalb des Objekts wie außerhalb beim Vergleichen mit ähnlichen Objekten. Die Qualitätsstufe von etwas Schöнем hänge ab von seiner Komplexität, d. h. von der Anzahl und Beschaffenheit der *rappports* nach innen und nach außen.

Im Ergebnis vertritt Diderot zu diesem Zeitpunkt (veröffentlicht 1751) einen im weitesten Sinne formalen, kritisch überprüfbaren Schönheitsbegriff, der mit der Verstandestätigkeit des Rezipienten unlösbar verknüpft ist und sich durch universelle Geltung auszeichne.

Zeitsprung zum Weimarer Bauhaus

Diderots ästhetischer Schlüsselterminus *rappports* lässt sich ohne historische Vermittlungsstationen im Unterricht des *Weimarer Bauhauses* von Anbeginn als einer der zentralen, immer wieder neu ins Anschauliche getriebenen Begriffe der Gestaltungslehre wiedererkennen, wie die folgenden drei Beispiele zeigen. Wie sich darlegen lässt, sind alle Beispiele Ergebnisse der Arbeit aus der Weimarer Phase des Bauhauses.

Beispiel 1 aus Ittens Vorlehre (Abb. 8)

»Für den bildenden Künstler ist der Kontrast des Hell-Dunkel eines der ausdrückvollsten und wichtigsten Gestaltungsmittel. Zunächst müssen die Schüler begreifen lernen, dass alle Kontrastwirkungen relativ sind. Eine Linie wirkt lang oder kurz, je nachdem sie zu einer kürzeren oder längeren Linie in Beziehung steht. In einer Bildkomposition wird eine dunkle große

Form bedeutungsvoller, wenn eine kleine helle Form entgegenwirkt. Ein Grauton erscheint hell oder dunkel, je nachdem er mit einem dunkleren oder helleren Ton verglichen wird.«¹¹⁴

Friedl Dickers Vorlehreübung zum Hell-Dunkel-Kontrast, mit dem Titel »Helldunkel Verwerfung« im Ausstellungskatalog von 1923 als Abb. 21 vertreten, hat die Bezüge (*rappports*) der eingesetzten Elemente untereinander zum Hauptthema: Welche Flächenspannungen ergeben sich aus einem unsymmetrischen Mit- und Gegeneinander von drei Kreisflächen unterschiedlicher Größe und zwei teils nur angedeuteten vertikalen Linien auf schwarzem und changierend grau bis weißem Grund? Durch die Wahl des Hochformates stellt sich wie von selbst das Verhältnis oben – unten als erster Bezug ein. In der Frage der optischen Prägnanz dominiert der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel, es folgen die *rappports* rund – gerade, Nähe – Abstand, sodann scharf – unscharf und schließlich Vollton Schwarz oder Weiß – diffuse Graubereiche.

Beispiel 2 aus Klees PÄDAGOGISCHEM SKIZZENBUCH (Abb. 9)

Zur Gestaltung des schwarzen Pfeils (Fig. 76): »... Das Weißgegebene, das viel- und sattgesehene Weiß, wird als ein Gewohntes vom Auge mit wenig Akklamation aufgenommen; auf das gegensätzlich Besondere der eintretenden Handlung hin aber steigert sich die Lebendigkeit des Blickes bis zum Gipfel oder zum Ende dieser Handlung. Dieses außerordentliche Anwachsen von Energie (im produktiven Sinne) oder von Energiekost (im rezeptiven Sinne) ist zwingend in bezug auf die Bewegungsrichtung.«¹¹⁵

Die Skizzen Paul Klees zur Veranschaulichung bildnerischer Gestaltungsgesetze, bereits 1923 im Rahmen der großen Bauhausausstellung gezeigt (siehe Nachwort von Helene Schmidt-Nonne im Reprint von 1965) und 1925 unter dem Titel *PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH* als Band 2 der von Walter Gropius und László Moholy-Nagy edierten *BAUHAUSBÜCHER* publiziert, sind unter dem Oberbegriff »Umgang mit den formalen Mitteln« diversen Kapiteln zugeordnet. Das vierte und letzte Kapitel fasst »Symbole der Bewegungsformung« zusammen (Kreisel, Pendel, Kreis und eben Pfeil). Auf der vierten von fünf Seiten zum »Pfeil« sieht man Fig. 76. Ohne hier in das ureigene Reflexionsniveau der Klee'schen Nomenklatur eintauchen zu müssen, zeigt allein schon die »Gestaltung des schwarzen Pfeils«, um welche *rappports* es in diesem Falle geht: Aus dem als allgemein angenommenen und somit vorgegebenen Weiß, das den Vordergrund als »Weiss-in-Weiss« [sic!] beherrscht, und worin das Auge in überwiegend zur Horizontalen tendierenden Linear-Schwüngen hin und her schweifen kann, bildet sich in der Gegenrichtung ein flächig ansetzender »Schwarzer Ursprung«, der leicht diagonal nach oben steigt, schmaler und zunehmend schwärzer wird und in der kräftigen, vollständig schwarzen Pfeilspitze kulminiert: »Schwarzes Ende«. Dieses Erscheinungsbild erzeugt zugleich eine perspektivische Il-

114 Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre, S. 21.

115 Klee, Pädagogisches Skizzenbuch, S. 47.

lusion in die Raumbtiefe. Die *rappports* sind demnach: linear – flächig, kurvig schwingend – geradlinig und zackig, weiß – schwarz, unbegrenzt raumlos (Weiß) – Raumbtiefe (Richtung Schwarz).

Beispiel 3 aus Kandinskys PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (Abb. 10)

»Das Ideal jeder Forschung ist

1. pedantische Untersuchung jeder einzelnen Erscheinung – isoliert,
2. gegenseitige Wirkung der Erscheinungen aufeinander – Zusammenstellungen,
3. allgemeine Schlüsse, die aus diesen beiden vorhergegangenen Teilen zu ziehen sind.

Mein Ziel in dieser Schrift erstreckt sich nur auf die beiden ersten Teile. Für den dritten reicht das Material dieser Schrift nicht aus, und er darf auch keinesfalls übereilt werden.«¹¹⁶

1926 erschien als Band 9 der *BAUHAUSBÜCHER* Wassily Kandinskys *PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE*. Sein Vorwort datiert der Autor mit: »Weimar 1923/ Dessau 1926.« In seiner Einführung des Reprints von 1955 verweist Max Bill darauf, dass dieses Buch »sein Entstehen größtenteils der Aufgabe, die Kandinsky ab 1922 am Bauhaus übernommen hatte«, zu verdanken habe. Die sozusagen als Lehrmaterial zu bezeichnende Abbildung trägt den langen Titel *DIAGONALE SPANNUNGEN UND GEGENSPANNUNGEN MIT EINEM PUNKT, DER EINE ÄUSSERE KONSTRUKTION ZU INNEREM PULSIEREN BRINGT*. Bereits der erste Eindruck bestätigt: *rappports* in abstrakter Reinkultur. Die zu einem kräftigen schwarzen Punkt links unten in Beziehung gesetzte reine Linearkonstruktion erzeugt durch ihr ungeniert aggressives Potential aus zehn sich ständig kreuzenden Bewegungsspuren ein momentanes experimentelles Gleichgewicht von tanzender Leichtigkeit. Die Elemente sind: eine lange Aufwärts- Diagonale, an der alles Übrige wie aufgespießt wirkt, kombiniert mit drei kurzen Geraden weiter oben, dann vier verstreute Kreissegmente unterschiedlicher Größe sowie zwei längere Bewegungslinien diagonal abwärts, die sich sechsmal miteinander kreuzen – eine schlangenförmig gebogen, die andere im scharfen Zickzack. Die *rappports* lenken die eigentliche Aufmerksamkeit auf dieses Gespinst. Die Kreissegmente beispielsweise variieren durch Lage, Ausrichtung und Strichstärke, was auch für die Geraden gilt. Einen Höhepunkt der spielerisch-kämpfenden Korrespondenz bildet das Mit- und Gegeneinander der beiden langen Abwärtslinien. Denn der von oben nach unten abnehmende Krümmungsgrad der Schlangenbewegung wird von den Winkeln der zackigen Linie mit vollzogen wie ein aggressives Echo, ohne allerdings die Minimierung der Strichstärke nachzuahmen, welche auch der dominanten Diagonalen einen gewissen räumlichen Effekt verleiht. All das wird von Kandinsky als »Pulsieren« bezeichnet, das durch den *rappport* zum isolierten Punkt ausgelöst werde.

116 Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, S. 18f.

Fazit

Das als zu formal und inhaltsleer kritisierte Kriterium Diderots zur Bestimmung des *beau*, die *rappports*, erhält innerhalb der Lehre des *Weimarer Bauhauses* einen zentralen Stellenwert.

c) **Ausstellungsberichte**

In seinen viele hundert Seiten zählenden *Salon*-Kritiken führt Denis Diderot über mehr als zwanzig Jahre lang seine Leserinnen und Leser durch wirklich alle Gefilde der bildenden Künste seiner Gegenwart. Sein Blick darf umfassend genannt werden. Als Autor sucht er die Auseinandersetzung und das Gespräch über Kunst wie niemand vor ihm in Frankreich, bezieht dabei partiell das Stilmittel des Dialogs in direkter Rede mit ein und sieht so eine weitere Möglichkeit, das Werk der Aufklärung voranzutreiben: Anforderungen zur Stellungnahme in einem aktuellen Diskussionsprozess! Wie an dem kleinen Beispiel der Porträtbesprechung gesehen, setzt Diderot auf die Unmittelbarkeit seiner Beobachtungen und reflektiert sie unter Einsatz einer alles andere als akademischen, weil alle Register eines »abendländisch« gebildeten Journalismus ziehenden Rhetorik. Er geht den Dingen auf den Grund und fragt nach Qualität. Er gibt ein Beispiel, wie sich über aktuelle Kunst kompetent reden und schreiben lässt, ohne Kunsthistoriker zu sein wie der etwa gleichaltrige Johann Joachim Winckelmann. Wenn man mit Albert Dresdner unter Kunstkritik die Untersuchung, Wertung und Beeinflus-

sung der zeitgenössischen Kunst versteht,¹¹⁷ dann war Diderot zwar nicht ihr Erfinder, so doch in seiner literarischen Qualität ihr erster Hauptvertreter. Durch ihn wurde Kunstkritik »salonfähig« im doppelten Sinn der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Institution im französischen 18. und 19. Jahrhundert. Diderots *Salons* (1759–1781) lenken den Blick auf das zu seiner Zeit erstmals aufblühende Phänomen einer Biennale zur Gegenwartskunst von europäischem Rang, die eine bis heute ungebrochen fortwirkende Kettenreaktion weltweit auslöste. Diderots begleitender historischer Beitrag dazu ist, auch wenn aus der Not geboren (siehe Kap.I.B.1), die auffallend gründliche Bildbeschreibung, gefolgt von Analyse, Interpretation und Bewertung, wobei deren Reihenfolge variieren kann. Im Unterschied zu Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen, wie das berühmte, 1759 veröffentlichte Lehrstück über den vatikanischen Torso von Belvedere von Johann Joachim Winckelmann,¹¹⁸ die man nicht selten als Geburtsdokumente der deutschen Kunstwissenschaft tituliert findet, geht es Diderot weniger um das zeitlose Ideal als um die seriöse Untersuchung der Wirkung neuer Bilder im gesellschaftlichen Kontext des Hier und Jetzt. Das Zukunftsweisende in Diderots kritischen Ausstellungsberichten ist seine Ent-

117 Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens, S. 9.

118 Winckelmann, »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom«, S. 33–41.

wicklung eines differenzierten Instrumentariums zur Bilduntersuchung bis hinein in maltechnische Prozesse.

d) Zeichnen lernen im Vorkurs

Über den Enzyklopädieartikel zum Zeichnen hinaus (Kap.I.A.5) sowie jenseits der Kritik Goethes an Diderots prinzipiellem Diskurs dazu (Kap.I.B.2.a) ist an dieser Stelle der gesamte historische Horizont der spezifischen Fachdiskussion in den Blick zu nehmen.

Wenn im französischen 18. Jahrhundert der Begriff *dessin* (seinerzeit *dessein*) von Diderot im *ESSAI SUR LA PEINTURE* problematisiert wird, dann muss in Erinnerung gerufen werden, dass bedeutende Künstler der italienischen Renaissance dazu bereits differenzierte kunsttheoretische Positionen entwickelt hatten.¹¹⁹ Allerdings muss man auch zur Kenntnis nehmen, dass, wie im prominenten Fall von Giorgio Vasari, Theorie und Praxis beileibe nicht immer kongruent waren.¹²⁰ Vasari, dessen zeichnerisches Werk mit etwa fünfhundert erhaltenen Blättern zu den umfangreichsten im 16. Jahrhundert zählt, war eben auch Mitbegründer der Florentiner *Accademia del Arte del Disegno* (Kap.I.B). Nun sind *disegno*, *dessin* und Zeichnung begrifflich nicht so ohne Weiteres zur Deckung zu bringen, während der in alle Richtungen ausgeweitete, heute international verwendete Begriff *design* alle his-

119 Kemp, »Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, S. 219–40.

120 Härß, »Theorie und Praxis der Zeichnung bei Giorgio Vasari«, S. 54–63.

torischen und nationalen Spielarten zu umfassen scheint. Im Falle Vasaris und seines Zeitalters lässt man, um einer möglichen Konfusion vorzubeugen, *disegno* besser unübersetzt.

Vasari nennt den *disegno* »Vater unserer drei Künste, Architektur, Bildhauerei und Malerei« (*»padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura«*), dabei sei aber der *disegno* als Vorstellung, Erfindung, Entwurf zu unterscheiden von dem *disegno* als nachfolgender zeichnerischer Ausführung, welche ihrerseits sich unterteile in Skizzen, Linienzeichnungen, Hell-dunkel-Studien und *modelli*, alles in Vorbereitung des letzten *disegno*-Stadiums, des Kartons. Ziel müsse sein, sich derart intensiv erst im Zeichnen nach Reliefs, Marmorskulpturen oder Gipsabgüssen zu schulen, auch nach Bildern großer Meister zu zeichnen, und dann Studien nach der lebenden Natur (*dal vivo*) zu betreiben, bis man in der Lage sei, allein aus sich selbst heraus (*da se*), d. h. ohne von der unmittelbaren Anschauung abhängig zu sein, Figuren(gruppen) darzustellen:¹²¹ eine Reinform der Künstlerausbildung!

Vor einer Klärung der seit dem 17. Jahrhundert in französischen Künstlerkreisen immer wieder heftig diskutierten Positionen zur Rolle des *dessin* in der Malerei macht es

121 Vasari, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori e architettori*, Bd. 1, S. 115–121; ders., »Was der disegno sei, wie man gute Malerei ausführt und erkennt und ihre Bestimmung versteht, und über die Erfindung der Istorie«, S. 8–103.

Sinn, sich auch hinsichtlich unseres eigenen mehrdeutigen Begriffs »Zeichnung« zu verständigen. Denn einerseits ist er ein Gattungsbegriff analog zur Malerei, andererseits benennt er ein zweidimensionales, materielles Objekt analog zum Gemälde; drittens, und da beginnen die Schwierigkeiten, bezieht er sich auf den manuellen Gestaltungsvorgang zur Erzeugung einer vornehmlich linear strukturierten Darstellung mittels selbstschreibender Materialien (Silberstift, Kohle, Rötel, Kreide, Grafit- und Farbstifte jeglicher Art u.ä.) oder übertragender Werkzeuge (Feder, Pinsel u. a.) Das heißt, man kann auch mit Pinsel und Farbe zeichnen, solange das lineare Element vorherrscht.

Zeichnungen und vervielfältigte Druckerzeugnisse, zusammen zu bezeichnen als »Grafik«, als eigenständige Gattung neben der Malerei kannte Vasari der Theorie nach noch nicht, obwohl die Praxis der Renaissance längst die Weichen in diese Richtung gestellt hatte (z. B. Dürers Holzschnitte und Kupferstiche).

Mit Blick auf die französische *dessin*-Debatte im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wertet Thomas Puttfarcken Vasaris Kritik an Titian in der zweiten Auflage seiner *Viten* (1568) und die in ihr sichtbar werdenden Differenzen zwischen Florentinern und Venezianern als einen der Ursprünge der französischen Auseinandersetzungen zwischen

»Rubenisten« und »Poussinisten«. ¹²² Vorläufer sicher, aber »Ursprung« wohl kaum, denn das hieße, diese Kritik als Ursache oder Auslöser für die in streitende Parteien sich entzweiende französische Malerei empor zu stilisieren, zumal das historische Ausmaß der weiteren Entwicklung mit der kontradiktorischen Herausbildung des von David begründeten und durch Ingres repräsentierten Klassizismus einerseits und der von Delacroix dominierten Romantik andererseits ihrem Höhepunkt erst im 19. Jahrhundert entgegen strebt. ¹²³ Im Zentrum der französischen Querelen steht der Vorwurf einer Unter- bzw. Überbewertung der Zeichnung für die Malerei im jeweils anderen Lager.

Abseits der akademischen Künstlerdebatten erlebte Frankreich eine Entwicklung auf dem Felde der *arts mécaniques*, in welcher der *dessin* als Element der berufsbezogenen Ausbildungsgänge einen neuen Stellenwert und schließlich, mit der Gründung der Pariser *École Gratuite de Dessin* durch Jean-Jacques Bachelier im Jahre 1766 (siehe Kap.I.C.1.a,b) eine unerwartete historische Dimension mit europäischen Auswirkungen erreichte. Wie kam es dazu? Die Güterproduktion war die Jahrhunderte hindurch Aufgabe des Handwerks, die Ausbildung zum Handwerker (*artisan*) oblag traditionell dem

122 Puttfarcken, »Les origines de la controverse ›disegno – colorito‹ dans l'Italie de cinquecento«, S. 16f.

123 Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne: Von David bis Delacroix, Bd. 1.

Meister eines entsprechenden Betriebes. Die Qualität der Lehrjahre hing unter anderem ab von der Größe des Betriebes, seiner Auftragslage, vor allem aber vom Niveau und Engagement des Meisters. Der Anteil des Zeichnens in der Lehre war nicht nur berufsbedingt sehr unterschiedlich, sondern variierte auch innerhalb ein und derselben Zunft erheblich, weil es dazu keine bindenden Vorschriften gab und jeder einzelne Betrieb das Zeichnen vorrangig nach den praktischen Erfordernissen des Tages einsetzte. Somit war das Erlernen von Zeichentechniken stets eng an die Bedingungen der berufsspezifischen Warenproduktion gebunden.

Frankreich erlebte von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine Reihe von vereinzelt, mehr oder weniger langlebigen Impulsen, die an diesem Monopol rüttelten, indem sie neue Wege handwerklicher Ausbildung erkundeten. Nach den Recherchen von Paul Mantz begann das unter Henri II (1519 – 1559, König seit 1547), insofern dieser im Pariser *Hôpital de la Trinité* auf der Seineinsel eine Ausbildungsstätte für die Herstellung von Wandbehängen (*tapisserie*) einrichten ließ, und zwar für die Waisen und Findelkinder (*les enfants bleus*, benannt nach der Farbe ihrer Kleidung), die dort unter staatlicher Fürsorge aufwuchsen. Diese konnten mit entsprechendem Alter und Geschick unter Umgehung der Zunftre-

geln sogar an den sonst kostspieligen Meisterbrief gelangen.¹²⁴ Unter Louis XIII. (1601 – 1643, König seit 1610) wird diese Entwicklung durch das Privileg von 1627 für die Manufaktur *des tapis, ameublements et ouvrages du Levant* befördert, wodurch hundert Kinder eine sechsjährige Schulung erfahren.

Doch erst unter Louis XIV. (1638 – 1715, König seit 1643) tritt eine unvorhergesehene, zukunftsweisende Entwicklung auf: Jean-Baptiste Colbert, erfolgreicher Finanzminister und führender Kopf des französischen Merkantilismus, eröffnet mit königlichem Edikt im November 1667 eine Gobelinmanufaktur, die aber weit mehr produziert, als ihr offizieller Titel *Manufacture Royale des Meubles de la Couronne* vermuten lässt. Dort sind auch Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Kunsttischler, Metallgießer, Mosaizisten und andere Handwerker (*»habiles en toutes sortes d'arts et métiers«*) vor allem für die Ausstattung von Versailles tätig. Zugleich – und das ist in diesem Zusammenhang von ausschlaggebender Bedeutung – richtet die *Manufacture* eine *»école pour les arts industriels«* ein, wie Paul Mantz 1865, noch immer unter dem Eindruck der ersten Pariser Weltausstellung von 1855, es ausdrückt. Ihr Direktor ist kein geringerer als Charles Le Brun, *Premier Peintre du Roi*, Leiter der Ausstattungsarbeiten in Versailles, General-

124 Mantz, »L'enseignement des arts industriels avant la Révolution«, S. 232f.

intendant der königlichen Sammlungen, Mitbegründer der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und Gründer der französischen Akademie in Rom (1666), der in dieser Gobelinmanufaktur den Schülern selbst Zeichenunterricht erteilt und sie, wie im Artikel 7 festgelegt,¹²⁵ dann nach ihren Fähigkeiten der speziellen Berufslehre überantwortet. Diese Kunsthandwerkerschule verfolgt als allererste das Prinzip einer grundlegenden, systematischen Ausbildung im Zeichnen vor jeglicher beruflichen Spezialisierung.

Nach Colberts Tod (1683) und erst recht nach dem Tode Le Bruns (1690) degeneriert dieses System und fällt, auch mangels staatlicher Finanzierung, in die Bedeutungslosigkeit. Beim Versuch einer Wiederbelebung in den 1730er-Jahren unter Louis XV (1710 – 1774, König seit 1715) dachte man mehr an Maler und Bildhauer als an die professionelle Ausbildung in den *arts mécaniques*, dem eigentlichen Ziel von Colbert und Le Brun, was zur Folge hatte, dass man Mitte des 18. Jahrhunderts in der *Manufacture de Tapisserie* wieder auf Zuwanderung u. a. aus Flandern angewiesen war.¹²⁶

Ein gänzlich anders gearteter und nicht zu unterschätzender Impuls war die Gründung der Pariser *Société des Arts* im Jahre 1730, deren erklärtes Ziel der Unterstützung des

125 Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins: exécutées de 1662 à 1893: histoires – commentaires – marques*, S. 242.

126 Mantz, »L'enseignement des arts industriels avant la Révolution«, S. 235.

Fortschritts in den angewandten Wissenschaften und nützlichen Künsten galt. Satzungsgemäß befanden sich unter ihren Mitgliedern drei Architekten, zwei Maler, zwei Bildhauer, zwei Goldschmiede, zwei Graveure und zwei Glasmacher, die übrigen Mitglieder waren Mediziner, Geografen, Mechaniker, Gelehrte jeder Art und Unternehmer von Manufakturen. »*La société devait se tenir au courant des progrès réalisés, faire des lectures, publier un bulletin, former une bibliothèque, une collection de dessins relatifs aux machines ou aux inventions nouvelles. C'était une académie au petit pied et presque un commencement de Conservatoire des arts et métiers.*«¹²⁷ In dieser Hinsicht eine tragfähige Vorarbeit zum Werk der Enzyklopädisten.

Schließlich ist an die Impulse aus der französischen Provinz in den letzten drei Jahrzehnten vor Gründung der Pariser Bachelier-Schule zu erinnern: Reims, Beauvais, Lyon, Rouen, Dijon und Tours.¹²⁸ Ihnen gemeinsam ist die Suche nach Wegen der Realisierung einer *école de dessin industriel*, jeweils angebunden an vorhandene kunsthandwerkliche Produktionszweige.

Das gänzlich Neue der 1766 in Paris von Jean-Jacques Bachelier gegründeten *École Gratuite de Dessin* ist ihre völlige Losgelöstheit von direkter Anwendung: keine Verbin-

127 Ebd., S. 236.

128 Ebd., S. 236–243.

derung mehr zu Ateliers in Manufakturen, zu professionell betriebenen Werkstätten und Betrieben. Es ist sicher einäugig, in dieser Art der reinen Zeichenschule als Grundbildung für die *arts mécaniques* einen unbedenklichen Fortschritt zu sehen, jedenfalls ist es das Gegenmodell zur Degradierung des *dessin* zum bloßen Instrument ökonomischer Verwertbarkeit.

Auf den Biennalen der Pariser *Salons*, die Diderot von 1759 an literarisch kommentiert, hat die Grafik, d. h. Handzeichnungen ebenso wie Druckerzeugnisse, ihren festen Platz: 1759 sind es beispielsweise etwa 30 Drucke.¹²⁹ Unter den Künstlerzeichnungen tauchen erstaunlicherweise nicht wenige Skizzen als autonome Exponate in den Ausstellungen auf: 1759 z. B. von Pierre L'Enfant; derselbe zeigt 1761 sogar nur Skizzen.¹³⁰ Diderot geht darauf ein, indem er z. B. eine Grisaille-Skizze von Bachelier (1761), eine Druckgrafik von Wille (1765) und eben die Vorzeichnung des nachmaligen Enzyklopädie-Frontispizes (1765) entsprechend würdigt. Damit ist die Grafik in ihrer ganzen Bandbreite von der skizzierenden Handzeichnung bis zu den Druckerzeugnissen der Graveur-Künstler auch in der Kunstkritik endgültig etabliert, wenngleich Diderot ihre Eigenständigkeit als Gattung nicht selten anzweifelt.

129 Sezec und Adhémar, *Salons*, S. 61.

130 Ebd., S. 46 u. S. 91f.

Das wird gerade im Fall von Johann Georg Wille nachvollziehbar. J. G. Wille, bei dem Georg Melchior Kraus, nachmaliger Gründungsdirektor der Weimarer Zeichenschule, in eine vierjährige Lehre ging (siehe Kap.I.C.1.a), brachte es mit seiner Kunst immerhin zum Ehrentitel eines *Graveur du Roi*; Grund dafür ist, dass niemandem außer ihm es in so perfektionierter Manier gelang, bekannte Werke großer Meister, z. B. das Gemälde *DIE VÄTERLICHE ERMAHNUNG* des Holländers Gerard ter Borch (1617 – 1681), druckgrafisch so umzusetzen, sodass etwa der seidige Glanz der kostbaren Stoffe nichts an seiner Faszination einbüßt. Damit ist eine zwar nicht neue, in ihren Ausmaßen aber durchaus revolutionierende Erscheinung der Grafik angesprochen, die schon im französischen 18. Jahrhundert einen großen Markt eroberte: das Gewerbe der professionellen Reproduktions- und Illustrationsgraveure, von dem unter anderem Diderots *ENCYCLOPÉDIE* in den gewaltigen Volumina ihrer Abbildungen sichtlich profitierte und das somit zum kommunikativen Element der Aufklärung wurde. Selbst gefragte Künstler dieser Zeit konnten erleben, dass der von ihnen selbst in Auftrag gegebene Nachstich eines ihrer Gemälde, also eine Auflage von Druckabzügen »zwanzig- oder dreißigmal mehr« eintrug als der Verkauf dieses Gemäldes.¹³¹ Zunehmend auch in bürgerlichen

131 Adhémar, Europäische Grafik im 18. Jahrhundert, S. 122.

Kreisen stieg die Nachfrage nach Büchern mit Illustrationen. Damit einher ging die technische Weiterentwicklung von Druckverfahren, die dann im 19. Jahrhundert auf das nachträgliche Verstählen der Druckplatten hinauslief, um höhere Auflagen ohne Qualitätsverlust zu erzielen, was schließlich zu massenmedialen Dimensionen führte. Virtuose Graveure aus der Pariser Stecherschule von Philippe Le Bas oder wie Wille, aus dessen grafischem Atelier Schüler hervorgingen, die – wie der Wiener J. Schmutzer – europaweit in führende Positionen gelangten, wurden im Zeitalter der Aufklärung zu begehrten Spezialisten.¹³² Die Druckgrafik als Illustrationsmedium teilte sich fortan in zwei Richtungen: in die originale Künstlergrafik und die reine Reproduktionsgrafik. Hauptvertreter der ersten war zu Diderots Zeiten sicher Charles-Nicolas Cochin (fils),¹³³ obwohl auch er, so im Fall des Titelblattes der Enzyklopädie (Abb. 4), andere Stecher für sich arbeiten ließ, im französischen 19. Jahrhundert dann Delacroix und Honoré Daumier; ihnen gegenüber steht im zweiten Falle das fast unübersehbare Heer der oft namenlos »abkupfernden« Berufstecher, die am Ende weder entwerfen noch selbst drucken mussten, aber als Vorboten das Zeitalter visueller Massenmedien der Druckindustrie auf ihre Weise einläuteten.

132 von Simson, »Zur Geschichte der französischen Buchillustration im 18. Jahrhundert«, S. 16.

133 Goncourt, Stecher und Maler des 18. Jahrhunderts, S. 27–84.

Um noch einmal zu Diderot zurückzukommen: »*C'est le dessin qui donne la forme aux être; c'est la couleur qui leur donne la vie.*« Mit diesem lakonischen Diktum fällt Diderot 1765 vor dem historischen Hintergrund einer großen französischen Debatte ein quasi salomonisches Urteil, fügt aber noch hinzu: »*Voilà le souffle divin qui les anime.*« Wenn Goethe diesen Ausdruck in seiner kritisch kommentierten Übersetzung einseitig auf die Farbe bezieht (siehe Kap.I.B.2.b), dann übergeht er den Zusammenhang zwischen Form und Farbe, den Diderot herzustellen bemüht war, auch wenn sein Kritikerherz Rubens näherstand als Poussin. Diesbezüglich hatte der Architekt Claude-Henri Watteau 1763 im *ENCYCLOPÉDIE*-Artikel *DESSEIN* (siehe Kap.I.A.5) noch explizit auf die von den zurückliegenden Generationen von Malern und Kunstschriftstellern heiß diskutierte Frage verwiesen, wie das Verhältnis von Zeichnung und Farbe zu bestimmen sei: »*Il s'est élevé des disputes assez vives, dans lesquelles il s'agissoit d'établir des rangs & une subordination entre le dessein & la couleur.*« Doch abgesehen von einem solchen »akademischen« Rangstreit hat Diderots Diktum nicht nur eine griffige Prägnanz, sondern ist offenbar die aus diversen Ateliervesprechungen und intensiven Beobachtungen gewonnene Formel für den Hebammen dienst des *dessin*: »Die Zeichnung ist es, die den Wesen ihre Form gibt.« Für das

Problem des Umsetzens der prinzipiellen Dreidimensionalität von »Wesen« in eine zweidimensionale Darstellung, erschwert dadurch, dass der Darstellende von seinem Standpunkt aus nicht die Ganzheit, sondern nur eine Ansichtsseite vor sich hat, also nie »die Rückseite des Mondes« sieht, macht Diderot den bemerkenswerten Vorschlag, dass sich der Zeichner beim Linienziehen mit seiner Vorstellung in die innere Mitte des »Wesens« begeben möge (siehe Kap.I.B.2.a). So könne der Betrachter miterleben, wie sich das Gezeichnete auch um die Einverleibung des gerade nicht Sichtbaren und damit um die Darstellung einer vorgestellten Ganzheit bemüht, eine quasi frühkubistische Idee. Ziel einer Zeichnung ist demnach Formgebung einer vorgestellten Ganzheit.

Nun wieder ein Brückenschlag zum *Weimarer Bauhaus*: Einen vergleichbaren Ansatz verfolgt Johannes Itten, wenn er im Vorkurs beim Aktzeichnen dazu anhält, Studien nach tanzend sich drehenden Modellen anzufertigen (siehe Abb. 40). Im Tagebuch notiert er dazu am 22. März 1919: »Ich will heute Akte rhythmisch zeichnenlehren. Die Schüler müssen einen ganzen Akt in Kreisbewegungen zeichnen, während ich zähle. Rechts- und linksherum zeichnen, je nachdem die Bewegung des Aktes geht. Dann, weil der Akt als Formcharakter auch Geraden hat, das Gleiche in Geraden zeichnen.

Wichtig ist, dass eine gleichförmige Handbewegung da ist, dass alles in Bewegung ist.«¹³⁴ Natürlich steckt in diesem Ansatz auch das kubistisch-futuristische Element der Mehransichtigkeit, wie Ittens eigene Studien aus dieser Zeit deutlich zeigen (Abb. 11). In jedem Falle aber geht es darum, sich zeichnerisch anstelle des traditionellen »Fassaden-Blicks« in das Erfassen der körperlichen Ganzheit mit Hilfe des Auges und der Vorstellungskraft hinein zu bewegen. Auch das kubistische Verfahren ist schließlich ein französischer Impuls, worauf im Kapitel III genauer einzugehen ist.

Eine zweite Forderung erhebt Diderot, die zwar Goethe von seiner idealistischen Warte aus kritisiert, die aber aus heutiger Sicht zukunftssträchtig genannt zu werden verdient, nämlich dass die Kunst sich stärker am realen Leben orientieren solle.

Das ist eine für das *Bauhaus* geradezu typische Forderung. Zeichnen lernen heißt demnach, auch in den Niederungen des Alltags charakteristische Erscheinungsformen genauer zu beobachten, auch und gerade dann, wenn sie vom Ideal deutlich abweichen; z. B., wie lebenslange, schwere körperliche Arbeit die Gestalt eines Menschen umformt oder wie sich menschliche Emotionen in einer Landschaft sichtbar entladen können. Daraus leitet Diderot (siehe

134 Bauhaus-Archiv Berlin, Experiment Bauhaus: Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau: Ausstellung 7. August bis 25. September 1988 Bauhaus Dessau, DDR, S. 22, Nr. 14.

Kap.I.B.2.b) seine Forderung nach einer grundlegenden Akademiereform ab, in deren Zentrum zunächst zwar das tradierte Zeichnen-Lernen stehen könne, allerdings mit dem anzustrebenden Blick auf die vorgestellte Ganzheit. Um aber vom Grundproblem des »akademischen« Zeichnens wegzukommen, weil die jahrelangen Übungen nach realitätsfernen Gipsabgüssen die Tendenz von emotionslos idealisierenden Manierismen fördere, müsse dann der Schwerpunkt im zeichnerischen Studium der charakteristischen Formen des realen täglichen Lebens liegen.

Welche neuen Erscheinungen des Zeitalters der Aufklärung in Frankreich können als nachhaltige Impulse gewertet werden? Da ist vor allem die von Paris ausgehende Zeichenschulbewegung in der Nachfolge von Jean-Jacques Bachelier zu nennen, die sich, anders als die Akademiebewegung, auf die Ausbildung in den »mechanischen Künsten« konzentriert und schon zur Goethezeit in Weimar Fuß fasst; und zwar mit dem in Paris geschulten Gründungsdirektor, dem Maler und Kupferstecher Georg Melchior Kraus, der in Paris noch die Eröffnung der Bachelier-Schule im September 1766 miterleben konnte. In der von Friedrich Justin Bertuch initiierten Weimarer Zeichenschule sorgte Kraus als Mitherausgeber und »Werbegrafiker« für die Umsetzung der merkantilen Interessen Bertuchs, indem er einerseits

selbst ab 1786 für die erfolgreiche, von Bertuch herausgegebene, langlebige, von Zeit zu Zeit umbenannte Zeitschrift *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* mit seinen »Kupfern« (Abb. 12, 13) als fleißiger Illustrator tätig wurde. Und indem er andererseits als Lehrer für den Nachwuchs an Stechern und Illustratoren für das Bertuch'sche Industrie-Comptoir und für die Mitarbeit an Bertuchs verlegerischen Projekten (Atlanten, Bestimmungsbücher, Zeitschriften) sorgte.¹³⁵ Wie ein gut funktionierender Zeichensaal, allerdings ein »akademischer«, einzurichten sei, dazu unterbreitete die von Diderot und d'Alembert herausgegebene *ENCYCLOPÉDIE*, (siehe Abb. 2) drei Jahre zuvor im Tafelband zum Artikel *DESSEIN* detaillierte Angaben einschließlich eines breitgefächerten Angebotes an Übungsmaterial. Bacheliers *École Gratuite de Dessin*, in der nur noch gezeichnet wird, ist letztlich eine nicht unproblematische Weiterentwicklung der Erfindung, die erstmals in der Geschichte der »mechanischen Künste« von Colbert und Lebrun in der staatlichen Gobelinmanufaktur praktiziert wurde: die Idee einer zeichnerischen Vorlehre.

Diderots Einfluss auf das Bauhaus

Betrachtet man in geraffter Form die Bewegung der Ausbildung im Zeichnen vom Mittelalter bis zum *Weimarer Bauhaus*, dann steht am Anfang das zunftgebundene Handwerk mit seinen berufsspezifischen Anforderungen und Schranken. In einem glänzenden Emanzipationskampf lösen sich die italienischen Renaissancekünstler davon und gründen 1563 in Anlehnung an die gerade aufblühende Akademie der Wissenschaft ihre *Accademia del*

135 Emmrich, »Von Friedrich Justin Bertuch zu Henry van de Velde: die Idee, Kunst und Handwerk zu verbinden«, S. 122f.

Arte del Disegno. Im nachfolgenden Jahrhundert setzt in Frankreich ein vergleichbarer Prozess ein und führt 1648 zur Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* in Paris, ein Modell, das bald Nachfolge in den übrigen Ländern Europas findet. Wenig später bilden sich in mehreren Städten Frankreichs kleinere Kunsthandwerkerschulen, die das Zeichnen als Element der Handwerkslehre integrieren und damit das diesbezügliche Zunftmonopol umgehen. Colbert und Lebrun erfinden in den 1660er-Jahren die »Vorlehre«. Mitte des 18. Jahrhunderts tritt Diderot im Namen der Aufklärung mit der Forderung nach einer Gleichbewertung von freien und »mechanischen Künsten« auf den Plan und sorgt mit der Enzyklopädie für eine Verbreitung dieser Ideen mit praktischen Vorschlägen in Text und Bild. Mit Bacheliers Pariser *École Gratuite de Dessin*, gegründet 1766, entsteht eine europaweit nachgeahmte Einrichtung neuer Art, so auch in Weimar. Innerhalb Europas zerfließen während des ausgehenden 18. Jahrhunderts mancherorts die Grenzen zwischen Kunstakademie und Zeichenschule, was sich im Zeichenunterricht durch das allgemeine Vorherrschen »akademischer« Prinzipien äußert, wie sie in der Titelvignette zum Stichwort *Dessein* in der *ENCYCLOPÉDIE* gezeigt werden (Abb. 14, erläutert in Kap.I.A.5). Zum 19. und beginnenden 20. Jahrhundert sind an dieser Stelle noch keine Aussagen zu machen. Jedenfalls erstaunt nach alledem im Manifest des *Weimarer Bauhauses* von 1919 die ausdrückliche Rückbesinnung auf das Handwerk bis in die Bezeichnung »Lehrling« und »Meister«. Gleichzeitig wird erstmals die von Diderot geforderte Gleichstellung von freier und angewandter Kunst programmatisch festgeschrieben und in die Praxis umgesetzt. Das realitäts- und stofflichkeitsbezogene Zeichnen-Lernen ist Schwerpunkt der Vorlehre. Um es auch an dieser Stelle noch einmal zu betonen: Mit diesen Ausführungen soll in keinem Punkte behauptet werden, dass die französischen Impulse aus dem Zeitalter der Aufklärung im Vorfeld oder während der Weimarer Phase des *Bauhauses* Gegenstand bewusster Beschäftigung bzw. Auseinandersetzung auf Seiten der an der Gründung beteiligten Akteure war. Darüber wurde in Weimar, nach allen erhaltenen Zeugnissen, nirgends diskutiert. Umso erstaunlicher ist, wie weit sich das Bauhausmanifest von 1919 bis in Formulierungen hinein an dem von Diderot repräsentierten Geist der Französischen Aufklärung orientiert (Kap.II.D.3.b). Also darf mit Recht, was es nachzuweisen galt, von einer historisch bedeutenden Weichenstellung im französischen 18. Jahrhundert gesprochen werden, als das Bürgertum schon Jahrzehnte vor der Revolution Schritt um Schritt die kulturelle Hegemonie übernahm.



II. KUNST UND INDUSTRIE

Die Pariser Weltausstellungen im 19. Jahrhundert

In der Geschichte der Weltausstellungen nimmt der Austragungsort Paris allein schon hinsichtlich der Häufigkeit fraglos den ersten Rang ein: 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1937. Gleichwohl gebührt zeitlich der erste Platz jener Londoner Great Exhibition von 1851, die mit dem gigantischen Crystal Palace von Joseph Paxton zugleich demonstrative Maßstäbe hinsichtlich technologischer Innovation setzte. Nachfolgend sollen diejenigen französischen Impulse der Expositions universelles von 1855 bis 1900 aufgespürt werden, die sich als nachhaltig für jene Entwicklungstendenz erweisen lassen und so unter anderem zur Gründung des Weimarer Bauhauses im Jahre 1919 führten.

Wer sich mit der Entstehung des für das 19. Jahrhundert so charakteristischen Phänomens der Weltausstellungen befasst, stellt mit Erstaunen fest, dass die erste dieser Art, die Londoner von 1851, betitelt Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, keineswegs vorrangig dem Umstand zu verdanken ist, dass in Britannien deutlich früher als auf dem Kontinent die industrielle Revolution mit all ihren Auswirkungen eingesetzt hatte; vielmehr entstanden Idee, Konzept und Organisation solcher Großausstel-

lungen unbezweifelt in Frankreich, und zwar schon mit der Exposition publique des produits de l'industrie française 1798 auf dem Pariser Champ de Mars. Es folgten, nach den Recherchen von Kenneth E. Carpenter, in Paris elf weitere Ausstellungen nationaler Art bis 1850, außerdem eine ganze Reihe solcher Schaustellungen in der Provinz, während in England vor 1851 kaum etwas von vergleichbarer Bedeutung nachzuweisen ist. Dem französischen Vorbild eiferten bald andere Länder Europas nach, ausgenommen England.¹ Die historische Folge der Weltausstellungen selektiv auf Frankreich zu reduzieren, rechtfertigt die in Paris durchgängig favorisierte Rolle der Kunst gegenüber der Industrie: eine für das Bauhaus konstatierte Maxime.

A. L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855

Das Gelände der Pariser Weltausstellung von 1855 erstreckt sich, von der Place de la Concorde aus westwärts zwischen dem Seine-Ufer mit der es begleitenden, extrem langen Galerie des Machines als südlicher und der Avenue des Champs-Élysées als nördlicher Grenze bis zum Rond-Point. An der von dort nach Südwest abzweigenden Avenue Montaigne liegt nahe der Place de l'Alma das für 1855 ebenfalls neu errichtete *PALAIS DES BEAUX-ARTS*. Damit verfügt das Areal über eine gleichermaßen zentrale wie repräsentative Lage im 8. Arrondissement.

Innerhalb der Gebäudegruppierung behauptet das Palais de l'Industrie durch sein ansehnliches Volumen wie auch durch seine bevorzugte Situierung eine gewisse Vorrangstellung, bietet es seine ganze Breitseite mit dem ausladenden Mittelrisalit in vornehmem Abstand den Passanten der Prachtallee

1 Carpenter, »European industrial exhibitions before 1851 and their publications«, S. 465 – 486.

der Champs-Élysées dar und präsentiert auf seiner Mittelachse das prunkvolle Portal triumphalen Ausmaßes – sicher nicht zufällig direkt gegenüber dem Élysée-Palast – und erweckt so den Eindruck, als betrete man hier das Zentrum der gesamten Anlage.

Dieser Bau wurde 1897 abgerissen, um Platz zu schaffen für das Ensemble von *GRAND PALAIS* und *PETIT PALAIS* zur Weltausstellung von 1900, ergänzt um den *PONT ALEXANDRE III*.

1. Die Figurengruppe über dem Hauptportal des PALAIS DE L'INDUSTRIE

Die Portalanlage tritt aus der Flucht des Mittelrisalits um das kräftige Maß seiner flankierenden Postamente hervor, die in gesucht barocker Monumentalität bis zur Höhe der Fenstersohlbank des dominierenden Obergeschosses hinaufreichen. Auf diesen ruhen, von hinterlegten Pilastern sekundiert, gestuft kannelierte Zwillingssäulen mit klassischem Kompositkapitell, welche ihrerseits die mit Bauornamentik fast überbordend ausgestattete Attika tragen (Abb. 14). In deren Mittelfeld ist ein figurenreicher Fries eingelassen, der stilistisch ungeniert den Athener Parthenonfries nachahmt, von dem der Louvre eine achtfigurige Szene beherbergt. Mit der anderthalbgeschossigen Postamenthöhe und den auf sie hinaufgehobenen Zwillingssäulen lehnt sich der Architekt Jean-Marie Victor Viel strukturell unübersehbar an Claude Perraults Ostfassade des Louvre (1667–1670) an. Zwischen die Zwillingssäulen ist der große ornamentierte Portalbogen eingespannt, auf dessen Scheitel sich der Architrav der Attika mit seiner marmornen Inschriftentafel »PALAIS DE L'INDUSTRIE« ebenfalls aufstützen kann. Die freizügigen Viktorien in den Zwickeln verleugnen nicht ihre Herkunft von den Viktorienpaaren der beiden Pariser Triumphbögen Napoleons, die ihrerseits auch in diesem Detail den Konstantinsbogen in Rom zitieren. Anstelle einer imperialen Quadriga thront mittig über allem die Gruppe dreier Frauengestalten, auf den Ecken begleitet von nachdenklichen Puttenpaaren, die königliche Wappen halten. Der Anspruch dieses überaus ambitionierten Fassadenprogramms: Paris als Zentrum und Erbe der abendländischen Kultur.

In einer symmetriekonnotierten Dreieckskomposition steht frontal auf einem gestuften Podest die Personifikation *FRANKREICHS*: betont aufrecht, stolz und gleichzeitig gelassen, nach antiker Weise voluminös gewandet, den herrscherlichen Kopf mit griechisch monumentalisiertem Profil leicht vornüber gesenkt (Abb. 15), d. h. den Blick hinunter auf den Vorplatz gerichtet, auf ihrem mittig gescheitelten Haupt eine Strahlenkrone, von deren radialen Zacken heute nur noch eine erhalten ist. Beide Arme hat sie auf Schulterhöhe seitlich angehoben und hält in ihren elegant abgespreizten Händen je ein Diadem für die unter ihr Ruhenden. Links vom Betrachter sitzt im Profil nach links – ausgestattet mit Amboss und Hammer, den sie mit ihrer aufgestützten Linken umgreift – die Gestalt der *INDUSTRIE*, rechts dagegen – ein Zeichenbrett arbeitsbereit gegen ihren linken Oberschenkel gelehnt – die *KUNST*.

Beide zeigen sich wie Schwestern, auch wenn sie in ihren üppigen Gewändern aus kompositionellen Gründen voneinander abgewandt dasitzen; immerhin drehen beide

ihren Kopf nach vorn in Richtung Mitte. Sie unterscheiden sich lediglich gestisch durch abweichende Beinstellungen und Armhaltungen, in ihrer Gesamterscheinung vermitteln *l'Industrie* und *l'Art* einvernehmliche Harmonie und nehmen ihre Krönung durch *La France* in abgeklärter Seelenruhe entgegen.

Mit dieser Krönungsszene aus Kalkstein, gemeißelt vom Bildhauer Élias Robert, seit Abbruch des Palais wieder aufgestellt im Park von Saint-Cloud am südwestlichen Stadtrand,² geht ostentativ jener Traum von Denis Diderot in Erfüllung, veröffentlicht in seinem Artikel *ART* im ersten Band der *ENCYCLOPÉDIE* von 1751 (siehe Kap.I.A.2), wonach der Ebenbürtigkeit von freien und mechanischen Künsten zur Anerkennung verholpen werden müsse. Und dies geschieht hier an absolut prominenter Stelle vor den Augen der nach Paris strömenden Weltöffentlichkeit.

Zugleich nimmt diese Darstellung Abschied von tradierten schwesterlichen Gegenüberstellungen, wie etwa in Weimar am Westgiebel des *RÖMISCHEN HAUSES* von Johann August Arens (erbaut 1791–1797), wo der Bildhauer Peter Kauffmann 1819 die allegorische Krönung von Natur und Kunst durch einen geflügelten Genius in gleichartiger Komposition und Gebärde feierlich inszeniert.³ Im Unterschied zum herzoglichen Auftrag an der Ilm, der das Geschehen als Teil einer Parkidylle im Mythologischen belässt, inszeniert der französische Bildhauer den Vorgang als Staatsakt, und zwar zur höheren Ehre des noch jungen zweiten Kaiserreiches: Seit der Thronbesteigung am 2. Dezember 1852 regiert Louis Napoleon III., Neffe Napoleons I.

Das *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von 1855 realisiert als Bauwerk ein praktisches Miteinander von *KUNST* und *INDUSTRIE* durch die Verklammerung einer im Äußeren schweren, baukünstlerisch wie bildhauerisch anspruchsvollen Programmatik, die in bedeutsamen Anspielungen auf griechische, römische, barocke und napoleonische Vorbilder imperialen Anspruchs setzt, mit einer demonstrativ leichten Ingenieurkonstruktion der Halle, die sich von außen kaum erahnen lässt und im Innern beim Staatsakt der Schlusszeremonie bis auf das eiserne Gurtböngengestänge der Dachtonne dekorativ mit üppigen Vorhangstoffen drapiert war.

Diese einstweilen lediglich technoide Verbindung von Kunst und Industrie ist ein monumentales Beispiel jener schwierigen, für die Architektur des 19. Jahrhunderts zentralen Aufgabe, die sich im Zeitalter des Historismus bekanntlich zum kritischen Punkt des Verhältnisses zwischen Baukunst und Ingenieurkonstruktion entwickelt.

Bis Ende des Jahrhunderts bleibt das *PALAIS DE L'INDUSTRIE* zusätzlicher Veranstaltungsort der Weltausstellungen und Raum größerer Veranstaltungen.

Die Gestalt *LA FRANCE* über dem Haupteingang des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von 1855 erlebt eine spektakuläre Nachfolge, indem sie vom Bildhauer Frédéric-Auguste Bartholdi (1834–1904) offensichtlich zum maßgeblichen Vorbild für die 46 Meter hohe *FREIHEITSSTATUE* genommen wird. Diese verschifft Frankreich als Geschenk in die Vereinigten Staaten, und zwar aus Anlass der hundertsten Wiederkehr des Tages der Declaration of Independence vom 4. Juli 1776: Es ist derselbe Typus von stattlicher Gewandstatue, ein ebenso fleischig gräzisierender Kopf (Abb. 16) und nicht zuletzt diese spezielle Form der zackigen Strahlenkrone. Und wie am *PALAIS DE L'INDUSTRIE*

2 Ageorges, Sur les traces des exhibitions universelles. Paris 1855–1937: à la recherche des pavillons et des monuments oubliés, S. 22f.

3 Jericke und Dolgner, Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars, S. 148.

ist das Innere eine Ingenieurkonstruktion, diesmal aus dem Atelier Gustave Eiffel⁴ (Abb. 17). So mutierte *LA FRANCE* zur amerikanischen *LIBERTY* mit emporgestreckter Fackel.

2. Industrie und Kunst

In der Geschichte des *Staatlichen Bauhauses*, auch schon während seiner Weimarer Phase (April 1919 bis März 1925), stellte sich die zunächst noch unartikulierte Stellungnahme zum Verhältnis von *Kunst* und *Industrie* – im frühen Manifest ist pointiert noch von der Wiederbelebung des Handwerks die Rede – als zentrale, weil virulente Kernfrage seiner Entwicklung dar, an welchem sich auch innerhalb der am *Bauhaus* Tätigen die Geister bald schieden, und zwar bis zu folgenschweren persönlichen Konsequenzen, wie der Fall Itten zeigt.

Von daher liegt es nahe, die kulturhistorischen Voraussetzungen dieser Problematik im 19. Jahrhundert näher zu betrachten. Am Beispiel der Pariser Weltausstellungen kristallisiert sich hier das Jahr 1855 als Schlüsselereignis heraus.

a) Zum Begriff *industrie* im französischen 18. und 19. Jahrhundert

Die industrielle Revolution in kapitalistischen Dimensionen setzte in Frankreich, darin ist sich die Forschung weitgehend einig,⁵ in drastischem Unterschied zu Britannien erst nach Mitte des 19. Jahrhunderts in vollem Umfang ein, also parallel zu den ersten Weltausstellungen. Wenn jedoch vor 1851 von einer Kette von französischen »Industrie«-Ausstellungen gesprochen wird, dann bedarf dieser Begriff einer Erklärung im Kontext seiner historischen Verwendung.

In der von Diderot inaugurierten *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS*, Band 8 von 1765, findet man zum Begriff *Industrie* eine Definition, die mit folgender Differenzierung beginnt:

Dieses Wort bedeute zweierlei: sowohl die einfache Arbeit der Hände (*»le simple tra-*

4 Lemoine, Gustave Eiffel, constructeur: 1832–1923, S. 74–76.

5 Pierenkemper, Umstrittene Revolutionen: Industrialisierung im 19. Jahrhundert, S. 64–89.

vail des mains«), als auch die Erfindungen des Verstandes hinsichtlich nützlicher Maschinen, die sich auf Künste und Gewerbe beziehen (*»les inventions de l'esprit en machines utiles, relativement aux arts & aux métiers*«). Die *Industrie* beschränke sich bald auf den einen, bald auf den anderen dieser beiden Bereiche, und oft vereinige sie alle beide (*»l'industrie renferme tantôt l'une, tantôt l'autre de ces deux choses, & souvent les réunit toutes les deux*«).

Die *Industrie* befruchte alles: die Kultivierung der Ländereien, die Manufakturen und die Künste. Das angestiegene wirtschaftliche Wachstum in Europa erkläre sich nur durch den intensiveren Einsatz von *Industrie* und Fachkenntnis, welche zusammen Entwicklung und Profit befördern, wie man an Großbritannien sehen könne. Der Einfluss der *Industrie* auf die Preisgestaltung und damit auf den Absatz der Waren verändere sich in dem Maße, wie es gelinge, in der Produktion den Anteil menschlicher Handarbeit zu vermindern zugunsten des Einsatzes von Maschinen, welche besonders wertvolle Früchte der *Industrie* seien (*»fruits d'une industrie précieuse*«). Unter den Beispielen wird ein Holzsägewerk mit einer Maschinerie zur Bretterproduktion angeführt, die von nur einem Mann bedient werden könne: *»Tel est le pouvoir de l'industrie.*« Im internationalen Wettbewerb der Volkswirtschaften werde immer diejenige am meisten profitie-

ren, die in der Industrialisierung vorn liege (*«Le profit le plus sûr sera toujours pour la nation qui aura été la première industrielle»*). Es gelte also, keine Zeit zu verlieren. Der letzte Absatz formuliert eine erstaunliche Einschränkung. Die Förderung der *Industrie* sei dahingehend zu überdenken, welche Auswirkungen ihre Erträge (*«ses revenus»*) auf das allgemeine Wohl (*le bien commun*) in allen freien und angewandten Künsten haben könnten: Malerei, Grafik, Bildhauerei, Buchdruck, Uhrenherstellung, Goldschmiedekunst, Manufakturen für Zwirn, Wolle, Seide, für Gold und für Silber, *«en un mot, tous les métiers & toutes les professions»*.

Zusammenfassend lässt sich dieser französisch-enzklopädische Begriff *Industrie* aus der Zeit der in Europa eben erst einsetzenden Industrialisierung als volkswirtschaftlicher Schlachtruf interpretieren, im historischen Kontext meistens mit »gewerblicher Fleiß« übersetzt, der zwar die Handarbeit, auch die landwirtschaftliche, noch nicht ausschließt, der aber den technologischen Prozess von der individuellen Handarbeit über die arbeitsteiligen Manufakturen bis hin zur maschinellen Rohstoffverarbeitung (Beispiel Sägewerk) und Güterproduktion schon ansatzweise formuliert, wofür die elf Tafelbände der *ENCYCLOPÉDIE* reichlich Anschauungsmaterial bis in letzte Details liefern (siehe Kap.I.A.3.). Unmissverständlich

und helllichtig wird die Richtung der Entwicklung vorausgesagt, auch wenn eine maschinelle Massenfabrikation mit all den gesellschaftlichen Auswirkungen der Herausbildung der Arbeiterklasse noch außerhalb des seinerzeit Vorstellbaren lag. Bemerkenswert ist allerdings der abschließende Hinweis auf die noch zu bedenkenden Auswirkungen auf die Künste: *dans tous les arts libéraux & mécaniques*.

Um möglichen Missverständnissen auszuweichen, ist es daher angeraten, für die Zeit vor den Weltausstellungen den Begriff *Gewerbeausstellungen* zu verwenden.⁶

Die wissenschaftliche Debatte zur historischen Entwicklung des Begriffs *Industrie* muss an dieser Stelle nicht noch einmal ausgebreitet werden.⁷ Gleichwohl kommt man angesichts der frühen Weltausstellungen nicht umhin – zumal wenn am zentralen Ausrichtungsort der ersten in Paris feierlich der »Ehrentitel« *PALAIS DE L'INDUSTRIE* über dem Triumphbogen prangt –, die jeweils inszenierten Vorstellungen zu befragen. Schon die Wahl des Begriffs *Palais*, der etymologisch bekanntlich wie Pfalz, Palast und englisch *palace* von einem der sieben Hügel Roms, dem Kaiserhügel *Palatinus* abzuleiten ist, zeigt an, dass hier symbolisch innerhalb von Paris ein kultureller Anspruch gegenüber einem *Palais du Luxembourg*,

6 Beckmann, »Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851: Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland, Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen«.

7 Schröder, »Zum Beudeutungs- und Funktionswandel des Wortes ›industrie‹«, S. 45–61.

dem *PALAIS-ROYAL* oder auch dem *PALAIS DES TUILLERIES* geltend gemacht wird. Überblickt man die Klassifizierung der Abteilungen für die erste Weltausstellung 1851 (siehe das nachfolgende Kap.II.A.1.b), an der Frankreich nach Großbritannien mit dem zweitgrößten Kontingent an Exponaten teilnimmt, dann wären nur die Lokomotiven, Werkzeug- und Dampfmaschinen in Gruppe II Maschinenwesen mit den Klassen V-X nach heutigem Sprachgebrauch als im engeren Sinne »industriell« zu bezeichnen. Nach zeitgenössischen Vorstellungen aber, wie sie sich in der publizierten Rezeption der Ausstellung niederschlägt, fällt der ganze Kosmos der Waren ohne Ansehen ihres Herstellungsverfahrens unter *Erzeugnisse der Industrie*, dementsprechend auch das sogenannte Kunsthandwerk.

b) Pariser Änderungen am Konzept von London 1851

Im Unterschied zu einer primär dem direkten oder indirekten Warenumsatz dienenden Fach- oder Mustermesse zielt der Begriff Ausstellung vorrangig auf das Präsentieren von Exponaten zum Zwecke des Informierens der Besucher, die sich in weit überwiegender Zahl ohne Kaufabsichten einfinden, auch wenn die Motivation der gewerblichen Aussteller sicher merkantiler Art ist.

Schon bei der Ausrichtung der frühen »industriellen« Nationalausstellungen hat sich folgende französische Praxis etabliert:

1. Präsentation handwerklicher, gewerblicher oder industrieller Erzeugnisse;
2. Schaustellung vor einem nicht eingeschränkten Publikum;
3. freiwilliges Zur-Verfügung-Stellen der Exponate seitens der Teilnehmer;
4. bewertendes Jurieren am Ausstellungsort (Preise) mit Veröffentlichung (Preisverleihung);
5. Absicht der Wiederholung in regelmäßigen Abständen.⁸

So gesehen hat man es hierbei mit einer regelrechten Übertragung der Prinzipien der sehr viel älteren Institution des Pariser *Salon* zu tun, in welchem allerdings hinsichtlich der Teilnehmer, als Folge der Revolution, erst seit dem Dekret vom 21. August 1791 die Beschränkung auf die Akademie-Mitglieder aufgehoben wurde.⁹ Natürlich handelte es sich bei den Exponaten im *Salon* nur um »handwerkliche« Erzeugnisse inklusive des allerdings nicht ohne industrielle Technologie herstellbaren künstlerischen Bronzegusses. Von daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich 1819, 1823 und 1827 die nationalen Industrie-Ausstellungen tatsächlich auch im Louvre präsentierten.¹⁰ Umgekehrt erstaunt es schon, dass der *Salon* von 1857, 1859 und 1863 jeweils im *PALAIS DE L'INDUSTRIE* ausgerichtet wurde.¹¹

8 Beckmann, »Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851: Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland, Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen«, S. 3.

9 Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, S. 67.

10 Beckmann, »Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851«, S. 30.

11 Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, S. 155 – 161.

Anzumerken bleibt zu Punkt 3, dass die Freiwilligkeit verständlicherweise nicht ohne Einflussnahme seitens des nationalstaatlichen Repräsentationsbegehrens blieb.¹²

In London wurde 1851 die Fülle der Exponate aus aller Welt in 30 Warenklassen dargeboten, die in 4 Großgruppen zusammengefasst waren:

Section I: Raw Materials, Class 1–4

Section II: Machinery, Class 5–10

Section III: Manufactures, Class 11–29

Section IV: Fine Arts, Class 30

Der dreibändige *AMTLICHE BERICHT* des Deutschen Zollvereins von 1852 unterteilt die Sektion III weiterhin in: Manufakturwaren und Bekleidungsgegenstände (Klassen 11–20), Metall-, Glas- und Irdenwaren (Klassen 21–25), Holz- und Steinfabrikate sowie kurze und gemischte Waren (Klassen 26–29), und kommt so zu insgesamt sechs Gruppen. Wie man sieht, war die bildende Kunst im engeren Sinne nominell zwar Bestandteil des Konzepts, allerdings insofern stark eingeschränkt, als man die Malerei prinzipiell ausschloss.¹³

Besondere Aufmerksamkeit verdienen im vorliegenden Zusammenhang die an die englische Krone gerichteten offiziellen *REPORTS* der klassenbezogenen Juries mit der

12 Kroker, Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert: industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebiets zwischen 1851 und 1880, S. 199–203.

13 Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen, Bd. 3, S. 633f.

Veröffentlichung der vergebenen Preise, hier insbesondere der *Supplementary Report on Design* zur 30. Klasse aus der Feder von Richard Redgrave (1804 – 1888), seines Zeichens *Superintendent of Art in the Department of Practical Art*¹⁴ und unter anderem Mitbegründer des *South Kensington Museums* (1857), Vorbild einer ganzen Reihe bedeutender Kunstgewerbe-Museen auf dem Kontinent.¹⁵ Blättert man heutzutage durch die weit über tausend Stahlstiche nach ausgewählten Exponaten von 1851,¹⁶ dann ist der durchgehende Eindruck: »*horror vacui*« oder, um einen Vortragstitel des Wiener Architekten Adolf Loos zu zitieren, »Ornament und Verbrechen« (gehalten 1908, publiziert 1913). Umso erstaunlicher ist die zeitgenössische kritische Distanz von R. Redgrave, wenn dieser eingangs auf der Priorität fordernden, essentiellen Unterscheidung von design und ornament besteht und harsche Worte zur auffälligsten Tendenz dieser Weltausstellung findet:

»*Design*« has reference to the construction of any work both for use and beauty, and therefore includes its ornamentation also. »*Ornament*« is merely the decoration of a thing constructed. Ornament is thus necessarily limited, for, so defined, it cannot be other than secondary, and must not usurp a

14 Exhibition of the works of industry of all nations 1851: Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibiton was divided, S. 708 – 749.

15 Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, S. 36 – 38.

16 The Art Journal Illustrated Catalogue of the exhibition of Industry of all Nations 1851.

principal place; if it do so, the object is no longer a work ornamented, but is degraded into a mere ornament. Now the great tendency of the present time is to reverse this rule; indeed it is impossible to examine the works of the Great Exhibition, without seeing how often utility and construction are made secondary to decoration ... Such traditional ornament moreover had or had not a local use, a consistent application to domestic, ecclesiastical, or funeral purposes, in fact a local symbolism; but even if it had, this, mostly overlooked, is sure to be soon disregarded ... Moreover, the ornament suited for one material is misapplied to a material different from that for which it was designed. Thus ornament originally carved in stone is used for metal or for wood, or, worse still, for carpets or for dresses.»¹⁷

Beim Vergleich von Ornamentik früherer Jahrhunderte mit der heutigen (1851) falle als entscheidender Unterschied ins Gewicht, dass beispielsweise ein Holzbildhauer früher gleichzeitig Entwerfer, Vorzeichner, Modelleur und Schnitzer gewesen sei und als Ergebnis seiner individuellen Handarbeit kein Ornament exakt wiederhole, ähnlich wie die Natur, die in der Pflanzenwelt nichts mechanisch wiederhole, während heutzutage die Gussform, der Stempel und die Presse reine Repliken schaffe und der Produzent nur noch ein Diener der Maschine sei.

17 Ebd., S. 708 f.

»Moreover, the old ornamentist worked generally from feelings of piety, from love of his labours, or from the desire of fame, motives hardly known to the artists of this class in our days, at least in this country. ... Who cares for a work that is not to be the child of his own hand, but to be produced in thousands by the aid of machinery?«¹⁸

Von diesem Punkt aus lenkt Redgrave folgerichtig sein Augenmerk auf die entsprechend gesteigerte Bedeutung des vom Künstler gestalteten Prototyps für den Model, die Hohlform der Gusserzeugnisse, als Voraussetzung der unlimitierten Serie. Dieser Künstler aber gelte hierzulande – gemeint ist England – wenig, denn er verdiene nicht viel mehr als ein Arbeiter und über seine Entwürfe verfüge man frei, d. h. ohne Rückfragen bei Abänderungen; auch verschwinde sein Name meist in der Anonymität. Das sei in Frankreich anders, *»where taste has long been cultivated, ... we are sadly behind in the design applied to them...«* Werke wie dasjenige von Pradier *»show the skill, taste, and knowledge of the art-workmen of France ... In France many large establishments have well-appointed schools attached for teaching drawing and modelling, and the rudiments of science connected with their manufactures.«¹⁹*

Vollkommen in Übereinstimmung mit diesen Aussagen liest sich die Einführung zu § 159

18 Ebd., S. 710.

19 Ebd., S. 711.

des *AMTLICHEN BERICHTS* im Auftrag des Deutschen Zollvereins mit dem Rückblick auf die französischen Exponate von 1851 in der Klasse XXX:

»Frankreich hat sich schon seit einer Reihe von Generationen dadurch ausgezeichnet, daß die Regierung bei dem verschiedensten Wechsel ihrer Form die hohe Bedeutung der bildenden Künste unter den Mitteln menschlicher Bildung, wie ihren großen und vortheilhaften Einfluß auf die Gewerbe erkannt, und denselben durch den Aufwand von höchst bedeutenden Geldmitteln eine besondere Pflege hat angedeihen lassen. Zur Ausführung großer öffentlicher Gebäude, zum Ankauf bedeutender Werke vaterländischer Künstler sind in dem jährlichen Staatshaushalt Millionen bestimmt, und Anstalten wie die Fabrik der Gobelintapeten, die Porzellanmanufaktur in Sèvres, nicht allein mit sehr großem Aufwand gegründet, sondern auch mit einem namhaften Betrag unterhalten worden. In Folge dieser Maßnahme der Regierung ist stets eine große Anzahl von Kunstwerken jeglicher Art in Frankreich hervorgebracht, und manche Zweige zu einer seltenen Vollkommenheit ausgebildet worden, was denn nicht allein sehr vortheilhaft auf den Geschmack in allen, mit der bildenden Kunst in näherer Beziehung stehenden Erzeugnissen des Handwerks und der Fabriken eingewirkt, sondern auch veranlaßt hat, daß für eine große Anzahl von Gegenständen der letzten, wie auch der eigentlichen Kunst,

Paris schon seit längerer Zeit der Weltmarkt geworden ist.«²⁰

Napoleon III., seit dem 2. Dezember 1852 Kaiser der Franzosen und infolge seines vormaligen Londoner Exils sowie seines Besuches der Weltausstellung von 1851 ein recht guter Kenner der britischen Verhältnisse, erkennt in der Ausrichtung der zweiten Ausstellung dieser Art in Paris die ideale Gelegenheit, der Weltöffentlichkeit den Leistungsstand französischer Kultur und Zivilisation »seines« zweiten Kaiserreiches zu präsentieren.

Auch zu 1855 wurde ein umfänglicher, hoch-offizieller Rapport publiziert, und zwar unter der Federführung des Prinzen Napoleon, adressiert an seinen Cousin, Napoleon III. Die Einleitung zitiert die kaiserlichen Dekrete vom 8. März 1853, betreffend die Landwirtschaft und Industrie, und vom 22. Juni 1853, betreffend einer *Exposition universelle des Beaux-Arts*, schließlich das Dekret vom 24. Dezember desselben Jahres, welches die Kommissionsregularien bestimmt habe.²¹

In den Diskussionen zu Fragen von *Constitution et Organisation* sei unter anderem die Forderung laut geworden, soviel wie möglich von den Londoner Erfahrungen zu profitieren.

Unter den gravierenden Neuerungen der *Exposition universelle* von 1851 haben zwei im Hinblick auf die vorliegende Thematik ein au-

20 Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen, Bd. 3, S. 653.

21 Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S. A. I. Le Prince Napoléon Président de la Commission, S. 3f.

Berordentliches Gewicht: die Idee und Realisierung einer ersten Weltausstellung der bildenden Kunst sowie die Einrichtung einer *Galerie de l'économie domestique*.²²

Galerie de l'économie domestique

»Gegenstände des Bedarfs für die arbeitenden Klassen«, so der Titel – laut preußischem Amtlichem Bericht – der nachträglich und zusätzlich ins Programm der *Exposition universelle* aufgenommenen Klasse XXXI. Ihr Zweck liege darin, »den arbeitenden Klassen Sammlungen der besten, nach Maßgabe der Preise den weniger begüterten Familien zugänglichen, also der wohlfeilsten Gegenstände ihres Hausbedarfs, unter Beifügung der Preise eines jeden Artikels vor Augen zu stellen und ihnen dadurch neben den Belehrungszwecken von Ausstellungen zugleich eine bequeme Gelegenheit zur Verbesserung ihrer häuslichen und wirtschaftlichen Lage darzubieten«. ²³ Dieser Leitgedanke preisgünstiger Qualität, der stark an die Forderung von Diderot am Ende seines Enzyklopädie-Artikels *ART* erinnert (siehe Kap.I.A.2), stamme aus dem Kreise der Londoner *Society of arts*, namentlich von Thomas Twining, aus dessen Bericht vom Mai 1855 an den Vorstand eben dieser Gesellschaft ausführliche Zitate folgen. Nach Twining geht es um »die Verbesserung der Lage der arbeitenden Klassen in Bezug auf ihre Wohnungen, ihre Möbel und Hausgeräte, ihre Kleidung, ihre Nahrungsmittel, kurz auf Alles, was auf ihre materiellen und sanitätischen Verhältnisse Bezug hat«.

Twining's Memorandum an den französischen Kaiser²⁴ zielt auf die Einrichtung von Museen überall in Europa (die nachmaligen Kunstgewerbe-Museen), die diese Idee in Mustersammlungen umsetzen sollen; und die erste und beste Gelegenheit zur Verbreitung dieser Idee in der Weltöffentlichkeit sei nun mal ein entsprechendes Pilot-Projekt auf der Pariser Ausstellung von 1855. Allem voran stehe »eine Reform der Wohnungen, welche ganz richtig als der erste Schritt zur Verbesserung der physischen Lage der arbeitenden Klassen gewählt wurde«. ²⁵

Von französischer Seite aus liefert der von Michel Chevalier verfasste Bericht der internationalen Jury nach Ende der Ausstellung seine ungewöhnlich ausführliche Abhandlung zur Rechtfertigung dieser XXXI. Klasse.²⁶

Die vorbereitende Kommission resümiert im Vorspann des Sonderkatalogs ihre Bemühungen dahingehend, ihre Suche habe sich nicht darauf konzentriert, welches günstige Preisniveau die Produkte erreicht hätten, sondern

22 Ebd., S. 59–61.

23 von Viebahn, Amtlicher Bericht über die Allgemeine Pariser Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Gewerbefleißes und der schönen Kunst im Jahre 1855: erstattet unter der Mitwirkung der Herren Preisrichter und Berichterstatter der deutschen Staatsregierungen, S. 733.

24 Ebd., S. 734–738.

25 Ebd., S. 734.

26 *Exposition universelle de 1855: rapport du jury mixte international* S. 1383–1401.

auf das Qualitätsniveau der preisgünstigen Waren (*»nous ne cherchons pas à quel degré de bon marché sont arrivées les fabrications, mais à quel degré de bonne fabrication sont arrivés les objets de bon marché«*).²⁷ In der Katalogeinführung nennt die Jury drei Auswahlkriterien:

1. La bonne qualité et les bonnes conditions de solidité et de durée;
2. La commodité dans l'usage, et la facilité de l'entretien;
3. Le bon marché.²⁸

In diesem Zusammenhang werden sogar Verfahren eines möglichen Wertentests diskutiert.

Am Ende des kurzen Vorspanns zur zweiten von insgesamt vier Großkategorien, der Ausstellung von Möbeln und Haushaltsgegenständen, heißt es schließlich:

*»En général les formes les plus simples, les moins compliquées, sont les meilleurs parce qu'elles entraînent moins de réparations, donnent lieux à moins d'accidents, et qu'il est plus facile de les réparer et de les maintenir dans un état de propreté convenable.«*²⁹

(»Im Allgemeinen sind die einfachsten Formen, die am wenigsten komplizierten, die besten, weil sie weniger Reparaturen nach sich ziehen, weniger Anlass zu Unfällen bieten, und weil es leichter ist, sie zu reparieren und sie in einem Zustand angemessener Reinlichkeit zu halten.«)

Jedenfalls stellte sich die *Galerie de l'économie domestique* als Gegenentwurf zur Welt der häufig unerschwinglichen Luxusgüter dar, die das Gesamtbild der ersten Pariser *Exposition universelle* von 1855 beherrschten.

Anfänge des sozialen Wohnungsbaus in Paris

Das hier nur im Ansatz skizzierte soziokulturelle Sonderprojekt der Weltausstellung von 1855 hatte, was aus zeitgenössisch englischer Perspektive offenbar kaum beachtet wurde, auch eine französische Vorgeschichte, vor deren Hintergrund sich seine scheinbar überraschende Verwirklichung in ein historisches Umfeld einbetten lässt. Schon seit dem Ende der vierziger Jahre entstanden in Frankreich, genauer in Marseille, Lyon, Lille, Amiens, Mulhouse und selbstverständlich zuallererst in Paris, größere Wohnkomplexe als Vorzeigeobjekte für preiswerte Arbeiterwohnungen inmitten der Großstadt, bekannt unter dem Begriff *Cité Napoléon*, weil sie auf die maßgebliche Initiative Napoleons III. selbst zurückgehen.³⁰ Es ist kein Geheimnis, dass Louis Napoleon die Anregung dazu während seines Exils in England (1846 – 1848) empfing, nachdem er bereits zuvor seine sozialpolitische Schrift *L'EXTINCTION DU PAUPERISME* (1844) veröffentlicht hatte. Wichtiger aber ist, dass er entsprechende Demonstrationsobjekte in Frankreich in

27 Exposition universelle, Galerie de l'économie domestique, S. V.

28 Ebd., S. 9.

29 Ebd., S. 29.

30 Kulstein, Napoleon III and the working class: a study of government propaganda under the second empire, S. 100f.

beachtlichem Umfang und mit französischen Akzenten umsetzen ließ. Außerdem waren Architekturstudien zu Arbeitersiedlungen (*projets de cités ouvrières*) im Pariser *Salon* von 1849 ausgestellt.³¹

Wie die noch heute in Teilen authentisch bestehende Pariser *Cité Ouvrière Napoléon* zeigt, gelegen im 9. Arrondissement, 58 – 60 Rue de Roche chouart Ecke 25 Rue Pétreille, erbaut vom Architekten Marie-Gabriel Veugny in den Jahren 1848 – 1851, stehen um einen rechteckigen Innenhof vier fünfgeschossige Wohnblöcke. Im November 1851 konnten darin insgesamt etwa 200 Wohnungen zu sehr niedrigen Mieten bezogen werden, bestehend aus ein oder zwei Zimmern mit 27 Quadratmeter für eine Familie. Toiletten und Entsorgung auf der Etage, Wasser nur aus dem Hofbrunnen, dazu für alle: Bäder, Waschhaus, Trockenraum, Kinderhort, tägliche medizinische Beratung und kostenfreie Vergabe von Medikamenten. Man erreicht die Wohnungen über ein zentrales längsrechteckiges Treppensystem mit Mittelgängen, die ihr natürliches Licht von oben durch ein gläsernes Satteldach mit Entlüftung im First erhält.³²

Wie die historische Übersicht erkennen lässt, hat der Architekt bei aller gebotenen Zurückhaltung nicht darauf verzichtet, die große, der Straße zugewandte Wandfläche mit elf Fensterachsen durch Pilaster als Andeutung von Mittel- und Eckrisaliten zu gliedern, wobei das doppelgeschossige Portal und der Verzicht des Gesimses zwischen 3. und 4. Obergeschoss mit entsprechender Erhöhung der Pilaster auf eine Art postbarocker Kolossalordnung anspielt. Gleichwohl dominiert der Blockcharakter über das Fassadenrelief. Überraschend ist die Dachlösung, indem das Flachdach die Streifengliederung der Pilaster aufgreift durch niedrige, zur Mitte, d. h. zum Glasdach abgesenkte Mauerwangen. Hiermit wurde ein Prototyp geschaffen, der nach dem Willen des Initiators prinzipiell in jedem Pariser Arrondissement eine Nachfolge hätte finden sollen.³³

An dieser Stelle muss auf die massive Weltausstellungskritik von Werner Hofmann in seinem Buch *DAS IRDISCHE PARADIES* eingegangen werden. Im Kapitel *DIE WELT ALS SCHAUSTELLUNG* analysiert Hofmann die Pariser Scheinwelt als Versagen und Furcht vor der Wirklichkeit: »Das 1855 in Paris ausgestellte Modell eines Arbeiterwohnhauses ist das schwache Alibi eines Herrschers, der zwar das Straßenchaos seiner Hauptstadt entwirren, aber die Slums hinter den schnurgeraden Fassaden unberührt lässt. Es ist propagandistischer Ersatz, der für die unbewältigte Wirklichkeit entschädigen soll.«³⁴

So berechtigt diese Analyse auch ist, so ist erstens richtig zu stellen, dass das Arbeiterwohnhaus erst 1867 ausgestellt wurde (Kap.II.B.1), zweitens sind die im 2. Kaiserreich »von oben« angestoßenen sozialreformerischen Ambitionen allzu verkürzt dargestellt, weil Napoleon III. in Umsetzung sei-

31 Carbonnier, *Les premiers logements sociaux en France*, S. 9–11.

32 Siehe zur zeitgenössischen und auch späteren Diskussion zur Problematik solcher »Kasernen« ebd., S. 10f.

33 Villermé, »Sur les cités ouvrières«, S. 247.

34 Hofmann, *Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, S. 87.

ner Schrift *DIE AUSLÖSCHUNG DER ARMUT* von 1844 tatsächlich den sozialen Wohnungsbau, wie gesehen, nicht nur in Paris tatkräftig beförderte, sondern auch die Idee zur *Galerie de l'économie domestique* von 1855 verwirklichen ließ. Es ist keineswegs abwegig, darin eine konservative Reaktion auf das Gespenst des Kommunismus zu sehen: Marx und Engels hatten im Februar 1848 ihr Kommunistisches Manifest in London veröffentlicht, denn schon im Jahr darauf werden, wie erwähnt, die *projets de cités ouvrières* in Paris öffentlich ausgestellt.

c) Die erste Weltausstellung der Kunst

Die beiden schon in den zeitgenössischen Texten als philanthropisch bezeichneten Projekte, die *Cité Napoléon* wie auch die *Galerie de l'économie domestique*, haben bei weitem weder die nationale noch die internationale Resonanz gefunden wie die große Pariser Kunstausstellung von 1855.

Dem ersten Dekret Napoleons III. zur Eröffnung der Weltausstellung landwirtschaftlicher und industrieller Produkte vom 8. März 1853 (Abb. 18 oben) folgte gut drei Monate später ein zweites, vom 22. Juni 1853 (Abb. 18 unten), zur Ausrichtung einer *Exposition universelle des beaux-arts* (Zeile 13f.).

Im Vergleich der beiden Dekrete fällt auf, dass der jüngst erst auf den kaiserlichen Thron gestiegene Louis Napoleon es nur beim zweiten für angeraten hielt, das noch nie gewagte Experiment einer umfassenden internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst, denn nur lebende Künstler sollten zugelassen werden, plausibel zu machen. Dabei deklarierte er die vorangestellte Rechtfertigung als »seine Erwägungen« (*«Considérant que ... avons décrété ...»*) und baute folgende Argumentation auf:

Der Concours – Gedanke (Zeile 3 – 6).

Das wirksamste Mittel, zum Fortschritt der Künste beizutragen, sei eine Universalausstellung aller Künstler der Welt, die untereinander in einen Wettbewerb einträten und so einen gleichzeitigen Blick auf die verschiedensten Werke ermöglichten. Das werde ein wirksamer Antrieb zur Entwicklung sein sowie eine Quelle fruchtbaren Vergleichens.

Die Beziehung zwischen *Industrie* und *Kunst* (Zeile 7).

Die Fortschritte der *Industrie* seien eng verbunden (*étroitement liés*) mit den Fortschritten der *Beaux-Arts*.

Bisherige Praxis (Zeile 8f.).

Zu allen Ausstellungen mit Produkten der Industrie, die bis zu diesem Zeitpunkt veranstaltet worden seien, habe man die Werke der Künstler nur in unzureichendem Maße (*»dans une proportion insuffisante«*) zugelassen.

Die Aufgabe Frankreichs (Zeile 10f.).

Im besonderen Maße sei es die Sache Frankreichs, wo die Industrie soviel den schönen Künsten verdanke, ihnen in der nächsten Weltausstellung den Platz einzuräumen, der ihnen gebühre.

Die nachfolgenden drei Artikel des Dekrets bestimmen, dass die Weltausstellung der Kunst zeitlich parallel zur Industrieschau abzuhalten sei, die Frage ihres Standortes werde später entschieden; sodann solle der

Salon von 1854 aufgeschoben und mit der großen Ausstellung von 1855 vereinigt werden; schließlich werde der Staatsminister Achille Fould mit der Umsetzung des Dekrets beauftragt.

Wer das alles andere als kunstsinnige Verhalten des Kaisers in Ausstellungen und gegenüber Künstlern genauer kennt, ist geneigt, weder die Initiative als solche noch auch die Dekret-Formulierungen Napoleon III. selbst zuzurechnen. Die Idee zur internationalen Kunstausstellung stammt offenbar vom Marquis de Pastoret aus dem Jahre 1851. Für die Argumentation kommt vielleicht der Comte (später Duc) de Morny in Betracht, Napoleons Halbbruder,³⁵ wie auch die Akademieleitung, vor allem aber Léon de Laborde (siehe Kap.II.A.3).

Mit diesem Dekret, das der äußeren Form nach sicher nicht zufällig einem Edikt Ludwigs XIV. ähnelt, wie dem zur historisch zu nennenden Gründung der Königlichen Gobelinmanufaktur (siehe Kap.I.C.2.d), wird präjudiziert, was die Figurengruppe über dem Haupteingang des *Palais de l'Industrie* schließlich darstellt (siehe Kap.II.A.1), nämlich die gleichzeitige Krönung von *Industrie* und *Kunst* durch *La France*.

Das hier formulierte Verhältnis zwischen Industrie und bildender Kunst wird nur verständlich vor dem kulturhistorischen Hintergrund der französischen Verhältnisse, letzt-

35 Mainardi, Arts and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions, S. 33–40.

lich seit Ludwig XIV. Denn der zweite Punkt der Argumentation bezieht sich auf die kulturelle Einheit aller freien und angewandten Künste von Versailles bis in die Ära Napoleons I., die sich in den verbindlichen Stilen von *Barock*, *Rokoko* und *Empire* verkörperte. In diesen Stilepochen war tatsächlich die staatstragende Architektur im Verbund mit den bildenden Künsten richtungsweisendes Vorbild für alle mechanischen Künste, vom Handwerk bis in die hochentwickelten Manufakturen, das heißt, die Entwicklung der *Kunst* zog folgerichtig die Entwicklung der *Industrie* im damaligen Verständnis nach sich.

Die Neuerungen im Ausstellungskonzept von Paris gegenüber London glaubte man unter anderem besonders dadurch herausstreichen zu sollen, dass man gerade die Malerei, die in London nicht zugelassen war, zum Schwerpunkt der großen Kunstausstellung erklärte, der man nun ein eigenes Palais errichtete.

Die Gattungen des Kunsthandwerks und deren angrenzende Bereiche wurden dagegen zusammen mit der übrigen Güterproduktion im *PALAIS DE L'INDUSTRIE* präsentiert. Dem Hallenplan lässt sich für die französische Abteilung im nordöstlichen Erdgeschoss entnehmen, wie das umgesetzt wurde:

Skulpturen und Bronzen hatte die französische Ausstellungskommission in die Nähe des breiten Mittelgangs platziert, der sich

nach oben hin anschluss; die Abteilung Druckgrafik zeigte neben Stichen verschiedenster Verfahren vor allem Lithografien als jüngste und sehr erfolgreiche Errungenschaft der grafischen Vervielfältigungstechniken. Ein aktuelles, dort natürlich nicht gezeigtes Pressebeispiel vom 8. Juni 1855 ist beispielsweise die Zuschauerkritik an Gustave Courbet von Honoré Daumier, der in der Abteilung Lithografie unter den über 25 Künstlern nicht anzutreffen war.

Für einige Überraschung wird nebedran die großzügige Präsentation der Fotografie gesorgt haben, ein epochemachendes Phänomen, das Frankreich einmal mehr in die Position einer europäischen Führungsnation rückte. § 232 des *AMTLICHEN BERICHTS* nennt hier »Daguerreotype, Photographien, Heliographien, Stereoskope und Apparate zu deren Darstellung«; der eingefügte französische Bericht dazu betont, dass seit 1851 auf keinem Gebiete der Industrie, der Wissenschaft und der Kunst solch drastische Veränderungen festzustellen seien, die derzeit so starken Einfluss nähmen auf die schönen und die industriellen Künste (*«Qui aurait pensé en effet, à l'influence aussi heureuse qu'immense que la photographie exerce à l'heure qu'il est sur les beaux arts et sur les arts industriels»*).³⁶

36 von Viebahn, Amtlicher Bericht über die Allgemeine Pariser Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Gewerbefleißes und der schönen Kunst im Jahre 1855: erstattet unter der Mitwirkung der Herren Preisrichter und Berichterstatter der deutschen Staatsregierungen, S. 670.

Die Vorreiterrolle Frankreichs zeigte nicht minder die weiträumige Keramikabteilung, in der sich vor allem die staatliche Porzellanmanufaktur von Sèvres darstellen konnte. Möbel (Ziffer 6) und andere Arbeiten französischer Tischlereien mussten sich dagegen platzmäßig stark einschränken.

Erwähnenswert bleibt noch die Abteilung Druckindustrie (Ziffer 7), in deren Umfeld auch Buchhandel, Papier und Karten angesiedelt waren.

Man sieht, zumindest was den französischen Bereich angeht, dass die Ausstellung im *PALAIS DE L'INDUSTRIE* durchaus auch Entwicklungen angemessen präsentierte, die das Tor in die einstweilen noch kaum erahnbare mediale Zukunft öffneten. Ein gänzlich anderes Bild bot das Innere des *PALAIS DES BEAUX-ARTS* (Abb. 19, 20).

Doch zuvor einige Sätze zu seiner Situierung: Wie der Plan des Areals der beiden Weltausstellungen ausweist, war die Lage des Kunstpalastes insofern geschickt gewählt, als die Besucher, die von der alten Innenstadt kommend über die Place de la Concorde das Ausstellungsgelände betraten, entweder gleich in die 1,2 km lange Maschinengalerie oder über die Champs-Élysées in das *Palais de l'Industrie* hineingehen konnten, in beiden Fällen schließlich am Westende auf dem Vorplatz des Kunstpalastes an der Avenue Montaigne ankamen. Die neue Seine-Brücke mit vier überlebensgro-

Ben Pfeilerstatuen,³⁷ le Pont de l'Alma (begonnen 1854), konnte erst 1856 von Napoleon III. offiziell eingeweiht werden.

Der neobarocke Kunstpalast erweiterte den Vorplatz durch seine konkave Fassade mit ihren sieben monumentalen Eingangsbögen, die über hohem Postament vollständig mit Bauornamentik ausgeschmückt waren; inmitten der Attika stand zu lesen »EXPOSITION DES BEAUX-ARTS«.

Was die architektonische Verkleidung ankündigte, das löste im Innern (Abb. 19) die überwältigende Flut der Bilder an allen Wänden bis unter die Decke allemal ein: ausladende Historien Gemälde, religiöse Themen, Porträts und auch mal eine kleine Landschaft. An der rechten Wand sticht besonders ein stattliches Querformat wegen seiner überbordend barocken Rahmung ins Auge: eine waldige Parklandschaft, in der unterhalb einer großen Blumenamphore die Kaiserin Eugénie im Kreise ihrer Hofdamen ein Blumenfest zu begehen scheint (von Franz-Xavier Winterhalter, 1855, d. h. eigens zur Weltausstellung gemalt, Nr. 4209). Wenn man dazu die Ausstattung und das Gebaren der davorstehenden Ausstellungsbesucher mit in den Blick nimmt, könnte man völlig vergessen, dass es in Frankreich je 1789, Waterloo, 1830 und 1848 gegeben hat. Man befindet sich halt im zweiten Kaiserreich,

37 Ageorges, Sur les traces des exhibitions universelles. Paris 1855–1937: à la recherche des pavillons et des monuments oubliés, S. 25–27.

fühlt sich gern wie im Ancien Régime und möchte das auch vorführen.

Jean-Auguste-Dominique Ingres

An der Tabelle zur Beteiligung der Nationen im Kunstpalast ist ablesbar, dass Frankreich für sich weit mehr an Ausstellungsfläche in Anspruch nahm als der gesamte Rest der Welt zusammengenommen. Und das im Brustton der Überzeugung, denn dies entspreche der Tendenz nach den gegenwärtigen Gegebenheiten. Als Höhepunkt der Ausstellung galt wohl auch aus Sicht der staatlichen Initiatoren die integrierte Retrospektive des Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres, der im Laufe der Weltausstellung, am 29. August, seinen 75. Geburtstag feiern konnte. Die im Katalog verzeichneten 41 Gemälde (Nr. 3336–3375, plus Nachtrag Nr. 5048) hat er selbst vor Ort arrangieren dürfen.

Es ist hier nicht der Ort, die Schau im Kunstpalast mit den über zweitausend Exponaten zu rezensieren, noch auch die Leistungen Ingres angemessen zu würdigen. Um jedoch das entscheidende, in Frage stehende Verhältnis von Kunst und Industrie während des Pariser Ereignisses von 1855 zu erkennen, ist es notwendig, eine Grundtendenz im Œuvre von Ingres herauszustellen.

Dazu sei erstens die Auftragsarbeit eines großen Altarbildes für die Kathedrale seiner Vaterstadt Montauban *DAS GELÖBNIS LUDWIGS XIII.* von 1824 herangezogen (Ausstellungsnummer 3339)³⁸. Es verbindet Historienmalerei mit religiöser Thematik und Porträtkunst, somit die in jener Zeit für zentral gehaltenen Gattungen in der Hierarchie der Malerei. Zudem sorgte dieses Bild für den ersten, folgenreichen Höhepunkt in der Laufbahn des Malers. Thema: Ludwig XIII. – Sohn Heinrichs IV., der die Bourbonen-Dynastie begründete und dessen Königsornat nach Ingres' eigenem Bekunden hier Modell stand,³⁹ und Vater Ludwigs XIV. – widmet sein Königtum der Mutter Gottes, geschehen im Februar 1638.

Ingres präsentiert sich mit seiner Variation der *SIXTINISCHEN MADONNA* als der neue Raffael, wobei er einerseits statt der Erhabenheit einen kokettierenden Liebreiz der Madonna glaubt kultivieren zu sollen, zudem in den Gestalten der Engel und Putten eine erotisierte Leiblichkeit ins Spiel bringt, andererseits die Leuchtkraft und vor allem den stofflichen Glanz seines Vorbildes in schmeichelhaftem Prunk zu übertreffen sucht. Jedenfalls war es Ingres darum zu tun, auf diese Weise die innige Verbindung zwischen dem französischen Königtum und der Himmelskönigin Maria zu verherrlichen, ein »Bündnis«, dessen noch unter Ludwig XVIII. (1814/15–1824) an Mariä Himmelfahrt feierlich gedacht wurde. Das im *Salon* von 1824 gezeigte Bild bescherte Ingres einen triumphalen Erfolg, was ihm überdies das

38 Exposition universelle de 1855: explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855.

39 Pomarède, Fleckner und Bertin, Ingres: 1780–1867: [Paris, Musée du Louvre, 24 février 2006 – 15 mai 2006], S. 250.

Kreuz der Ehrenlegion aus der Hand des neuen Bourbonen-Königs Karl X. (1824 – 1830) eintrug, wie es von François-Joseph Heim in einem Bilde quasi dokumentarisch festgehalten wurde (Abb. 20), das 1855 ebenfalls ausgestellt war; darin hängt das Gemälde von Ingres leicht rechts von der Mitte.

An zweiter Stelle sei auf das seinerzeit jüngste größere Werk hingewiesen: *APOTHÉOSE DE L'EMPEREUR NAPOLEÓN IER*, ein Auftragswerk für das Pariser Rathaus (Hôtel de Ville). Der Katalog von 1855 erläutert: »*Il est conduit, sur un char, au temple de la Gloire et de l'Immortalité; la Renommée le couronne et la Victoire dirige les chevaux; la France le regrette; Némésis, déesse des vengeance, terrasse l'Anarchie.*« (»Er wird geleitet, auf einem Wagen, zum Tempel des Ruhms und der Unsterblichkeit; das Ansehen krönt ihn und der Sieg lenkt die Pferde; Frankreich trauert ihm nach; Nemesis, die Göttin der Rache, schmettert die Anarchie zu Boden.«) Man könnte fast sagen: Napoleons Himmelfahrt. Aufschlussreich ist an dieser Stelle, dass Kaiser Napoleon III. mit der Kaiserin Eugénie im Februar 1854 Ingres Atelier aufsuchte, um dieses Bildnis seines Onkels in Gestalt eines nackten Heroen antiker Größe, zu der man emporschaut, persönlich in Augenschein zu nehmen.

Drittes Beispiel: die von Ingres entworfene Urkunde zur Verleihung der Großen Ehrenmedaille an Preisträger, die von der international gemischten Jury der *Exposition universelle de 1855* ausgewählt wurden (Abb. 21). Den Text rahmen seitlich zwei Pilaster mit den eingravierten Namen der beteiligten Nationen (Frankreich rechts in der Mitte). Oben thront mittig auf den Siegerstufen, auf denen ein kostbarer Teppich wie ein kaiserlicher Mantel ausgebreitet liegt, *LA FRANCE*, über ihr schwebt mit schützend ausgebreiteten Schwingen der Adler des blitzeschleudernden Jupiters. In Abwandlung des Motivs der Krönung über dem Portal des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* (Kap. II.A.1) verleiht *LA FRANCE* mit unbewegter Miene, antik gewandt, an die ihr zur Seite stehenden, bereits gekrönten Gestalten – die Industrie, erkennbar an ihrem geschulterten Vorschlaghammer, und die Kunst, die in ihrer herabgelassenen Linken Palette und Malstock hält – je eine große Medaille und einen Lorbeerzweig. Umrankt wird diese statisch verharrende Preisverleihung zu ihren Füßen von je drei geflügelten Putten, die damit beschäftigt sind, ein üppiges Füllhorn mit Blumen und Früchten aufrecht zu halten. Den seitlichen Hintergrund bildet, optisch zurückgenommen durch Größenreduktion und zartere Grautöne, eine Ansammlung von Produkten aus Kunst und Industrie. Bei näherer Betrachtung lassen sich rechts die Front eines griechischen Tempels, eine römische Heldenstatue, ein Renaissance-Möbel, einige Amphoren und ein hoher Kandelaber erkennen; die Lyra auf der vordersten Stufe erinnert an die im *PALAIS DE L'INDUSTRIE* ausgestellten Musikinstrumente. Gegenüber, hinter der personifizierten Industrie und von den Putten halbwegs verdeckt, bemerkt man mit Mühe die Andeutung einer Maschinerie mit seitlichen Schwungrädern, befestigt an einer Art Kasten, sowie mit dem für eine Dampfmaschine typischen Schlot sozusagen als symmetrisch-dekorativem Pendant zum Kandelaber auf der Gegen-

seite. Rätselhafterweise versammeln sich unterhalb des Schlotes, auf der Ecke der vordersten Stufe, ein schlanker Messkelch, eine in der katholischen Festliturgie übliche Monstranz im Neorenaissance-Stil und davor ein Prunkschwert neben einem Äskulapstab, dahinter zwei stattliche Prunkamphoren. Als typische Produkte der mechanischen Künste? Und als Beweisstücke, wie eng die Fortschritte der Industrie an die der schönen Künste gebunden sind (siehe Punkt 2 der Argumentation Napoleons III. zur Einrichtung der ersten Weltausstellung der Kunst)?

Resümee: Glanz und Gloria

Von den ausgewählten Beispielen gehören die beiden ersten durchaus dem Zentrum des Schaffens von Ingres an, während sich auftragsgemäß seine Urkundengestaltung ostentativ programmatisch gibt. Welche Position vertritt Ingres als einer der angesehensten zeitgenössischen Künstler im zentralen Ziel der Weltausstellung von 1855, des gemeinsamen Zurschaustellens des zivilisatorischen und kulturellen Fortschritts?

Noch nie ist in der Geschichte der westlichen Welt die eklatante Auseinanderentwicklung von Kunst und Technik so eindrucksvoll vorgeführt worden wie 1855 in Paris. Zwischen dem gewaltigen Maschinenpark entlang dem Seine-Ufer, der während der Besuchszeiten die meisten Großmaschinen in Aktion sehen ließ, und dem nahen Kunstpalast mit seinen Tausenden von Gemälden klafft eine kaum überbrückbare Lücke. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird aller Welt drastisch vor Augen geführt, dass der technologische Fortschritt der sogenannten mechanischen Künste schon lange nicht mehr als Folge der Entwicklung in den sogenannten schönen Künsten zu betrachten ist, wie dies noch im Dekret des Kaisers vom 22. Juni 1853 behauptet wird (*« ... les perfectionnements de l'industrie sont étroitement liés à ceux des beaux-arts »*). Das ist, positiv gesagt, Nostalgie, negativ: anachronistische Ideologie. Und welche Position bezieht Ingres als Maler? Ingres glänzt auf der ästhetischen Ebene schon beim ersten Anblick mit einer geradezu artistischen Perfektion bis hin zur Detailbesessenheit bei der Präsentation von Oberflächenreizen kostbarer Stoffe, kultiviert zugleich eine schmeichelhafte Farbigkeit, strebt nach harmonischen Konfigurationen, überwiegend statisch, weitgehend emotionslos, und verleiht seinen Gestalten immer wieder gern eine makellose, geschmeidig-erotisierte Leiblichkeit. In seinen Frauenbildern dominiert das Liebliche.

In seinen Sujets bevorzugt er die Darstellung der gesellschaftlichen Elite, auch bei religiösen, das katholische Erbe betonenden Themen, und sieht keinen Widerspruch darin, gleichzeitig die pagane Mythologie der Antike zur Legitimierung und Heroisierung des regierenden Herrscherhauses zu bemühen. So auch im Entwurf der Ehrenurkunde, wo es um die nationale Repräsentationsallegorie der aktuellen Gegenwart von 1855 geht.

Auf der symbolischen Ebene orientiert sich Ingres politisch jederzeit eindeutig royalistisch bzw. napoleonisch. Als staatstragendem Künstler der *Grande Nation* liegt ihm die Glorifizierung der französischen Monarchie besonders am Herzen.

Ingres einzige Darstellung von Industrie im heutigen Sinne bleibt unverstandene Andeutung und unauffällige Hintergrunddekoration in einem antikisierend allegorischen Ambiente. In Ingres Augen eignen sich Luxusprodukte eines historisierenden Kunsthandwerks besser zur Repräsentation der *Industrie* im traditionellen Verständnis, also werden diese davor geschoben.

Aus der publizierten Flut der zeitgenössischen Kritik an der Ausstellung im Kunstpalast ragt der Beitrag von Charles Baudelaire als literarisches Zeitdokument unübersehbar heraus. Bezeichnenderweise hatte die Redaktion der regierungsfreundlichen Zeitung *Le Pays* das gesonderte Kapitel über Ingres aus dem Beitrag herausgenommen, bis dieses am 12. August 1855 in einem anderen Blatt, dem *Portefeuille*, erscheinen konnte.⁴⁰ Darin wendet sich Baudelaire intensiv dem Œuvre von Ingres zu und kommt schließlich zu einem überwiegend abwertenden Gesamturteil, da die Einbildungskraft entschwunden sei (*«l'imagination, cette reine des facultés, a disparu»*)⁴¹. Im Einzelnen wirft er ihm vor, er sei kein Maler von Gefühlen, Leidenschaften und all ihrer Abstufungen (*«des variantes des ces passions et de ces sentiments»*), er sei als Zeichner zwar ein Systematiker (*«le dessin de M. Ingres est le dessin d'un homme à système»*), aber er korrigiere die Natur nur zugunsten des Angenehmen und Wohlgefälligen (*«Il croit que la nature doit être corrigée, amendée ...»*). So entstünden untadelige, aber leblose Musterzeichnungen, denen jene Kraft der Leidenschaft fehle, die einem Maler von Genie zu eigen sei (*«ce tempérament énergique, qui fait la fatalité du génie»*). Im Übrigen neige Ingres zum Eklektizismus (*«Il a, en somme, l'admiration assez facile, le caractère assez éclectique ...»*). Im Falle des großen Rundbildes mit der *APOTHEOSE NAPOLEONS* seien einige Details befremdlich, insbesondere steige die Quadriga nicht empor, sondern falle herab (*«Les chevaux entraînent le char vers la terre»*). Das links daneben hängende, »gefühllose« Bildnis der *JEANNE D'ARC* gebe mit einer auf die Spitze getriebenen Pedanterie seiner Ausführung an (*«qui se dénonce par une pédanterie outrée de moyens»*). Überblicke man das den Werken Ingres' geweihte Heiligtum (*«le sanctuaire attribué aux œuvres de M. Ingres»*), dann sei kein Fortschritt feststellbar; ebenso wenig scheine er zu altern (*«Comme il n'a pas progressé, il ne vieillera pas»*).

Damit kommt Baudelaire auf den während der Weltausstellung so oft beschworenen Begriff des Fortschritts zurück, dem er in seinen einführenden grundsätzlichen Bemerkungen einen eigenen Gedankengang widmet.⁴²

Die Rede vom Fortschritt

»Wie vor der Hölle«, so Baudelaire, möchte er sich selbst vor den gerade in Mode gekommenen »Ideen des Fortschritts« bewahren. Dampfkraft, Elektrizität und Gasbeleuchtung wie auch hochwertigere Lebensmittel zu günstigerem Preis seien offensichtliche Verbesserungen des täglichen Le-

40 Baudelaire, Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden, S. 418 u. S. 422.

41 Ders., Critique d'art, Bd. 1, S. 197.

42 Ebd., S. 191–194.

bens, aber nur des materiellen. Versuche man aber, die Idee des Fortschritts auf den Bereich der schöpferischen Einbildungskraft (*l'imagination*) zu übertragen, bewege man sich auf eine »gigantische Absurdität« (*une absurdité gigantesque*) zu. Diese These sei nicht länger aufrechtzuerhalten. Jeder Künstler bürge nur für sich selbst und habe keine Nachkommen. Man solle nicht glauben, dass die Neuen das ganze Erbe der Alten anträten. Wenn die französische Kultur innerhalb Europas derzeit die Phase einer Vorbildentwicklung zu durchlaufen scheine, dann solle man sich daran erinnern, dass jede nationale Kultur ihre Jugend, ihr Mannesblüte wie auch ihr Greisenalter durchlaufe. Und er habe angesichts der Weltausstellung das Gefühl, in einem aufgeblasenen Jahrhundert zu leben (*»dans un siècle orgueilleux«*). Diese lächerliche Selbstgefälligkeit sei das Anzeichen eines bereits allzu deutlich sichtbaren Verfalls (*»Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible«*⁴³).

Nach alledem, was bis hierher zum Schlüsseljahr 1855 ausgeführt wurde, kann kaum verwundern, dass zwei bedeutende Studien, die mittlerweile dem Kanon kunsthistorischer Schriften zum 19. Jahrhundert einverleibt sind, mit diesem Ereignis einsetzen: John Rewalds *GESCHICHTE DES IMPRESSIONISMUS* und Werner Hofmanns zwölf Essays *DAS IRDISCHE PARADIES. MOTIVE UND IDEEN DES 19. JAHRHUNDERTS*. Indes beginnt Hofmann nicht mit der Weltausstellung im Kunstpalast, sondern mit der gleichzeitigen Protestausstellung des Malers Gustave Courbet dicht gegenüber in seinem Zelt mit dem plakativen Titel *du Realisme*. Eine Fanfare sozusagen zur Eröffnung der europäischen Sezessionsbewegung. Hofmann weist nach, dass Courbets großformatiges Gemälde *L'ATÉLIER* geradezu den Gegenentwurf zur *APOTHEOSE DES HOMER* darstelle, einem der 1855 gezeigten Hauptwerke von J.-A.-D. Ingres. Während in der Geniegesellschaft rund um Homer Einstimmigkeit, Harmonie und das stolze Selbstbewusstsein bedeutender Menschen herrsche, die sich ausschließlich den Idealen der klassischen Antike verpflichtet fühlen, blicke Courbet illusionslos und skeptisch auf seine eigene Gegenwart: »... hier die schütterere, fast teilnahmslose Gruppe der Freunde, unweit davon das Volk, das nicht mehr über die Kraft verfügt, sich im Kunstwerk zu erkennen.«⁴⁴

Doch Ingres' eigentlicher Kontrahent ist nicht Courbet, sondern Delacroix, der in seiner Retrospektive mit nicht weniger als 35 Gemälden im Kunstpalast vertreten war. Baudelaire: »Die Herren Eugène Delacroix und Ingres teilen sich die Gunst und den Hass der Öffentlichkeit. Schon seit langem haben die Meinungen einen Kreis um sie gebildet wie um zwei Ringkämpfer.« Und unterhalb dieser beiden Meister hätten sich nahezu sämtliche französischen Künstler gruppiert. Baudelaire bekennt sich uneingeschränkt und in den höchsten Tönen zur Malerei und Zeichenkunst von Delacroix.⁴⁵ Im Bild der *FREIHEIT AUF DEN BARRIKADEN* nimmt Delacroix im Gegensatz zu Ingres vehement kritisch und bildgewaltig Stellung zum politisch brisan-

43 Ebd., S. 191.

44 Hofmann, *Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, S. 14.

45 Baudelaire, *Critique d'art*, Bd. 1, S. 244–253.

ten Tagesgeschehen. Unter den vielen Stimmen zum *Salon* von 1831,⁴⁶ als dieses Bild erstmals ausgestellt war, liest sich Heinrich Heines Kommentierung als der frischeste literarische Reflex, der bis in den eingeflochtenen Besucherdialog an das Niveau von Diderot anknüpft (Kap.I.B.1).

Mit Ingres, Delacroix und Courbet treten 1855 in Frankreich gleichzeitig die ungleichzeitigen Positionen von Spätklassizismus, Romantik und Realismus in einer weder vorher noch nachher so anschaulichen Weise ins Licht der Weltöffentlichkeit. Und die vom napoleonischen Kaiserhaus favorisierte Kunst des Ingres ist diejenige, die sich von der proklamierten Verbindung von Kunst und Industrie am stärksten trennt.

Aber auch abseits dieser großen Positionen zeigen sich neue französische Kräfte in der Ausstellung. Lässt sich ein stärkerer Kontrast vorstellen als zwischen dem riesenformatigen Sittengemälde *DIE RÖMER DER DEKADENZ* von Thomas Couture und den beiden kleinformatigen Studien zum Landleben: *BAUER, EINEN BAUM PFLANZEND* von Jean-François Millet und *GRUPPE VON EICHEN* von Theodore Rousseau? Der eine wird Vorbild für Vincent van Gogh, der andere setzt von Barbizon aus einen Impuls Richtung Impressionismus.

Ergebnis

Allein schon innerhalb der französischen Malerei nehmen für alle sichtbar die zentrifugalen Kräfte unaufhaltsam an Fahrt auf bis zum Einstieg in die Sezessionsbewegung. Damit ist das Gegenteil von dem eingetreten, was das kaiserliche Dekret als erstes Ziel der *Exposition universelle des beaux-arts* ausgab: zum Fortschritt der Künste beizutragen; es sei denn, man wolle gerade in diesen kulturellen Auflösungserscheinungen den angestrebten Fortschritt erblicken. Wie angesichts dieser Art des »Fortschritts« in den *schönen Künsten* die Entwicklung auch in den *mechanischen Künsten* voranschreiten konnte, wird ein Geheimnis Napoleons III. bleiben.

Und welche Position beziehen die französischen Künstler selbst, soweit sie sich als Stimme im vorbereitenden Organisationsprozess zu 1855 Gehör verschaffen? Für sie scheint die Frage des Ausstellungsortes oberste Priorität zu haben.⁴⁷

Zunächst, d. h. 1853, wurde von Prinz Napoleon der Louvre vorgeschlagen, was aber bald wieder zurückgenommen wurde, weil die Louvre-Renovierung nicht rechtzeitig abgeschlossen werden konnte, dann unterzeichnete der im Dekret beauftragte Minister Fould einen Vertrag zur Errichtung einer temporären langen Kunstgalerie am Seine-Ufer entlang, die später aber kurzerhand zur Maschinengalerie umfunktioniert werden musste, weil der Platz im großen *PALAIS DE L'INDUSTRIE* bei weitem nicht mehr ausreichte, bis schließlich in letzter Minute der Architekt Hector Lefuel, 1854 von Napoleon III. zum Chefarchitekten des Louvre ernannt, mit dem Bau des Kunstpalastes an der Avenue Montaigne beauftragt wurde.

46 Hadjinicolaou, Die Freiheit führt das Volk, von Eugène Delacroix: Sinn und Gegensinn, S. 176f.

47 Mainardi, Arts and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions, S. 42f. mit Anm. 23–29.

Und was hört und liest man von Künstlerseite zu der wahrhaft historischen Gelegenheit einer doppelten Weltausstellung, z. B. im *JOURNAL DE DÉBATS* (19. April 1854) oder in der führenden Pariser Kunstzeitschrift *L'ARTISTE* (15. November 1854)? Am deutlichsten drückt es ein Memorandum der Regierung (vor April 1854) aus: Für die Künstler sei es von außerordentlicher Bedeutung, dass die Ausstellung ihrer Werke »so weit wie möglich von der Industrie-Ausstellung getrennt« sei.⁴⁸

3. Léon de Laborde: DE L'UNION DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE (1856)

In die zeitgenössische Diskussion um das Verhältnis von Industrie und Kunst mischte sich, etwas verspätet, Léon de Laborde mit einer voluminösen doppelbändigen Veröffentlichung ein, die heutzutage weitgehend vergessen scheint; verspätet insofern, als es sich im Kern um den sozusagen offiziellen französischen Kommissionsbericht der Jury zur XXX. Klasse auf der Londoner Weltausstellung von 1851 handelt, der offenbar wegen seines Umfangs erst 1856 gedruckt erschien, obwohl das Manuskript eindeutig vor Ankündigung der ersten Pariser *Exposition universelle* abgeschlossen gewesen sein muss. Der Verfasser war einziger französischer Delegierter in der 15-köpfigen internationalen Kunst-Jury, der unter anderem Richard Redgrave angehörte wie auch Gustav Friedrich Waagen (1794–1868), Museumsdirektor und Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Berlin, ausgewiesener Kenner der englischen wie der französischen Kunst.

Zunächst einige biografische Notizen⁴⁹ zum Autor der kulturhistorischen Studie *DE L'UNION DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE*. Léon de Laborde (1807–1869) trat nach seinem Studium in Göttingen eine ausgedehnte Reise über Florenz, Rom, Neapel, Konstantinopel und Jerusalem nach Alexandria an, blieb dann studienhalber erst im Niltal, später im heutigen Jordanien, zeichnete dabei antike Monumente und veröffentlichte die Erfahrungen seiner Nahost-Reise 1839: *VOYAGE EN ASIE MINEURE*. Nach seiner Rückkehr wurde er Sekretär der französischen Botschaft in Rom unter Chateaubriand, einem Freund seines Vaters, später in London unter Talleyrand. Nach einigen diplomatischen Aufträgen verzichtete er zunächst auf eine politische Karriere, um sich kulturhistorischen und literarischen Studien zu widmen. Seit 1839 war er Jury-Mitglied der französischen Industrieausstellungen, deren Berichte er redigierte. Zu dieser Zeit veröffentlichte er eine »*Histoire de la gravure en manière noir*«, bald darauf »*Recherches sur la découverte de l'imprimerie*«.

Verheiratet mit der Tochter eines Textilindustriellen wurde er dann doch Abgeordneter von Seine-et-Oise (Île-de-France), entwickelte einen Plan zur Reorganisation der öffentlichen Bibliotheken und wurde in die *Académie des inscriptions et belles-lettres*

48 Ebd., S. 43.

49 Robert, Cougny, und Bourlouton, *Dictionnaire des parlementaires français comprenant tous les membres des assemblées françaises et tous les ministres français depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889, avec leurs noms, état civil, états de services, actes politiques, votes parlementaires, etc.*, S. 479f.

aufgenommen. Der Bürgerkönig Louis-Philippe übertrug ihm das Amt des Konservators der Antikenabteilung im Louvre, später betreute er dort die Sammlungen des Mittelalters und der Renaissance. Unter seinen kunsthistorischen Publikationen finden sich auch Studien zur Emaillekunst im Louvre: *CATALOGUE RAISONNÉ DES ÉMAUX* (1852). Außerdem schrieb er als freier Mitarbeiter Beiträge für mehrere einschlägige Zeitschriften.

Im zweiten Kaiserreich avancierte Laborde 1857, unterstützt durch Prosper Mérimée und die Kaiserin Eugénie, die persönliche Kontakte zu seiner Schwester und zu seiner Frau pflegte, zum *directeur général des Archives de l'Empire*. Er starb 1869.

Im ersten Band seines Werkes *DE L'UNION DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE* blickt der Autor zurück auf die Londoner Weltausstellung von 1851, und zwar speziell auf die nationalen Beiträge zu den bildenden Künsten, eingeleitet durch Berichte zur Arbeit der französischen Ausstellungskommission wie auch zur Tätigkeit der internationalen Kunst-Jury, der er, wie gesagt, angehörte. Schon im Vorwort macht Laborde deutlich, worum es ihm eigentlich geht: Niemand könne ernsthaft glauben, dass mit dem Ende der Londoner Ausstellung auch die dort geführten großen Debatten beendet seien; jedem Beteiligten sei vor allem anderen eines klargeworden: »*L'avenir des arts, des sciences et de l'industrie est dans leur association.*«⁵⁰

Der Autor versäumt nicht die günstige Gelegenheit, in zwei vorangeschickten umfangreichen Kapiteln einerseits auf die Entwicklung der großen Stilepochen unter Einschluss der Ausbildungsbedingungen ihrer Künstler einzugehen, andererseits die Geschichte des französischen Ausstellungswesens seit Ludwig XIV. zu betrachten, und zwar sowohl die der schönen Künste wie die der Industrie. Zum zeitgenössischen französischen Industrie-Begriff siehe Kap.II.A.2.a. Die Würdigung der einzelnen nationalen Kunstbeiträge von 1851 kulminiert in der gesonderten Beachtung der Medaillen, die von der internationalen Jury an französische Exponate vergeben wurden. Diesen ersten Band schließt der Autor ab, mit den nach seiner Auffassung zu ziehenden Konsequenzen von London, als da sind: eine Einschätzung der generellen gesellschaftlichen Bedeutung der zeitgenössischen Kunst, sodann die Berücksichtigung der erkennbaren ausländischen Anstrengungen, die französische Hegemonie auf diesem Gebiet aufzuheben, und schließlich die notwendigen innerfranzösischen Maßnahmen im Kampf gegen den um sich greifenden schlechten Geschmack, damit Frankreich seine Führungsposition behalten könne. In diesem Zusammenhang spricht Georg Maag von einer Ästhetisierung der Industrie, die Laborde programmatisch fordere, d. h. mit ästhetischer Qualität habe man das beste verkaufsfördernde Argument gegen billige Massenware.⁵¹

Der weit voluminösere zweite Band ist ausdrücklich der Zukunft gewidmet. Léon de Laborde stellt eingangs die Prinzipien auf, die nach seiner Auffassung das künftige staatliche Handeln bestimmen sollten: »*Principes qui doivent diriger dans une réorganisation de l'administration des arts*«, und betitelt das erste Kapitel: »*L'ART EST UN: IL EST LA SOURCE DE TOUS LES PROGRÈS.*«

Wenn, so Laborde, derzeit – das betrifft die Jahre um 1850 – selbsternannte *artistes industriels* aufträten mit Forderungen nach eigener Ausbildung, eigenen Ausstellungen

50 de Labourde, *De l'union des Arts et de l'Industrie*, Bd. 1, S. 2.

51 Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen: Synconische Analyse einer Epochenschwelle*, S. 152 – 165.

und eigenen Museen, dann sei dies ebenso abwegig wie die Proklamation einer eigenständigen katholischen Kunst: *»L'art industriel, nouvelle religion dont ils auraient voulu être les grands prêtres, n'existe pas.«*⁵²

Argumentation

*»... l'art, dans ses données supérieures, rend apte à toutes les spécialités. Qui dit spécialité dans l'art ne dit pas un art différent, et si l'on peut distinguer des genres distincts, suivant des aptitudes particulières, comme l'histoire et le paysage dans la peinture, comme l'art monumental et l'art appliqué à l'industrie, cela ne constitue pas des divisions dans l'art.«*⁵³

»... die Kunst, in ihren überragenden Erscheinungen, eignet sich für alle Fachgebiete. Wer Fachgebiet sagt, spricht nicht von einer anderen Kunst, und wenn man unterschiedliche Gattungen wahrnehmen kann, die speziellen Anforderungen nachkommen, wie Historien- oder Landschaftsmalerei, wie monumentale Kunst oder angewandte Kunst, so begründet das keine Spaltung der Kunst.« Dies greift der Autor auf, wenn er resümierend erklärt: *»L'art a sa vie propre en dehors de la nécessité de ses applications; mais en s'appliquant à l'industrie humaine, loin de rabaisser sa mission, il l'aggrandit«*⁵⁴ (»Die Kunst hat ihr eigenes Leben außerhalb von Anforderungen durch ihre Verwendungen; aber sie erweitert sich, fernab einer Herabsetzung ihrer Mission, bei Anwendung durch menschlichen Gewerbefleiß«). Hier fügt Laborde ein Zitat von Platon an, der das Schöne definierte: *»la complète convenance des moyens à leur fin«*, also »die vollständige Übereinstimmung der Mittel mit ihrem Zweck«.

An dieser Stelle muss jedoch kritisch angemerkt werden, dass Platon in seinem Dialog »Hippias maior«, dessen Autorenschaft unter Altphilologen bis heute nicht zweifelsfrei geklärt scheint, keineswegs auf dieses magere Zitat festzulegen ist, denn das Streitgespräch zwischen Sokrates und Hippias über Möglichkeiten einer Definition des Schönen durchläuft eine ganze Reihe solcher Anläufe, die sich allerdings jedes Mal in Widersprüchen verstricken, was schließlich in Aporie endet. Sodann wendet sich L. de Laborde dem Fragenkomplex zu, wo Kunst ende bzw. wo Produktdesign beginne (*»où finit l'art, où commence l'industrie?«*) und kommt schließlich zum Finale:

*»Pour l'industrie, l'avenir du progrès sera atteint quand les artistes supérieurs se feront industriels, quand des industriels intelligents seront artistes: une fusion intime de l'inspiration et de l'application, une association étroite entre l'imagination de celui qui invente et la main de celui qui exécute; association qui seul peut calmer la fougue de l'esprit, seul ennoblir et relever le travail de l'outil; association qui surtout maintient dans une juste proportion la part que l'industrie doit faire à l'art, la part que l'art doit faire à l'industrie pour que le meuble reste un meuble, en devenant un chef-d'œuvre.«*⁵⁵

52 de Laborde, De l'Union des Arts et de l'Industrie, Bd. 2, S. 3.

53 Ebd., S. 5.

54 Ebd., S. 7.

55 Ebd., S. 15.

»Für das Produktdesign wird der Fortschritt in jener Zukunft erreicht sein, wenn die herausragenden Künstler zu Designern werden, wenn intelligente Designer zu Künstlern werden: ein inniger Zusammenschluss der Inspiration und der Anwendung, eine enge Verbindung zwischen der Einbildungskraft dessen, der erfindet, und der Hand dessen, der ausführt; eine Verbindung, die allein den mitreißenden Schwung des Geistes bändigen, allein die Arbeit des Werkzeugs adeln und erheben kann, eine Verbindung, die vor allem für diejenigen Anteile ein angemessenes Verhältnis wahrt, den die Güterproduktion der Kunst und den die Kunst der Güterproduktion zu liefern schuldet, damit das Möbel zwar ein Möbel bleibt, aber ein Meisterwerk wird.«

Zwischenbemerkung:

Die Lösung von Gropius sieht vor, dass jeder Bauhaus-Lehrling zwei Meistern zugleich zugewiesen wird: einem Künstler (Formmeister) und einem erfahrenen Techniker (Werkmeister).

Gedankenführung und Argumentation von Léon de Laborde scheuen nicht selten eine pathetische Rhetorik. Seiner erkonservativen und daher jeder radikalen Innovation abholden Grundeinstellung gibt der Autor freien Raum, auch bekennt er sich deutlich zu seiner Favorisierung eines Klassizismus à la Winckelmann und folglich der Richtung von Poussin und Ingres. Dementsprechend liegen ihm republikanische Vorstellungen eher fern, d. h., er befürwortet offen einen pyramidalen Aufbau auch im Bereich der schönen Künste mit wenigen Genies, einer überschaubaren Zahl von Talenten und einem Heer von Kunsthandwerkern und Arbeitern des grafischen Gewerbes. Typisch dafür ist etwa sein Bild vom sprudelnd klaren Gebirgsbach, der in seinem Lauf abwärts immer ruhiger, träger und breiter wird, bis ihn schließlich Handelsschiffe befahren, die Richtung Meer steuern: die Kunst oben als Quelle, das Kunstgewerbe unten. Ihm fehlt die kritische Distanz etwa des englischen Berichtes über 1851 aus der Feder von Richard Redgrave (Kap.II.A.2.b). Gleichwohl sind seine Thesen zur Einheit von Kunst und *Industrie* durchaus auch als Impulsgeber für das Konzept der ersten Pariser *Exposition universelle* von 1855 zu sehen und passen genau in die Vorstellungen, die in den Dekreten Napoleons zur Doppelausstellung formuliert sind, also wird man sich kaum in der Annahme irren, in Laborde einen ungenannten Mitverfasser dieses Dekrets zu sehen.

Wie sich Laborde die künftige Entwicklung in den *arts appliqués* vorstellt, expliziert er in seinem Kapitel »Enseignement de L'Art dans les Carrières speciales de L'Industrie« (Bd.II, S. 229–270). Ausgangspunkt seiner umfassenden Vorschläge zur Reorganisation der Ausbildungsgänge ist die Grundforderung, dass jede Erneuerung von unten beginnen müsse, und zwar mit dem staatlich geförderten Zeichenunterricht für Kinder, auf den dann die künstlerische Schulung in der Lehrzeit von Facharbeitern und Handwerkern in den angewandten Künsten aufbauen könne (S. 234). Die jungen Arbeiter müssten zu erfahrenen, fertigungstechnisch versierten Künstlern ihrer Sparte herangebildet werden, indem sie vorrangig die Be-

deutung von Materialgerechtigkeit und praktischer Bestimmung erkennen lernen (S. 238). Auf diese Weise entstünden innerhalb der Industrie künstlerische Entwicklungsprozesse: »*L'industrie alors aura son originalité comme l'art.*« (S. 242)

Der nächste Schritt sei die intensive Förderung der besonders Begabten unter den Lehrlingen.

Um das unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen realisieren zu können, schlägt Laborde vor, dass alle in Manufakturen arbeitenden jungen Menschen täglich zwei Stunden frei zu geben sei. Die dadurch fehlende Arbeitsleistung könne durch entsprechende Verlängerung der Lehrzeit kompensiert werden. In dieser freien Zeit soll es höheren Zeichenunterricht in vier neu zu schaffenden staatlichen Zeichenschulen innerhalb von Paris geben (*écoles supérieur de dessin*), ergänzt um 12 städtische Schulen für jedes Pariser Arrondissement. Auf diese Weise könne eine kontinuierliche künstlerische Laufbahn für alle künstlerisch Talentierte ermöglicht werden: vom zeichnerischen Kinderunterricht hinein in die Lehrzeit, die begleitend Zeichenstudien in den *écoles municipales de dessin* anböten und den besonders Begabten den Aufstieg in eine der vier staatlichen Einrichtungen ermöglichten, bis hin zu den Besten der Jahrgänge, denen dann sogar der Zugang zur *académie des beaux-arts* offen stünde (S. 255f.) mit der weiteren Option, selbst zum Unternehmer zu werden. Die von Laborde vorgeschlagenen Schulstrukturen, Organisationsformen und Curricula erinnern stark, aber ungenannt, an die ziemlich genau hundert Jahre zuvor in Paris entwickelte Initiative von Jean-Jacques Bachelier (Kap.I.C.1.b), mit dem Unterschied, dass die Vorschläge von Laborde in Schubladen verschwanden, auch wenn er 1863 das höchst ehrenvolle Angebot zu Übernahme der *surintendance des beaux-arts* erhielt, was er jedoch, aus welchen Gründen auch immer, ablehnte.

Immerhin enthält seine Idee solcher *ateliers de dessin industriel* (S. 267) den Weg einer echten Alternative, welche die französische Vormachtstellung auf dem Sektor der angewandten Künste befördern sollte, und zwar im Gegensatz zu den 1851 in London geradezu inflationär ausgestellten Produktionen aus ganz Europa, bei denen *l'art appliqué* so verstanden wurde, dass man Kunst auf Kunstgewerbe applizierte, ohne Rücksicht auf Material und Verwendungszweck.

Das Grundproblem der Visionen von Laborde liegt in seinem klassizistischen Ästhetizismus, insofern der zeitgenössische Klassizismus etwa im *Œuvre* eines Ingres (Kap.II.A.2c) unter allen Strömungen der bildenden Künste in der Mitte des 19. Jahrhunderts die größte Distanz zur industriellen Revolution wahrte.

Mit der entlarvenden Gegenüberstellung des zukunftsgläubigen napoleonischen Dekrets zur Ausrichtung der doppelten Weltausstellung 1855 auf der einen und der ernüchternden Diagnose des gleichzeitigen Prozesses auseinanderdriftender Positionen innerhalb der in Europa dominierenden französischen Malerei auf der anderen Seite zeichnet sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine zu Laborde zunächst gegenläufige Entwicklung ab.

4. 1855 aus Weimarer Perspektive

Wie stellt sich nach alledem das Verhältnis von Kunst und Industrie im Ereignis von 1855 dar?

Napoleon III. strebt mit der Ausrichtung einer doppelten Weltausstellung der *Industrie* und der *Kunst* unverkennbar eine glanzvolle Selbstdarstellung des französischen Kaiserreichs als europäischer Führungsnation an. Den nicht zu übersehenden technologischen Vorsprung der Briten sucht er zu überspielen mit einer Demonstration der unbestrittenen Dominanz französischer Kultur vor allem im Bereich der bildenden Künste, insbesondere der Malerei. Dabei bedient sich Napoleon III. in seinem Dekret vom 22. Juni 1853 einer nostalgischen, um nicht zu sagen anachronistischen Ideologie, wonach der Fortschritt der Künste die Entwicklung der Industrie maßgeblich beeinflusse, was aber allenfalls für das Kunsthandwerk gelten konnte. Dabei unterschlägt er aus einem nachvollziehbaren Interesse die Realität der unaufhaltsamen Eigendynamik des Maschinenbaus als neuem *Movens* der Industrie.

Innerhalb der französischen Malerei selbst treten 1855 unversöhnliche Positionen zutage, die gegen die jeweils anderen und vehement für ihre eigenen Interessen kämpfen: Spätklassizismus, Romantik und Realismus, auch schon die Barbizon'schen Vorboten des Impressionismus.

Mit anderen Worten: Dass *Kunst* und *Industrie*, wie es im genannten Dekret heißt, »innig verbunden« seien (*étroitement liés*), ist historisch nicht nur mehr falsch als richtig, sondern trifft überdies nicht einmal mehr für die Bewegungen innerhalb der zeitgenössischen Malerei zu. Die vormals epochale Einheit von *Kunst* und *Industrie* ist endgültig zerbrochen und in der Kunst nehmen die zentrifugalen Energien überhand. Die gleichzeitige, vereinigende Krönung von Industrie und Kunst bleibt 1855 ein ideologischer Schachzug. Trotzdem zeigen sich, von den maßgeblichen Kreisen der Öffentlichkeit weitgehend unbeachtet, auf einigen Nebenschauplätzen von 1855 bestimmte Impulse mit kaum vorhersehbarem Zukunftspotenzial, darunter vor allem die expandierende Medienlandschaft mit dem fulminanten Auftritt der Fotografie und die mit der sozialen Frage verknüpfte Sonderausstellung zum preiswerten Wohnen mit allem, was von der Einrichtung bis zur Verpflegung dazugehört.

Verglichen mit dem imaginierten Rückblick auf die Pariser Vorgänge von 1855 nimmt sich das Modell *Bauhaus* wie eine trotzig optimistische Antwort auf jenen historischen Bruch zwischen Industrie und Kunst aus, schreibt es sich doch auf die Fahne, ausgerechnet diesen unerfüllten Traum von 1855 unter den erschwerten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen eines gerade verlorenen Weltkrieges wahr werden zu lassen.

Innerhalb des zweiten Jahrzehnts im 20. Jahrhundert entwickelte sich Walter Gropius zu einem der Sprecher und zunehmend auch zu einem der Lenker einer Bewegung, die sich zunächst im 1907 gegründeten Deutschen Werkbund mit dem Ziel gesammelt hatte, die Güterproduktion in Deutschland »durch ein lebendiges Bündnis von Kunst und Industrie«⁵⁶ auf ein höheres Qualitätsniveau zu heben. Für die große Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln hatte Gropius den Auftrag zum Bau eines Verwaltungs- und Fabrikgebäudes erhalten, während dort gleichzeitig Henry van de Velde gegen

56 Campbell, Der Deutsche Werkbund: 1907–1934, S. 61.

»nationale Widerstände« das Werkbund-Theater hatte realisieren dürfen.⁵⁷ Der Vorschlag von Gropius, eine große französische Abordnung 1914 für eine Woche nach Köln einzuladen, wurde abschlägig beschieden.⁵⁸ Seit Mitte Oktober 1919 gehörte Gropius dem Vorstand des Werkbundes an⁵⁹ und sorgte unter anderem dafür, dass im Jahre 1923 der Werkbund in Weimar tagte: während der ersten großen Bauhaus-Ausstellung. Auch hinsichtlich der 1918 virulent gewordenen Frage nach der sozialen Verantwortung von Architektur und Kunst, die bereits 1855 in Paris bei Einrichtung der *Galerie de l'économie domestique* eine entscheidende Rolle spielte, stand Gropius als Vorstandsmitglied des Berliner Arbeitsrates für Kunst in der vordersten Reihe.⁶⁰

Wenn Joan Campbell schon in ihrer Einleitung nüchtern resümiert, dass der Werkbund in seiner über drei Jahrzehnte währenden Geschichte »die Ziele seiner Gründer nie erreicht« habe,⁶¹ dann gilt dies für das *Weimarer Bauhaus*, »de[n] glanzvolle[n] Sprössling des Werkbunds«,⁶² so sicher nicht, wenngleich sich über den Grad des Erreichens seiner selbstgesteckten Ziele heftig debattieren lässt.⁶³

An diesem Punkt nun soll gezeigt werden, wie man im Staatlichen *Bauhaus* Weimar anstelle einer theatralischen Krönung von Kunst und Industrie ein lebendiges Bündnis dieser beiden zu realisieren suchte. Dazu soll zunächst das Konzept in den Formulierungen von Gropius unter die Lupe genommen werden, um dann gemäß der Maxime: »an ihren Früchten werdet ihr sie erkennen ...«, einige typische Ergebnisse der Arbeit in Weimar, d. h. aus den Jahren 1919 bis 1925, unter dem Blickwinkel des Verhältnisses von Kunst und Industrie zu evaluieren. Es ist bekannt, dass das *Bauhaus* schon innerhalb seiner Weimarer Jahre eine gewisse Wende von der Orientierung am Handwerk, wie sie das Manifest von 1919 proklamierte, hin zu einer stärkeren Ausrichtung auf die Industrie vollzog. Diese Wende vollzog Gropius bereits Anfang Februar 1922 (siehe Kap. IV.C) und kulminierte im Sommer 1923, indem Gropius auf der Werkbund-Tagung in Weimar während der ersten großen Bauhaus-Ausstellung einen programmatischen Vortrag hielt: *KUNST UND TECHNIK – EINE NEUE EINHEIT*.⁶⁴ Ebenfalls 1923 erschien im Katalog zur Ausstellung (S. 7–18) von Gropius der Text *IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR*⁶⁵, der hier als Quelle zugrunde gelegt werden soll, da dieser, anders als die frühen Bauhaus-Schriften, von mehrjähriger Erfahrung profitiert. Zugleich kommt in diesem Text schon, wenn auch proportional eher zögerlich und bescheiden, die partielle Neuorientierung auf die Technik zur Sprache. Auf ein vollständiges Referieren dieses Dokumentes kann verzichtet werden, da im vorliegenden Zusammenhang lediglich die Antwort auf die Frage von Belang ist, wie das neue Bündnis von Kunst und Industrie im Konzept des *Bauhauses* begründet wurde und welche Ergebnisse die daraus resultierende Praxis tatsächlich hervorgebracht hat.

57 Ebd., S. 95f.

58 Ebd., S. 101.

59 Ebd., S. 173f.

60 Schlösser und Akademie der Künste, Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921: Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980, S. 30–33, 87–90, 106–109, 117–120, 123f.

61 Campbell, *Der Deutsche Werkbund: 1907–1934*, S. 8.

62 Ebd., S. 9.

63 Haus, *Bauhaus – Ein Phänomen der Rezeption*, S. 7–9.

64 Ebd., S. 208. Von dieser Rede am 15. August 1923 (laut Programmzettel der Bauhaus-Woche) sind keine schriftlichen Aufzeichnungen erhalten.

65 Probst und Schädlich, *Walter Gropius: Ausgewählte Schriften*, S. 83–92.

a) Das Konzept von 1923

Gropius baut im Text *IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR* folgende Argumentation auf:

Als die Industrialisierung einsetzte, musste für das Problem der Form nach neuen Lösungen gesucht werden: »Neben den bisherigen Forderungen nach technischer und wirtschaftlicher Vollkommenheit erwachte ein Verlangen nach der Schönheit der äußeren Form der Erzeugnisse, die der Techniker der Praxis ihnen nicht zu geben vermochte. Man kaufte den ›künstlerischen Entwurf‹.« Doch ebenso wenig wie der Techniker einen Sinn für die gute Form gehabt habe, sei der Künstler, weil »zu weltfremd, zu wenig technisch und wirklich geschult«, in der Lage gewesen, »seine Formgedanken mit dem praktischen Werkvorgang der Ausführung in Einklang zu bringen.« So habe »die erstrebte Einheit von Form, Technik und Ökonomie« nicht gelingen können. Es »folgt daraus als Grundforderung für die künftige Bildung aller bildnerisch Begabten: Gründliche praktische Werkarbeit in produktiven Werkstätten, eng verbunden mit einer exakten Lehre der Gestaltungselemente und ihrer Aufbaugesetze«. ⁶⁶

Die Lehre am *Bauhaus* verfolge daher den »Weg der Synthese, d. h. der gleichzeitigen Einwirkung auf den Lehrling von zwei Seiten, von der wirklichen durch technisch

66 Ebd., S. 84; siehe dazu die kommentierten Beispiele Abb. 36–38 im Kap. I.C.2.b.

hervorragende Handwerksmeister, von der formalen durch künstlerische Persönlichkeiten«. Grundsätzlich lerne also jeder gleichzeitig bei zwei Meistern, die untereinander »in enger Lehrverbindung« stünden.⁶⁷

Und wo bleibt die *Industrie*?

Nach Gropius wolle das *Bauhaus* keineswegs eine »Handwerkerschule« sein, sondern suche bewusst die Verbindung mit der Industrie, »denn das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr«, auch gebe es keine Rückkehr dahin.

An diesem Punkt der Argumentation wird die »Wende« deutlich, hatte es doch im Manifest von 1919 noch geheißen: »... wir alle müssen zum Handwerk zurück!«

Aber damit ist das Handwerk keineswegs abgeschrieben: »Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchsfeld für die industrielle Produktion bedeuten; seine spekulative Versuchsarbeit wird die Normen schaffen für die praktische Durchführung, die Produktion in der Industrie.«⁶⁸

Folgerung: »Die Verbindung der Bauhauswerkstätten mit bestehenden Industriebetrieben wird deshalb zu gegenseitiger Befruchtung bewusst gesucht.«

Einen lebendigen Eindruck vom Stil und Argumentationsniveau der noch im Fluss befindlichen Diskussion innerhalb des Weimarer Meisterrates zu dieser Frage vermittelt

67 Ebd., S. 85.

68 Ebd., S. 88.

Punkt II des Protokolls der Sitzung vom 22. Oktober 1923.⁶⁹

Eine noch weitergehende Klärung des hier skizzierten Verhältnisses zwischen Kunst, Handwerk und Industrie am *Bauhaus* bringt Gropius mit seiner programmatischen Einleitung »Grundsätze der Bauhausproduktion« im *BAUHAUSBUCH* 7, seit Sommer 1924 im Druck, erschienen 1925.⁷⁰

b) Zur Praxis um 1923

Als eines der deutlichsten Zeugnisse des in die Tat umgesetzten Konzeptwandels ist der Bericht von László Moholy-Nagy von seiner Übernahme der Stelle des Formmeisters in der Weimarer Metallwerkstatt im Frühjahr 1923: »Als Gropius mir die Leitung der Metallwerkstatt übertrug, bat er mich, sie unter dem Gesichtspunkt der industriellen Formgebung neu aufzubauen. Bis dahin war sie eine Gold- und Silberschmiedewerkstatt gewesen, die Weinkrüge und Samowars, kunstvolle Schmuckstücke Kaffeegeschirre usw. herstellte. Es kam einer Revolution gleich, die Arbeitsweise dieser Werkstatt ändern zu wollen, denn ihr Berufsstolz verbot den Gold- und Silberschmieden die Verwendung von Eisenmetallen, Nickel und Chrom. Der Gedanke gar, Modelle für elektrische Hausgeräte oder Beleuchtungskörper herzustellen, war ihnen im tiefsten zuwider. So dauerte es einige Zeit, bis es ge-

69 Wahl, Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der »Rodin-Skandal« zu Weimar 1905/6, S. 318f.

70 Gropius und Moholy-Nagy, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, S. 5–8.

lang, die Arbeit der Werkstatt in jene Richtung zu lenken, die später die führende Stellung des Bauhauses im Entwurf für die Lampenindustrie begründete.«⁷¹

Einschränkend muss der historischen Wahrheit zuliebe angemerkt werden, dass die drei völlig verschiedenartigen Lampentypen von C. J. Jucker (Abb. 22 – 24), das Tischmodell sogar in sechs Varianten, im längeren Vorlauf zur großen Ausstellung des Sommers 1923 entstanden, d. h. vor dem tatsächlichen Beginn der Lehrtätigkeit von Moholy-Nagy in der Metallwerkstatt. Jucker verließ kurz nach der Ausstellungseröffnung das *Bauhaus* für immer (Kap.II.A.4.b), dem Vernehmen nach wegen Moholy-Nagy.

Jedenfalls konnte die Öffentlichkeit sich 1923 in der ersten größeren Bauhaus-Werkschau und im *VERSUCHSHAUS AM HORN* mit eigenen Augen einen Überblick über die vierjährige Arbeit am *Weimarer Bauhaus* verschaffen.

Bei der Auswahl der nachfolgenden Beispiele aus der Weimarer Zeit ging es vorrangig darum, nachzuweisen, wie sich das Prinzip der doppelten Ausbildung zu künstlerischer Kompetenz wie zur Qualifikation im Bereich von Raum- und Produktgestaltung bei einzelnen Studierenden auswirkte, welche Früchte also das lebendige Bündnis von Kunst und Industrie trug. Dies soll exemplarisch an den Arbeiten einer Vertreterin aus

71 Bayer und Gropius, *Bauhaus, 1919–1928*, S. 134.

dem Bereich Holz und eines Vertreters aus dem Bereich Metall angeschaut werden.

Alma Buscher

Die Vorkurs-Übung einer *FREIEN LINIENKOMPOSITION* (Abb. 25) lebt vom spontanen Strich, der mit variierender Heftigkeit aufs Blatt gesetzt wird. Rhythmisch pulsierend folgen einander die langen Vertikalen im Crescendo der Strichstärken und bilden die dominante Struktur eines bewegten Gitters, gegen das querschlägerartig mehr oder weniger nervöse Wellenlinien von unterschiedlicher Wucht sowie wilde Schwunglinien im Auf und Ab opponieren. Zudem sorgen partiell massive Schwärzungen für heftige Akzente. Die hierbei für uns vorstellbare Räumlichkeit bleibt ambivalent. Es geht also um die wechselseitige Beeinflussung bildnerischer Elemente, um *rapports* (siehe Kap.I.C.2.b) zwischen einem relativ statischen System und dynamischen, emotional aufgeladenen Spuren, bis ein kompositorisches Gleichgewicht erreicht ist. Eine Klammer bildet in dieser Formübung das kohärente Arsenal eines handschriftlichen Duktus mit abweichender Handhabung des Kohlestifts. Damit folgt diese Übung auf frappierende Weise den Vorschlägen von Claude-Henri Watelet in seinem *ENCYCLOPÉDIE*-Artikel zum Erlernen des Zeichnens (Kap.I.A.5).

Im gleich großen Blatt *BÄUME IM REGEN* der Künstlerin organisieren sich auf der Bildfläche dieselben bildsprachlichen Vokabeln zu einer elementar reduzierten Landschaftsskizze: die Folge feiner vertikaler Parallelen mit Hervorhebung zweier Baumstämme, quer dazu verlaufende Schwunglinien (Äste und die Schraffen der Böschung), schwarze Flecken. Den Unterschied zur freien Übung macht das Sortieren der Elemente, was unter Zuhilfenahme der atmosphärischen Abschwächung des Hintergrunds im Auge des Betrachters die Vorstellung einer kontinuierlichen Raumtiefe erzeugt.

Im frontalen *SELBSTPORTRÄT* setzt A. Buscher mit ihrem Bleistift fast nur parallel geführte Diagonalschraffen in Aufwärtsrichtung ein, Ausnahmen sind lediglich die zarten Konturlinien, Kreuzschraffuranteile im Haar sowie die feinsten freien Haarspiralen außerhalb des Schopfes. Zur Modellierung des Gesichtsreliefs verdichtet sie die Strichfolgen, drückt dabei auch stärker auf, sorgt aber bei alledem stets dafür, dass jede einzelne Linie sichtbar bleibt, d. h. ihr ist daran gelegen, das grafische Verfahren der Entstehung und die Wertigkeit der einzelnen Bildelemente nachvollziehbar zu belassen. Die bevorzugte strenge Symmetrie und das mimische Unbewegte verstärken die ohnehin vorherrschende Tendenz zur Systematisierung, die jedoch nirgends ostentativ wird, sondern durchweg verhalten und damit im Dienste des Darstellens bleibt.

Die Aktstudie *SCHREITENDE* (Abb. 26) ist ein überzeugendes Beispiel bildnerischer Kompetenz. Sie veranschaulicht einerseits, welche ungewöhnliche Lösungen entstehen können, wenn man die einer Gestalt innewohnenden natürlichen Tendenzen erkennt und in formalisierender Konsequenz überzeichnet. Andererseits aber auch, welches emotionale Potential die körpersprachliche Präsenz gewinnen kann, wenn man, wie hier auch in der an-

gegliederten Schattenfigur, zeichnerisch nachhilft. Die hohe Gestalt des schlanken weiblichen Aktes verharrt aufrecht inmitten einer Schrittstellung, die durch eine sich leicht absenkende Drehung des Leibes, deutlich im steilen Schulteranstieg, und vor allem in der nach rückwärts weisenden Neigung des Kopfes zum nachdenklichen Stillstand gekommen ist. Den Reiz dieser Zeichnung erhöht das Mit- und Gegeneinander von klarer Linien Dominanz und weicher Volumenmodellierung, außerdem die tendenziell facettierende Körpertransparenz als Folge des Weiterzeichnens von verdeckten Silhouettenpartien wie oben an der Brust oder am Oberschenkel und nicht zuletzt das Eigenleben des Schlagschattens, dem eleganterweise zu einer schmeichelhaften Plastizität seines Beines verholten wird. Auch scheint er sich mit angedeutetem Ellenbogen nach unten gegen die Hüfte und nach oben gegen die Schulter zu lehnen. In der Kopfsilhouette ahnt man ein Schattengesicht. Ganz so, als ob der Schatten nachfragt, warum der Körper gerade innehält. Oder hält der Körper inne, um auf seinen Schatten zu hören?

Alma Buscher (1899–1944), ab 1926 Siedhoff-Buscher, ging 1922 in den Vorkurs von Johannes Itten und belegte Kurse bei Wassily Kandinsky und Paul Klee, wie etwa in Formen- und Farbenlehre.⁷² Oktober 1922 kam sie in die Weberei, wechselte aber 1923 in die Holzbildhauerei zu Georg Muche als Form- und Josef Hartwig als Werkmeister,⁷³ ohne jedoch darin einen festen Gesellenstatus zu haben.

Georg Muche war nun derjenige, der im Rahmen der ersten großen Bauhaus-Ausstellung das *MUSTERHAUS AM HORN* unweit von *Goethes Gartenhaus* im Park an der Ilm in Zusammenarbeit mit dem *Baubüro Gropius* plante. Nach den Aussagen von Adolf Meyer, dem engsten Mitarbeiter von Gropius, wurde es »als das erste Haus einer Siedlungsplanung gebaut«.⁷⁴ Die Gesellin Alma Buscher wurde von Muche offenbar für fähig genug gehalten, den Entwurf (Abb. 27) und die Ausführung der Kinderzimmereinrichtung zu übernehmen, was aber nur durch die Mitarbeit des derzeitigen Werkmeisters der Tischlerei Erich Brendel zu bewältigen war. Nebendran, durch eine Tür verbunden, übernahm bekanntlich Marcel Breuer den Auftrag für die Möbel im Zimmer der Dame. Das *HAUS AM HORN* wurde im letzten Jahrfünft des 20. Jahrhundert umfassend saniert und rekonstruiert⁷⁵ und gehört seit 1996 zum UNESCO-Weltkulturerbe. Zum Grundrissproblem siehe Kap.II.D.2.b.

Im Zuge der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert rege geführten gesellschaftlichen Debatte um die sogenannte Reformpädagogik richtete sich auch die Aufmerksamkeit von Architekten und Künstlern auf alles, was sich

72 Siebenbrodt, Vorkurs und künstlerische Grundlagenbildung am Bauhaus in Weimar 1922/23, S. 9–14.

73 Müller und Radewaldt, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, S. 112–117; Wahl, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar: 1919 bis 1925, S. 323 Zeile 3, S. 326, Zeile 29–33.

74 Gropius und Moholy-Nagy, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, S. 24; historische Ansicht des Kinderzimmers von 1923 ebd. S. 74.

75 Rudolf, Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie.

in einem Kinderzimmer abspielen könnte und sollte: vom Kinderbuch über die Puppen und bewegliche Spielgeräte bis zur Wiege und anderem kindergerechten Mobiliar. Ein produktives Interesse an Kinderspielzeug etwa Klees *HAND-PUPPEN* oder Feiningers (Häuser und Figurinen) teilte auch die Mehrzahl der Bauhaus-Meister, für die eigenen Kinder, die sich heute teilweise im Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* befinden.

Für das Kinderzimmer im *HAUS AM HORN*, das nach dem zentralen Wohnraum flächenmäßig am größten ist, hat Alma Buscher einen Einrichtungsplan gezeichnet (Abb. 27), eine Leihgabe von L. u. J. Siedhoff an die Kunstsammlungen zu Weimar (Inv.Nr. L 2193; Papier 52,7 × 71,1 cm). Bei näherer Betrachtung erweist sich das Blatt als maßstabgetreue 3-Tafel-Projektion ohne Achseneinzeichnung: oben links beginnend (in Gelb) die schmale innere Stirnwand mit Fenster als Vorderansicht, darunter (überwiegend in Blau und Orange bzw. Rot) die Draufsicht und schließlich oben rechts die breite Außenwand von innen als Seitenansicht. Im vierten Quadranten liegt oben die Ansicht der breiten Innenwand, darunter links die schmale Wand mit Tür und rechts daneben eine Perspektivansicht der Spielecke neben der genannten Tür. Der Vergleich mit der Bauausführung belegt, dass A. Buscher einen seitenverkehrten Zimmergrundriss benutzte, d. h. ihr Konzept muss aus der frühen Planungsphase stammen, die im Falblatt des Aufrufs »zum Bau eines Musterhauses« von Anfang 1923 bildlich dokumentiert ist.⁷⁶ Darüber hinaus erhielt im Bau die lange Außenwand anstelle des Fensters eine »reformpädagogische« Tür zur Terrasse, zudem wurde die Lage der beiden anderen Türen verschoben. Die verbliebenen äußeren Restflächen des Blattes nutzte A. Buscher für einige lineare Perspektiventwürfe mobiler hölzerner Einrichtungsgegenstände, darunter ein runder Tisch und ein Spielkasten auf Rädern. Marginale Versalschriften erläutern Besonderheiten, z. B. dass eines der Schrankelemente auch als Kasperletheater genutzt werden kann.

Ohne an dieser Stelle auf alle Einzelheiten der Einrichtungsplanung bis hin zur Deckenleuchte⁷⁷ eingehen zu können – eine zeichnerische Rekonstruktion bietet Klaus-Jürgen Winkler⁷⁸ – ist deutlich ablesbar, dass hier eine vollständige, exakte, farbig differenzierende und realisierbare Maßzeichnung mit innovativen Details für das Kinderzimmer vorliegt, die schon in der Art, wie dieser Entwurf gestaltet ist, ihren eigenen Reiz hat und von erheblichem räumlichen Vorstellungsvermögen zeugt. Im programmatischen Text *IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES* von 1923 (Kap.II.D.3.b) geht Walter Gropius offenbar auf diese Art »*Werkzeichnung*« als Arbeitszweig der Formlehre ein, wenn er schreibt: »Zu den praktischen Übungen der Formlehre zählen auch die Mittel der Darstellung. Jede räumliche Vorstellung ist darstellbar mit Hilfe der Zeichnung oder des gebauten Modells. Es bedarf der genauen Kenntnis der Lehre von der Projektion und der Konstruktionslehre für den stofflichen wie für den abstrakten Raum, um ein räumliches Gebilde seinen Maßen nach in allen seinen Teilen eindeutig in der Zeichnung festzuhalten. Die Lehre im Werk-

76 Wolsdorff, »Georg Mucho als Architekt«, S. 25.

77 Ebd., S. 89, Abb. 48.

78 Winkler, »Ideen für ein Kinderzimmer«, S. 19.

zeichnen vermeidet bewusst die alte akademische Bilddarstellung der Fluchtpunktperspektive. Denn diese ist eine optische Verzerrung und verdirbt die reine Vorstellung. Neben der geometrischen Zeichnung wurde im *Bauhaus* eine neue räumliche Darstellung entwickelt, die in ein und derselben Zeichnung die Bildwirkung eines Raumes mit der maßstäblichen geometrischen Zeichnung vereint, also deren Nachteile der unsinnlichen Wirkung vermeidet, ohne den Vorzug der unmittelbaren Messbarkeit der Größen einzubüßen.«⁷⁹

Eine Wickelkommode (Abb. 28) und ein Kinderbett, beides von 1924, weisen Alma Buscher als einfallsreiche Möbeldesignerin aus. Die Wickelkommode überrascht mit der außergewöhnlichen Vielfalt von Auszieh-, Schub- und wechselseitigen Klappvorrichtungen zum Öffnen der Stauräume. Auf jede Form von Beiwerk oder schmeichelnden Abrundungen wird verzichtet, die Knäufe sind schlichte Holzkugeln, dafür dominiert der variierende Farbblack. Im Bauhaus-Katalog der Muster von 1925, Abteilung Tischlerei, wird die Wickelkommode mit Foto als *MUSTER T 23* vorgestellt und knapp erläutert: »... mit Fächern für Kinderwäsche, Salbenkasten rechts und links von der Platte, mit einschiebbarem Schemel für ein Waschbecken.«⁸⁰ Das Kinderbett steht auf verstärkten Beinen, die darauf aufgebockten quadratischen Platten am Fuß- und Kopfende haben an ihren oberen Ecken kleine quadratische Erweiterungen, durch welche die Längsstangen gesteckt und festgeschraubt sind. Diese lassen sich lösen, um die innere Stoffauskleidung herausziehen zu können, sei es zum Waschen, sei es, damit das Kind auch seine seitliche Umgebung, links oder rechts oder beidseitig, wahrnehmen und Greifübungen an den netzartig eingespannten Seilen mit aufgezogenen Röllchen ausführen kann. Es sieht so aus, als ob diese flexiblen, von drei winkligen Sockelklötzen gestützten Seitenteile auch komplett herausnehmbar wären. Im protokollarischen Verzeichnis der Arbeiten und Eigentumsrechte der Werkstätten des *Staatlichen Bauhauses in Weimar*⁸¹ ist unter den in der Tischlerei 1921–1925 gefertigten Produkten Folgendes zu Alma Buscher aufgelistet:

KINDERZIMMEREINRICHTUNG (FARBIG LACKIERT)

KLEIDERSCHRANK II/30

WICKELKOMMODE MIT WÄSCHESCHRANK II/31,32

SPIELSCHRÄNKE MIT SPIELKLÖTZEN UND TRUHE (MIT LINOLEUM) II/33,34

BETT (MIT KORBGEFLECHT) II/35

ROLLSTUHL (MIT LINOLEUM) II/36

A. Baumhoff weist darauf hin, dass noch eine Sitzbank hinzuzuzählen ist.

Alma Buscher entwickelte 1923 auch Wurf puppen aus zopfartigem Ge-

79 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 90.

80 Bauhaus-Archiv Berlin, Experiment Bauhaus: Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau: Ausstellung 7. August bis 25. September 1988 Bauhaus Dessau, DDR, S. 178.

81 Wingler, Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 111.

flecht (mit Reichspatent Nr. 441972), 1924 ein hölzernes Kugelspiel sowie ein weiteres Steckspiel,⁸² späterhin Bastelbögen und Malfibeln, auch ein Buchstabenspiel.

Am bekanntesten, weil heute wieder in Serie gefertigt (Firma Naef) und von der *Berliner Bauhaus-Archiv GmbH* vertrieben, ist das Ausgangsmaterial, aus denen ohne Verschnitt 21 Bauklötze herausgesägt wurden: aus dem größeren Block eine rotflächige Kreissegmentscheibe mit weißer und blauer Randfläche sowie ein gelber und ein grüner Segmentrest; aus dem anderen Block entstanden 18 kleinere Bauteile in reichlich variierenden Größen und in den Farben Gelb, Rot, Blau, Weiß und Grün. Neu im heutigen Bausatz (Abb. 29) ist der kleine gelbe Zylinderstumpf. Das auf die Verpackung geklebte Produktetikett zeigt Beispiele für die Ergebnisoffenheit des Bausatzes.

Resümee

In Alma Buscher hat man eine für das *Weimarer Bauhaus* typische Persönlichkeit vor sich, deren Produktivität vollständig der Ausbildung und den Zielen des *Bauhauses* verpflichtet ist. An ihren Arbeiten sieht man den erreichten Reifegrad auf beiden Gebieten, dem der *Beaux-Arts* (Akt, Porträt, Landschaft) und der *arts mécaniques* (Innenarchitektur, Möbel, Spielobjekte). Nach der Argumentation von Walter Gropius ist es erst diese doppelte Ausbildung, die solche Ergebnisse ermöglicht. Doch das im vorliegenden Zusammenhang Entscheidende sind die Folgen für die Industrie. Denn das eigentliche Ziel der Produktentwicklungen am *Bauhaus* ist spätestens seit 1923 die industrielle Fertigung, d. h. auch die Arbeitsergebnisse von A. Buscher sind schon vom Ansatz her als Prototypen einer künftigen Serienfertigung zu verstehen.

Eine zweite komplette Kinderzimmereinrichtung derselben Modelle wurde in einem Auftrag vom April 1924 für eine pädagogische Fachtagung in Jena hergestellt; so erklärt sich die Variation des Teppichs von B. Otte in Abb. 30, erkennbar an der verschiedenen Anzahl der seitlichen Dreiecke. Im *BAUHAUSBUCH 7* ist A. Buscher immerhin mit 6 Abbildungsseiten vertreten.⁸³ Im offiziellen Bauhaus-Musterkatalog von 1925,⁸⁴ gestaltet von Herbert Bayer, werden die Wickelkommode als *TI 23* und der Spielschrank als *TI 24* mit entsprechenden Werbefotos aufgeführt.

Nach einer Studie von A. Baumhoff soll Alma Siedhoff-Buscher entgegen der klaren Bestimmung im Bauhausprogramm von 1919 in den Dessauer Jahren Opfer einer geschlechtsspezifischen Benachteiligung geworden sein, an der Gropius selbst maßgeblichen Anteil gehabt habe. Tatsache sei, dass Alma Buscher nach 1925 keine Einrichtungsgegenstände mehr produziert habe, was bei ihr, mittlerweile Mutter zweier Kinder, auf die mangelnde Unterstützung seitens des *Bauhauses* zurückzuführen sei, d. h. der

82 Gropius und Moholy-Nagy, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, S. 40f.

83 Ebd., S. 36–41.

84 Bauhaus-Archiv Berlin, *Experiment Bauhaus: Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau: Ausstellung 7. August bis 25. September 1988 Bauhaus Dessau, DDR*, S. 178f.

Bauhaus-Mythos von Frauenemanzipation ist in ihrem Falle trotz bester Voraussetzungen leider nicht zu verifizieren.⁸⁵

Carl Jacob Jucker

Wie viele andere auch verfügte Carl Jacob Jucker (1902 – 1997) bereits über einschlägig künstlerisch-handwerkliche Erfahrungen, ehe er sich 1922 erfolgreich um die Aufnahme in die Vorlehre am *Weimarer Bauhaus* bei Georg Muche bewarb. Aus diesem Jahr ist eine Druckgrafik von ihm überliefert⁸⁶, von der ein Beispiel als freie künstlerische Arbeit näher betrachtet werden soll. Die Radierung *LANDSCHAFT* (Abb. 31) von 1922 (18 × 19,8 cm) strotzt auf den ersten Blick nur so von grafischer Experimentierlust, das Bild quillt förmlich über, sodass das Auge eine Weile damit beschäftigt ist, sich in dieser Gegend zurechtzufinden. Eine erste Orientierung bietet der quer durchs Gelände mäandrende, gleißend weiß belassene Fluss, der im Vordergrund landzungenartige Ufersegmente entstehen lässt. Jenseits davon erstreckt sich bis zum hochliegenden Horizont, was einen stark erhöhten Betrachter-Standpunkt suggeriert, ein abwechslungsreiches Areal.

Das verwirrend Ungewöhnliche an dieser Landschaftsdarstellung ist das ungeschiedene Miteinander von einerseits penibel gezeichneten Realitätselementen, wie das leere Boot vorn links oder oben rechts die Felsformation mit dem zur Horizontmitte angrenzenden Fichtenwald. Andererseits sind es spielerisch abstrakte Zeichenspuren, die mal vereinzelt dahinschlängeln, mal sich mit anderen verknäulen, sich auch zu Schraffuren verdichten, linear strukturierte Kreisformationen bilden oder sich winklig-geometrisch formieren. Der erzählerische Anteil gewinnt nun dadurch an Gewicht, dass sich am Ufer der mittleren Landzunge eine Handvoll Häuser um eine Kirche drängt und von rechts eine engelartige Gestalt mit lang wehendem Haar über den Fluss hinweg auf diese Siedlung herabzuschweben scheint, doch merkwürdigerweise völlig gesichtslos, irgendwie märchenhaft.

Die Analyse der Formen kann zwar einen tendenziell realistischen Ansatz ausmachen, der aber in eine kaum entwirrbare Interferenz mit experimentierlustig eingesetzten grafischen Mitteln tritt, wie sie derzeit am *Bauhaus* kursierten. Die kleine Siedlung präsentiert sich in frühkubistischer Formulierung, d. h. reduziert auf einfachste Körperlichkeit und in wechselnden Perspektiven, wie man das von Picassos Landschaften um 1909 kennt, und die als Voraussetzung der Bilder des Bauhaus-Meisters Feininger zu nennen sind. Dabei hat die grafische Experimentierfreude in Einheit mit anekdotischen Elementen hat eine gewisse Nähe zu Paul Klee.

Im rückblickenden Vergleich mit der durchaus bedeutenden Tradition der Landschaftsdarstellungen der Weimarer Malerschule seit 1860⁸⁷ wirkt Ju-

85 Baumhoff, »Verhaltenslehren der Kälte am Bauhaus? Implikationen moderner Diskursform am Bauhaus Dessau am Beispiel der Geschichte von Alma Buscher«, S. 238 – 254.

86 Weber und Hahn, Punkt, Linie, Fläche: Druckgrafik am Bauhaus: Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001: Katalog, S. 220f., Abb. 108 – 110.

87 Scheidig, Die Weimarer Malerschule: 1860 – 1900.

ckers kleine Weimarer Radierung von 1922 wie ein spielerisches Ironisieren der »deutschen Natursuche«. Das Blatt ist grafisch überinstrumentiert, zeigt aber gerade darin dieses reiche Maß an Einflüssen seitens der Weimarer »Formmeister« jener Jahre. Die Nähe zu Kandinsky offenbart dessen Mappe *KLEINE WELTEN* aus demselben Jahr, insbesondere mit den Kaltadelradierungen IX-XII. Eine Reihe von Strichzeichnungen Muches⁸⁸ enthalten jene unbekümmerte Fabulierlust wie die freien Elemente in Juckers *LANDSCHAFT*. Schon 1922 tritt C. J. Jucker als Bauhaus-Lehrling in die Metallwerkstatt ein. Das Verzeichnis der Arbeiten und Eigentumsrechte der Werkstätten des *Staatlichen Bauhauses* in Weimar, das 1925 im Zuge der Umsiedlung des *Bauhauses* nach Dessau ausgefertigt wurde, führt von Jucker vier Produkte auf:⁸⁹

Modell-Nr. MT 1 *SAMOWAR*

Modell-Nr. MT 5 *ELEKTRISCHER SAMOWAR*

Modell-Nr. MT 6 *KLAVIERLAMPE*

Modell-Nr. MT 9 *TISCHLAMPE GLAS*

Im *BAUHAUSBUCH 3, EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES IN WEIMAR*, laut Vorwort im Sommer 1924 zusammengestellt, und zwar nachträglich zur Fertigstellung des *HAUSES AM HORN* für die Ausstellung im Sommer 1923, erscheint in der Auflistung der beteiligten Werkstätten auch Juckers Name, und zwar als Verantwortlicher für Schreibtischlampen.

Aus dem halben Dutzend Samowars bzw. Teemaschinen, welche in der Metallwerkstatt des *Bauhauses* insgesamt hergestellt wurden,⁹⁰ sind die beiden Exemplare von Jucker die ersten; zeitgleich entstanden einige beachtenswerte Querschnittzeichnungen auf Transparentpapier von Gyula Pap,⁹¹ die jedoch Entwurf blieben. Juckers holzkohlebetriebener *SAMOWAR VON 1922 (MODELL MT 1)* ist ein Prachtexemplar kunsthandwerklichen Könnens, ein Unikat von schlichter Eleganz für gehobene Ansprüche: außen Messing, innen teilweise versilbert, Holzgriffe, Teesieb silbern, Gesamthöhe 49 cm. Eine gestalterische Besonderheit stellt das geschickt einmontierte Tee-Extraktkännchen dar, das bis in den unteren Ablauf hinein das stilvoll bauchige »Muttergefäß« nachahmt. Die Konzeption besticht durch die plastische Präsenz der polierten Volumina, das ausgewogene System des transparenten Aufbaus und die maßvolle Gliederung der Proportionen. Demgegenüber spricht der *SAMOWAR VON 1923 (MODELL MT 5)* eine deutlich andere Sprache. Hier dominieren die Prinzipien von Reduktion und Addition stereometrisch Elemente aus Zylinder- und Kegelabschnitten; statt

88 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S.127 (Z28), S.135 (Z53).

89 Wingler, Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S.109.

90 Weber, Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April, S.145, 197, 216f., 234f., 282f.

91 Ebd., S.234f., und Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S.173.

in die Höhe geht die Gesamttendenz nun in eine pfannenähnliche Breite. Die Formalisierung der Grundelemente, insbesondere der Verzicht auf bauchig hängende Volumina, eröffnet als neue Perspektive eine rationalisierbare Fertigung, was wiederum bei erhöhter Stückzahl die Herstellungskosten deutlich senken würde. Obendrein sorgt die Innovation eines elektrischen Betriebes, wie sie auch die Entwürfe von Gyula Pap vorsahen, einen weiteren Schritt in Richtung industriell reproduzierbarer Technologie. Tatsächlich nimmt Jucker im März 1923 in Sachen Heizkörper für den Samowar Kontakt mit der AEG in Erfurt auf.⁹²

Carl Jacob Juckers eigentliches Vermächtnis aus seiner relativ kurzen Zeit am *Bauhaus* stellen indes seine Leuchten-Modelle dar, mit unabsehbaren Folgen, die aber heutzutage weniger mit seinem Namen als mit dem von Wilhelm Wagenfeld verbunden werden.

Da ist zunächst jene Wandleuchte, die im *VERSUCHSHAUS AM HORN* in der Arbeitsnische des zentralen Wohnraumes über dem Schreibtisch von Marcel Breuer angebracht war (Abb. 22). Über sie schreibt László Moholy-Nagy: »Ich erinnere mich an die erste Wandlampe von K. Jucker – sie entstand noch vor 1923 – die mit ihren verschiedenen Einrichtungen zum Ausziehen und Zurückschieben, mit ihren schweren Stangen aus Eisen und Messing einem Dinosaurier ähnlicher war als einem Gebrauchsgegenstand. Und doch war sie ein großer Sieg, der einen neuen Anfang brachte.«⁹³ Der Sieg bezog sich auf die jetzt durch und durch industrielle Formgebung: hier schien die Technik endgültig das Handwerk abzulösen. Natürlich war dieses Lichtobjekt als Ergebnis manueller Fertigung ein Unikat, aber im Sinne eines Prototyps, auch wenn dieser nie in Serie ging. Dank des vertikalen Zylinderbolzens an der Wandhalterung war der Mechanismus um 180 Grad seitlich schwenkbar; der orthogonale Stangenschacht ermöglichte ein stufenweise weites Herausziehen und an der Endstufe sorgte eine kurze Horizontalachse mittels der beiden schlanken Bandeisen, die zur Lampenfassung führten, dafür, dass der Kopf der Leuchte auf- und abwärtsgeführt werden konnte. Auf den beiden Abbildungen aus dem Ausstellungskatalog von 1923 (Abb. 22) fehlt das offen zu verlegende Elektrokabel, das aus dem kurzen Rohrstück am Rücken der Lampenfassung über die zylindrische Kabeltrommel führte, wodurch das hängende Kabel stets nahe der Wand blieb, ganz gleich, wie weit der Teleskop-Mechanismus in den Raum, d. h. über Breuers Schreibtisch ragte. Die Rede vom Dinosaurier ist ein Bonmot, trifft das Erscheinungsbild der wie zur Maschine mutierten Wandleuchte aber nur partiell, denn auch bzw. gerade im vollständig ausgezogenen Zustand behält die Apparatur ihre ausbalancierten Proportionen und die überzeugende formale Korrespondenz ihrer streng stereometrischen Elemente, etwa des halbkugeligen Lampenschirms zur kabelführenden Zylinderrolle. Auch das Weimarer-Bauhaus-Modell *MT 6*, die *KLAVIERLEUCHE* von 1923 (Abb. 23), war drehbar, radial verstellbar und hatte einen beweglichen Schirm; einen sicheren Stand gewährleistete die flache, aber tellerartig

92 Ebd., S. 217.

93 Moholy-Nagy, »Vom Weinkrug zur Leuchte«, S. 134.

große Kreisscheibe; als Materialien werden verstelltes Eisen und vernickeltes Messing angegeben.⁹⁴

Und schließlich Juckers elektrische Tischlampe aus Glas. Das katalogartige *BAUHAUSBUCH 7* von 1925 *NEUE ARBEITEN DER BAUHAUSWERKSTÄTTEN* (Reprint 1981) zeigt eine *LAMPE AUS GLAS MIT MILCHGLASGLOCKE* von 1923/1924 (Abb. 32) und nennt als Designer Carl Jacob Jucker und Wilhelm Wagenfeld. Dieses Modell ist seit 1980 wieder im Handel.⁹⁵ Nur: Wie kann dieses Modell, welches mit der Modell-Nr. *MT 9* im Weimarer Verzeichnis nur mit Juckers Namen aufgeführt wird, ein Werk von beiden sein, wenn diese sich nie begegnet sind? Jucker trat drei Tage nach Eröffnung der Ausstellung von 1923, mit Datum vom 18. August, eine dreimonatige Beurlaubung an,⁹⁶ fuhr in seine Schweizer Heimat und kehrte nicht mehr nach Weimar zurück. Wagenfeld wurde offiziell am 16. Oktober 1923 zur Probe am *Bauhaus* aufgenommen,⁹⁷ kam aber erst eine Woche später in Weimar an.⁹⁸ Die verwickelte Entstehungsgeschichte der Tischleuchte darf seit den Untersuchungen von Beate Manske als weitgehend aufgeklärt gelten. Kurzgefasst: C. J. Jucker hat im Frühjahr 1923 für das *VERSUCHSHAUS AM HORN* eine Serie von sechs ähnlichen Tischleuchten entwickelt (Abb. 24), die sämtlich aus einer kräftigen kreisförmigen Glasplatte als Fuß bestehen; darauf steckte in einer Metallmanschette der Schaft aus einem zylindrischen Glasrohr mit sichtbarer innerer Kabelführung, das in eine blanke Metallfassung mit sichtbaren Schraubringen mündet.

Eines dieser Modelle mit dreh- und schwenkbarem Kreisreflektor hinter der halbverspiegelten Glühbirne zeigt das *BAUHAUSBUCH 7* als *NACHTTISCHLAMPE* von 1923 auf (Abb. 24 rechts), mit einem Zugseil, das unter den Metallwindungen befestigt ist.

Wagenfeld baute 1924 eine ähnlich, aber gedrungener proportionierte *TISCHLEUCHE AUS METALL (Modell MT 8)*, die als erste eine segmentierte Milchglaskugel trug und daher zurecht nur seinen Namen hat. Angeblich auf Anregung seines Formmeisters Moholy-Nagy baute er anschließend das *MODELL MT 9*, das gegenüber Juckers *NACHTTISCHLAMPE* (Abb. 24 rechts) nur die Glaskuppel und das Metallrohr im Glasschaft zur Ummantelung des elektrischen Kabels als Neuerung einführte. Nach dem Umzug des *Bauhauses* nach Dessau gestaltet Herbert Bayer 1925 den Katalog der Muster, in welchem diese beiden Leuchten als *ME 1* (Glasversion) und *ME 2* (Metallversion) erscheinen ohne Namensnennung, und von denen größere Serien zum Verkauf produziert wurden. Einige Exemplare finden sich in frühen Aufnahmen der Dessauer Meisterhäuser.⁹⁹

Carl Jacob Juckers *TISCHLEUCHTEN AUS GLAS* (Abb. 24) werden heute eher

94 Gropius und Moholy-Nagy, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, S. 65f.

95 Fiedler, *Feierabend*, und Ackermann, *Bauhaus*, S. 630.

96 Manske, »Zwei Lampen sind nie gleich: Wilhelm Wagenfeld in der Metallwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar« S. 89 Anm. 1; ders., »Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld«, S. 34–55.

97 Ebd., S. 89 Anm. 3.

98 Ebd., S. 89 Anm. 8.

99 Bayer, Gropius, und Gropius, *Bauhaus, 1919–1928*, S. 107.

als Vorstufen zum *MODELL MT 9 / ME 1* (Abb. 32) betrachtet, deren Ausstattung mit einer weißen Glaskuppel maßgeblich zur ästhetischen Vollkommenheit dieses »Bauhaus-Klassikers« beigetragen hat. Doch auch die sechs Modelle von Jucker zeugen schon von jenem hohen Grad an gestalterischer Potenz, die nach Gropius erst durch die doppelte Ausbildung in den *Beaux-Arts* und den *arts mécaniques* ermöglicht wird.

Hinsichtlich der ästhetischen Funktion spricht aus ihnen eine materialgerechte Formenklarheit, die eine optische Leichtigkeit hervorbringt, gesteigert durch Glanzreflexe, die jeden Tisch etwas festlicher erscheinen lassen; der Anteil an sichtbarer Technik beeinträchtigt kaum die transparente Eleganz des Objektes.

Die praktischen Funktionen lassen sich leicht erkennen, die Leuchten sind standfest, hitzebeständig, leicht zu reinigen und passen ihres Materials wegen bestens zu jeder Art von Tischgeschirr aus Glas, Porzellan und Metall.

Auf der Ebene ihrer symbolischen Funktion verkörpern sie Reinheit, Glanz, technische Perfektion, kompromisslose Innovation und den Willen zu einer klaren zeitlosen Linie.

c) Ergebnis

Zurück zur Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Industrie. Der kritische Rückblick auf die doppelte Weltausstellung der Industrie und der Kunst von 1855 in Paris hat erwiesen, dass der kulturpolitische Ansatz ihres Initiators auf eine doppelte Absurdität zusteuerte. Nicht nur, dass von einer »engen Verbundenheit« von Industrie und Kunst keine Rede sein konnte, zumal die französische Künstlerschaft eher den Abstand zur Industrie suchte, sondern auch die Kunst selbst, insbesondere die in Europa unbestritten führende französische Malerei, löste sich zu diesem Zeitpunkt für alle Welt sichtbar in geradezu verfeindete Lager auf. Gleichwohl hatte dieser durchaus weitsichtige Ansatz als nicht eingelöste Vision damit keineswegs seine Kraft verloren: Er blieb eine Aufgabe für die Zukunft.

Den dreidimensionalen Arbeitsergebnissen von Alma Buscher und Carl Jacob Jucker ist bei aller Verschiedenheit der verwendeten Materialien, Größen, praktischen Funktionen und ästhetischen Qualitäten eines gemein: Sie erfüllten 1923 ihren konkreten Zweck als Einrichtungsobjekte ein und desselben *HAUSES AM HORN*, das als erstes Haus einer Siedlungsplanung konzipiert war, welches von allen Werkstätten des *Weimarer Bauhauses* als »Versuchshaus« ausgestattet wurde und so die im ersten Satz des Manifestes von 1919 formulierte Vision einzulösen suchte: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«

Ein direkter historischer Bezug zu 1855 liegt hier nicht vor, zumal in der Wohnfragen-Konzeption der Pariser *Galerie de l'économie domestique* (Kap. II.A.2.b) die Rolle des sozialen Aspektes drastisch vor allen ästhetischen Fragen rangierte. Gleichwohl stößt man im Falle des Versuchshaus-Grundrisses auf eine französische Spur, allerdings gänzlich anderer Provenienz (Kap.II.D.2.b mit Abb. 33 – 39).

Wenn man mit Magdalena Droste ausgerechnet die Bauhaus-Leuchte von C. J. Jucker und W. Wagenfeld »als anschauliches Beispiel für Anspruch, Erfolg und Scheitern der Bauhaus-Idee« bezeichnet¹⁰⁰, dann ist die letzte dieser Aussagen primär darauf zu beziehen, dass die beabsichtigte industriell-

100 Droste, Die Bauhaus-Leuchte von Carl Jakob Jucker und Wilhelm Wagenfeld, S. 5.

le Serienfertigung nicht gelang, was nach Droste an ihrem »Geburtsfehler« lag¹⁰¹, demzufolge sie einen zu hohen handwerklichen Anteil verlangt, wodurch sie bis heute einfach zu teuer bleibt: »Als Formerfindung war die Bauhaus-Leuchte ihrer Zeit weit voraus. Allerdings fiel ihr Herstellungsprozess hinter dem des Industriestandards zurück, und ihre Lichtleistung war unzureichend.«¹⁰² Mit Lichttechnik kannte sich die Weimarer Metallwerkstatt noch nicht aus.

Aus der eigenen Zeit heraus betrachtet sind allerdings zwei Fakten in die historische Bewertung mit einzubeziehen, was die Situation um 1923 betrifft. Einerseits wurde Gropius die Bauhaus-Ausstellung von 1923 behördlicherseits aufgenötigt, er selbst befand den Zeitpunkt als viel zu früh für eine größere Vorstellung ausgereifter Ergebnisse. Andererseits lag 1923 die deutsche Wirtschaft insgesamt danieder wie nie zuvor, abzulesen an einer exorbitanten Inflationsrate. Mit anderen Worten: Es ist eher erstaunlich, wie das *Weimarer Bauhaus* trotz dieser äußerst widrigen Umstände einen so weitreichenden Impuls in die Welt zu setzen vermochte. Dass seinerzeit die Industrie nicht »anbiss«, ist sicherlich besonders diesen historischen Bedingungen geschuldet.

B. NOTIZEN ZU DEN WEITEREN STATIONEN 1867, 1878, 1889 UND 1900

In den nachfolgenden Anmerkungen zu den weiteren Pariser Weltausstellungen soll der schon von Diderot scharf beob-

101 Ebd., S. 18.

102 Ebd., S. 24.

achteten und kritisierten Entwicklung des Verhältnisses zwischen den *Beaux-Arts* und den *arts mécaniques* weiter nachgegangen werden. Ein zugegeben selektiver Blickwinkel auf gewaltige Ereignisse. Aber zu genau dieser Frage formieren sich im Fokus der Weltöffentlichkeit am deutlichsten die im Wandel begriffenen Vorstellungen zu zeitgemäß vergegenständlichten Lebensformen. Diese, wie kann es anders sein, wurden schubweise von den neuen Errungenschaften der Technik bestimmt, während das öffentlich wahrnehmbare Lebensgefühl unter Einschluss der national geprägten Mentalität nach wie vor seine Impulse von den kulturellen Innovationen empfing, die durch die anschwelende Präsenz der Medien eine ständig breiter werdende Resonanz erfuhren.

1. Die *Galerie de l'histoire du Travail* (1867) und die französische Malerei

In der Endphase des zweiten Kaiserreiches, nachdem Paris infolge gigantischer städtebaulicher Umbaumaßnahmen durch Georges-Eugènes Haussmann erneut den ersten Rang unter den Hauptstädten der Welt behaupten konnte, sollte die *Exposition universelle* von 1867 den Beweis antreten, die größte und glanzvollste Schau aller Zeiten zu werden. Um gleichwohl nicht den Überblick im Sinne einer Vergleichbarkeit konkurrierender Produkte zu verlieren, hatte die kaiserliche Kommission die bisherigen Präsentationsprinzipien der Warenklassen einerseits und der nationalen Herkunft andererseits erstmals dadurch integriert, dass der Besucher des riesigen, im Grundriss stadionartigen Hallenkomplexes auf dem *Champ de Mars* die jeweils gleiche Warenklasse ringförmig vorfand, wogegen jede Nation sich in einem quasi radialen Segment versammelte.¹⁰³ Größere architektonische Einzelprojekte wie der ägyptische Pavillon, ausländische Cafés und Restaurants mit landestypischen Spezialitäten sowie folkloristische Lustbarkeiten verteilten sich im Park ringsum, der bis Mitternacht geöffnet blieb: Entertainment.¹⁰⁴

Um verständlich zu machen, wie es zur größten Novität des Areals, nämlich der Einrichtung einer Sonderausstellung zur Geschichte der menschlichen Arbeit im innersten Ring des Hallenkomplexes um den zentralen Garten herum kam, ist es hilfreich, einen Blick auf das gleichzeitige Entwicklungsstadium der französischen Industrie zu werfen. Im Kapitel »Die Industrialisierung Frankreichs: Eine Enttäuschung?«¹⁰⁵ vergleicht und diskutiert Toni Pierenkämper die bis dahin bekannten Untersuchungen und Statistiken zur französischen Wirtschaftsentwicklung im 19. Jahrhundert. Danach sank beispielsweise die industrielle Wachstumsrate zwischen 1848 und 1871, obwohl gleichzeitig die Wachstumsrate des Volkseinkommens deutlich anstieg. Erst nach 1871 wuchs die In-

103 Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris; (1869), S. 6.

104 Chandler, »Paris 1867 Exposition universelle«, S. 32–43.

105 Pierenkämper, Umstrittene Revolutionen. Die Industrialisierung im 19. Jahrhundert, S. 64–89.

dustrie stärker als die Gesamtwirtschaft.¹⁰⁶ Aber erst gegen Ende des Jahrhunderts überrundete das Gewerbe die bis dahin vorherrschende Landwirtschaft in ihrer Bedeutung für Wertschöpfung und Beschäftigung.¹⁰⁷ Und der ökonomische Abstand zum Vorreiter Großbritannien wurde im 19. Jahrhundert größer.¹⁰⁸ Auf die Vielfalt der Gründe braucht an dieser Stelle nicht eingegangen zu werden. Fakt ist: Auf dem volkswirtschaftlichen Sektor industrieller Technik blieb Frankreich insgesamt relativ rückständig. In Kenntnis dieser für Frankreich wenig schmeichelhaften Lage, wenn man vom gleichzeitigen Bau des Suez-Kanals einmal absieht, trat die kaiserliche Kommission zur Ausstellungsvorbereitung umso machtvoller den »Schritt nach hinten« an und konzipierte eine gewaltige Inszenierung zur *histoire du Travail* von der Vorzeit bis zum Jahre 1800: eine Retrospektive der Erzeugnisse menschlicher Arbeit vom Faustkeil bis zum königlichen Porzellan, wodurch wiederum Sèvres ins Spiel kam, durch alle Kulturen und Epochen. In ihrer offiziellen Verlautbarung proklamierte die Kommission das Ziel, »der Kunst neue Quellen der Inspiration zu eröffnen, allen, die Produkte herstellen, Modelle zur Nachahmung zu liefern« (*»d'ouvrir à l'art de nouvelles sources d'inspiration, de fournir à tous les producteurs des modèles à imiter«*¹⁰⁹). Der positive Aspekt dieser Unternehmung war sicherlich der enzyklopädische Anspruch eines durch die eigenen Kolonien erweiterten Weltbildes sowie die Schärfung des kulturhistorischen Bewusstseins, immerhin war es auch die Blütezeit der Archäologie. Der nicht zu übersehende Nachteil aber: die muntere Aufforderung zum historistischen Stilpluralismus, der vor keiner noch so exotischen Mode zurückschreckte.

Die *Galerie de l'histoire du Travail* war also vor allem ein kunstgewerbliches Museum auf Zeit mit repräsentativen Exponaten aus den großen Epochen der europäischen Kulturgeschichte. Nie zuvor gab es einen so umfangreichen Überblick über die Produkte der angewandten Kunst, eine so glanzvolle Präsentation der Geschichte des gehobenen Produktdesigns, serviert natürlich mit unüberhörbar französischem Zungenschlag. Damit wurde sozusagen endgültig und vollständig die Forderung Diderots nach einer Neubewertung der *arts mécaniques* (Kap.I.A.2) erfüllt. In Fortsetzung der sozialen Ambitionen von 1855 statuierten die Franzosen 1867 auf dem Champ-de-Mars zwei Exempel zum preisgünstigen Wohnungsbau: das sogenannte *PARISER ARBEITERHAUS* und das *HAUS FÜR 3.000 FRANCS* (Abb. 40): als Standard konzipierte Musterhäuser.

a) Gründungswelle von Kunstgewerbe-Museen

Offenkundig war die *Galerie de l'histoire du Travail* von 1867 die Pariser Antwort auf die von London seit 1851 ausgehende und in Europa sich vehement ausbreitende Kunstgewerbe-Bewegung mit der Gründung eines historisch neuen Typs von Museum, das bis heute vorbildliche Produkte aus Handwerk,

106 Ebd., S. 68.

107 Ebd., S. 70.

108 Ebd., S. 89.

109 Chevalier, Rapport sur l'Exposition universelle de 1867, à Paris, S. 21.

Kunstgewerbe, Manufaktur und Industrie sammelt und ausstellt: Edinburgh (1854), Wien (1864), Berlin (1868), Budapest (1872), Stockholm (1873), Helsinki (1873), Hamburg (1874), Leipzig (1874), Rom (1874), Zürich (1875), Oslo (1876), Dublin (1877), Basel (1878), Moskau (1885), Prag (1885), etc.¹¹⁰ Das *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar eröffnete 1903 unter der Leitung von Harry Graf Kessler.¹¹¹

Der Unterschied zwischen den Verhältnissen in England und Frankreich während der 50er- und 60er-Jahre des 19. Jahrhunderts stellte sich bezüglich der Warenproduktion – wenn man die offiziellen zeitgenössischen Dokumentationen zu den jeweiligen Weltausstellungen zum Maßstab nimmt – so dar, dass die britischen Erzeugnisse, verkürzt gesprochen, billiger im positiven wie im negativen Wortsinn waren: preiswerter, aber qualitativ eben auch minderwertiger: »Die künstlerische Qualität der Waren war schreckenerregend.«¹¹² Ein ähnliches Urteil hatte schon Richard Redgrave 1851 zu Protokoll gegeben (Kap.II.A.2.b) und auf das Vorbild Frankreich verwiesen, »*where taste has long been cultivated*«. Damit war ein britischer Nachholbedarf im Produktdesign

110 von Plessen und Bryant, *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum*; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design; [anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum« vom 18. November 2011 bis 15. April 2012 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn], S. 267.

111 Wahl, Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915), S. 10.

112 Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung: von Morris bis Gropius*, S. 32; Frayling, Henry Cole and the Chamber of Horrors: The curious Origins of the Victoria and Albert Museum, being the first »Henry Cole Lecture« given on 30 October 2008, at the Sackler Centre, V & A.

wie eine Selbstanklage offen zugegeben, verbunden mit der energischen Aufforderung zu verstärkten nationalen Anstrengungen auf dem Sektor der Designerausbildung zur Steigerung der internationalen Konkurrenzfähigkeit beim Export britischer Konsumgüter.

Ausgangspunkt der folgenreichen Design-Reform-Bewegung auf musealer Ebene war das Londoner Kunstgewerbemuseum, das erste und bis heute weltweit größte Museum seiner Art, gegründet als *Museum of Manufactures* (1852), umbenannt zum *Museum of Ornamental Art* (1853), dann bedeutend erweitert und international bekannt geworden als *South Kensington Museum* (1857), schließlich seit dem Einzug in seinen repräsentativen Neubau (1899) mit dem heutigen Namen *Victoria & Albert Museum* stärker an die Gründer erinnernd.

Denn die *Great Exhibition* von 1851 hatte mit einem beträchtlichem finanziellen Gewinn geschlossen, der es erlaubte, in South Kensington ein Gelände zur Schaffung eines neuen Kulturforums zu erwerben, woran Prinz Albert den entscheidenden Anteil hatte wie schon bei der Planung der Weltausstellung. Dem dort 1852 eröffneten Museum angegliedert waren von Anbeginn die *South Kensington Schools of Design*, beides unterstellt dem *Department of Science and Art*. Treibende Kraft des gesamten Projektes war Sir Henry Cole (1808 – 1882), maßgebli-

cher Initiator schon der ersten Weltausstellung, *Superintendent of the Government Schools of Art* und von 1857 bis 1873 erster Direktor des *South Kensington Museum*. Sein Freund und Mitarbeiter Richard Redgrave (1804 – 1888), der als Künstler und Lehrer auch Programmgestalter der nationalen Designschulen wurde,¹¹³ trat u. a. als Kurator für den britischen Beitrag zur Pariser Weltausstellung von 1855 auf. Henry Cole wiederum engagierte sich für Erwerbungen französischer Spitzenprodukte des Kunsthandwerks auf den Pariser Ausstellungen von 1855 und 1867. Bei allen Anstrengungen nach einem eigenen britischen Weg in der Designerausbildung, der sich – verkürzt gesprochen – von der Dominanz des Zeichnens nach Aktmodellen abwandte und der Welt der Ornamentik, auch der architektonischen,¹¹⁴ intensiver zuwandte, scheint in den 60er-Jahren unausgesprochen noch das französische Vorbild durch, wenn man die Darstellung im Giebel des zentralen Erweiterungsbaus um den Innenhof näher anschaut (Abb. 41). 1865 eingeweiht, wird hier zweifellos das Vorbild der Figurengruppe über dem Pariser *Palais de l'Industrie* von 1855 (Kap. II.A.1) britisch neu interpretiert. Anstelle von *LA FRANCE* steht *VICTORIA*, die

113 Owens, »Gerade Linien sind ein nationales Bedürfnis: South Kensington und die Kunstausbildungsreform«, S. 77f.

114 von Plessen und Bryant, *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design; [anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum« vom 18. November 2011 bis 15. April 2012 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn]*, Nr. 154f.

Göttin des Sieges, in genialer Personalunion mit der amtierenden *QUEEN*, frontal in der Mitte, um den Vertreterinnen der Industrie und der Künste einen Lorbeerkranz zu überreichen. Dementsprechend erscheint in der linken Giebelecke unter anderem eine stattliche *LOKOMOTIVE*, rechts eine Kopfskulptur der *ATHENA* zwischen Architekturelementen und Musikinstrumenten. Mit kompositorischer Raffinesse sind alle Figuren hinterlegt von der Silhouette des blau strukturierten *CRYSTAL PALACE*, erbaut 1851. Das Giebelfeld umrahmt ein Schriftband, in welchem unten stolz auf goldenem Grund an das Ereignis von 1851 erinnert wird, ringsum Ländernamen: »*FRANCE*« erscheint in der Giebelspitze auf der Seite der Kunst.

Henry Cole war, zusammen mit Richard Redgrave, auf dem Gebiet der britischen Design-Reform so etwas wie ein pragmatischer Gegenspieler zu John Ruskin (1819 – 1900). Dessen leidenschaftliches Buch *SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE* (1849), geschrieben nach Normandie-Exkursionen als glühender Aufruf zum *Gothic Revival*, rezensierte Cole umgehend in der Oktoberausgabe seiner Zeitschrift *JOURNAL OF DESIGN* mit einer scharfen Attacke, Tenor: Man lebe nun mal im 19. Jahrhundert und solle sich lieber mit den Gegenwartsproblemen auseinandersetzen.¹¹⁵ In diesem

115 Bonython und Burton, *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*, S. 114.

Zusammenhang darf daran erinnert werden, dass Ruskin in diesem Buch, genauer im Kap. II. »Leuchter der Wahrheit«, § 9 ausführlich seine ablehnende Haltung gegenüber der Verwendung von Eisen in der Architektur darlegt.

Außerdem vertritt Ruskin 1855/1856 in seinen *LECTURES ON ARCHITECTURE AND PAINTING* die Position, »*that ornamentation is the principal part of architecture*« (Addenda to lectures I and II, Position 2), und öffnet damit ungewollt das Tor zur Ornament-Inflation des Historismus.

Grundprobleme der Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts, das wird schon in der Erwerbungspolitik des *South Kensington Museums* deutlich,¹¹⁶ liegen erstens in der nicht immer deutlichen Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk einerseits und Produktdesign (im heutigen Sinne) andererseits – Was haben beispielsweise die umfänglichen Sammlungen von Gipsabgüssen nach den griechischen und römischen Meisterwerken der Skulptur oder sakrale Plastik des Mittelalters oder auch originale Entwürfe und Kopien von Gemälden Raffaels mit einem Museum für Produktdesign zu tun? Zweitens liegen sie in der Schiefelage der Bestände hinsichtlich Vergangenheit und Gegenwart – Warum wurden vergleichsweise wenige aktuelle Produkte in

116 Burton, »Sammeln als Inspiration: Frühe Museumsankäufe, Präsentationen und die Designreform«, S. 52–61.

die Bestände aufgenommen? Drittens in der sozialpolitisch bedenklichen Botschaft – Was bedeutet das Motto *ART AND DESIGN FOR ALL*, wenn in London zwar alle kostenfreien Zugang zum Museum erhalten, aber die Exponate fast nur für die abgehobene Lebenswelt der *High Society* bestimmt sind? Viertens liegen die Grundprobleme in der weithin ungeklärten Rolle und Bedeutung maschinell produzierter Gebrauchsgegenstände und fünftens in dem aus alledem resultierenden fragwürdigen Wert des Museums als Lehrsammlung und Inspirationsquelle für angehende und professionelle Produktdesigner. Natürlich: Ein eher historisierendes Sammlungskonzept macht Sinn, solange historisierendes Design die Gegenwartsnachfrage dominiert. Das offenbar erste Beispiel britischer Architektur von Rang, das einschließlich seiner Einrichtung mit dem imitierenden Historismus brach, war das *Red House*¹¹⁷ im Südosten Londons, das der Architekt und Designer Philip Webb als Landsitz für William Morris 1859 entwarf und es zusammen mit seinen *Arts and Crafts*-Freunden fast aristokratisch ausstattete. Mögen die erfindungsreichen Entwürfe von Morris für Tapeten und Textilien qualitativ die besten im europäischen 19. Jahrhundert sein, so verwundert doch die ausgeprägte englische Verliebtheit in die nostalgische Welt des flächig Ornamentalen.

117 Marsh, William Morris & Red House.

In Paris kam es während der Gründungswelle der Kunstgewerbe-Bewegung nicht zur Neueröffnung einer entsprechenden musealen Institution;¹¹⁸ das *Musée des Arts décoratifs* wurde erst 1905 eingerichtet. Diese zunächst irritierende Nachricht lässt sich aber einleuchtend erklären, denn erstens empfand man im II. Empire (1852 – 1870) als der führenden Exportnation für Luxusgüter keinerlei nationales Defizit in der Geschmacksbildung, d. h. zur Musealisierung der eigenen Gegenwartskultur sah man keinen Anlass. Zweitens hatte Paris zur Bewahrung des nationalen Kulturerbes 1843 durch staatlichen Erwerb des spätgotischen *Hôtel Cluny* mitsamt der exquisiten Sammlung von Alexandre du Sommerard bereits ein kulturhistorisches Museumsprojekt mit dem Schwerpunkt mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunsthandwerks in Angriff genommen, das 1847 zusammen mit der Sammlung Alexandre Lenoir als *Musée Cluny* neben und heute teils in den Räumen der römischen Thermen an der Kreuzung von Bd. Saint-Germain und Bd. Saint-Michel seinen bleibenden Sitz fand.¹¹⁹ Drittens legte einerseits Alexandre du Sommerard, der Sohn, ein fünfbändiges Verzeichnis der *Cluny-Sammlungen Les arts du moyen age*

118 Maag, Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen: Synchronische Analyse einer Epochenschwelle, S. 156 mit Anm. 8.

119 von Plessen und Bryant, Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design; [anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum« vom 18. November 2011 bis 15. April 2012 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn], S. 165.

(1845 – 1893) mit 510 Radierungen vor, andererseits veröffentlichte Eugène Viollet-le-Duc ein reich illustriertes sechsbändiges Lexikon zur französischen Einrichtungskultur vom Mittelalter bis zur Neuzeit: *DICIONNAIRE RAISONNÉ DU MOBILIER FRANÇAISE DE L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE À LA RENAISSANCE (1858 – 1875)*. Viertens fand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Paris mehr oder weniger regelmäßig alle fünf Jahre eine nationale *Exposition des Produits de l'Industrie Française* mit zeitgenössischen Handwerksprodukten statt, was keinen Widerspruch zum Begriff *industrie* darstellte (siehe Kap.II.A.2.a). Fünftens schließlich verfügte Paris seit 1794 über das von Abbé Grégoire gegründete *Conservatoire Nationale des Arts et Métiers (CNAM)*, ein sich zur Elite-Hochschule entwickelnder Studienort mit technisch-naturwissenschaftlichem Schwerpunkt, dem von Anbeginn das älteste Technologiemuseum Europas zu Gebote stand, das *Musée des Arts et Métiers*: »un dépôt de machines, modèles, outils, dessins, descriptions et livres«. ¹²⁰ An diesem Studienort für polytechnische Innovationen, eingerichtet am ehemaligen Benediktinerkloster Saint-Martin-des-Champs, wurden erstmals Standards für Technische Zeichnungen entwickelt, u. a. im System einer Drei-Tafel-Projektion,

120 Grégoire, Rapport sur l'Établissement d'un Conservatoire des Arts et Métiers, S. 19.

gesammelt im *Portefeuille de Vaucanson*.¹²¹ In diesem Zusammenhang entstand auch eine Zeichenschule, die sogenannte *Petite École*, an der Jahrzehnte später als *École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques* beispielsweise Auguste Rodin seine künstlerische Ausbildung erfuhr.

b) Cabanel und Manet

Die bildende Kunst besetzte im Pariser Ausstellungspalast von 1867 den nächsten Ring um die innere Galerie der Arbeit herum. Von ihr ist nichts Spektakuläres zu berichten. In der französischen Abteilung zeigte der *Salon* einen Überblick über die herausragenden Ergebnisse der letzten 12 Jahre seit der Weltausstellung von 1855 mit 684 Gemälden von 254 Künstlern; Cézanne und die Impressionisten waren kommentarlos als nicht »salonfähig« ausjuriert worden,¹²² obwohl sie zuvor mit einer gewissen Genugtuung Eingang in den *Salon* von 1865 gefunden hatten.¹²³ Gustave Courbet hatte sich wieder außerhalb etabliert. Edouard Manet tat desgleichen, jedoch ohne den erhofften Erfolg¹²⁴; er zeigt unter anderem das *DÉJEUNER SUR L'HERBE* und seine *OLYMPIA* (Abb. 42), die bereits im *Salon* von 1865 öffentliches Aufsehen erregt und ein Feuerwerk der Kritik ausgelöst hatten.¹²⁵ Auch wenn die Kunstaussstellung, namentlich die

121 Mercier, *Un Conservatoire pour les arts et métiers*, S. 33, 35, 37f., 47.

122 Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, S. 191–194.

123 Ebd., S. 181f.

124 Ebd., S. 195f.

125 Ebd., S. 184–186.

französische Sektion, den Besuchern hinreichend Anlass zur Bewunderung bot, so traf sie doch die Kritik von Émile Zola an ihrer empfindlichsten Stelle. In seinem Artikel *NOS PEINTRES AU CHAMP-DE-MARS*, erschienen in einer neuen Zeitschrift *LA SITUATION*, rezensierte Zola nur die vier französischen, von der Jury mit Medaillen ausgezeichneten Maler Ernest Meissonier (1815 – 1890), Alexandre Cabanel (1824 – 1889), Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904) und Théodore Rousseau (1812 – 1867).

Herausgegriffen sei hier die Besprechung eines Werkes vom akademischen Publikumsliebbling Cabanel, und zwar eines seiner am meisten bewunderten Gemälde: *LA NAISSANCE DE VÉNUS* (Abb. 43). *«Voyez au Champ-de-Mars la Naissance de Vénus. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, – cela serait indécent, – mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose.*

Il y a des gens qui trouvent cette adorable poupée bien dessinée, bien modelée, et qui la déclare fille plus ou moins bâtarde de la Vénus de Milo: voilà le jugement des personnes graves. Il y a des gens qui s'émerveillent sur le sourire de la poupée, sur ses membres délicats, sur son attitude voluptueuse: voilà le jugement des personnes légères. Et tout est pour le mieux dans le meilleur des tableaux du monde.»¹²⁶

»Betrachten Sie auf dem Marsfeld Die Geburt der Venus. Die Göttin, hingegossen in einen Strom von Milch, sieht aus wie eine sinnlich leichte Dame von Stand, nicht aus Fleisch und Knochen, – das wäre anstößig –, sondern aus einer Sorte weißen und rosensfarbenen Mandelteigs.

Es gibt Leute, die diese himmlische Puppe gut gezeichnet finden, gut modelliert, und sie mehr oder weniger zu einer unehelichen Tochter der Venus von Milo erklären: das ist das Urteil von gewichtigen Persönlichkeiten. Es gibt Leute, die hingerissen sind vom Lächeln der Puppe, von ihren delikaten Gliedmaßen, ihrer lüsternen Gebärde: das ist das Urteil von unbekümmerten Personen. Und das alles über das beste unter den besten Gemälden der Welt.«

Zolas Kritik bedarf an dieser Stelle keiner Interpretation. Es ist ein ironischer Abgesang auf die akademische Tradition. Wenige Monate zuvor, Anfang desselben Jahres 1867, veröffentlichte Zola eine biografisch-kunstkritische Studie über Édouard Manet mit einer Titelradierung nach dessen *OLYMPIA*. In diesem Aufsatz räumt Zola der Würdigung jener *OLYMPIA* (Abb. 42), die wie Cabanels Venus aus dem Jahr 1863 datiert, als eines chef-d'œuvre der Gegenwartskunst einen gebührenden Platz ein. Unter anderem verteidigt er die Darstellung der 16-jährigen Mädchengestalt gegen die heftigen Angriffe angeblicher Anstößigkeit, aber das Ei-

gentliche von Zolas Betrachtung richtet sich auf die neue Malerei. Hier wird der Leser Zeuge einer der Geburtsstunden der sogenannten Moderne, sofern man darunter die Emanzipation der bildnerischen Mittel gegenüber dem Sujet subsummiert. Dazu ein beispielhafter Satz:

»Rien n'est d'une finesse plus exquise que les tons pâles des linges blancs différents sur lesquels Olympia est couchée.«¹²⁷

»Nichts ist von einer ausgesuchteren Finesse als die bleichen Tonwerte der unterschiedlich weißen Tücher, auf denen Olympia liegt.«

c) Design-Retrospektive und Beginn der Moderne

Das Pariser Ereignis von 1867 hat mit der *Galerie de l'histoire du Travail* ohne Zweifel auf glanzvolle Weise und in beträchtlichen Dimensionen die Kunstgewerbe-Bewegung als das große Anliegen der Zeit ins Zentrum der Weltausstellung gerückt und zur Schau gestellt, wengleich – dem Trend der Zeit folgend – als Retrospektive, und auf diese Weise der zeitgenössischen Entwicklung der angewandten Künste einen historisierenden Schub gegeben.

Zugleich wurde damit allen europäischen Initiativen zur Gründung eines Museums dieser Art hinsichtlich des anzustrebenden kunsthandwerklichen Qualitätsniveaus und der Vielfalt der Erzeugnisse in allen Bereichen eines gehobenen Lebensstils ein

127 Ebd., S. 137–169, S. 160.

leuchtendes Beispiel gegeben. Der internationale Vergleich länderspezifischer Sonderentwicklungen tat sein Übriges, die Konkurrenz in der Produktion von gutem Design erneut anzuheizen.

In der zeitgleichen Entwicklung der bildenden Kunst, insbesondere in der zunehmend umstrittenen Malerei, in der gleichwohl Frankreich nach wie vor als führend galt und daher die größte Beachtung genoss, konnten aufmerksame Zeitgenossen in der Außenposition eines Édouard Manet eine der Geburtsstunden der Moderne erleben, was Émile Zola als Kunstkritiker umgehend zu versprachlichen wusste.

2. La Rue des Nations (1878) und Zolas Kunstkritik

Schon im Jahr 1867 hatten die Nationen die Einladung erhalten, im *Park des Champ de Mars* in Paris ein architektonisches Projekt zu realisieren, das für das jeweilige Land zum unverwechselbaren nationalen Kulturerbe zählt. So wurde beispielsweise vom Architekten Jacques Drevet unter der Leitung des namhaften französischen Archäologen Mariette der *ÄGYPTISCHE PAVILLON* gebaut.¹²⁸ Dieser Hathor-Tempel verband Elemente des Tempels von Philae mit Dekorationen von Abydos und von Gräbern in Saqqara; im Innern beherbergte er Funde von Mariettes Ausgrabungen. Bei aller Künstlichkeit dieses reproduzierenden und kompilierenden Zitierens, ein Paradefall des Eklektizismus, suchte man immerhin dieses Konstrukt mit den wissenschaftlichen Interessen und Ansprüchen der seit Napoleon I. blühenden französischen Ägyptologie zu rechtfertigen. Außerdem stand dieser Pavillon allein für sich auf einer eigenen Park-Parzelle.

Gegenüber 1867 wechselte Frankreich nach dem verlorenen deutsch-französischen Krieg von 1870/1871 und dem Aufstand der *Commune* abrupt vom 2. Kaiserreich zur 3. Republik; Napoleon III. war in der Schlacht von Sedan in preußische Gefangenschaft geraten und starb 1873 im Londoner Exil; wie kaum anders zu erwarten, nahm das unerwünschte, in Versailles gegründete Deutsche Reich offiziell an der 3. Pariser Welt-

128 Chalet-Bailhache, Paris et ses expositions universelle: architectures, 1855–1937: [exposition, Paris, La Concierge, 12 décembre 2008, 12 mars 2009], S. 22.

ausstellung nicht teil. Wenn im Folgenden aus dem gewaltigen Pariser Gesamt ereignis von 1878 nur ein Detail herausgegriffen wird, das allerdings die internationale Öffentlichkeit offenbar magnetisch anzog, dann um daran die zu diesem Zeitpunkt architektonisch sich manifestierende Tendenz kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung zu verdeutlichen: in der *Rue des Nations*.

Die Ausstellungsfläche wurde für 1878 über die Seine hinaus erweitert und das dort ansteigende Gelände mit dem Neubau des ersten Trocadéro bekrönt. Gegenüber auf dem Champ de Mars beherbergte das rechteckig vergrößerte Hallenareal orthogonal zur Seine die Produktabteilungen und parallel zur Seine die einzelnen Nationen. Der Zugang zu den nationalen Abteilungen erschloss sich über die lange, freigehaltene Mittelachse, die *Rue des Nations*. Wie im offiziellen Bericht nachzulesen, kam die vorbereitende Kommission auf die glorreiche Idee, die teilnehmenden Gastländer dazu aufzufordern, in dieser Passage den Eingang zur eigenen Ausstellung selbst in Form *d'un tronçon de façade* zu gestalten. Dabei sollten die *constructions décoratives* den Besuchern un type de leur architecture nationale vermitteln.¹²⁹

Und das Ergebnis? Wenn man von der rückwärtig gelegenen *École militaire* aus die *Straße der Nationen* betrat, dann hatte man gleich von links kommen, den Anblick, den Abb. 44 veranschaulicht. In diesem ersten Abschnitt folgten einander sieben Fassaden, die jeweilige Fassadenbreite entsprach der größeren oder kleineren Ausstellungsfläche dahinter: »Die Welt an einem Ort.«¹³⁰ Was sich da auf den ersten Blick so pittoresk wie eine Kette architektonischer Perlen zur Schau stellte mit ebenso liebevoll wie kenntnisreich elaborierten Details der Bauornamentik, die das Auge eines jeden weltgewandten und kulturbeflissenen Kenners erfreuen konnten, eine bis in die exquisite Steinwahl perfekt realisierte Reihe idealtypischer Architekturmodelle, war eine Art Fata Morgana. Denn wenn man mit Viollet-le-Duc, dem bedeutendsten französischen Architekturtheoretiker jener Zeit, von der Fassade eines Gebäudes eine sozusagen ehrliche Korrespondenz verlangte zwischen dem äußeren Erscheinungsbild und dem Gebäudeinneren: »*Il faut que la décoration extérieur prépare le spectateur, lui fasse pressentir ce qu'il va trouver en entrant dans l'édifice*«,¹³¹ dann waren dies keine Fassaden, sondern nur Fassadenattrappen, weil es kein entsprechendes bauliches Dahinter gab. Hinzu gesellte sich der surreale Effekt des unerwarteten Aufeinandertreffens disparater Erscheinungen: Neben den europäischen Fronten aus den Niederlanden und Portugal, die eine in aristokratischer Neorenaissance, die andere mit Gewandfiguren und Tympanonreliefs im Stufenportal einer sakral anmutenden Spätgotik, folgten nach den Intermezzi aus Luxemburg und San Marino unvermittelt und lückenlos Kullissen aus Nordafrika, Ostasien und dem Orient. So wartete das maurische Marokko mit Hufeisenbögen in rotweißem Steinwechsel, Transennen (Lochfenstern), arabischem Schriftfries und einem minarettartigen Türmchen auf, Siam (Thailand) bekrönte seinen Giebel mit einem buddhistischen Pagodenaufbau und Persien zeigte streng geometrische Ornamentik. Eine exotische Stilparade auf engstem Raum. Das hatte die Welt noch nicht gesehen. Es darf in diesem Zusammenhang daran erinnert werden,

129 Ministère de l'agriculture, Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris, Bd. 1, S. 254.

130 Wörner, Die Welt an einem Ort: illustrierte Geschichte der Weltausstellungen, S. 56, Abb. 6.

131 Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, Bd. 2, S. 210.

dass in Paris wenige Jahre zuvor auf dem Montmartre die Bauarbeiten an der neo-romantisch/neo-byzantinischen Basilique du Sacre-Cœur begonnen hatten, die allerdings erst im Bauhaus-Gründungsjahr 1919 eingeweiht wurde. Wenn eine der Hauptaufgaben einer jeden Fassade darin besteht, »als Ort der öffentlichen Selbstreflexion der Architektur«¹³² wahrgenommen zu werden, dann stellt sich in der *Rue des Nations* die Architektur ungewollt selbst in Frage: Wozu den Aufwand der Errichtung eines vollständigen Gebäudes betreiben, wenn eine Fassade reicht, wenn es gar nicht auf das Innere ankommt, sondern nur auf den Eindruck, den es auf flanierende Schaulustige macht. Damit wird »Fassade« zum Inbegriff schönen Scheins, eines zudem beliebig austauschbaren. Diese Verselbstständigung der Fassade und ihre Reduktion auf Bedeutungsassoziationen wird zwangsläufig Ursache ihres Verschwindens als vorrangig bestimmender Größe des architektonischen Entwurfs.

Was die Kulturkritik an solchen Phänomenen des Historismus betrifft, so sind die Auslassungen von Friedrich Nietzsche im Abschnitt 223 (Abb. 45) von »Jenseits von Gut und Böse«, erschienen 1886, an Klarsichtigkeit, Schärfe und Bitterkeit nach wie vor unübertroffen. Dass Henry van de Velde 1903 für Weimar, wo der Philosoph am 25. August 1900 starb, das Nietzsche-Archiv baute bzw. umbaute und ein weiteres Großprojekt für den Nietzsche-Kult plante,¹³³ 1908 auch eine Zarathustra-Ausgabe typografisch gestaltete, sei hier nur eine historische Weimarer Randnotiz. Die Pariser *Rue des Nations* von 1878 war weder Auslöser noch Höhepunkt des Historismus, eher eine illustre Momentaufnahme im Prozess der *décadence*, allerdings vor den Augen der zeitgenössischen Weltöffentlichkeit, womit alle nachfolgenden Manifestationen der architektonischen Neostile und des Eklektizismus als gerechtfertigt gelten konnten, auch wenn es sich dabei aus Sicht der Moderne um den Totentanz der »abendländischen Baukunst« handelte, der in Paris seinen grotesken Höhepunkt erst in der Bebauung des linken Seine-Ufers während der Weltausstellung von 1900 erleben sollte (Abb. 46). Fragt man auch hier nach weiterreichenden Impulsen, dann bleibt nur die kompromisslose Forderung nach Negation all der reproduzierten, eklektisch imitierten, ornamental überladenen und vor allem vorgetäuschten Architektur eines hypertrophen Drangs zu nationaler Selbstdarstellung.

Genau genommen trat diese architektonische Problematik einer repräsentativen Schaufassade mit historisierender Prachtentfaltung, die einer eisernen Hallenkonstruktion vorgeblendet war, in Paris schon 1855 mit dem Bau des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* auf (Kap. II.A.1).

Malerei

Ein Wort noch zur internationalen Kunstausstellung während der Pariser Weltausstellung von 1878, insbesondere zum französischen Beitrag. Im Juli 1878 erschien in der Zeitschrift *LE MESSAGER DE L'EUROPE* ein ausführlicher Ausstellungsbericht von Émile Zola, der an kritischer Schärfe nichts zu wünschen übrig lässt¹³⁴ und als sprudelnde zeitgenössische Quelle ein Licht auch auf die spontanen Reaktionen des Pariser Publikums wirft sowie die Gründe für dessen Vorlieben benennt. Kurz gesagt beklagt Zola, dass die gegenwärtige französische Malerei keine »Meister« mehr vom Range eines Delacroix, Ingres

132 Kemp, »Die Fassade«, S. 220.

133 Föhl und Kostka, ihr Kinderlein kommet ...: Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche: [Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar, Haus »Hohe Pappeln«, 22. Juli bis 1. Oktober 2000].

134 Zola, »Die französische Malerei in der Weltausstellung von 1878«, S. 195–224.

oder Courbet kenne, erklärt den Niedergang von Genre und historischer Landschaft, lässt nach der Besprechung von Werken eines Gérôme die Äußerung fallen, es sei ja bekannt, dass sie nur gemalt worden seien, »um anschließend fotografisch vervielfältigt zu werden: die Reproduktionen werden Tausende von bürgerlichen Salons schmücken.«¹³⁵ Gérôme und Cabanel seien zur Zeit die obersten Priester der Akademie, die aber glücklicherweise »einen sehr geringen Einfluss« ausübe.¹³⁶ Einen eigenen, mit scharfen Attacken gewürzten Abschnitt erhält der Publikumsliebbling Meissonier, sodann wird die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei gewürdigt wie auch der überraschende Auftritt des Symbolisten Gustave Moreau. Am Ende konstatiert Zola, dass im Gegensatz zum öffentlichen Zuspruch, der sich an den rasant steigenden Besucherzahlen ablesen lasse, die französische Malerei derzeit eine Krise durchmache, daher müsse man auf eine Revolution warten: »Eben an dieser Stelle habe ich von den Impressionisten gesprochen, jenen jungen Malern, die in den letzten Jahren in Paris einiges Aufsehen erregt haben. Man darf hoffen, dass ihnen die Zukunft gehören wird.«¹³⁷ Zola zitiert dazu treffende Passagen aus der Schrift *LES PEINTRES IMPRESSIONISTES* (1878) von Théodore Duret.

Nun traten die Impressionisten in diesem Jahr nicht mit einer Ausstellung vor die Öffentlichkeit und noch drei Jahre später galten die resignierenden Aussagen von Renoir: »Es gibt in Paris kaum fünfzehn Kunstfreunde, die fähig sind, einen außerhalb des Salons stehenden Maler anzuerkennen. Mindestens 80 000 aber kaufen jedes Stück Leinwand, wenn der Künstler im *Salon* vertreten ist ...«¹³⁸

Zola schließt: »Doch wie gesagt, die von den Impressionisten ausgelöste Revolution ist zwar ausgezeichnet, man muss aber dennoch auf den genialen Künstler warten, der die neue Formel verwirklichen wird. Die Zukunft der französischen Malerei ist gewiss; das kommende Genie wird der Beginn eines neuen Zeitalters der Kunst sein.« Wer denkt da nicht gleich an Cézanne?

3. Garnier contra Eiffel (1889)

Die Präsentation der bildenden Künste während der Weltausstellung 1889 vermittelte einmal mehr den schon bekannten Eindruck der kulturellen Dominanz des Gastgebers: »Dass Frankreich auch heute noch die hohe Schule für die bildende Kunst in Europa ist, können angesichts dieser Ausstellung wohl nur die Leugner, denen das Vaterland höher steht als die Wahrheit.«¹³⁹

Der Bausektor stand in Frankreich zwischen 1860 und 1889 ganz im Zeichen der Auseinandersetzung zwischen der althergebrachten Baukunst und den Innovationen der

135 Ebd., S. 205.

136 Ebd., S. 206.

137 Ebd., S. 223.

138 Renoir, »A. Renoir an Durant-Ruel«, S. 263.

139 Taren, »Von der Pariser Weltausstellung. II. Eine Viertelmeile Kunst«, S. 49.

Ingenieurkonstruktionen. Dieses spannungsreiche Verhältnis, das zu ständig neuen Lösungen drängte, lässt sich aus heutiger Sicht vereinfachend mit den beiden prominentesten Positionen eines Charles Garnier (1825–1898) und eines Gustave Eiffel (1832–1923) personalisieren (Abb. 47), wenngleich Frankreich im Bauen mit Eisen noch ganz andere hochrangige Pioniere, allen voran Henri Labrouste (1801–1875), vorzuweisen hatte. Doch die hier vertretene Reduktion ist dem vorgegebenen Blick auf die Impulse der Pariser Weltausstellung geschuldet: Garnier ebenso wie Eiffel hat vor allem in der Wahrnehmung der Zeitgenossen von 1889 ihr Erscheinungsbild maßgeblich beeinflusst, jeder auf seine Weise. Mit ihren Beiträgen standen natürlich zugleich die bekannteren Werke ihres bis dahin geschaffenen Œuvres in der Diskussion, denn diese waren es vor allem, die ihnen die offiziellen Aufträge für 1889 verschafften. Die größte innerstädtische Baustelle vor 1878 war, teils parallel zum Ausbau der Boulevards durch Haussmann, die Pariser Oper (1860–1875).¹⁴⁰ Ihr Architekt Charles Garnier, aus dem kaiserlichen Wettbewerb als Sieger hervorgegangen, fühlte sich als stolzer Vertreter der Baukunst im traditionellen Sinne und traf offenbar mit seinem neobarocken Entwurf ins Herz der Selbstdarstellungswünsche des zweiten Empire. Obwohl bekennender Gegner der Verwendung von Eisen in der Baukunst,¹⁴¹ vertraute sein prachtvoller Entwurf an statisch entscheidenden Stellen auf Eisenkonstruktionen, wie ein Foto der Baustelle verrät (Abb. 48). Diese aber sollten unbedingt verborgen bleiben.

Charles Garnier

Als Garnier den Auftrag zum Bau eines Observatoriums in Nizza erhielt (Abb. 49), das samt umfangreicher Nebengebäude zwischen 1881 und 1888 errichtet wurde,¹⁴² zog er Gustave Eiffel als Konstrukteur der großen Kuppel hinzu, der ihm zuvor durch den patentierten Entwurf für eine neue Kuppel des Pariser Observatoriums aufgefallen war. 1885/1886 entstand Eiffels Kuppel in Nizza mit dem damals größten Teleskop der Welt auf dem um schlichte Monumentalität bemühten Unterbau von Garnier (Abb. 49). Dieses Observatorium war das seltene und durchaus erfolgreiche Projekt einer weithin sichtbaren Kooperation von *Baukunst* und *Industrie* auf gleicher Augenhöhe, obwohl Garnier dies selbst sicher anders sah.

Am 14. Februar 1887, wenige Tage nach Baubeginn des *EIFFELTURMS*, erschien in der Zeitung *Le Temps* auch Garniers Unterschrift in der Liste jener prominenten Künstler wie Guy de Maupassant und Charles Gounod, die öffentlich mit erheblichem rhetorischen Aufwand gegen die Errichtung des *EIFFELTURMES* protestierten (Abb. 50).

Umso erstaunlicher ist der unverhüllte Einsatz von eisernen Wendeltreppen in den Aussichtstürmen der noblen Villen in Bordighera und Menton (*VILLA GARNIER* 1872–1873, *VILLA BISCHOFFSHEIM* 1876–1878, *VILLA MARIA SERENA* 1882).¹⁴³ Und 1894–1898 setzte Garnier eine ingenieurmäßige Eisenkonstruktion im sichtbaren Dachstuhl der Pariser Opernwerkstätten ein, allerdings an einem dem normalen Publikum nicht zugänglichen Ort ...

140 Leniaud, Bouvier, und Béghin, Charles Garnier, S. 48–67.

141 Ebd., S. 143f.

142 Ebd., S. 88–93, 162f.

143 Ebd., S. 113, 129, 136f., 162.

Der sozusagen offiziell geduldete Umgang mit dem neuen Baumaterial Metall (Gusseisen, Schmiedeeisen, Stahl), den dieser wohl prominenteste französische Architekt im letzten Drittels des 19. Jahrhunderts gegen grundsätzliche Bedenken wie geschildert praktizierte, kann als prototypisch für das Selbstverständnis in der zeitgenössischen Baukunst gelten: Eisen darf als technisches Hilfsmittel eingesetzt werden, aber ohne jede gestalterische Dominanz und bei »niederen« Objekten wie technischen Hallen z. B. des Verkehrswesens.

Für die Weltausstellung von 1889 erhielt Garnier den Zuschlag für sein groß angelegtes Projekt von mehr als 40 Pavillons zur *Histoire de l'habitation humaine*, an deren Plänen, Fassadenentwürfen sowie Einrichtungen und Ausstattung er seit 1887 arbeitete:¹⁴⁴ vom vorzeitlichen Pfahldorf über Hütten der Steinzeit und der Eisenzeit bis zu Häusern der Ägypter, Assyrer, Phönizier, Etrusker, Griechen und Römer usw., aber auch ein gallo-römisches, skandinavisches (Abb. 47) und byzantinisches Haus, bis hin zu Häusern der Araber, Sudanesen, Japaner, Chinesen, Eskimos, Azteken und Inkas; kurzum: eine retrospektive Zivilisationsgeschichte menschlichen Wohnens.

Vom Ergebnis her ein nochmaliges Vertiefen in eine historisierende Gesamtperspektive, sicherlich von folkloristischem Reiz, aber ohne jeden innovativen Impuls. Das Positive an diesem musealisierenden Diskurs war immerhin, dass hier die Vielfalt von Entwürfen für Formen des Wohnens, von der äußeren architektonischen Erscheinung über die Innenraumgestaltung bis zu den Werkzeugen, Gefäßen und Textilien des Alltags, in einer globalisierenden Dimension thematisiert wurde, was zugleich das Selbstverständnis der Zeitgenossen von 1889 in diesem Punkte hinterfragte bzw. relativierte und zu öffentlicher Diskussion anregte. Nachträglich publizierte Charles Garnier dazu im Jahre 1892 zusammen mit Auguste Ammann seine theoretischen Anschauungen:¹⁴⁵ Er beklagt, um es auf den Punkt zu bringen, dass in der urbanen Architektur der wachsenden Uniformität die Zukunft zu gehören scheine (*»L'uniformité semble devenir la loi universelle«*). Die Vielfalt der Gründe dafür wird auch namhaft gemacht. Er aber stehe für das Pittoreske und für individuelle Charakteristik im Wohnungsbau, doch das sei derzeit nicht im Trend: *»Le pittoresque et le caractère individuel n'ont plus de place dans les constructions d'aujourd'hui.«*¹⁴⁶

Schaut man daraufhin Garniers eigenen Entwurf für ein Pariser Wohngebäude an, das Haus des großen Verlegers Hachette: 195, boulevard Saint-Germain (Abb. 51), dann überwiegt auf den ersten Blick das Konventionelle, wobei man allerdings zugeben muss, dass Haussmanns Boulevard-Dimensionen und das erwartete Mitgestalten eines homogenen Straßenbildes ziemlich restriktive Vorgaben waren. Andererseits suchte Garniers Entwurf offensichtlich gerade diese Pariser Identität, wie die Fassade zeigt.

144 Ebd., S. 164.

145 Ebd., S. 107–111.

146 Garnier und Ammann, *L'Habitation humaine*, S. 812.

Die anderthalbgeschossige Sockelzone der siebenachsigen Hausfront wird seitlich eingerahmt von zwei mächtigen profilierten Rundbogenportalen, dazwischen die (modernisierte) Ladenfront mit Mezzanin, dessen fünf Fenster mit Schlussstein im Korbbogen und dekorativen Eisengitter schon gehobene Ansprüche signalisieren. Nach oben hin bildet die aufwändig gestufte, auf wuchtigen neobarocken Konsolenpaaren ruhende Balustrade eine kräftige Zäsur. Die Fassadensymmetrie betonen durch erhöhten bauornamentalen Aufwand besonders die Balkone über den Portalen, unterstützt durch das Zurückweichen der Brüstung auf den Achsen 2 und 6, um dann die mittleren drei Fenster der Beletage durch das Auskragen des schmalen Balkons wieder zusammenzufassen.

Die hierarchische Zurücknahme der Etagen darüber geschieht einerseits durch die dekorativen Gitter statt Balustraden, andererseits durch die Höhenreduktion der obersten Fensterreihe. Eine vertikale Gliederung dieser drei Hauptgeschosse erzeugt im Sinne einer neobarocken Kolossalordnung die Andeutung von Eckkrisaliten, indem die Fensterachsen über den Portalen durch Pilaster auf hohen Sockelprofilen gerahmt werden. Die Verwendung großformatig polierter Hausteinquader geben der Fassade zusätzlich den gesuchten Charakter des Städtlichen. Im typisch Pariser Mansarddach tritt hinter dem durchlaufenden, von einer Konsolreihe gestützten Brüstungsgitter jedes Fenster der unteren Reihe nach Art einer Ädikula mit Dreiecksgiebel aus der Flucht hervor, während ganz oben die Fenster in das Schrägdach einschneiden. Als zusätzliches Dekor der Fassade erhalten die vertikalen Freiflächen seitlich der Fensterachsen 3 bis 5 unten Gesimsstreifen, in Anlehnung an die äußeren Pilastersockel, und oben gerahmt hervortretende Querplatten mit herabhängenden Laschen wie bei Ordensbändern. Alles in allem also eine großbürgerliche Schauffassade mit Betonung der Symmetrie.

Vergleicht man dies Äußere mit der Raumdisposition direkt dahinter (Abb. 51), dann fallen einige Ungereimtheiten auf, insofern die außen erweckten Erwartungen mit dem Inneren nicht korrespondieren. Denn erstens gibt es innen keinerlei Symmetrie, wofür aber, wie man erst jetzt sieht, der das ansonsten rektanguläre Grundstück schräg anschneidende Straßenverlauf nicht verantwortlich ist. Zweitens hat die Lage eines Fensters weder etwas mit der jeweiligen Größe des Zimmers dahinter, noch mit dessen Rang zu tun; von innen betrachtet ergeben sich sogar für die Mehrzahl der Zimmer unsinnige Fensterpositionen, wenn beispielsweise ausgerechnet das symmetrisch mittige der sieben Fenster innen eine ungünstige Ecklage mit wenig Lichtausbeute einnimmt, während das ganz kleine Zwischenzimmer daneben kaum breiter als das Fenster ist, also bestens ausgeleuchtet ist. Kurios sind auch die inneren Hohlräume seitlich der Fenster, die den schrägen Wandverlauf außen kompensieren sollen.

Umso mehr Wert legt der Entwurf auf den Variationsreichtum des teppichartigen Fußbodendekors nach Art französischer Barockgärten.

Mit alledem ist noch kein Gesamturteil über diese Anlage mit ihrem quadratischen Innenhof und dem privaten Hinterhaus von Hachette zu fällen, das nach hinten heraus noch über eine ausladende Gartenfront verfügt, aber allein

schon das analysierte Missverhältnis zwischen der Straßenfassade und der innen angrenzenden Raumd disposition zeigt das ganze Dilemma eines Entwurfsprinzips, das der Repräsentation mit historisierenden Anleihen den Vorrang vor allem anderen, was eine Wohnung verlangt, einräumt. Was ist von einem solchen Architekten, für den das aristokratisch Pittoreske tonangebend ist, zum Thema Zukunft des Wohnens zu erwarten? Immerhin hatte sich Garnier die Thematik des 17 Jahre zuvor erschienenen, fast gleichnamigen Werkes von Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879): *HISTOIRE DE L'HABITATION HUMAINE*, auf seine Weise zu eigen gemacht. Viollet-le-Duc, unterlegener Konkurrent im Pariser Opernprojekt,¹⁴⁷ ansonsten geradezu nationaler Restaurator und Denkmalpfleger Frankreichs, zudem ein nicht minder bedeutender Bauhistoriker und Architekturtheoretiker, ging in seinen global angelegten, kulturhistorischen Vergleichsstudien intensiv vor allem der Frage nach, wie es weltweit zur Bevorzugung bestimmter Baumaterialien und damit verbundenen Konstruktionsverfahren sowie der Ausbildung von Typen des Wohnens kam, um am Ende zu resümieren, dass kulturelle Identitäten prinzipiell nicht transferierbar seien, es also beispielsweise keinen Sinn mache, ein typisch pompejanisches Wohnhaus anderswo als im Golf von Neapel zu errichten.¹⁴⁸ Das war natürlich eine Argumentation gegen Tendenzen des Historismus wie auch gegen den Eklektizismus.

Zum Wohnungsbau der Gegenwart legt Viollet-le-Duc außerdem ein zweibändiges Werk vor.¹⁴⁹ Darin werden wie in einem Stahlstich-Bilderatlas annähernd hundert Beispiele aus dem In- und europäischen Ausland quasi dokumentarisch in Ansichten, Rissen, Schnitten, Legenden und Erläuterungen präsentiert: Landsitze und private Stadthäuser, Hotels, Mietshäuser, Häuser für Gärtner, Bauern, Herbergen etc., ein breites Spektrum an Beispielen für gegenwärtiges Wohnen (1875), darunter fünf Entwürfe von Viollet-le-Duc selbst. Bemerkenswert sind vor allem die vom Autor in seiner Einführung vorgetragenen Grundgedanken zur Bedeutung des Themas Wohnen:

»S'il est une œuvre humaine qui donne l'état d'une civilisation c'est, à coup sûr, l'habitation. Les goûts, les habitudes, les mœurs de l'homme se trahissent dans la maison qu'il se fait et où il demeure avec sa famille. Nous vivons dans une période de transition où toute chose tend à se transformer; de là, pour beaucoup, l'incertitude, la recherche d'un mieux ignoré, ou des tendances à retourner en arrière si le temps présent ne donne pas immédiatement ce qu'on attendait du développement matériel de la civilisation. Depuis bien des années cette incertitude, ces tâtonnements, cet espoir, souvent déçu, de trouver des formules nouvelles, cette recherche dans le passé, ce désir pour quelques-uns de le faire revivre n'ont pu, bien entendue, produire une forme d'art propre à notre temps, une architecture qui

147 Leniaud, Viollet-le-Duc ou Les délires du système, S. 138–140.

148 Viollet-le-Duc, Histoire de l'habitation humaine: depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, S. 369.

149 Ders. und Narjoux, Habitations modernes, 1875.

soit l'expression vraie de nos besoins, par cette raison que nous n'avons pas l'idée bien nette de la nature et de l'étendue de ces besoins. Héritiers d'un long passé auquel sont attachés mêmes ceux qui affectent de vouloir s'en séparer, nous flottons indécis entre des traditions puissantes et les nécessités de chaque jour, en désaccord souvent avec ces traditions. Nos habitudes, nos usages, notre enseignement dans le domaine intellectuel, comme nos habitations dans le domaine matériel, peignent l'état d'incertitude de notre temps. Et cependant, nous croyons fermement être mieux et plus agréable logé que ne le sont la plupart de nos voisins aujourd'hui et que ne l'étaient nos aïeux. En principe, une habitation est excellente du moment qu'elle satisfait à tous les besoins définissables de ses habitants. Si ces besoins sont borné, la maison extrêmement simple qui y satisfait est plus agréable à ceux qui la possèdent et y vivent, que n'est la maison très-complexe pour l'habitant dont les besoins et les habitudes demanderaient plus encore, ou dont l'existence incertaine, sans but, cherche dans les changements incessants un soulagement à son inquiétude et à son ennui ...»¹⁵⁰

In der Frage des Wohnens als zentralem Ort und zuverlässigem Indikator für den Zustand einer Zivilisation erlebe man derzeit (1875), so Viollet-le-Duc, eine Phase des Übergangs, in der alles nach Veränderung dränge. In dieser Phase der Unsicherheit helfe die Suche im Vergangenen (*»retourner en arrière«*) nicht weiter, vielmehr müssten neue zeitgemäße Formen erzeugt werden (*»produire une forme d'art propre à notre temps«*), und zwar mit Blick auf den Alltag der Bewohner. Wenn deren Bedürfnisse eingegrenzt seien, sei ein möglichst einfaches Haus (*»la maison extrêmement simple qui y satisfait«*) die beste Lösung.

Im Nachwort des zweiten Bandes ergänzt der Autor zur Verdeutlichung, dass die Kunst des Architekten vor allem anderen darin bestehe, rücksichtslos die Regeln des gesunden Menschenverstandes zu beachten, anstatt nach parasitärer Ornamentik zu suchen:

*»... l'art de l'architecture consiste, avant tout, dans l'observation scrupuleuse des règles imposées par le bon sens, et que le goût consiste bien plus dans l'application de ces règles que dans une certaine ornementation parasite dont onest bientôt fatigué et qui tombe aisément dans la monotonie«.*¹⁵¹

Viollet-le-Ducs Position zur Frage der Verwendung von Eisen in der Architektur hat manche Wandlungen durchlaufen,¹⁵² ein besonderes historisches Verdienst liegt in seiner Idee, die er in Entwürfen zu veranschaulichen wusste, Stein und Eisen selbst innerhalb eines Konzertsaals so überraschend miteinander zu verbinden, dass die Metallkonstruktion im Gegensatz zu Garniers Oper ostentativ nicht nur ein integriertes, sondern geradezu zum entscheidenden Bauglied wird, weil nur dieses eine neue Weite des Gewölbes ermöglicht.¹⁵³

150 Ebd., Bd.I, Introduction S. 1.

151 Ebd., Bd.II, Conclusion, S. 1.

152 Leniaud, Viollet-le-Duc ou Les délires du système, S. 142 – 146.

153 Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, Bd. 2, S. 53, Fig. 18.

Gustave Eiffel

Den Ingenieur und Bauleiter, Techniker und Konstrukteur, Erfinder und Großunternehmer Gustave Eiffel (1832–1923) angemessen zu würdigen, überstiege den Rahmen dieser Untersuchung. Es kann an dieser Stelle nur um prinzipielle Aspekte gehen, die seinen Beitrag zur Revolutionierung des Bauens betreffen und unübersehbares Fundament auch des *Weimarer Bauhauses* sind (Kap.IV.D.5b). Dabei sollte nie unterschlagen werden, dass die Projektentwürfe, wie auch im Falle des nach ihm benannten Turmes, zumeist nicht von ihm persönlich, sondern aus seinem kompetenten Mitarbeiterstab stammten. Daher sollte stets, im Sinne einer korrekten Sprachregelung, hinsichtlich sowohl der Urheberschaft als auch bei den verschiedenen Arten seiner Beteiligungen besser vom Baubüro Eiffel gesprochen werden.

Gerüst-Statik

Wer wie Eiffel im Brückenbau im doppelten Sinne groß geworden ist, hatte von Anbeginn einen völlig anderen Zugang zum Bauen als ein Architekt wie Garnier, obwohl Eiffel nur sieben Jahre jünger war. Im europäischen Brückenbau ging es seit Ende des 18. Jahrhunderts um den raschen Ausbau der nationalen Verkehrswege, vornehmlich des engmaschiger werdenden Schienennetzes, die ein Maximum an Stabilität mit einem Minimum an Baumaterial, Logistik und Zeitaufwand verbanden. Die historische Stunde des Eisens (Gusseisen, Schmiede- und Walzeisen, Stahl) war gekommen.

Auf die kürzeste Formel gebracht, wurde mittels des Eisens die Negation der tragenden Wand als Grundelement des Bauens demonstriert und damit einhergehend eine bis dahin unvorstellbare Umwertung des tradierten architektonischen Stütze-Last-Verhältnisses. Unter den weltweit Hunderten von Brücken, an denen Eiffel und sein Baubüro beteiligt waren, ragen einige aufsehenerregende Großprojekte heraus, darunter vor allen anderen der *VIADUKT VON GARABIT* (Département Cantal, Auvergne) aus den Jahren 1880–1884, lange Zeit die höchste Brücke der Welt.¹⁵⁴ Es handelt sich um eine zusammengesetzte, eingleisige Eisenbahnbrücke mit einem parabolisch weit gespannten Gelenkbogen mit aufgeständerter Gleisführung im Zentrum und seitlichen Balken-Erweiterungen unterschiedlicher Länge auf offenen, nach oben schlanker werdenden Gitterkästen, die ihrerseits auf gemauerten Natursteinsockeln ruhen. Die Caisson-Träger mit innen liegendem Gleisbett zum Schutz durchfahrender Züge bei starkem Seitenwind erstrecken sich über eine Länge von knapp 448 m, einer lichten Bogenweite von 165 m und einer Höhe des Bogenscheitelpunktes von 122 m.¹⁵⁵

Von besonderem Interesse sind hier zwei Phänomene: der Montageprozess sowie die Bogen-Fußpunkte. Der letzte Bauabschnitt des langen Viaduktes von Garabit galt der Errichtung des Bogens. Ein Vorbild aus eigener Produktion war die Brücke über den Douro in Portugal, entworfen von

154 Lemoine, Gustave Eiffel, constructeur: 1832–1923, S. 54–62.

155 Ebd., S. 128.

Théophile Seyring, Eiffels Ingenieur und finanzkräftiger Teilhaber seit 1868.¹⁵⁶ Nachdem die Bogen-Basis zunächst auf einem Hilfsgerüst abgestützt worden war, wurde weiter oben das Metallfachwerk des wachsenden Bogens während der freitragenden Montage durch Drahtseile an den angrenzenden hohen Metallpfeilern verankert und abgehängt (Abb. 52), die den auftretenden Zugkräften dadurch standhielten, dass sie ihrerseits schon mit den Trägern des Gleisbettes fest verbunden waren. Ein »spannendes« Gleichgewichtsexperiment – an dieser Stelle scheint es nicht abwegig, an die Vorlehre-Übungen in Weimar unter Moholy-Nagy und Albers zu denken: Abb. 53.

Apropos Metallpfeiler: Eiffels Baubüro hat über die Jahrzehnte in Fällen besonders hoher Brücken an statischen Innovationen gearbeitet, die sich retrospektiv wie Vorarbeiten zum *EIFFELTURM* ausnehmen.

Der gewaltige, nicht mehr halbkreisförmige, sondern nun parabolische Bogen besteht aus einer luftigen Konstruktion vielfach sich kreuzender Gitterstreben, welche in die massiveren rahmenden Bogenkanten netzartig eingespannt sind. Zur Steigerung der selbsttragenden Stabilität nähern sich die beiden vorderen und die beiden hinteren Kanten oben einander an, bis sie im Scheitel genau die Breite des Gleisträgers erreichen. Umgekehrt betrachtet spreizen sie sich nach unten kontinuierlich auseinander. Die eigentliche Konstruktionsidee besteht nun darin, die vorderen wie die hinteren Rahmen nach unten nicht ebenfalls auseinander-, sondern ganz im Gegenteil zusammenlaufen zu lassen, indem die obere schlankere Parabel genau auf Sockelniveau des angrenzenden Metallpfeilers die breitere untere Parabel schneidet. In diesem Schnittpunkt vereinigen sich die Rahmen, werden durch Metallplatten ausgesteift und zusätzlich zum abgerundeten Fußgelenk hin verjüngt, das schließlich in einem beweglichen Rollenlager steckt, welches im Sockel vermauert ist. Also ruhen die vier zugleich divergierenden und konvergierenden Metallrahmen auf insgesamt vier Gelenkpunkten, womit das tradierte Stütze-Last-Problem eine revolutionäre Wendung nimmt, zumal dieser Bogen, der das Zentrum des Viaduktes trägt, in sich keinen Unterschied mehr zwischen Stütze und Last erkennen lässt. Eine Weiterentwicklung dieser konstruktiven Lösung stellt das Gelenksystem der gewaltigen *GALERIE DES MACHINES* für die Pariser Weltausstellung von 1889 dar (Abb. 54), der seinerzeit weltweit größten überdachten Freifläche, errichtet vom Architekten Ferdinand Dutert (1845 – 1906), unter Mitarbeit des Ingenieurs Victor Contamin (1840 – 1893).

Fertigbau-Export

1889 hat es sich Eiffel, geschäftstüchtig wie er war, nicht nehmen lassen, über die spektakuläre Errichtung des Dreihundertmeterturms hinaus seine »Brücken-Firma« mit ihrem derzeit erfolgreichsten Modell der Weltöffentlichkeit zu präsentieren: *PONTS MÉTALLIQUES DÉMONTABLES*, die der of-

fizielle Jury-Bericht einschließlich Bauanleitung detailliert beschrieb.¹⁵⁷ Schon bei früheren Ausschreibungen von Brückenbau-Projekten hatte Eiffels Baubüro der nationalen Konkurrenz gegenüber die Nase häufig dadurch vorn, dass es deutlich kostengünstigere Angebote unterbreiten konnte. Einer der Hauptgründe war das weit vorangetriebene Prinzip der Vorfertigung mit dem Ziel, möglichst wenig fachliche Hand- und Maschinenarbeit beim Zusammenbau vor Ort anfallen zu lassen, d. h. beispielsweise alle notwendigen Bohrlöcher für die Niete im Voraus zu berechnen und anzubringen. So wurde aus der tradierten »Baustelle« ein reiner »Montageplatz«. Für den Export in ferne Länder hat das Baubüro Eiffel bei den einfachen Brücken sogar die bewährten Niete zugunsten der Verschraubung aufgegeben, um die Montagearbeiten auch von fachlich ungeschulten Kräften ausführen lassen zu können.

Im Jurybericht heißt es, Eiffel habe sich darauf spezialisiert, mit einer geringen Anzahl von typisierten Elementen Brückenkonstruktionen zu realisieren, die je nach Bedarf vor Ort variable Reichweiten zulassen (*»Dans le système de ponts métalliques en acier présentés par M. Eiffel, l'auteur s'est attaché à créer un matériel permettant de réaliser des portées variables avec un petit nombre d'éléments d'un type unique«*). Zusammenfassend heißt es am Ende des Artikels, dieses System sei *»fort simple, très ingénieux, d'une grande solidité, très facile à monter, à emmagaziner et à mettre en place«*.

Abb. 55, 56 zeigt die quasi technische Zeichnung einer solchen Eisenbrücke mit Seitenansicht und Draufsicht des konstruktiven Skeletts sowie das Foto einer realen Belastungsprobe. Es handelt sich leicht erkennbar um ein Baukasten-System für Brücken von 6, 9, 12, 18 oder 21 m Länge. Das Grundelement Nr. 1 (oben rechts) war ein gleichseitiges flaches Dreieck aus Winkelprofilen mit einer Grundseitenlänge von 6 m und einer versteifenden Mittelstrebe. Nimmt man ein zweites, kehrt es um, stellt es auf den Kopf und schraubt es gegen das erste, hat man die Seitenbrüstung einer 6 m langen Brücke. Bei größeren Längen wird aber zur Stabilisierung das zweite Dreieck um eine halbe Länge versetzt, wozu dann auch halbe Elemente vonnöten waren. In der Tabelle links ist wie auf einem Bestellschein die jeweils erforderliche Anzahl der verschiedenen Elemente bis zu den Schrauben (*boulon*) aufgelistet, einschließlich genauer Gewichtsangaben jedes Einzelteils. Zusätzlich bestand die Wahl zwischen diversen Einlegeböden (*platelage*) je nach Zweck der Brücke, d. h. auch zwei vorbereitete Schienenbreiten für Eisenbahnstrecken. Allein zwischen 1881–1884 wurden 100 solcher Brücken nach Cochinchina geliefert,¹⁵⁸ einer damals so benannten französischen Kolonie (1863–1954) im südlichen Vietnam und östlichen Kambodscha.

Ebenfalls 1889 ausgestellt war eine in Eiffels Werkstätten entstandene Eisen-Kirche, die dann wieder abgebaut und 1896 in Mexiko (Santa Rosalia)

157 Picard, Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: Rapports du jury international. Groupe VI, Outillage et procédés des industries mécaniques: Classe 48 à 66, S. 305f.

158 Lemoine, Gustave Eiffel, constructeur: 1832–1923, S. 70.

wiedererrichtet wurde.¹⁵⁹ Solche Eisenkirchen, geeignet insbesondere für holzarme oder für Holz klimatisch ungünstige Gegenden, hatte Eiffel schon 1875 nach Manila auf den Philippinen, Tacna in Peru und Arica in Chile verschiffen lassen.¹⁶⁰ Insofern war das Baubüro Eiffel ein Vorreiter vorgefertigter Baukasten-Systeme.

Eine Glaswand

Im Laufe des Jahres 1874 gelang Eiffel für sein Unternehmen Eiffel & Cie die Akquisition eines europäischen Prestigeauftrags: der Bau des großen Westbahnhofs im ungarischen Pest (1875 – 1877).¹⁶¹ Für diesen Gebäudekomplex zeichneten verantwortlich: Eiffels Chefingenieur Seyring, für die Montage de Gyengo, für die Leitung der Konstruktion Serres; Architekt war G. Salard. Die Front dieses *KOPFBAHNHOFS* (Abb. 17) erweckt vom Vorplatz aus noch heute jenen widersprüchlichen Gesamteindruck, der das für jene Jahrzehnte so bezeichnende Mit- und Gegeneinander von historistischer Baukunst und Ingenieur-Architektur widerspiegelt. Während außen die beiden baumental reich ausgestatteten Flügelbauten mit ihrer steinernen Wucht den Platz dominieren wollen, glänzt die dazwischen eingespannte breite Giebelwand der Mittelhalle in den Reflexen ihrer vollständigen Verglasung. Diese lässt sogar den Himmel sowohl über dem inneren Fensterband im Satteldachfirst als auch jenseits des anderen Endes der lange Halle durch das filigrane Netz der Fenstersprossen hindurchscheinen.

Nun könnte man meinen, dass erst die massiven seitlichen Bollwerke dieses so fragil erscheinende Innere statisch zuließen. Weit gefehlt, dank Camille Polonceau (1813 – 1859), dem französischen Eisenbahningenieur; denn mit dessen Erfindung der eisernen Polonceau-Binder,¹⁶² deren sich das Eiffel-Team im Inneren bediente, übte das Dach der weiten Mittelhalle keinerlei Seitenschub aus, was gut zehn Jahre zuvor bereits im Pariser Gare du Nord (in Betrieb genommen 1864) in großen Dimensionen Anwendung gefunden hatte. Dieses bis dahin unbekannte Ausmaß an Transparenz dank Glas und einem Minimum an metallener Struktur über eine so ausgedehnte vertikale Fläche war eine Sensation.

Der Turm

Die schon seit dem frühen 19. Jahrhundert anderswo und auch mehrfach vorgeschlagene Idee eines gigantischen Turms von 1.000 Fuß oder 300 Metern sowie die auf Eiffel & Cie zulaufende Vorgeschichte – bekanntlich war Eiffel baulich bereits 1867 und 1878 in Paris beteiligt – muss nicht nochmals erzählt werden, ebenso wenig bedürfen die innerhalb des Unternehmens abgelaufenen Diskussionen, die Urheberschaft des ersten Entwurfs, die im Team schrittweise entwickelte endgültige Form und auch nicht der sensationelle Prozess der Realisierung einer weiteren Aufklärung.¹⁶³

159 Ebd., S. 42 – 46.

160 Ebd., S. 128.

161 Ebd., S. 42, 128.

162 Giedion, Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen Bauen in Eisenbeton, S. 26f.

163 Lemoine, Gustave Eiffel, constructeur: 1832 – 1923, S. 78 – 102.

Kurzum: Auf die Erinnerung an die soziale Revolution von 1789 antwortete die Pariser Weltausstellung von 1889 mit einem unübersehbaren Symbol der technischen Revolution.

Im vorliegenden Zusammenhang, d. h. des Beobachtens, wie sich jenes schillernde Verhältnis zwischen Kunst und Industrie innerhalb des Zeitalters der Pariser Weltausstellungen entwickelte, verdient die öffentlich geführte Debatte gegen und für den Bau des *EIFFELTURMS* besondere Aufmerksamkeit. Denn hier bricht die 1855 von Napoleon III. vor der Weltöffentlichkeit beschworene Vision der Einheit von Kunst und Industrie, d. h. eines innigen Verhältnisses beider zueinander, als Ideologie geradezu spektakulär auseinander. Im Fokus dieses Konfliktes stehen zwei Stellungnahmen in der Zeitung *LE TEMPS* vom 14. Februar 1887. Die Redaktion hatte sich dafür entschieden, an den Artikel *LES ARTISTES CONTRE LA TOUR EIFFEL* (Abb. 50) ein mit Eiffel dazu geführtes Interview direkt im Anschluss abzdrukken. Darin diskutiert Eiffel Punkt für Punkt die Vorwürfe gegen sein Projekt. Zu Beginn stellt er mit Verwunderung fest, dass ausgerechnet Charles Garnier zu den Mitunterzeichnern des Protestes zähle, obwohl er im Entscheidungsgremium gesessen und dort keine Einwände erhoben habe. Also protestiere er gegen sich selbst. Weiterhin komme der Protest zu spät, weil alles staatlich abgesegnet, das Budget bewilligt, die Eisenproduktion angelaufen und mit dem Bau begonnen worden sei. Eiffel fragt, ob die Unterzeichner damit eine Abwendung der Bevölkerung von der in Vorbereitung befindlichen Weltausstellung von 1889 bewirken möchten. Ansonsten komme der Protest nicht nur zu spät, sondern auch zu früh, weil vom Turm noch nichts zu sehen sei außer einer vielfältigen Zeichnung (*dessin géométral*). Was werde denn geschehen, wenn der Turm keine Abscheulichkeit (*horreur*) werde, wie prognostiziert, sondern eine schöne Sache (*une belle chose*)? Im sechsten Absatz des Interviews geht Eiffel genauer auf diese zentrale Attacke der Künstler ein:

»Je vous dirai toute ma pensée et toutes mes espérances. Je crois, moi, que ma tour sera belle. Parce que nous sommes des ingénieurs, croit-on donc, que la beauté ne nous préoccupe pas dans nos constructions et qu'en même temps que nous faisons solides et durable nous ne nous efforçons pas de faire élégant? Est-ce que les véritables conditions de la force ne sont plus toujours conformes aux conditions secrètes de l'harmonie? Le premier principe de l'esthétique architecturale est que les lignes essentielles d'un monument soient déterminées par la parfaite appropriation à sa destination. De quelle condition ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans ma tour? De la résistance du vent. Eh bien, je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument telles que le calcul me les a fournies donneront une impression de beauté, car elles traduiront aux yeux la hardiesse de ma conception.«

Hier widerspricht Eiffel den Künstlern mit dem Stolz der Ingenieure seines Baubüros: Der Turm werde schön! Denn die Schönheit sei die erste Sorge der Konstrukteure und die Suche nach Eleganz begleite ihr Bemühen um Stabilität. Gewaltiges (*force*) widerspreche nicht den verborgenen Voraus-

setzungen der Harmonie. Wenn das erste Prinzip architektonischer Ästhetik verlange, dass die wesentlichen Linien eines Baus seiner Bestimmung so nah wie möglich kommen sollen, dann sei der Entwurf des Turmes die Lösung des Hauptproblems, das der Windwiderstand darstelle. Es sei beabsichtigt, mit den Schwüngen der vier Kanten einen Eindruck von Schönheit (*une impression de beauté*) zu vermitteln, denn sie seien die Übersetzung der Kühnheit des Entwurfs ins Sichtbare.

Sodann verteidigt Eiffel die – wie wir heute sagen würden – Überwältigungsästhetik der Turmhöhe mit einem Verweis auf ägyptische Pyramiden, setzt sich mit dem Vorwurf auseinander, der Turm erschlage (*écraser*) die historischen Bauwerke von Paris, unter anderem auch am Gegenbeispiel der Pariser Oper von Garnier, bittet um Geduld bis zur Fertigstellung, stellt der Meinung der Protestierenden die des Volkes und des Auslands gegenüber, erläutert die Nützlichkeit des Turmes für die Wissenschaften, was zum Ruhme von Paris beitragen werde (*gloire de Paris*), und stellt schließlich fest, dass Frankreich nicht nur das Land des leichtfüßigen Amusements sei, sondern sich mittlerweile zum Land der Konstrukteure von Brücken, Viadukten, Bahnhöfen und großer Monumente der Industrie entwickelt habe.

Natürlich machte Eiffel auch gewisse Konzessionen an das Dekorationsbedürfnis des Zeitgeschmacks (Abb. 57), aber mit der zentralen Textpassage zur *beauté* des Turmes begründete Eiffel eine davon unabhängige, genuin technische Ästhetik.

Resümée

Was haben Garnier und Eiffel mit dem *Weimarer Bauhaus* zu tun? Garnier ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit seiner Pariser Oper der bewunderte Repräsentant der französischen »Baukünstler«.

Eiffel verkörpert den nicht minder bewunderten Typus des Bauingenieurs. Die Interaktion zwischen beiden, sowohl die konstruktive Zusammenarbeit, siehe das Observatorium in Nizza, als auch ihre erbitterte Gegnerschaft, siehe die Attacke gegen den Bau des *EIFFELTURMS* und ihre Replik, offenbaren das ganze Dilemma des Auseinanderdriftens von Kunst und Technik im 19. Jahrhundert. Garnier hält die Fahne der Kunst hoch, scheitert aber im Wohnungsbau (*MAISON HACHETTE*), obwohl er 1889 wie niemand vor ihm die historische Tiefe und Breite der menschlichen Kultur des Wohnens eindrucksvoll inszeniert. An seinen eigenen Entwürfen wird klar, dass die Wiederbelebung oder Fortsetzung vergangener Stile keine Zukunft hat. Folgerung: Wenn die Kunst als Quelle der Architektur von Bedeutung bleiben will, kann Nostalgie kein Lösungsweg sein. Das Büro Eiffel erweitert drastisch die bis dahin unterschätzten Möglichkeiten technischer Konstruktionen und treibt die Entwicklung vorgefertigter Bauelemente und Montagemethoden bis zu nie dagewesenen Möglichkeiten voran. Innerhalb der Archäologie der Fundamente des *Weimarer Bauhauses* stellt sich genau diese neue Technologie als entscheidende Voraussetzung heraus für die Entwürfe von Walter Gropius zur Modernisierung des Wohnungsbaus (Kap.IV.D.5.b). Von grundsätzlicher Bedeutung ist nicht minder Eiffels Ansatz zur Begründung einer genuinen Ingenieur-Ästhetik, die nach ihm von Le Cor-

busier propagiert, Stichwort *Wohnmaschine*, und vom *Bauhaus* aufgegriffen und neu interpretiert wird (Kap.IV.C und D). Offen bleibt an dieser Stelle die Frage, wie eine neue Integration von Kunst und Industrie gelingen kann.

C. 1900: FIN DE SIÈCLE UND L'ART NOUVEAU

Die epochale Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war bekanntlich keine Folge der Silvesternacht 1899, sondern setzte in vielerlei Hinsicht bereits um 1890 ein.¹⁶⁴ Dass die Zeitgenossen mit dem Ereignis von 1900 große Erwartungen an fundamentale Veränderungen nicht nur auf dem Felde des technischen Fortschritts¹⁶⁵ verknüpften, ist ebenso nachvollziehbar wie die Hoffnungen in Paris, sich noch einmal als das Herz der europäischen Kultur, insbesondere der Bildenden Kunst und des Kunsthandwerks, darstellen zu können, zumal mit der Gründung der *Wiener Sezession* (3. April 1897) eine neue Kulturoffensive für Architektur, Malerei und Kunstgewerbe mit einem von Frankreich unabhängigen höchsten Niveau ins europäische Bewusstsein rückte; außerdem setzten Victor Horta in Brüssel, Charles Rennie Mackintosh in Glasgow und Antonio Gaudí in Barcelona mit ihren Konzepten zur umfassenden Neuorientierung aller Bereiche der angewandten Künste in den von ihnen entworfenen Bauten bedeutende, europaweit wahrgenommene Signale eines Aufbruchs, der ebenfalls nicht von Paris ausging. Auch im Falle der Weltausstellung von 1900 folgt die vorliegende Untersuchung dem selektiven Blick auf die Situation des Verhältnisses zwischen den *Beaux-Arts* und *l'industrie*, das 1855 feierlich als Pariser Generalthema verkündet worden war; Industrie allerdings nun eingegrenzt auf die Produktion der angewandten Künste (*les arts décoratifs*), deren Entwicklung ihren Teil dazu beitrug, dass man noch heute das französische Szenarium jener Jahre *La Belle Époque* tituliert.

1. GRAND PALAIS – PETIT PALAIS

Überblickt man die Folge der Pariser Weltausstellungen, dann ist die erhebliche Zunahme der innerfranzösischen Debatten im Vorfeld der Projektplanungen unübersehbar. Der Diskurs zu den Zielvorgaben wuchs sich mehr und mehr zu einem Phänomen aus, das, belebt durch den wachsenden Kulturjournalismus, immer weitere gesellschaftliche Kreise erfasste und innerhalb der Kommunalpolitik und damit auch aller Institutionen, die im Großrahmen der bildenden Künste den erhofften Umfang ihres möglichen Beitrags gefährdet sahen, zur Lagerbildung führte. Der ältere Streit um den Bau des Eiffelturmes gab davon nur einen Vorgeschmack, denn es ging für das Jahr 1900 um weit mehr: Es war ein Jahrhundertprojekt.

164 Tannenbaum, 1900: Die Generation vor dem Großen Krieg.

165 Kroker, »Einführung«, S.VII-XIV.

a) GRAND PALAIS

Zentrum der Debatten bildete nach den erhaltenen Dokumenten¹⁶⁶ zunächst eine städtebauliche Vision abseits des Marsfeldes, allerdings verbunden durch die Einbeziehung der dazwischenliegenden Uferzone beiderseits der Seine: das aufwändige Projekt einer erst zu schaffenden und von der Weltausstellung 1900 zusätzlich zu bespielenden Prachtallee von den Champs-Élysées zum Hôtel des Invalides (Abb. 58), obendrein der Bau eines bis zum Jahr 1900 fertigzustellenden neuen Bahnhofs am Quai d'Orsay.

Die Lösung des Problems bestand in der Verlängerung der Achse des Invalidendomes über seine nördlich anschließende Esplanade hinaus mittels einer neuen, dem hypertrophen Repräsentationsbedürfnis der Metropole entsprechenden Brücke über die Seine, dem *PONT ALEXANDRE III*. Diesem Plan musste das *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von 1855 (Kap.II.A.1) zwangsläufig weichen – durch Abriss, weil die neue Achse mitten hindurch lief.

Für die politische Klasse der Stadt Paris wie auch für ihre kulturell tonangebende Gesellschaftsschicht und natürlich für all diejenigen, die sich der »offiziellen« Pariser Kunstszene zurechneten, entstand in diesem Zusammenhang unerwartet ein von großen Emotionen besetzter Identifikationsort an

166 Plum, *Le Petit Palais: Chef-d'œuvre de Paris 1900*, S. 14–55.

der Gelenkstelle zwischen den Champs-Élysées und dem vorgesehenen *PONT ALEXANDRE III* mit dem »heroischen« Blick hinüber zum Hôtel des Invalides, denn hier sollten zwei neue Kunstpaläste entstehen (Abb. 58), konzipiert als künftige Zentren der Pariser Kunstszene. Im Unterschied zu den meisten Ausstellungsbauten seit 1855 sollten die beiden Palais nach den Bedingungen der Ausschreibung von 1896 auf Dauer für das neue Jahrhundert errichtet werden, daher zweitens architektonisch dem Repräsentationsbedürfnis der Kulturmetropole Paris gerecht werden. Drittens sollte auf der westlichen Seite das *GRAND PALAIS DES BEAUX-ARTS* künftig temporären Großausstellungen jeglicher Art dienen, insbesondere der Technik, während das *PETIT PALAIS DES BEAUX-ARTS* auf der östlichen Seite nach 1900 einem permanenten *Musée des Arts Décoratifs* vorbehalten sei.

b) PETIT PALAIS

Im zeitgenössischen Urteil eines Julius Meier-Graefe nimmt sich die Realisierung der architektonischen Entwürfe zum *GRAND PALAIS* so aus:

»Das Resultat ist eine Ansammlung von Massen, die außerhalb aller vernünftigen Verhältnisse bleibt. Dazu alles besät mit Statuen, Gruppen und Guirlanden. Man hat nicht weniger als vierzig Bildhauer in Brot gesetzt, die noch sehr viel talentvoller sein könnten, ohne hier Wirkung zu erzielen.

Wenn der kleine Palast das alte Frankreich repräsentiert, das aristokratische mit dem angeborenen Geschmack und seiner nie versagenden Eleganz, die altmodisch, aber nie reizlos werden kann, giebt dieser grobe, große Nachbar den traditionslosen Gesellen der dritten Republik, der das reiche Erbe mit plumpen Händen zerstört.«¹⁶⁷

Ein aufmerksamer Beobachter der Entwicklung von der ersten bis zur fünften Pariser Weltausstellung gewinnt den Eindruck, dass der Architekt des *PETIT PALAIS*, Charles Girault, nach dem Abriss des Baus von 1855 glaubte, hier etwas wieder wiedergutmachen zu sollen: Dieser neue kleinere Stadtpalast der schönen Künste, was ganz wörtlich genommen werden wollte, suchte Glanz und Gloria der französischen Architekturtradition darzustellen, mit allem nur erdenklichen Aufwand an traditioneller Bauornamentik, an symbolträchtigen Bauskulpturen, farbenfrohen Wandmalereien zu einem ikonografischen Gesamtkonzept, glänzenden Mosaiken und Meisterwerken der Schmiedekunst, was auch hier einen Großeinsatz der konkurrierenden Künstler jener Tage auslöste.

Doch von kaum einem der vielen beteiligten Bildhauer und Maler hat sich die zeitgenössische Reputation über die eigene Generation hinaus erhalten, mit Ausnahme von Maurice Denis (Kuppelgemälde zur Ge-

167 Meier-Graefe, Die Weltausstellung in Paris 1900, S. 15.

schichte der französischen Kunst¹⁶⁸). Insgesamt verkörpert dieses barockisierend-neoaristokratische Palais nicht den Beginn eines neuen, sondern das Ende des alten, restaurativ orientierten Jahrhunderts, also *fin de siècle*, durchaus im Sinn eines erfüllten Jahrhunderts, und erstrahlt seit der jüngsten Restaurierung wieder als Schmuckstück in städtischer Trägerschaft.

Demgegenüber folgte das *GRAND PALAIS* dem alten Konzept von 1855 (Kap.II.B.2.c), insofern der kolossale Steinbau wiederum eine monumentale Eisen-Glas-Konstruktion verkleidet, diesmal von ausnehmender Eleganz.

c) Ein Vergleich

Im Rahmen der *Exposition universelle* von 1900 entsteht ein städtebaulich dominantes Architekturensemble aus zwei einander zugewandten Palais (Abb. 58), dazu angelegt, den Pariser Anspruch zur Geltung zu bringen, noch immer das Kunstzentrum Europas zu sein. Dieser Ensemble-Charakter betont sinnbildlich die beiden Seiten der Kunst: die bildende und die angewandte. Zeittypisch ordnen sich die Architekten der ohnehin übermächtigen Seite der »freien« Künstler zu, stellen also ihre Entwürfe im *GRAND PALAIS* aus, auch späterhin (Abb. 59). Ob architektonisch misslungen oder nicht, und auch wenn zwischendurch immer wieder die Ausstellungen zur Technik (Automobilin-

168 Plum, *Le Petit Palais: Chef-d'œuvre de Paris 1900*, S. 186, 258.

dustrie, Luftfahrt etc.) und Landwirtschaft (*Salon* der Pferdezucht, der Vogelzüchter, der Landmaschinen etc.) mehr Publikum anzogen: Das *GRAND PALAIS* wird von 1900 an zum Schauplatz entscheidender Impulse für die künstlerische Avantgarde Europas und damit unter anderem auch für das *Weimarer Bauhaus*. Einige Beispiele: 1904 Retrospektive Cézanne, 1905 die Fauves, 1912 die Kubisten und Futuristen, 1920 die Dadaisten (Abb. 60) und 1922 stellt Le Corbusier hier ein Gipsmodell und Zeichnungen seines jüngsten Entwurfs *LES MAISONS CITROHAN* vor (siehe Kapitel IV.A.5.a mit Abb. 334)¹⁶⁹. Ermöglicht wurden derartige Ausstellungen erst dadurch, dass die Exklusivität der beiden großen konkurrierenden Künstlerverbände Frankreichs, *la Société nationale des Beaux-Arts* und *la Société des artistes français*, durch den *Salon* des Indépendants und durch die Einrichtung des *Salon d'automne* 1903, gleich beginnend mit einer Retrospektive des im Mai verstorbenen Gauguin, durchbrochen wurde. Zwei Bauhausmeister beteiligten sich vor ihrer Weimarer Zeit an Ausstellungen im *GRAND PALAIS*: Wassily Kandinsky zwischen 1903 und 1912 mehrfach sowohl im *Salon d'automne*, als auch im *Salon des indépendants* (Kap.III.B.1.i), wo auch Lyonel Feininger im Mai 1911 mit sechs Gemälden vertreten war (Kap.III.B.1.b).¹⁷⁰

169 Boesiger, Le Corbusier, S. 11f. m. Abb.

170 Luckhardt und Mühling, Lyonel Feininger: Menschenbilder: eine unbekannte Welt, S. 134.

Kunstaussstellungen im Jahr 1900

Schaut man auf die französischen Beiträge zur Weltausstellung, dann stellt man mit einigem Erstaunen fest, dass nicht weniger als drei große Retrospektiven alles Übrige beherrschten. Das *PETIT PALAIS* zeigte in allen Räumen die *Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800*. Im *GRAND PALAIS* nahmen die *Exposition centennale* (1800–1889) sowie die *Exposition décennale* (1890–1900) die weitaus größten Flächen ein. Paris schwelgte vor aller Welt in selbstverliebter Nostalgie. Im *PETIT PALAIS* wurde an ausgewählten Exponaten aus Museen, Privatsammlungen und Kirchenschätzen des ganzen Landes die gesamte französische Entwicklung der *Beaux-Arts*, und zwar vereint mit den *Arts décoratifs*, ausgebreitet: von den gallo-römischen Anfängen durch das Mittelalter hindurch in die *Renaissance* hinein und weiter bis zu *Barock* und *Rokoko*, alles in allem ein temporäres kulturhistorisches Museum mit dem Kostbarsten, was Frankreich zu bieten hatte, ein wahrer Tempel gehobenen Kunstgenusses, unterstützt durch die festliche Palastarchitektur von Charles Girault (1851–1932). Girault erhielt zudem die Bauleitung für das *GRAND PALAIS*, auch wenn die verschiedenen Entwürfe zu dessen Ausführung nicht von ihm stammten. Die *Exposition décennale* stand aus Sicht der Kuratoren vor der Aufgabe, einen Überblick über die jüngste französische Kunstproduktion seit der vorigen Weltausstellung von 1889 zu bieten. Ergebnis: Allein in der Abteilung Malerei zeigten weit über 600 Künstler laut Katalog¹⁷¹ fast 2.000 Gemälde. Das für uns heutzutage und hierzulande kaum nachvollziehbare Faktum ist, dass bis auf wenige Salonmaler wie Bougereau, in dessen Pariser Atelier beispielsweise Lovis Corinth eine Weile lernte, und Georges Rouault keiner dieser Namen mehr bekannt ist als einer, der für das frühe 20. Jahrhundert direkt oder indirekt als Vorläufer oder Vorbereiter der sogenannten Klassischen Moderne irgendeine Rolle spielte.

Wie konnte das geschehen? Ganz einfach: Indem genau diese, nämlich alle Impressionisten, Cézanne, die bekanntesten Symbolisten, Pointilisten einfach »zurückgeschoben« wurden in die *Centennale* (1800–1889), ein – aus heutiger Sicht – skandalöser kunstpolitischer Streich mit der Botschaft, dass diese »Neuerer« nur vor 1889 eine Rolle spielten. Das mag für die immerhin 13 in der *Centennale* gezeigten Bilder von Edouard Manet (mit dem *DÉJEUNER SUR L'HERBE* und *UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRES*) angehen, weil dieser 1883 starb. Und wenn nur lebende Künstler zugelassen waren, ist weiterhin verständlich, dass die Bilder von Georges Seurat, Gustave Moreau und Alfred Sisley nicht in der *Décennale*, sondern auch in der *Centennale* hingen, weil diese 1891, 1898 bzw. 1899 starben.

Nicht nachvollziehbar bleibt dagegen, wieso dort und nur dort drei Gemälde von Cézanne und 7 von Camille Pissaro zu sehen waren (beide starben erst 1903), 11 von Pierre-Auguste Renoir und 14 von Monet (gestorben 1919 bzw. 1926). Nicht anders erging es in der Abteilung »Dessins« Degas (ge-

171 Exposition internationale universelle de 1900: Catalogue général officiel: Tome 2 Groupe II, Œuvres d'art, classes 7 à 10.

storben 1917), in der Abteilung »Lithografie« Redon (gestorben 1914) und in der Abteilung »Objets d'art« Gauguin (gestorben 1903). Nirgends vertreten waren die Neo-Impressionisten vom Schlage eines Paul Signac, der 1899 mit seinem Buch *D'EUGÈNE DELACROIX AU NEO-IMPRESSIONISME* den aktuellen, auch kunsttheoretisch fundierten Stand der französischen Avantgarde verkörperte und mit seiner Malerei einen nicht unerheblichen Einfluss unter anderem auf die *Fauves* ausübte.

Fazit

Die französische Offensive der sogenannten modernen Malerei, sofern man unter »Moderne« die unaufhaltsame Emanzipation der bildnerischen Mittel gegenüber dem *Sujet* versteht, war 1900 im *GRAND PALAIS* durchaus präsent, firmierte jedoch unter den »Vorgestrigen«, während die wirklich aktuellste Position regelrecht ignoriert wurde.

Im Fall der Abteilung »VI Architecture« ist natürlich klar, dass im alphabetisch geordneten Katalog die großen Namen des französischen 19. Jahrhunderts erscheinen: Boileau, Dutert, Garnier, Labrouste und vor allem Viollet-le-Duc, natürlich allesamt Architekten der *Centennale*.

Sucht man dann in der *Exposition décennale* aber beispielsweise Hector Guimard, der jüngst durch die Reihe seiner Wohnhausentwürfe im 16. Arrondissement, also angrenzend an die Flächen der Weltausstellung und ebenso die von ihm gestalteten und 1900 in Betrieb genommenen *MÉTRO*-Stationen das Stadtbild von Paris nicht unerheblich bereicherte, dann sucht man vergebens. Wiederum Gegenwartsblindheit? Das Sagen hatten eben die »Gestrigen«.

2. Siegfried Bings Pavillon de l'Art Nouveau und Henry van de Velde

Im Zuge der Recherche zu Impulsen, die, auf welchen Wegen auch immer, von Paris nach Weimar führten, stößt man, was die Zeit um 1900 betrifft, nicht zuletzt auf den Kunsthändler Siegfried (alias Samuel) Bing (1838 – 1905), Sohn einer Hamburger Handelsfamilie, der in jungen Jahren nach Frankreich ging, 1876 die französische Staatsbürgerschaft annahm und sich in Paris nach und nach als führender Händler für Kunst und Kunstgewerbe ostasiatischer Provenienz mit Schwerpunkt Japan etablierte. Weit bekannter wurde er später als Namensgeber jener Bewegung, die in Deutschland *Jugendstil*, in Österreich *Sezessionsstil* und in Frankreich *l'Art Nouveau* heißt.

Auslöser war die Benennung seiner neu gestalteten Pariser Galerie in der Rue de Provence Nr. 22, die er ab 1895 nicht nur den Gegenwartstendenzen der Kunst, z. B. mit Malerei von Édouard Vuillard und Maurice Denis, sondern besonders den europäischen Gegenwartstendenzen in der Inneneinrichtung widmete: mit Möbeln, Stoffen, Tapeten, Schmuck, Kunstobjekten und Beleuchtungskörpern, wie auf einer Werbekarte zu lesen steht. Die zeitgenössischen Reaktionen auf die Eröffnung am 26. Dezember 1895 reichten von emphatischer Zustimmung (*»Cette initiative généreuse marque une date*

dans la renaissance de l'art décoratif ...)¹⁷² bis zu einem erstaunlich detailreich beschriebenen Rundgang. Allerdings sind die Tendenzen der Bewertung überwiegend ablehnend.¹⁷³

Zur Weltausstellung 1900 richtete Bing am Ostrand der Ausstellungsfläche zwischen Invalidendom und Seine seinen legendären Pavillon *L'Art Nouveau Bing* ein, der offensichtlich entscheidend zur Verbreitung dieser Bezeichnung beitrug und schließlich zum Namen der ganzen Bewegung avancierte.

Was den spezifisch französischen Zungenschlag innerhalb dieser europäischen Stilwende betrifft, so ist schon früh von berufener Seite verdeutlicht worden, dass die Verhältnisse in Frankreich kaum mit den deutschen vergleichbar waren, wo solche, dem Historismus verpflichteten, extensiven Stilverirrungen des Eklektizismus weitgehend unbekannt blieben. So schreibt Friedrich Ahlers-Hestermann: »Und die Künstler, auch die revolutionärsten, saßen gemütsruhig auf einem verschabten hundertjährigen Stuhl vor der Staffelei und steckten ihre Werke in Barock- oder Empirerahmen, – selbst noch die Kubisten.« Ahlers-Hestermann zitiert an dieser Stelle gern den frühesten Verfechter des *Art Nouveau*, Julius Meier-Graefe: »Der kleinste Gemüsekrämer, ja der Strauchdieb, der in den Festungsgräben übernachtet, hält an seinem Louis XV. fest und erträumt nichts Schöneres, als seine Mittagsruhe in einer mäßigen Nachahmung des Sessels zu wiegen, in dem einst die Volksbedrücker gesessen haben.«¹⁷⁴ Daher verwundert es kaum, dass die drei »Einrichtungskünstler« des Bingschen Pavillons 1900, Georges de Feure, Eugène Gaillard und Edward Colonna, mit ihren tendenziell floral inspirierten Werken des *Art Nouveau* stolz und ungeniert ihre offensichtliche Nähe zum Rokoko in teilweise verschwenderischer Eleganz präsentierten.¹⁷⁵

Henry van de Velde

Mit seiner Entscheidung für dieses Konzept zugunsten des französischen Geschmacks vollzog S. Bing, offensichtlich nach den Erfahrungen von 1895/1996 eine gewisse Kehrtwende in seiner geschäftstüchtigen Hauspolitik, denn in den ersten Jahren war der von ihm »entdeckte« Henry van de Velde sein Favorit. Das äußerte sich darin, dass diesem von Bing 1895 »der Löwenanteil zugefallen war – die komplette Gestaltung verschiedener Räume«.¹⁷⁶ Doch die Rezeption des Pariser Publikums war bescheiden bis feindlich.

In seinem autobiografischen Rückblick nimmt Henry van de Velde einen ausgesprochen distanzierten Standpunkt nicht nur gegenüber seinem eigenen Beitrag, sondern vor allem gegenüber dem gesamten Ambiente der *Galerie L'Art Nouveau* ein und lässt die kritischen Stimmen aus Paris, namentlich die heftigen Attacken ihrer Protagonisten Edmond de Goncourt und Auguste Rodin, gebührend zu Wort kommen. Auch spart er selbst nicht mit Kritik an dem Initiator des Pavillons Siegfried alias Samuel Bing.¹⁷⁷ Was

172 Mauclair, »Choses d'art«, S. 265 – 269.

173 Feld, »Bing's ›L'art nouveau‹«, S. 442 – 447.

174 Ahlers-Hestermann, Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900, S. 29.

175 Lacquemant, »Bings Pavillon de l'Art Nouveau auf der Weltausstellung 1900. ›Neue‹ Kunst versus Tradition«, S. 188 – 221.

176 Kraemer, »Über die Anfänge des Neuen Stils. Henry van de Velde – Siegfried Bing – Julius Meier-Graefe«, S. 155.

177 van de Velde, Geschichte meines Lebens, S. 102 – 111.

ist von dieser Beurteilung zu halten? Eine historisch angemessene Bewertung der Bedeutung Bings für van de Velde kann erst vorgenommen werden, wenn man auch das Ereignis von 1897 einbezieht.

Auf Initiative des langjährigen Leiters der Dresdner Kunstsammlungen, Woldemar von Seidlitz, selbst Japan-Kenner und Mitbegründer der Zeitschrift *PAN*, stellte Bing 1897 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden aus. Und siehe da: Ausgerechnet van de Veldes Pariser Zimmer, erweitert um einen von ihm gestalteten Ruheraum, wurde vom Publikum besondere Aufmerksamkeit zuteil, auch kontrovers diskutiert, vor allem aber von der Fachpresse, den Kennern und Sammlern als Offenbarung gewürdigt: »Es waren die gleichen Gegenstände, die in Paris Entrüstung hervorgerufen hatten. Hier in Dresden waren die Gäste entzückt.«¹⁷⁸ Das Pikante daran war, dass Bing in Absprache mit van de Velde, wie dieser selbst zugeben musste, im Programmblatt zur Ausstellung anstelle des Produzentennamens seinen eigenen einsetzte: *Art Nouveau Bing*, und erst durch die »Indiskretion« von J. Meier-Graefe der Produzentename bekannt wurde. »Am Tag nach der Eröffnung der Ausstellung war ich in Deutschland plötzlich berühmt geworden.«¹⁷⁹ Diese Resonanz, wie auch die Aufsätze in der Zeitschrift *PAN*, verschaffte van de Velde einen solchen Umfang von Aufträgen namhafter deutscher »Kultur-Aristokraten«, dass er 1900 nach Berlin übersiedelte, auch seine Werkstätten nachkommen ließ, und auf Initiative Kesslers 1902 schließlich die Berufung zum Professor in Weimar annahm.¹⁸⁰

Die Zusammenarbeit mit Bing war praktisch spätestens Anfang Februar 1898 beendet.¹⁸¹ Trotzdem: Bing war nun mal das Pariser Sprungbrett nach Dresden – Berlin – Weimar. Ansonsten war van de Veldes Präsenz in Paris über 1898 hinaus sichergestellt durch seine Beteiligung an dem in diesem Jahr von Julius Meier-Graefe neu eröffneten Galerieprojekt *La Maison moderne* in der Rue des Petits-Champs.¹⁸² Zudem widmete Meier-Graefe in seiner neuen Zeitschrift *DEKORATIVE KUNST* van de Velde das komplette Heft 1 (Oktober 1898) des zweiten Bandes, der erstmals auch französisch in Paris als *L'ART DÉCORATIF* erschien. Henry van de Velde hat sich auch späterhin in Paris und für Frankreich engagiert. Zu nennen sind hier seine Entwürfe für das Théâtre des Champs-Élysées vom März 1911 und seine erstaunliche Veröffentlichung *DER NEUE STIL IN FRANKREICH* von 1925, eine Mappe mit 64 Tafeln, darunter ein kubisch drastisch reduzierter Esstisch und ebensolche Stühle von Robert Délaunay (Tafeln VI u. XLIII) und Innenaufnahmen der heutigen *Fondation Le Corbusier* in Paris von 1923.

Worin bestand die Eigenart der Werke Henry van de Veldes im letzten Jahrzehnt vor 1900, die – Ironie des Schicksals – in Paris offenbar als wenig

178 Ebd., S. 133.

179 Ebd., S. 134.

180 Wahl, Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915), S. 4 – 16.

181 Weisberg, »Neugestaltung des Wohnbereichs. Bings Art-Nouveau-Werkstätten«, S. 169 m. Anm. 13.

182 Midant, L'Art Nouveau en France, S. 162.

»salonfähig« empfunden wurde? Das macht man sich am besten klar durch einen Vergleich mit Weltausstellungsexponaten.

Glaubt man dem zeitgenössischen Presse-Echo auf den *Bingschen Pavillon L'Art Nouveau* von 1900, dann erhielt von den drei genannten »Raumausstattern« Georges de Feure den meisten Zuspruch.¹⁸³

Seine bekannteste Sitzgruppe (Abb. 61) möchte mit ihrer leichtfüßig schlankbeinigen Eleganz und ihrer golden schimmernden Oberfläche jedem gefallen. Schon beim ersten Eindruck schmeicheln die rundlichen Rückenpolster dem Auge, mal Richtung Herzform am Stuhl, mal Richtung Niere am Sofa, in der Nahaussicht sodann das geschmeidig feine Relief des floralen Dekors vornehmlich an den Gelenkstellen des Mobiliars, dazu farblich und formal im Einklang die Blüten- und Blätterornamentik des Polsterstoffes und im Dekor der Tapete: ein Ensemble von repräsentierender Grazie. Das *Rokoko* lässt grüßen.

Im Vergleich dazu wirken die Sitzmöbel Henry van de Veldes (Abb. 62) geradezu karg, um nicht zu sagen trotzig bis störrisch. Den stärksten Kontrast zum Mobiliar von George de Feure bildet der *BLOEMENWERF*-Stuhl von 1894/1895 (Abb. 62), entworfen für das erste eigene Haus,¹⁸⁴ frühe Fotos zeigen diesen als Inventar im Atelier und im Esszimmer. Die Vierkantbeine sind in leichter Schweifung wangenförmig ausgestellt, untereinander mit geraden Stegen verbunden, nach hinten jeweils höhenversetzt. Die nach vorn stark trapezförmig auskragende Sitzfläche mit eingelassenem Korbgeflecht erhält von unten an den fast aggressiven vorderen Ecken leicht gebogene Streben, die in Höhe der Querstege seitlich in die Vorderbeine eingezapft sind. Die Hinterbeine führen in langem Bogen hinauf zur seitlich knapp überstehenden, horizontal gerundeten Rückenlehne, parallel dazu im Innern eine V-förmige Versprossung. Die betonte Taillenbildung des Stuhls an der Hinterkante der Sitzfläche sowie die Gliederung der Rückenlehne erinnert an das millionenfach produzierte *THONET-MODELL NR. 18* (ab 1876), wirkt aber in der provozierenden Winkelbildung wie ein Kontrastprogramm zum ondulierenden Thonet-Stil. Das erweiterte Sesselmödelldesselben Typs verringert nicht den Eindruck des geradezu Sperrigen. Der Entwurf folgt dem kompromisslosen Konzept einer von jeglichem Pflanzendekor befreiten Konstruktion, im Querschnitt behalten die Gerüststangen ihre abweisende Kantigkeit, die widerständigen Bögen der Hartwölzer vermitteln den Eindruck eines kräftigen Druckes von oben, dem sie in federndem, fast sprungbereitem Gegendruck zu antworten scheinen. Diese energischen Holzbiegungen haben weniger geschmeidige Anmut an sich als vielmehr etwas gewaltsam Erzwungenes wie beim Spannen eines Bogens. »Die Linie ist eine Kraft,... sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat ...«¹⁸⁵ Auch andere frühe Stühle und Sessel, die eher zu einem gesellschaftlich gehobenen Ambiente passen, sind ausge-

183 Lacquemant, »Bings Pavillon de l'Art Nouveau auf der Weltausstellung 1900. ›Neue‹ Kunst versus Tradition«, S. 214f.

184 Adrianssens, »Bloemenwerf, Manifest eines Berufswechsels«, S. 156 – 171.

185 van de Velde, Kunstgewerbliche Laienpredigten, Prinzipielle Erklärungen, Nr. 34.

stattet mit diesen energiegeladenen Holzbögen ohne weitere kunsthandwerkliche Oberflächenbearbeitung.

Natürlich hat sich van de Velde intensiv mit John Ruskin und vor allem mit William Morris beschäftigt, wovon Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1893, 1894, 1896 und 1898 zeugen.¹⁸⁶ Bei aller Nähe zur englischen Bewegung *Arts and Crafts* bestimmen zwei fundamentale Unterschiede die Entwürfe van de Veldes: erstens der prinzipielle Verzicht auf pflanzliches Dekor, wenn überhaupt, dann nur abstrakte Lineamente, und zweitens die Bejahung maschineller Fabrikation und dementsprechender Verzicht auf kunsthandwerkliche Oberflächen-Schnitzereien, die oft den entscheidenden Reiz von Jugendstil-Mobiliar ausmachen. Obwohl sich van de Velde damit entschieden von den französischen Vertretern des *Art Nouveau* abhob, sollte darüber nicht vergessen werden, dass seine etwa zehnjährige künstlerische Laufbahn vor 1895 undenkbar ist ohne die intensiven malerischen und zeichnerische Auseinandersetzungen mit den jüngsten französischen Entwicklungen. Geboren in der flämischen Metropole Antwerpen war seine Muttersprache das Französische. Am 10. Oktober 1884, also mit 21 Jahren, geht er als Maler nach Paris, zunächst für ein halbes Jahr, dann im Frühling 1885 nach Barbizon und arbeitet bis 1886 ganz im Sinne von François Millet. 1889 trifft er Seurat, 1890 Toulouse-Lautrec sowie Signac und zeigt sich sichtlich beeindruckt von einer van Gogh-Ausstellung und Bildern Gauguins. Zudem freundet er sich mit Stéphane Mallarmé an und stellt erstmals im Pariser *Salon des Indépendants* aus. 1893 Treffen mit Paul Verlaine.¹⁸⁷ Als Mitglied der belgisch-französischen Künstlergruppe *Les Vingt*, in die er 1889 wie Rodin aufgenommen wurde, stellte er in den folgenden Jahren zugleich mit den führenden Köpfen des Impressionismus aus: 1889 zusammen mit Monet und Seurat, 1890 zusammen mit Renoir, Toulouse-Lautrec und Signac, 1891 zusammen mit Pissarro und Sisley.¹⁸⁸ Es würde an dieser Stelle zu weit führen, alle Reflexe auf diese französischen Impulse im malerischen und zeichnerischen Frühwerk van de Veldes nachzuweisen¹⁸⁹. Diese Jahre bleiben jedenfalls eine unverzichtbare Vorgeschichte zum Bingschen Experiment.

Van de Veldes theoretische Textfundamente

Schließlich kann der selektive Exkurs zu Henry van de Velde nicht enden, ohne einige Textpassagen zu den theoretischen Fundamenten aus der engeren Zeit um die *Pariser Zimmer* zumindest zu erwähnen, die sich heute als konstitutiv für die Entwicklung Richtung *Bauhaus* lesen lassen. Dabei sollte nicht unterschlagen werden, dass Theorie und Praxis bei van de Velde durchaus nicht immer deckungsgleich waren.¹⁹⁰

186 Buyck und Canning, Henry van de Velde (1863–1957): paintings and drawings, S. 248f.

187 Ebd., S. 13–21.

188 Hammacher, Roberts-Jones, und Legrand, Le Groupe de 20 et son temps.

189 Buyck und Canning, Henry van de Velde (1863–1957): paintings and drawings, Catalogue of paintings S. 97–176, Catalogue of drawings S. 177–230.

190 Hamann und Hermand, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart: Stilkunst um 1900, S. 257–259.

**a) aus: PREMIÈRE PRÉDICATION D'ART vom
21. Januar 1894¹⁹¹**

»Nos produits industriels actuels participent de cet anonymat et les artisans de cette dignité et de cette abnégation. Alors que tous les tableaux et toutes les statues sont soigneusement signés, la plupart des auteurs des objets d'art et des projets pour les manufactures restent inconnus; or, vous avez remarqué que la valeur des œuvres picturales et sculpturales diminue; tandis que les produits industriels d'art ont, au contraire, manifestement progressé.

Vous attendez que je m'explique sur la doctrine que je prêche. L'explication sera nette.

Il faut le retour à l'unité de l'art.«

b) aus: SÄUBERUNG DER KUNST (DÉBLAIEMENT D'ART), Vortrag April 1894, deutsch 1902 in den KUNSTGEWERBLICHEN LAIENPREDIGTEN¹⁹²

»Was nur einem Einzigen zugutekommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist.

Und auch die Künstler werden sich über dies Prinzip eines neuen Ethos klarwerden müssen. Dies Prinzip ist so mächtig, dass es sogar über die Abneigung, die wir gegen die Maschinen und die mechanische Arbeit haben, triumphieren wird.

Im Grunde ist dies nur ein Vorurteil! Denn die Maschinen – das ist klar – werden spä-

191 Buyck und Canning, Henry van de Velde (1863–1957): paintings and drawings, S. 233.

192 Curjel, Henry van de Velde: zum neuen Stil, S. 34.

ter einmal all das Elend wieder gut machen, das sie angerichtet, und die Schandtaten sühnen, die sie verbrochen haben. Zudem sind die Beschuldigungen völlig unbegründet. Wahllos lassen sie Schönes und Hässliches entstehen. Durch das mächtige Spiel ihrer Eisenarme werden sie Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet.«

c) aus: *ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZU EINER SYNTHESE DER KUNST (APERÇUS EN VUE D'UNE SYNTHÈSE D'ART, 1895)*¹⁹³

»Es ist notwendig, gleich zu Anfang festzustellen, dass alle Benennungen, wie: niedere Kunst, Kunst zweiten Grades, Kunstindustrie, angewandte Kunst, Kunsthandwerk nur so weit Geltung haben können, als sie sich auf Dinge beziehen, die man übereingekommen ist, so zu bezeichnen. Es kann aber keineswegs zugegeben werden, dass sie zutreffend sind oder auch nur, dass wirklich existiert, was sie bezeichnen.

Wir können in der Kunst keine Scheidung zulassen, die darauf ausgeht, einseitig einer ihrer vielen Erscheinungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten einen höheren Rang vor den übrigen zuzuweisen; eine Scheidung der bildenden Kunst in hohe Kunst und in eine zweitklassige niederere, industrielle Kunst aber verfolgt keinen anderen Zweck. Sie ist durchaus willkürlich und wurde völlig unberechtigt und partiisch von den schönen Künsten aufgestellt, die vor ihrem Un-

193 Ebd., S. 37.

tergang diese Ausflucht brauchten, ihr Dasein etwas zu verlängern.«

d) aus derselben Schrift¹⁹⁴

»Die Industrie hat die Metallkonstruktion, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen. Sie hat kurzweg also den Ingenieur zum Künstler erhoben und das ganze Gebiet der Kunst um all das bereichert, was die Bezeichnung ›auf die Industrie angewandte Künste‹ mit Stolz umschließt.

Aber der Wunsch nach noch umfassenderem Zusammenschluss und nach noch bestimmterem Ausdruck geht immer weiter: man wird wohl in Kürze schon von ›Künsten der Industrie und der Konstruktion‹ reden, und diese Benennung schließt die Architektur ein, die sich so, fast gegen ihren Willen, in die Dreiteilung der schönen Künste einbezogen sieht. Warum sollten auch Künstler, die Paläste aus Stein bauen, anders und höher rangieren als Künstler, die solche in Metall ausführen?«

e) aus derselben Schrift¹⁹⁵

»Der elementarste und richtigste, freilich auch der brutalste Unterschied zwischen Werken der schönen Kunst und der der Industrie und der Ornamentation drückt sich landläufig wohl derart aus, dass man sagt: Die einen sind nützlich, die anderen sind es nicht. Und von dieser Frage hängt es ab, ob ein Werk zu den aristokratischen schönen

194 Ebd., S. 40.

195 Ebd., S. 48.

Künsten oder zu den demokratischen Künsten zweiten Ranges gehört. Der alte Jammer aber bleibt: der Künstler ist eine Art höheres Wesen, der Handwerker – Tagelöhner.«

f) aus: *EIN KAPITEL ÜBER ENTWURF UND BAU MODERNER MÖBEL*, erschienen in der Zeitschrift *PAN* (1897)¹⁹⁶

»Stolzer könnte ich auf folgenden gewiss individuelleren Grundsatz sein: systematisch bei Möbeln alles zu vermeiden, was nicht durch die Großindustrie verwirklicht werden könnte. Mein Ideal wäre eine tausendfache Vervielfältigung meiner Schöpfungen, allerdings unter strengster Überwachung, denn ich weiß aus Erfahrung, wie schnell ein Vorbild bei der Vervielfältigung verflacht und durch allerhand unehrliche oder verständnislose Manipulationen ebenso gemein werden kann wie das, wogegen es wirken soll. Auf einen durchschlagenden Einfluss hoffe ich daher erst von dem Augenblick an, da ein größerer Maschinenbetrieb mir ein Wirken gemäß der Maxime erlaubt, die meinem sozialen Glauben die Richtung gewiesen hat; dass nämlich ein Mensch umso wertvoller ist, je zahlreicheren Menschen sein Lebenswerk Nutzen oder Veredelung bringt. Also durch den einfachen Vorsatz, streng logisch zu sein, durch den ausnahmslos durchgeführten Grundsatz, jede Form und jedes Ornament zu verwerfen, die ein moderner Maschinenbetrieb nicht leicht her-

stellen und wiederholen kann, durch die Klarlegung des wesentlichen Organismus jedes Möbels und jedes Gegenstandes und durch die stete Sorge für dessen leichte Brauchbarkeit gelangen wir dazu, das Aussehen der Dinge vollständig zu erneuern ... Nachdrücklich zeigen meine Möbel, dass sie aus Holz sind; mit Stolz und Freude lasse ich jede Fuge sehen und suche nach neuen Weisen, Stück an Stück zu fügen. Ich empfinde das als eine Art von Ehrlichkeit und als einen Protest gegen den greisenhaften Geschmack, der keinen Unterschied mehr zwischen Holz und Metall oder Pappe fühlt.«

Resümee

Bereits diese knappe Revue von Texten aus der Mitte der neunziger Jahre lässt erkennen, dass sich Henry van de Velde bezogen auf die sogenannten angewandten Künste eine zentrale Forderung der französischen Aufklärung auf ganzer Linie zu eigen machte, d. h. sowohl, was die Bewertung der Leistungen betrifft, als auch mit Blick auf die soziale Reputation ihrer Vertreter. Das jedenfalls beweist der Vergleich mit Diderots Enzyklopädieartikel *ART* (siehe Kap.I.A.2 und I.C.2.a). Die Analyse der Gegenwart ergebe, so der Autor, dass »*les produits industriels d'art*« ganz offensichtliche Fortschritte zeitigten, während der Wert »*des œuvres picturales et sculpturales*« abnehme (Text a). Überhaupt werde der behauptete Rangunterschied nur aus eigennütigen Interessen der um ihre Vorteile fürchtenden Vertreter der sogenannten schönen Künste anachronistisch aufrechterhalten (Text c). Das aristokratische Prinzip der Kunst für wenige einzelne Besitzer sei überholt, denn künftig werde gesellschaftlich nur geachtet werden, was demokratisch, d. h. für alle von Nutzen ist (Text b).

Fazit: Eine Scheidung in hohe und niedere Kunst könne nicht zugelassen werden (Text c), also: »*retour à l'unité de l'art*« (Text a). Damit begab sich van de Velde ganz auf die Linie von Diderot (Artikel *ART*).

Auf der Ebene von Entwurf und Produktion verließ H. van de Velde in zwei entscheidenden Punkten deutlich die Position der englischen Bewegung *Arts and Crafts*, so sehr er deren Produkte bewunderte und so stark sein soziales Gewissen von William Morris beeinflusst war, worauf er in einer ganzen Reihe früherer Schriften selbst hinwies. H. van de Velde verweigerte jegliches florale Dekor, der ganze Stolz von Morris, und wurde in seiner

Designtheorie ein europäischer Vorreiter in der Befürwortung maschineller Serienfertigung, was Morris kategorisch ablehnte.

Henry van de Velde strebte danach, »das Aussehen der Dinge vollständig zu erneuern« (Text f).

Maschinen seien schuldlos am Elend des Produktdesigns im 19. Jahrhundert, da sie keinen Unterschied bei der Umsetzung eines guten oder schlechten Entwurfs kennen. Sie würden erst »Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet« (Text b). Im Übrigen habe die Industrie auf dem Sektor der Metallkonstruktion bereits die Sphäre der Kunst erobert, Ingenieure seien Künstler geworden, was eine Bereicherung der Kunst insgesamt darstelle. Und warum sollten Paläste aus Stein höher rangieren als Paläste aus Metall (Text d).

An dieser Stelle reagierte H. van de Velde auf die spektakulären Konstruktionen der zurückliegenden Weltausstellungen und unterstützte damit ausdrücklich jene Argumentation, die Gustave Eiffel 1889 in seiner Antwort auf das medial hochgespielte Pariser Protest-Pamphlet gegen den Bau des *EIFFELTURMS* vorbrachte (siehe Kap.II.B.3).

Beim Bau von Möbeln gelte es, so der Autor, folgende Prinzipien zu verwirklichen:

- Nützlichkeit für möglichst alle (Text e),
- strenge Logik (Text f, wie auch alles Folgende),
- »Klarlegung des wesentlichen Organismus jedes Möbels und jedes Gegenstandes«,
- »leichte Brauchbarkeit«,
- materialgerechte Herstellung,
- transparente Konstruktion (d. h. beispielsweise Fugen sichtbar lassen),
- ständige Suche nach neuen fertigungstechnischen Lösungen.

Mit einer Aussage zur Entwurfslehre wie: »systematisch bei Möbeln alles zu vermeiden, was nicht durch die Großindustrie verwirklicht werden könnte« (1897) und der gleichzeitigen Ablehnung von handwerklichem Oberflächendekor steht Henry van de Velde in dieser Zeit seiner Dresdner Ausstellung der Pariser Zimmer den Bauhaus-Zielen von 1923 weitaus näher als alle Intentionen und Produkte von *Arts and Crafts*.

3. Hector Guimard: Architekt mit Innovationsgeist

Die Untersuchungen zum Geschehen rund um die Pariser Weltausstellungen können kaum abgeschlossen werden, ohne sich die Leistungen von Hector Guimard (1867–1942) zu vergegenwärtigen. Wie bereits erwähnt, wurde er als Architekt von der Kommission für 1900 nicht für würdig erachtet, seine innovativen Pariser Wohnbauprojekte im 16. Arrondissement, insbesondere sein ansehnliches Castel Béanger

(1894–1897), das 1898 den neugeschaffenen Fassadenpreis der Stadt Paris erhielt¹⁹⁷, innerhalb der französischen Abteilung vorzustellen: offenbar galt er als zu wenig akademisch, um nicht zu sagen antiakademisch. Umso überraschter waren die Zeitgenossen des In- und Auslandes von der Gestaltung seiner das Straßenbild phantasievoll bereichernden und bis heute für das Pariser Stadtbild identitätsstiftenden *MÉTRO*-Eingänge, auch wenn von den 167 mit seinem Namen verknüpften Eingängen an insgesamt 107 Stationen heute nur noch 88 Eingänge ganz oder teilweise existieren.¹⁹⁸ Allerdings galt es bis zur Eröffnung der *Exposition universelle* zunächst nur die Stationen der Linie 1 von Vincennes bis Porte Maillot auszustatten, ergänzt um zwei Abstecher von Étoile aus Richtung Südwest bis Trocadéro einerseits und bis Porte Dauphine andererseits.¹⁹⁹

Auf die sich durch alle Abschnitte des vorliegenden Kapitels über die fünf Pariser Weltausstellungen von 1855 bis 1900 ziehende Leitfrage nach der Entwicklung der Beziehungen zwischen Kunst und Industrie gibt Hector Guimard mit seinen *MÉTRO*-Entwürfen eine Antwort, die sich von allen vorherigen deutlich abhebt, und zwar im Sinne eines qualitativen Sprunges, der nachfolgend näher zu bestimmen ist.

Ohne gleich auf alle systemrelevanten Details zu achten, vermittelt bereits die erste Begegnung mit einem normalen *MÉTRO*-Eingang der ersten Generation von 1900, hier Boissière (Abb. 63), letzte Station vor Trocadéro, einen ausgesprochen lebhaften Eindruck. Die gusseiserne Brüstung, bestehend aus lampen- und namenschildtragendem Eckpfeiler, zierlichen Zwischenpfosten, kräftigem Eckpfahl, rechtwinklig montierten U-Profilen für die angenieteten Schilde und den sie überfangenden Bügeln, bezieht ihr Temperament vor allem aus der schwungvollen Modellierung dieser vorgefabrizierten Elemente. Selbst aus der »Randerscheinung« des simpelsten und am stärksten technisch bestimmten Konstruktionselementes eines U-Profiles weiß Guimard noch einen Funken zu schlagen, wie die oberen Enden der Vertikalstreben seitlich der großen Schilde veranschaulichen. Dies gelingt dadurch, dass die Kanten von oben aufgeschlitzt, das Mittelband gekappt und die nun freien Seitenstreifen erst nach außen, dann nach innen gebogen werden, einer enger, der andere weiter, sodass sie im Zenit übereinander zusammenlaufend eine Flamme bilden und vernietet werden können, nicht ohne ihre Enden noch einmal gegenläufig züngeln zu lassen.²⁰⁰

Die hohen Pfeiler (*pilier*) für die emaillierten Platten der Stationsnamen (*enseigne en lave émaillée*) und für die rötlichen, pflaumenförmigen Glasglocken der Beleuchtung (*globe d'éclairage*), die Eckpfähle (*poteau d'angle*), Pfosten (*potelet*), Bügel (*arceau*) und Brüstungsschilde (*écusson*) sind von plastisch ganz anderem Kaliber, weil es gusseiserne Massenmodelle sind.

Optisch dominieren die kartuschenförmigen Schilde mit dem melodisch schwingenden M für *MÉTRO* in der unteren Mitte. Sie sind das dekorativste Element der gesamten Einfassung: Schutzschild, »hoheitliches« Wappen und Schmuck in einem. Wenn man genau hinschaut, kann man feststellen, dass Guimard seine handwerklichen Spuren

197 Godoli und Borsi, *Pariser Bauten der Jahrhundertwende: Architektur und Design der französischen Metropole*, S. 70–149; Danzker, Hector Guimard: Castel Béranger, Métropolitain Bolivar.

198 Descouturelle, Mignard, und Rodriguez, Guimard: *l'art nouveau du métro*, S. 214–221.

199 Ebd., S. 124–137.

200 Ebd., S. 108.

bei der Herstellung des Modells der Ur-Kartusche nicht beseitigt, insofern er die kleinen Abweichungen von einer exakten Symmetrie regelrecht ausformuliert, wie man es beispielsweise an der Folge der seitlich des M aufsteigenden Hohlblasen beobachten kann: Die Höhen, Lochgrößen und Randschlingen variieren leicht.

Die nicht nur statisch wichtigsten Elemente sind aber die verschiedenen Stützen. Ihrer Ausformung widmet Guimard bereits in der zeichnerischen Entwurfsphase seine ganze gestalterische Energie. Man fühlt sich sogleich an die Fassaden-Knochen von Antonio Gaudí (1852–1926) an der Casa Batlló in Barcelona erinnert; nur: Guimard geht mit seinen *MÉTRO*-Entwürfen um einige Jahre voran.²⁰¹

An einer Handzeichnung aus dem unmittelbaren Vorfeld der Produktion soll nun der Entwurfsprozess Guimards nachvollzogen werden. Es geht dabei um die zeichnerische Darstellung zur Lösung eines der statischen Grundprobleme allen Bauens: Wie kann man eine Säule statisch sicher und zugleich gestalterisch überzeugend mit dem Grund unter ihr verbinden? Die griechische Antike hatte mit der sogenannten attischen Basis aus quadratischer Grundplatte, darüber Wulst, Kehle und Wulst ein klassisches Modell geliefert, das die bekannten und unbekanntes Architekten aller abendländischen Epochen in sozusagen guter akademischer Tradition mit relativ geringen Abweichungen einsetzten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der sich überschlagenden Folge der Neo-Stile verkam diese Tradition zunehmend zum formelhaften Zitat ohne innere Kraft. Erst jene fundamentale Stilwende der neunziger Jahre suchte konsequent nach neuen Lösungen. Einer ihrer französischen Protagonisten war Hector Guimard.

In der nicht realisierten Zeichnung *GP 521* (Abb. 64) aus dem Fond Guimard des Pariser *Musée d'Orsay* durchläuft eine vertikale Konstruktionsachse die Mitte des Blattes, die beiden horizontalen Parallelen am unteren Blattrand lassen sich am ehesten als Angabe einer Plinthe erklären. Das scheinen die beiden von dort aufsteigenden, erst locker mit Kreide, dann mit dem Lineal präzierten Linien als Perspektivangaben für einen nah davor Stehenden zu bestätigen. Dass diese Grundplatte quadratisch vorzustellen ist, legt die kurze Horizontallinie als Ende der rechten Kante nahe. An diesem hinteren Eckpunkt entlässt der Zeichner sein Lineal für die Gestaltung der gesamten Basis, bis auf eine feine, die Vertikalachse kreuzende Höhenangabe für die einzige Stufenbildung des plastischen Aufbaus oberhalb der hinteren Plinthenkante. Was sich da nun dem Auge als plastisches Drama an der Basis präsentiert, ist Folge des Aufeinanderstoßens der von oben drückenden Säulenlast und des von unten widerstehenden Sockels. Oben hat der Zeichner den Säulenquerschnitt als Draufsicht eingetragen: eine Kreisfläche, deren hinteres rechtes Segmentviertel mehrfach winklig eingeschnitten ist zur Aufnahme von eingezeichneten U- und Winkelprofilen, d. h. für die orthogonale und dazu rechtwinklige Anbindung eines Trägersystems; mithin handelt es sich hier um den Entwurf einer Eckstütze.

Dem Zeichner ist daran gelegen, die Bildung der Basis als dreidimensionalen Prozess zu veranschaulichen, so als ob gerade weiches Metall auf härteres Gestein trifft und die Säule unter der Last des Systems an dieser Stelle allmählich nachgibt, indem sie ihre zylindrische Form im Stauchungsvorgang preisgibt und auseinandergeht. Vom Betrachter aus rechtsseitig bilden sich sockelparallele Kanten mit scharfen Graten wie herausgezogene Sehnen, nicht unähnlich den Parabelkanten des Eiffelturms, d. h. dies

201 Martinell y Brunet, Gaudí: su vida, su teoría, su obra, S. 386–398.

kann kein Ergebnis einer materialgebundenen Eigenbewegung sein, sondern da hat eine lenkende Hand gezogen. Links dagegen, also an der freien Außenecke der Stütze, scheint sich das Metall wie eine träge Lavazunge über den zeichnerisch noch nicht definierten Steinsockel oberhalb der Plinthe ergossen zu haben. Doch auch hier hat ein lenkender Eingriff stattgefunden, indem ein teigiger Seitenlappen nach rechts herübergezogen und fixiert wurde. Die Außengrenzen aller metallischen »Übergriffe« sind zudem in melodischen Schwüngen scharf abgeschnitten, an der Außenecke wie ein Saum von Gewandfalten, die im letzten Zipfel noch eine schlingende Seitenbewegung ausführen.

In der realisierten Fassung der Station Boissière (Abb. 63) treten an diesen Punkten noch wogende Schlaufen hinzu, die Bodenplatte entfällt, der Steinsockel verzichtet fast vollständig auf Kantenbildung.

Ergebnis: Das tradierte Stütze-Last-Problem wird schon an der Basis völlig neu formuliert, d. h. weder im Geist überkommener Baukunst mit variierenden Anleihen aus früheren abendländischen Epochen, noch innerhalb der produktionstechnisch optimierten Industriesysteme, und auch nicht, wie zuletzt bei Eiffel und seinesgleichen, in der Applikation historisierenden Dekors an rein technische Konstruktionen, sondern schon im Entwurf als neue Einheit aus Kunst und Technik.

Ins Große übertragen bedeutet dies für die Gestaltung eines ganzen *MÉTRO*-Pavillons, wie die Zeichnung *GP 819* für eine der Hallen am Knotenpunkt *Étoile* zeigt, dass Guimard als Konstrukteur seinen Formwillen von vornherein auf die technischen Möglichkeiten der industriellen Serienproduktion abstimmt, ohne sich von technischen Vorgaben bestimmen zu lassen. Besonders auffällig ist wiederum die eigenwillige Bildung der Stütztypen. Schaut man sich die Eckstütze links außen an, dann kommt zu der Basis-Thematik die für die Höhe maßgebliche Verzweigungskonstruktion hinzu, indem die Stütze sich in einen kräftigen und einen schlanken »Stamm« teilt. Auch zu diesem Prinzip gibt es eine aufschlussreiche Zeichnung: den Entwurf *GP 364* von Ende 1899, der einen Kandelaber darstellen soll.²⁰² Stärker noch als der Basis-Entwurf *GP 521* erinnert das Gestänge an Baumgeäst, hier mit verstärkter Knotenbildung an den Abzweigungen und wachstumsbedingter Verjüngung nach oben. Solche Darstellungen mit dem grundsätzlichen Verzicht auf die sonst so beliebten Motive wie Blätter und Blüten werden im *Œuvre* Guimards später noch abstrakter. Es ist von hier aus nur ein kleiner Schritt zur Fülle seiner realisierten Objekte: zu den vielfältigen von ihm entworfenen Möbeln, zu Keramik, Emailleplatten, Balkon- und Türgittern, Lampen, Glasmalerei, Tapeten, Plakaten und Typografie, Bilderrahmen, Schmuckbroschen und Toilettenartikeln (Seifenschale, Parfumflasche etc.) und zu den gusseisernen Polstersesseln für den von ihm entworfenen *Konzertsaal HUMBERT DE ROMANS*. Als Architekt war er hauptsächlich im Wohnungsbau für die Bourgeoisie tätig, doch hat er 1895 in Paris ebenso die *ÉCOLE DU SACRÉ-CŒUR* (avenue de la Frillière, 16. Arr.) mit einer bautechnischen Innovation im Geiste Viollet-le-Ducs und 1913 die *SYNAGOGUE RUE PAVÉE* (4. Arr.) gebaut und Pläne für ein standardisiertes Arbeiterwohnhaus vorgelegt.²⁰³

202 Ebd., S. 32f.

203 Thiébaud, Guimard: l'art nouveau.

4. Auguste Rodin

Auch die Präsentation der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts unterlag während der Pariser Weltausstellung von 1900 innerhalb des *GRAND PALAIS* dieser Einteilung in *Exposition centennale* (Werke bis 1889) und *décennale* (Werke seit 1889). Für Rodin bedeutete es eine besondere Würdigung, in beiden vertreten zu sein: mit elf Arbeiten in der *Centennale*, darunter *DAS EHERNE ZEITALTER*, mehreren Porträtbüsten sowie *UN DES BOURGEOIS DE CALAIS (FIGURE PLÂTRE 1887)*, und mit zwei Arbeiten in der *Décennale*: einer Büste und der viele Bewunderer anziehenden Marmorskulptur *LE BAISER*, zu welcher der Katalog vermerkte, sie gehöre dem Staat.

Dies aber genügte dem mittlerweile 60-jährigen Rodin keineswegs, er drängte auf eine umfassende Retrospektive. Also sorgte er selbst zusätzlich für einen temporären Pavillon an der Place d'Alma (Abb. 65).

Rodin und das *Bauhaus*?

Was zunächst eher abwegig klingt, erweist sich bei genauer Prüfung als ein besonderes Verhältnis, das durchaus nähere Betrachtung verdient. Die Beziehungen beginnen schon mit Gropius selbst. Er lernte nämlich 1910/1911 Alma Mahler kennen, sie heirateten im Herbst 1915, im Jahr darauf kam beider Tochter Manon Gropius zu Welt. Alma Mahler besaß eine bronzene Büste ihres 1911 verstorbenen Mannes Gustav Mahler, die im Frühling 1909 während eines Paris-Aufenthaltes nach entsprechenden Porträtsitzungen in Rodins Atelier entstanden war. Die Nachhaltigkeit des Eindrucks, den der Wiener Komponist bei Rodin hinterließ, lässt sich daran ermessen, dass er später dem Marmorporträt Mozarts, des von ihm am höchsten verehrten Komponisten, Mahlers Züge verlieh (Musée Rodin, Inv.S. 1085). An die Porträtsitzungen von 1909 erinnerte sich Alma Mahler-Werfel später folgendermaßen: »Ich sah vierzehn Tage hingerissen Rodins Arbeit zu. Da er mein Interesse bemerkte, erklärte er mir täglich seine Intentionen. Er nahm nie mit dem Spachtel weg, sondern trug ganz kleine Kügelchen auf, und in den Pausen zwischen den Sitzungen glättete er die neuen Unebenheiten.« Jahrzehnte später schenkte Alma Mahler diese Büste der Wiener Staatsoper.²⁰⁴ Mit anderen Worten, Walter Gropius ging die Verbindung mit einer außergewöhnlichen Frau ein, die aus unmittelbarem Erleben detailliert von Rodins Ateliergewohnheiten zu erzählen wusste. Der internationalen Öffentlichkeit wurde diese Bildnisbüste erstmals bekannt durch einen weiteren Bronzeguss, der Anfang 1911 in der Winterausstellung der Berliner Akademie der Künste und dann im Herbst auch in der Berliner Sezession zu sehen war.²⁰⁵

Einen weiteren Grund zur Beschäftigung mit Rodin liefert die Tatsache, dass dessen Statue der *EVA* im zentralen Treppenhaus des *Weimarer Bauhauses* stand, und zwar schon seit 1911. Aber auch unabhängig davon war Rodin in Weimar alles andere als unbekannt.

204 Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 44 u. 226.

205 Spielmann u. a., *Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland: Katalogbuch zur Ausstellung: Hamburg 18.02.2006 – 25.05.2006, Bucerius Kunst Forum. Dresden: 10.06.2006 – 13.08.2006, Skulpturensammlung*, S. 173.

a) Der Weimarer Rodin-Skandal von 1906

Bereits vor der Liaison Gropius – Mahler machte das wechselvolle Verhältnis zwischen Rodin und der Weimarer Kunstszene in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende überregionale Schlagzeilen, und zwar zu Ungunsten des Ansehens der Stadt, was schon von Zeitgenossen als ein Problem der wilhelminischen Kunstpolitik wahrgenommen wurde.

Im Frühjahr 1903 war es der Initiative von Harry Graf Kessler gelungen, in Weimar unter seiner eigenen ehrenamtlichen Leitung das *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* einzurichten. Was zunächst als flankierende Maßnahme zur Berufung von Henry van de Velde nach Weimar, ebenfalls auf Initiative Kesslers, begründet wurde und verstanden sein wollte, entwickelte zunehmend eine Eigendynamik, weil Kessler an diesem Orte überdies ein Forum für Gegenwartskunst zu schaffen bemüht war. Er zeigte ebenso Max Klinger wie Max Liebermann, der bekanntlich in Weimar studiert hatte, und vor allem die französische Kunst mit Werken von Monet, Renoir und Cézanne. Ganz in diesem Sinne organisierte er für das Jahr 1904, vom 5. Juli (Abb. 66) bis 15. August, eine Rodin-Ausstellung in seinem Museum: 16 plastische Werke, überwiegend Bronzen, 33 Zeichnungen sowie 51 Fotografien von Eugène Druet, zu dem Kessler persönliche Kontakte hatte. Der große

Erfolg, so schrieb Kessler am 15. Juli an Rodin, sei daran ablesbar, dass die Großherzogin die Ausstellung schon dreimal aufgesucht und sie Kesslers Plan, für 1906 eine größere Rodin-Ausstellung nach Weimar zu holen, leidenschaftlich unterstützt habe.²⁰⁶

Betrachtet man diesen Weimarer Vorgang im größeren Zusammenhang der Rodin-Rezeption in Deutschland während der beiden Jahrzehnte vor und nach 1900, dann ist daran nichts Ungewöhnliches. Denn man kann ohne Übertreibung sagen, dass die deutschen Museen, verstärkt seit Rodins Retrospektive an der Place d'Alma während der Weltausstellung 1900, glaubten, sich gegenseitig den Rang streitig machen zu müssen, wer die größere Rodin-Ausstellung präsentieren könne und wo mehr »Weltpremieren« im Sinne einer Erstaussstellung neuer Werke zu sehen seien; auch die Anwesenheit des Künstlers während der Vernissage legte man in die Waagschale. In diesem Zusammenhang kann gerade das Jahr 1904 als ein gewisser Höhepunkt betrachtet werden, insofern neben Weimar auch Leipzig, Dresden und Düsseldorf umfänglich Rodin zeigten, in den beiden zuletzt genannten Städten sogar mit demselben Eröffnungstag. Das Rennen machte Düsseldorf mit der größten Werkschau, den meisten Erstaussstellungen und Rodins Anreise zur zweiwöchigen Betreuung des Aufbaus.²⁰⁷ Natürlich gab es schon

206 Ebd., S.166 f.

207 Ebd., S.164 f.

früh auch kritische Stimmen zu Rodin, einerseits wegen »krankhafter Ausländerei« (Protest von 34 Dresdner Bildhauern 1901), andererseits fand man Zeichnungen von ihm »obszön« oder sprach von »der schlimmsten Décadence auch in erotischer Beziehung« (beides zu Dresden 1904).²⁰⁸ Doch das waren Einzelstimmen, einstweilen ohne Gewicht. Bedeutsamer war Rodins Ernennung 1901 zum korrespondierenden Mitglied der Berliner Sezession, 1902 zum Ehrenmitglied derselben.²⁰⁹ Das wiederum konnte als gezielter Affront gegen die offizielle wilhelminische Kunstpolitik verstanden werden, wie sie sich in der Ansprache (»Die wahre Kunst«) des Kaisers vom 18. Dezember 1901 aus Anlass der feierlichen Enthüllung der letzten Denkmalgruppe der Berliner Siegesallee erkennen lässt: »*Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr...*«²¹⁰ Hatte sich doch die Berliner Sezession aus Protest gegen die vom Kaiser protegierte Historienmalerei z. B. eines Anton von Werner erhoben. Von daher ist es nicht weiter verwunderlich, wenn späterhin (Anfang 1911) Rodin von der Liste derjenigen Künstler gestrichen wurde, die von der Berliner Akademie für den Orden *Pour le mérite* vorgeschlagen waren.

208 Ebd., S. 161 u. 166.

209 Ebd., S. 160.

210 Johann, Reden des Kaisers. Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II., S. 99–103.

Eine neue Dimension des widersprüchlichen deutschen Umgangs mit Rodin entwickelte sich 1905/1906 im Weimarer Skandal um eine Ausstellung von 14 Aktzeichnungen in Kesslers Museum. Ohne an dieser Stelle das ganze Ausmaß der provinziellen Intrigen bis hin zu Kesslers Aufforderung zum Duell mit dem Weimarer Oberhofmarschall Aimé von Palézieux gen. Falconet noch einmal auszubreiten,²¹¹ kurz die Ereignisse:

Rodin erhielt am 9. Mai 1905 die Ehrendoktorwürde der philosophischen Fakultät Jena, und zwar zur Freude der Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar.²¹² Rodin bedankte sich mit einer Bronzestatue der *MINERVA* und schenkte seinem Freund Kessler – Rodin verkehrte bereits Jahrzehnte zuvor im Pariser *Salon* von Kesslers Mutter Alice Gräfin Kessler²¹³ –, der sich bei der Vermittlung engagiert hatte, Ende Mai während eines Paris-Besuchs besagte 14 Zeichnungen für sein Weimarer Museum. Zugleich stellte Rodin in Aussicht, einen ganzen Saal mit Zeichnungen, Gipsmodellen und der Statue *DAS ZEITALTER DER LUFT* nach Weimar stiften zu wollen. Der Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar erteilte sein Einverständnis und beauftragte Kessler, seinen Dank nach Paris zu übermitteln. Als dann von Januar bis März 1906

211 Easton und Kochmann, *Der Rote Graf: Harry Graf Kessler und seine Zeit*, S. 187–200.

212 Wahl, »Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der ›Rodin-Skandal‹ zu Weimar 1905/06«, S. 56–77.

213 Easton und Kochmann, *Der Rote Graf: Harry Graf Kessler und seine Zeit*, S. 31.

die Zeichnungen ausgestellt wurden, kam es zum Eklat. Der angebliche Tropfen, der das seit Kesslers Eintreffen in Weimar über die Jahre vollgelaufene Fass reaktionärer Ressentiments zum Überlaufen brachte, war die wohlwollende »*Homage respectueux de Auguste Rodin au Grand-Duc de Weimar*« auf dem Passepartout einer Aktzeichnung. Dazu erschien ein offener Brief des ortsansässigen Malprofessors Hermann Behmer in der lokalen Presse vom 17. Februar: Die gezeigten Darstellungen seien »so anstößig, dass wir unsere Frauen und Töchter warnen müssen, die Ausstellung zu besuchen«. Dass solche Zeichnungen (Abb. 67) mit Widmung »an seine Königliche Hoheit unseren Großherzog ausgestellt werden, ist eine solche Schmach für uns Weimarer, daß wir unsere Stimme dagegen erheben. Es ist eine Frechheit des Ausländers, unserem hohen Herrn so etwas zu bieten, und unverantwortlich vom Vorstande, diese ekelhaften Zeichnungen auszustellen und eine solche Ausstellung zu dulden.«²¹⁴ Zwar erschienen wenige Tage später klare Bekenntnisse zu Rodin, auch besichtigte deswegen der Weimarerische Landtag am 19. Februar die Ausstellung, um einstimmig festzustellen, dass es nichts einzuwenden gebe, doch der Großherzog stellte Kessler, um den es eigentlich ging, in sozusagen vo-

214 Wahl, »Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der ›Rodin-Skandal‹ zu Weimar 1905/06«, S. 66.

rausschauendem Gehorsam gegenüber Wilhelm II., der über alles informiert war, öffentlich bloß, was Kessler schließlich zur Demission nötigte. Diese wurde am 13. Juli 1906 akzeptiert, wenige Tage vor Vollendung des Kessler-Porträts durch Edvard Munch.

Der jahrelang schwelende Unmut der Weimarer Reaktionäre hatte zusätzlich Nahrung dadurch gefunden, dass Kessler maßgeblich beteiligt war an der Gründung des Deutschen Künstlerbundes 1903, sozusagen als Dachverband der anti-kaiserlichen deutschen Sezessionen, mit Harry Graf Kessler als stellvertretendem Vorsitzenden (Abb. 68) und der Einrichtung der Geschäftsstelle in Kesslers Museum. Die dritte Künstlerbundausstellung konnte im Weimarer *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* noch zwei Wochen vor seiner Demission eröffnet werden, was natürlich für Carl Ruhland, den Vorsitzenden der Goethegesellschaft und Direktor des *Weimarer Kunstmuseums*, ein heftiger Dorn im Auge war.

Weiterhin war Kessler mit seinen glänzenden internationalen Verbindungen auch nach London und Moskau, vor allem aber nach Frankreich mit seiner Geburtsstadt Paris derjenige, der den Belgier van de Velde nach Weimar vermittelte, wovon bereits die Rede war.

Nimmt man seine engen Beziehungen zum Weimarer Nietzsche-Archiv, seine Mit herausgeberschaft an der Zeitschrift *PAN* und

seine produktiven Kontakte zu den beiden kulturell einflussreichen Zeitschriften *ZUKUNFT* und *NEUE RUNDSCHAU* hinzu, dann kann man sich vorstellen, wie Kessler so unbescheiden sein konnte, sich selbst als den Motor »im Dienst einer Erneuerung Deutscher Kultur« darzustellen.²¹⁵

Niemand vor und niemand nach Kessler hat so starke persönliche Impulse durch Bekanntschaft und Freundschaft mit einer Vielzahl französischer Künstler, durch wiederholte Atelierbesuche in Frankreich und eigene direkte Kontakte mit Pariser Galeristen wie Ambroise Vollard nach Weimar getragen. Das vorzeitige Scheitern seines Projektes *DAS NEUE WEIMAR* war ein Vorgesmack auf das Scheitern Henry van de Veldes 1916 und schließlich auf das Scheitern des *Bauhauses* in Weimar 1925, jedes Mal nach vergleichbaren »vaterländischen« Attacken.

Eine verspätete Rehabilitierung von Seiten der internationalen Kunstwelt erfuhr Kessler im Dezember 1908 während einer Tagung des Künstlerbundes in Weimar durch eine ihm überreichte Solidaritätsadresse, unterschrieben unter anderem von Gerhard Hauptmann, George Bernhard Shaw, André Gide, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Signac, Aristide Maillol und natürlich Auguste Rodin.²¹⁶

215 Graf Kessler, *Das Tagebuch: 1897–1905*, S. 812f.

216 Wahl, »Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der ›Rodin-Skandal‹ zu Weimar 1905/06«, S. 77.

b) Rodins Figur der *EVA*

Worin eigentlich die Kunst Rodins besteht, lässt sich beispielhaft an seiner Figur der *EVA* (Abb. 69) bestimmen, deren Bronzeguss 1911 ins zentrale Treppenhaus des Weimarer Van de Velde-Neubaus kam (Abb. 70) und später so zum »Inventar« des *Bauhauses* wurde, wo sie heute wieder im Foyer der Bauhaus-Universität steht. Natürlich war auch sie Teil der *Exposition universelle* von 1900, aufgestellt im Pavillon der Place d'Alma, laut eigenem Katalog als Nr. 166: *ÉVE (grandes dimensions, plâtre)* mit Abbildung S. 119.²¹⁷ Eine kleine Marmorversion (Höhe 78 cm) wurde in Paris direkt von der Weltausstellung nach Dresden verkauft, eine große Bronze erwarb Karl Ernst Osthaus wenig später beim Künstler für sein Folkwang-Museum.²¹⁸

Rodins lebensgroße Gestalt der *EVA* verdankt, was hinlänglich bekannt ist, ihre Entstehung der frühesten Phase des Entwurfsprozesses zum *HÖLLENTOR (PORTE DE L'ENFER)*, »dieses größte Gebirge seiner Schöpfung, das dem Meister jahrzehntelang als Steinbruch von Ideen gedient hat.«²¹⁹ In einem Brief vom 20. Oktober 1881 hatte Rodin geschrieben, dass er die zwei monumentalen Gestalten von Adam und Eva an den Flanken der Pforte aufzustellen gedenke, wie auch eine Reihe von Vorskizzen belegt (Abb. 71). Doch das den Auf-

217 Le Normand-Romain und Marraud, Rodin en 1900: l'exposition de l'Alma, S. 428.

218 Spielmann u. a., Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland: Katalogbuch zur Ausstellung: Hamburg 18.02.2006 – 25.05.2006, Bucerius Kunst Forum. Dresden: 10.06.2006 – 13.08.2006, Skulpturensammlung, S. 179 f.

219 Rilke, Auguste Rodin, S. 118.

trag vergebende Ministerium lehnte ab.²²⁰
Die Figuren modellierte er trotzdem.

Wie stellt sich Rodin die mythische Gestalt der ersten Frau und somit Mutter der Menschheit vor?

Im Zusammenhang des *INFERNO* nach Dante, das im Wesentlichen das Programm des Höllentores bestimmt, verrät Evas Körpersprache bereits auf den ersten Blick, dass sie sich den in vielerlei Abstufungen »leidenden Leiber[n]« (Rilke) zugehörig fühlt.

Rilke (1903): »Der Kopf senkt sich tief in das Dunkel der Arme, die sich über der Brust zusammenziehen wie bei einer Frierenden. Der Rücken ist gerundet, der Nacken fast horizontal, die Haltung vorgebogen wie zu einem Lauschen über dem eigenen Leibe, in dem eine fremde Zukunft sich zu rühren beginnt. Und es ist, als wirkte die Schwerkraft dieser Zukunft auf die Sinne des Weibes und zöge sie herab aus dem zerstreuten Leben in den tiefen gedemütigten Knechtdienst der Mutterschaft.«²²¹

Tatsächlich wurde Rodins Modell zur *EVA*, die Italienerin Maria Abbruzzesi, während der Modellierung der Statue schwanger, was Rodin zunächst nicht wusste, aber bemerkte, wie die nachträglich auf den Unterleib gekneteten und nicht mehr geglätteten Tonpartikel anzeigen. Rodin stellte die Arbeit an der Eva, weil Maria nicht mehr er-

220 Schmoll, »Rodins Höllentor«, S. 13–46 u. 168.

221 Rilke, Auguste Rodin, S. 30.

schien, spätestens Ende Januar 1882 endgültig und somit unvollendet ein²²²: bossierte Kopfpartien, Winkelstütze am Fuß ihres Standbeines. Es ist ein zugegeben zufällig doppelt symbolischer Vorgang, wenn man sich daran erinnert, dass Maria in der christlichen Ikonografie des Mittelalters, etwa an der Hildesheimer Bronzetür als zweite, als neue Eva dargestellt und gepriesen wurde.²²³

Damit sind schon drei Charakteristika der Kunst des Rodin erkannt und benannt: die Darstellung des bewegten nackten Menschen als eines körpersprachlich um rücksichtslosen Ausdruck der inneren Befindlichkeit ringenden Instrumentes der Seele, sodann – und damit betritt Rodin die Sphäre dessen, was Modernität im engeren Sinne meint – das Sichtbarlassen der teils derben Arbeitsspuren, Kerben und Formkanten des Bildners, und nicht zuletzt das bedacht-sam Unvollendete.

Mit dieser Gestalt der Eva wandte Rodin sich innerhalb des 19. Jahrhunderts ab von all jenen Bildern der Weiblichkeit im Gefolge eines Ingres (*DIE QUELLE*) oder Cabanel (*DIE GEBURT DER VENUS*), die sich unter dem Vorwand von Allegorie und Mythos der schmeichlerisch erotisierten Ästhetik von Voyeuren andienten.

222 Le Normand-Romain, »Eine der schönsten Inkarnationen der ersten Frau: Die Figur der Eva«, S. 69.

223 Schulz-Mons, Das Michaeliskloster in Hildesheim: Untersuchungen zur Gründung durch Bischof Bernward (993–1022), Bd. 2, S. 212, Abb. 363f.

Dabei verzichtete Rodin keineswegs auf Sinnlichkeit und Verführungsmacht weiblicher Körperlichkeit, denn dieser Eva mit ihren ausgewogenen Proportionen fehlt nichts an physischer Präsenz; im Winkel ihrer Armbeuge lässt Rodin bei aller Verschämtheit der Schutzgeste eine Brustwarze hervorschauen, als natürlichen Teil der sich ankündigenden Mutterschaft.

Die Überzeugungskraft der Figur Rodins, namentlich dieser *EVA*, beruht nicht allein in der anrührenden Gebärde, die auch an das Schamgefühl des Betrachters appelliert, sondern vor allem in der ausgefeilten Konstruktion ihrer Bewegung. Dass »Bewegung der Übergang aus einer Stellung in eine andere ist«, wie Rodin in seinen Gesprächen mit Paul Gsell, betitelt »*L'Art*«, hier im 4. Kapitel »Die Bewegung der Kunst«, prägnant formulierte, veröffentlicht 1911, deutsche Erstausgabe 1912,²²⁴ hat der Bildhauer insbesondere durch das augenfällige Korrespondieren von Richtungen, gestische In-Beziehung-Setzen der Gliedmaßen und innerfigürliche Antwortverhalten zur Geltung gebracht. So setzt von rechts außen betrachtet (Abb. 72) der Verlauf ihrer angehobenen linken Fußsohle die ansteigende Kontur des Spanns vom anderen Fuß in leichter Steigerung unmittelbar fort und dem nochmals zunehmenden Steigungswinkel der Achse ihres linken Oberschenkels folgt

gleichgerichtet der ihres linken Oberarmes. Weiterhin korrespondiert zum rechtwinklig sich vorschiebenden Bein dann in der Vorderansicht der rechte Winkel von Unter- und Oberarm auf der Gegenseite. Sodann antwortet auf die leicht einwärts, also rechtsdrehende Bewegung im Anwinkeln ihres linken Beines die allmähliche linksdrehende Torsion des Oberkörpers. Auf das Hinaufsteigen ihres linken Unterarmes mit der nach oben gestreckten und nach außen sich wendenden Handfläche reagiert der Kopf durch seine Bewegung in die Gegenrichtung, nach unten und innen. Auf's Ganze gesehen neigt sich die Achse des gesamten Körpers leicht schräg vornüber aus dem Lot und verleiht der Gestalt den Ausdruck eines inneren Kampfes mit sich selbst ums Aufrechtbleiben. Dem Betrachter erscheint die Physis dieses Leibes jedoch stark genug, diese Anfechtung zu bestehen.

Bei aller nach eigenem Bekennen aufrichtig gesuchten Naturwahrheit ist Rodins Figur der *EVA* das plastische Beispiel einer aus dem subtilen Zusammenspiel richtungs betonender Volumina gewonnenen Konstruktion. Das ist, neben den demonstrativen Arbeitsspuren und dem Prinzip des Nicht-Vollendens, das dritte elementar moderne Merkmal der Skulptur dieses Grenzgängers zwischen der klassischen Linie der abendländischen Tradition und der sogenannten klassischen Moderne.

Die Aufstellung der bronzenen *EVA* in der Weimarer Eingangshalle des 1911 von Henry van de Velde fertiggestellten Mitteltraktes der damaligen *Großherzoglich sächsischen Hochschule für Bildende Kunst* geht nach den Recherchen von Silke Opitz²²⁵ auf eine Initiative ihres Direktors Fritz Mackensen zurück, der dabei wohl auch an eine Rehabilitation Rodins in Weimar dachte, sehr zum Unmut des Großherzogs Wilhelm Ernst, gegen den sich aber das Künstler-Kollegium solidarisierte. Jedenfalls hat Mackensen diese Statue während eines Besuches in Paris 1911 bei Rodin direkt bestellt, und zwar für das Foyer Van der Veldes, finanziert vom stiftenden Fabrikanten Robert Peter aus Apolda. Während des Ersten Weltkrieges schien es Mackensen, militärisch ambitioniert wie er war, opportun, die Figur aus der Eingangshalle zu entfernen, was aber nach Kriegsende wieder rückgängig gemacht wurde. Und so stand sie dort im günstigen Licht des für sie wie geschaffenen Treppenhauses während der Weimarer Gründungsjahre des *Bauhauses* bis zur ersten großen Ausstellung im Sommer 1923, als sie anscheinend wegen ausstellungstechnischer Erfordernisse weichen musste. Heute steht sie wieder an ihrer ursprünglichen Stelle.

c) Entwurf zum *TURM DER ARBEIT*

Rodins Ausstellungspavillon von 1900 an der Place d'Alma beherbergte auch eine 151 cm

225 Opitz, »Dazugestellt – Plastiken und Skulpturen im Hauptgebäude und davor«, S. 67–74.

hohe *MAQUETTE D'UN MONUMENT AU TRAVAIL* (Nr. 124), heute im Besitz des *Musée Rodin Paris*.

Während seines Rodin-Vortrags von 1907 ging Rainer Maria Rilke, Rodins zeitweiliger Sekretär (1905/1906), nur beiläufig auf die *TOUR DU TRAVAIL* (Abb. 73) ein, was er später im Druck durch folgende Anmerkung²²⁶ kompensierte:

»Wiederholte Anfragen lassen mich vermuten, dass eine kurze Beschreibung der Tour du Travail nicht überflüssig erscheinen dürfte. Ich halte mich an das erwähnte Gipsmodell, das im *Musée Rodin* in Meudon zu sehen ist. Auf einem viereckigen, ziemlich geräumigen Unterbau erhebt sich ein runder Turm. Seine offenen Arkaden lassen einen Moment an den Pisaner Campanile denken; aber die Bogen stehen hier nicht zu Stockwerken geordnet übereinander; sie winden sich als spiraliges Band nach oben, wo der Gürtel eines plastischen Gesimses sie zusammenhält. Den Abschluss des Ganzen bildet eine Gruppe von zwei geflügelten Figuren, die auf der vom Gesimse eingeschlossenen Plattform ruhen.

Der Unterbau wird einen fensterlosen viereckigen Saal enthalten, eine Art Krypta, aus deren Wänden, in Basrelief, Darstellungen unterirdischer und unterseeischer Arbeiten, Bergleute und Taucher, bei elektrischer Beleuchtung hervortreten sollen. Vor dem et-

226 Rilke, Auguste Rodin, S. 117f.

was zurückliegenden Eingang zu diesem Raume stehen zu beiden Seiten, das Untergeschoss überragend, die Statuen des Tages und der Nacht, architektonisch in die Treppenanlage eingefügt, die den Aufgang zur Terrasse des Unterbaus vermittelt. Von da aus betritt man den Turm. Er besteht aus einer massigen Säule, an welcher in sanftem Anstieg die Wendeltreppe entlangführt, die nach außen von den Arkaden eingeschlossen ist. Durch diese fällt reichlich Licht auf die gegenüberliegenden Reliefs, die, die Oberfläche der Säule belebend, die Treppe auf ihrem ganzen Weg begleiten. Handwerk aus Handwerk entrollt sich hier, Zimmerleute, Maurer, Schmiede – Gewerbe aus Gewerbe, wie von einer einzigen riesigen Bewegung hingerissen und hinauf. Das Band, das die Spirale an ihrem Ende schließlich von außen zusammennimmt, trägt die Bilder des Tierkreises, die wiederholen sollen, was schon die Statuen des Tages und der Nacht am Fuße des Denkmals andeuten: dass alles das ununterbrochen am Werke ist und im Steigen auf die Genien zu, die sich aus den Himmeln segnend niederlassen, von der Fülle der wirkenden Kräfte wie von einem Anruf angezogen. Unten am Turme sind noch zwei Steinreliefs wie Grabtafeln eingemauert, die an Herakles und Hephaistos erinnern, die heroischen Ahnherren menschlicher Arbeit. Die anderen dargestellten Figuren tragen die Klei-

dung ihrer Zeit; der Stil des Bauwerks, im ganzen und im einzelnen (Arkaden, Türen usw.), schließt sich an die Formen der französischen Renaissance an.«

Die Idee zu einem *MONUMENT DER ARBEIT* für die Pariser Weltausstellung 1900 stammte von Armand Dayot, der 1889 die Retrospektive der französischen Kunst kuratierte; gedacht war an eine Gemeinschaftsarbeit von Bildhauern unter Rodins Führung. Dieser nahm an und begann mit dem Entwurf im September 1898. Ein entsprechender Auftrag zur Realisierung blieb jedoch aus. Es gab weitere Anläufe, beispielsweise 1906 seitens eines internationalen Komitees: Turmhöhe 130 m mit dem Höllentor davor.²²⁷ Außer an den von Rilke assoziierten Turm von Pisa erinnert der Entwurf jeden Kunsthistoriker, wegen des monumental reliefierten Spiralkerns, ebenso an die antiken Säulen des Trajan und des Marc Aurel in Rom wie auch deren napoleonisches Nachbild auf der Pariser *Place Vendôme* und, wegen der offenen Arkadenwindungen, nicht minder an das Treppenhaus im *Château de Blois* aus der französischen Renaissance. Also ein historistischer Ansatz? Äußerlich ja, innerlich nein.

Rodin wusste mit der Idee des Sozialismus kaum etwas anzufangen, eher polemisierte er dagegen, gleichwohl kreisten seine Vorstellungen hier mit tiefem Ernst um die Dar-

227 Le Normand-Romain und Marraud, Rodin en 1900: l'exposition de l'Alma, S. 232.

stellung des Universums menschlicher Arbeit, ohne das Thema sozusagen sozialistisch einzugrenzen auf das Los des Proletariats; vielmehr steigt das Band hinauf bis zur Philosophie und dem Kosmos der Künste. Das wiederum lässt an das Titelblatt zur Diderot'schen *ENCYCLOPÉDIE* (Kap.I.A.1) zurückdenken, wo allerdings epochentypische Allegorien dominieren, während Rodin das Arbeiten selbst darzustellen suchte, allerdings nicht ohne symbolistische Rahmung durch die freistehenden Sockelgestalten von *TAG* und *NACHT* sowie die beiden Genien der *LIEBE* und der *FREUDE* auf der Spitze. Damit tauchte Rodin »verspätet« in eine junge Strömung nicht nur der französischen Kunst ein, welche bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Ikonografie der Arbeit auf eine kulturhistorisch neue Stufe gehoben hatte, wofür Courbets *STEINEKLOPFER* (1849) als prototypisch gelten kann. Der Pariser *Salon* von 1863 zeigte zu diesem Thema einerseits die arkadische Idylle *LE TRAVAIL* (Replik 1867) von Puvis de Chavannes, andererseits von François Millet als Vertreter der Freilichtmaler von Barbizon jene nahezu mythisch inszenierten Bilder der Arbeit auf dem Lande, die bekanntlich tiefen Eindruck auf van Gogh machten. Schließlich entwarf auch Rodins befreundeter Bildhauerkollege und Konkurrent Aimé-Jules Dalou (1838 – 1902) – Rodins Bronzestatue *DALOUS* erwarb Justus Brinckmann 1900 in Paris für

sein Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe – gegen Ende der neunziger Jahre ein Denkmal der Arbeiter, das jedoch ebenfalls nicht zur Ausführung kam.

An dieser Stelle sollte Rodins Mitgliedschaft in der belgisch-französischen Künstlergruppe *Les Vingt* mit Sitz in Brüssel nicht unerwähnt bleiben, der 1889 auch Henry van de Velde und im Jahr darauf Paul Signac beitraten. Während ihres Bestehens von 1883 bis 1893 lud sie zu ihren Jahresausstellungen nach und nach alle französischen Impressionisten, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec und die Neoimpressionisten nach Brüssel.

Für Rodin am beeindruckendsten war sicherlich die Teilnahme von Constantin Meunier (1831 – 1905) an den Ausstellungen 1885, 1887, 1889 und 1892²²⁸, der seit Beginn der 80er-Jahre mit seinen lebensgroßen Bronzefiguren bis heute gültige Ikonen des Arbeiters schuf. Meunier war in Paris schon 1889 in der belgischen Abteilung mit dem sitzenden *PUDDLEUR* (1886) aufgefallen, weil dieser eben nicht ein männliches Schönheitsideal, sondern die Tragik im Alltag eines Arbeiters verkörperte; 1900 war es unter anderem *LE FACHEUR* (1890), der Landarbeiter mit der Sense, den Meunier zeigte.

Kurzum: Die Skulptur der Arbeit war durch Meunier bereits vor Rodin endgültig etab-

228 Hammacher, Roberts-Jones, und Legrand, *Le Groupe de 20 et son temps*, S. 78.

liert. Meuniers monumentales Denkmal der Arbeit wurde posthum 1930 realisiert.²²⁹ Mit keinem Wort soll hier behauptet werden, dass die angesprochenen Werke von Rodin einen wie auch immer gearteten, unmittelbaren Einfluss auf die frühen Weimarer Bauhausjahre nahmen, wenn man davon absieht, dass der Bauhausmeister Gerhard Marcks seine Lehrlinge und Gesellen oft auf Rodin verwiesen haben soll. Aber, was *LA TOUR DU TRAVAIL* betrifft, hatte Rodins Turmentwurf einerseits und seine thematische Verbindung von Arbeit, Handwerk und Künsten andererseits etwas vorformuliert, was unter anderem in Text und Titelbild des *BAUHAUS-MANIFESTES* von 1919 in völlig neuem Gewande vor die Öffentlichkeit trat. Von weiteren, in diesen Zusammenhang gehörenden Produkten des *Weimarer Bauhauses* wird noch detailliert zu sprechen sein.

D. IMPULSE DER PARISER WELTAUSSTELLUNGEN RICHTUNG BAUHAUS

Die vorliegende Untersuchung unterscheidet vier historische Kulturoffensiven, die von Frankreich aus die Entstehung des Bauhauses beeinflussten. Die erste entstand in der Mitte des 18. Jahrhunderts und ist verbunden mit den Impulsen von Denis Diderot, der die Aufwertung der mechanischen Künste forderte, aber auch mit der Eröffnung einer neuartigen Zeichenschule in Paris durch Jean-Jaques Bachelier. Die zweite Welle rollte durch fünf Pariser Weltausstellungen, wo über die stolze Präsentation des technischen Fortschritts hinaus jedes Mal aufs Neue das sich wandelnde Verhältnis von *Kunst* und *Industrie* thematisiert wurde. Die dritte Welle löste der *Kubismus* aus, die vierte das Werk von Le Corbusier. Das selektive Vorgehen in der Analyse der ersten beiden Wellen hat als Ziel die quasi archäologische Erkundung von Tiefe und Breite der Fundamente, auf denen

229 Hanotelle, Paris-Bruxelles: Autour de Rodin et Meunier, S.104–113, mit Abb.; S.105, 109, 139, 148.

im Frühjahr 1919 das Weimarer Bauhaus errichtet werden konnte.

1. Der Turm – Erste Ideen

Das alle Pariser Weltausstellungen Überragende – im wörtlichen wie symbolischen Sinn – ist ohne Zweifel der *EIFFELTURM* von 1889 als dominierendes Bild der technischen Revolution, errichtet genau 100 Jahre nach dem Ausbruch der Französischen Revolution. Die teils kontroversen Reflexe auf den Turm schon unter den Zeitgenossen sind nicht zählbar. Auch einzelne französischen Maler, die für die Entwicklung der Klassischen Moderne von entscheidender Bedeutung waren, reagierten auf ihre Weise, wie die Darstellungen von Georges Seurat (Abb. 74) und Robert Délaunay vergegenwärtigen. Und als Auguste Rodin den auf 130 Meter Höhe geplanten *TURM DER ARBEIT* für die Weltausstellung 1900 entwarf, das Modell (Abb. 73) war 1900 ausgestellt, stand der Turm auf dem *Champ de Mars* von 1889 unausgesprochen Pate. In der Tradition nicht nur der abendländischen Baukunst war der Turm als monumental in den Himmel ragendes Zeichen zumeist integraler Bestandteil der Sakralarchitektur und fand besonders in der europäischen Epoche der Gotik eine ausgesprochene, sozusagen symbolisch-demonstrative »Zuspitzung«, d. h. erreichte real bis dahin unbekannte Höhen, was die nachfolgenden Epochen von Renaissance und Barock wegen anderer Zielvorstellungen nicht weiterverfolgten.

Die in der Île de France entstandene *Kathedralgotik* verwirklichte transzendente Vorstellungen durch eine statisch deklinierte Skelettbauweise, deren zentrales Merkmal Hans Jantzen als »diaphane Struktur« definierte.²³⁰ Im drastischen Unterschied zur mittelmeeischen Antike habe dabei das Prinzip des »Antiponderosen« gegolten, d. h. das Bemühen um eine möglichst weitgehende Negation der Schwere des Steins.²³¹ Schließlich war die Kathedrale als Gesamtkunstwerk das Ergebnis einer Zusammenarbeit aller Künste unter Führung der Architektur, organisiert durch die vom Dombaumeister geleitete Bauhütte. Mit seinem plastischen Entwurf *LA TOUR DU TRAVAIL* (Abb. 73) für 1900 machte Rodin sich erstmals ein Sujet zu eigen, das schon seit der Mitte des Jahrhunderts in der profanen Ikonografie der Kunst etabliert war, und knüpfte damit thematisch an die *Galerie de l'histoire du travail* der Weltausstellung von 1867 an. Seinem Gestaltungskonzept entsprechend richtete er sich jedoch nicht wieder an einer Präsentation der Produkte menschlicher Arbeit aus, vielmehr wollte er unter Beteiligung eines ganzen Stabes weiterer Bildhauer für den tragenden inneren Kern des Turms eine Sequenz von Großreliefs modellieren, in welchen der Prozess menschlichen Arbeitens prototypisch zur Anschauung kam, von den schweren körperlichen Anstrengungen z. B. eines Bergarbeiters unter Tage, über den Alltag des Handwerkers z. B. beim Möbelbau, bis hinauf zur Atelierarbeit der Künstler und zur Schreibtischarbeit eines Philosophen. Der Besucher sollte also einer Reliefspirale entlang wie an einem bildlichen Universum menschlicher Arbeit allmählich emporsteigen, bis auf über hundert Meter. Die Idee war gar nicht so überraschend, wenn ein wacher Zeitgenosse angesichts dieser Weltausstellung von dem »Schauplatz des großartigsten Festes der Arbeit, das jemals gefeiert wurde«, spricht.²³²

230 Jantzen, Die Gotik des Abendlandes: Idee und Wandel, S. 22f.

231 Ebd., S. 205–209.

232 Kraemer, Die Ingenieurkunst auf der Pariser Weltausstellung 1900, S. 1.

a) Lehrer und Schüler des *Weimarer Bauhauses*

Die Idee des Turmes hat in der Generation vor dem ersten Weltkrieg viele beschäftigt, natürlich besonders die Architekten der ersten Hochhausgeneration, wozu auch der bekannte *HOCHZEITSTURM* (1905 – 1908) von Joseph Maria Olbrich auf der Darmstädter Mathildenhöhe zu zählen ist; aber auch in der Malerei des Expressionismus begegnen Titel wie *TURM DER BLAUEN PFERDE* (Franz Marc), was sich in diesem Falle wohl am ehesten von Delaunay ableiten lässt.

Beispiel 1: *KATHEDRALE* von Lyonel Feininger

Die Reihe der am *Weimarer Bauhaus* entstandenen Arbeiten, die sich mit der Idee des Turmes auseinandersetzen, beginnt wie eine Initialzündung mit Lyonel Feiningers Titelbild auf dem beidseitig bedruckten Faltblatt zum Manifest und Programm von 1919 (Abb. 75). Technisch gesehen handelt es sich um einen Buchdruck mittels Zinkätzung nach einem Holzschnitt auf graugrünem Papier.

In fast symmetrischer Frontalität präsentiert sich ein steiler Bau mit hellen Turmspitzen inmitten gefächerter Strahlenbündel. Das Stakkato der gleißenden Lichtstreifen versetzt den schlanken Bau in einen oszillierenden Zustand zwischen stolz aufragender Ruhe und partiell splitternder Bewegung. Die Lichtbahnen des Hintergrunds erzeugen eine filigrane Raumspannung allein schon dadurch, dass sie nach oben hin divergieren, während der Bau nach oben konvergiert, und zwar in schubweiser Dynamik. Denn was unten mit dem stumpfen Winkel des Vorplatzes beginnt, steigert sich zu gleichschenkligen Winkeln über den Portalen und kulminiert in den drei nadelspitzen Turmhelmen. Genau über diesen Spitzen, in einer Raumschicht zwischen Vorder- und Hintergrund, entsendet eine »Kon-stella-tion« aus drei fünfzackigen Sternen feierlich wie »in seltenen Lichtmomenten« (*BAUHAUS-MANIFEST*) radial selektierte Strahlen, deren längste eine Art Lichterdach über das ganze Szenarium ausbreiten.

Der Bau folgt den Prinzipien der französischen Kathedralgotik, ohne an einen bestimmten Ort zu erinnern, weil es eine solche Zusammenstellung von Portalanlagen, die sich überlappen, von so tief ansetzenden, dreistöckigen Strebebögen, von merkwürdig einwärts gerückten Seitentürmen und einem dermaßen überhöhten Vierungsturm nicht gibt. In der Gesamterscheinung des Turmbaus überzeugt gleichwohl die Subordination aller

Teile zugunsten einer höheren Einheit, im wörtlichen wie im transzendierenden Sinn.

Feiningers *KATHEDRALE* ist dezidiert konzipiert als mit Gropius abgesprochene Illustration zu diesem »Flyer« des *Weimarer Bauhauses* von 1919. Sie kommentiert über die bildliche Erinnerung an die mittelalterliche Bauhütten-Tradition die Idee eines neu zu gewinnenden Gesamtkunstwerkes unter dem Dach einer weithin leuchtenden Architektur für alle.

Organisatorisch und praktisch ist die Voraussetzung zur erstrebten »Samm- lung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst«²³³ durch die Vereinigung der ehemali- gen *Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst* mit der ehe- maligen *Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule* unter, wie es heißt, Neuangliederung einer Abteilung für Baukunst vollzogen. Wenn man so will: eine späte Erfüllung der Forderungen von Denis Diderot (Kap.I.A.2), wenn dazu im Manifest steht: »Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.« Dies scheinbar rückwärtsgewandte Bekenntnis zum Handwerk erinnert natürlich an die britische *Arts and Crafts*-Bewegung, doch im deutlichen Unterschied zu ihr, wenngleich 1919 noch zaghaft, heißt es im Bauhaus-Programm, Abschnitt »Grundsätze des Bauhauses«: »Ständige Füh- lung mit den Führern des Handwerks und Industrien im Lande«, d. h. die ma- schinelle Serienproduktion ist von Anbeginn mit anvisiert.

Die Turm-Idee darf auch als Textbestandteil des *BAUHAUS-MANIFESTES* vom April 1919 gelten, wenn es am Ende heißt: »Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der ... einst gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«

Nachbemerkung zur Entstehung: Der Holzschnitt, der schließlich zur Vorlage für das Manifest-Faltblatt bestimmt wurde (Abb. 76 c), hat zuvor, wie im *Œuvre*-Verzeichnis von Feiningers Druckgrafik nachzuvollziehen,²³⁴ markante Stadien durchlaufen, die nicht nur den handwerklichen Fortgang der Arbeit am Druckstock dokumentieren, insbesondere durch Formatveränderung, Motiverweiterung, Seitenverkehrung und die fortschreitende Holzentnahme mittels Flachbeitel, sondern die vor allem die damit einhergehende, stetig umformu- lierende Präzisierung der thematischen Zielvorstellung »erhellen«.

Den ersten Zustandsdruck (Abb. 76 a, Prasse W143,I.) durchzuckt das unruhige Flackern der aggressiv das Dunkel durchtrennenden Sternstrahlen, die, ab- gesehen von der Durchkreuzung der Helmspitze rechts, hinter der Kathedrale bleiben. Gleichwohl erscheint die von Nacht umgebene Front des Baus wie vom Gewitterblitz erhellt. Dieses Zackendrama im heftigen Kampf des Weißen gegen das Schwarze erzeugt unmittelbar ein expressives Sternstunden-Pa- thos. Der Nacht-Eindruck bleibt.

In einem nächsten Stadium (Prasse W143,II.) hat Feininger die Breite des Druckstocks um 8 mm auf 115 mm reduziert und im Hintergrund die aufsteigend

233 Gropius, Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar.

234 Prasse, Lyonel Feininger: Das grafische Werk; Radierungen, Lithografien, Holzschnitte, S. 182–184.

divergierenden Strahlenbündel ausgehoben. In der dritten Phase (Abb. 76 b, Prasse W143,III.) ist der Holzblock oben um 13 mm auf nun 198 mm ergänzt, womit der höhere mittlere Stern nun nicht mehr den Rand berührt und alle Strahlen weiter in den Himmel reichen. An der Kathedrale keine Veränderungen. Das sichtbare Ergebnis, von dem ein Probedruck mit dem Faltblatt-Text existiert (Prasse W143,III.B), hat gegenüber dem ersten Zustand schlankere Proportionen, ist deutlich stärker durchstrukturiert, besticht aber vor allem durch ein vergleichsweise ausgewogenes Hell-Dunkel-Verhältnis, als ob die Nacht sich zum leuchtenden Morgen verwandelt. Doch der entscheidende Schritt ist in den Augen des Druckers offensichtlich noch nicht vollzogen: die Seitenverkehrung und gleichzeitige Vergrößerung des Motivs von vormals knapp 20 auf nun etwas über 30 cm Gesamthöhe (Abb. 76 c, Prasse W144) und das deutlich weitere Ausschneiden aller Strahlenformationen und leichte Aufhellen der dunklen Portalhälften. Wegen der tendenziellen Symmetrie der Komposition bewirkt der Seitentausch nur eine geringe Veränderung der Gesamtwirkung; immerhin dreht der mehrgeschossige Mittelturm seinen asymmetrischen Helm nun so, dass für uns westliche Links-rechts-Leser ein längerer und steilerer Aufstieg zur Spitze stattfindet. Die extreme Auflösung der Oberfläche des Druckstocks zu hundert feinen und feinsten Holzstegen hat das drucktechnische Folgeproblem, dass sich damit keine hohe Auflage produzieren lässt, was im Gegensatz zur Forderung einer weiten Verbreitung des Faltblattes steht. Folgerung: Herstellung einer Metallkopie (Zinkätzung) für den maschinellen Buchdruck. Am Ende des wechselvollen Prozesses ist die ganze Szenerie von gleißendem Licht überstrahlt, Kathedrale und Kosmos verbinden sich zu einer strukturell architektonischen Einheit.

Beispiel 2: *TURM DES FEUERS* von Johannes Itten

Dem ersten Absatz des Manifestes sozusagen *ad experimentum* folgend, wonach das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit der Bau ist, wollte Johannes Itten sein bildhauerisches Hauptwerk der frühen Weimarer Jahre²³⁵ »wieder mit architektonischem Geiste füllen«. In diesem Sinne schuf er das Modell zum *TURM DES FEUERS* bzw. *DES LICHTES*, das nur in einer Fotografie von 1920 erhalten ist, wie es vor dem Tempelherrenhaus steht. Itten, vormals (zusammen mit Oskar Schlemmer) Stuttgarter Hölzel-Schüler, den Gropius über Alma Mahlers Vermittlung aus Wien ans *Bauhaus* berief, lebte im Weimarer Tempelherrenhaus und hatte hier sein Atelier.

Die Rekonstruktion von Michael Siebenbrodt (1995/1996) misst etwas über vier Meter Höhe und steht auf einem hellgrauen Museumssockel (Abb. 77). Die mittelgraue, modelleigene Bodenplatte ruht darauf sockelparallel in den Dimensionen einer traditionellen Plinthe. Was sich nun in die Höhe schraubt, folgt einem stereometrisch weitgehend durchgerechneten Konzept, das vier Prinzipien vereinigt, deren vollständige körperliche Regelmäßigkeit

235 Bothe, »Der Turm des Feuers«, S. 72 – 82; Franzke, »Zu den plastischen Werken Ittens«, S. 89 – 103.

allerdings erst mit der Stufe des untersten Würfels einsetzt: sukzessive lineare Verjüngung aller Würfel nach oben, zweitens stetige vertikale Achsentorsion des jeweils folgenden Elements gegen den Uhrzeigersinn, drittens vor alle vier Seitenflächen der Würfel diagonal von oben links formgleich aufgespannte Glasschirme eines flachen Kegelmantels, versehen mit einer schneidend scharfen Sichelkappe als vordringendem Außenrand, viertens ein chromatischer Farbkreis durch die horizontale Abfolge der vier Glasschirme eines jeden Würfels, was infolge der sukzessiven Torsion nach oben selbst zu einer Farbenspirale wird. Dieses Farbspiel lässt sich allerdings wie bei jedem Kirchenfenster am intensivsten von innen gegen einen hellen Himmel erleben, im Museum aus der nahen Untersicht des Turms, dessen beschleunigte Perspektive ihn höher erscheinen lässt als er ist. Die Präzision der Konstruktion wird an zwei sich überall wiederholenden Raumpunkten deutlich: Jeder systematisch verkleinerte Würfel grenzt in seiner Drehung exakt an die Außenkante des Würfels darunter. Zweitens ist jeder sphärische Glasschirm großemäßig so berechnet, dass er einerseits mit der oberen Würfelkante abschließt, andererseits unten um die Würfelfläche so weit herumgreift, bis er auf die rückwärts verschobene Ecke des Würfels darunter trifft. Die rekonstruierte Farbigkeit folgt Ittens Farbstern, der als lithografische Beilage zu *UTOPIA. DOKUMENTE DER WIRKLICHKEIT* 1921 veröffentlicht wurde, und zwar ausgehend von einer »Farbenkugel in 7 Lichtstufen und 12 Tönen«, d. h. auf jeder Horizontalebene verteilen sich die zwölf Farben auf die vier Glasschirme, in den Bezeichnungen Ittens: Gelb, Orange, Rot – Karmin, Purpur, Purpurviolett – Blauviolett Ultramarin, Cyanblau – Blaugrün, Grün, Gelbgrün.

All das klingt nach hypertropher Demonstration einer schulmäßigen Form- und Farbenlehre. Doch damit wird man dem ursprünglichen Entwurf nicht gerecht. Während die beiden Vorstudien *WERKVERZEICHNIS 217* (Bleistift) und *218* (Tinte),²³⁶ einerseits die Schirmspirale, andererseits die sich verjüngende Würfeltorsion darstellen, enthält die Weimarer Skizze auf S. 51 des vom 9. Juli 1918 bis etwa 1921 reichenden Tagebuchs eine Fülle weiterer Kommentare zum Turmprojekt²³⁷ (Abb. 78), die sich durch Briefpassagen und weitere Tagebucheinträge vervollständigen lassen.

Danach soll der zwölfgliedrige Turm in sich überlagernden Dreier- und Vierer-Einheiten zu einem ins Kosmische reichenden, alles vereinigenden Universalsymbol werden.²³⁸ Die genannte Skizze sieht aus wie eine Ideensammlung ohne endgültige Festlegung, denn was beispielsweise oben rechts aufgelistet steht, taucht in der Skizze im unteren Vierer-Register, das aus gebranntem Ton/Stein bestehen soll, in umgekehrter Reihenfolge auf: Mineralien, Pflanzen, Tiere, Mensch, sozusagen in der traditionellen Evolutionsreihenfolge. Der Plural Mineralien erklärt sich aus den genannten 12 Kristallsystemen, der Plural Tiere wird weiter links schriftlich aufgeschlüsselt in Säugetiere, Vögel, Lurche und Schlangen. Das mittlere Vierer-Re-

236 Itten, »Werkverzeichnis«, S. 306.

237 Badura-Triska und Bogner, »Itten am Bauhaus«, S. 82 – 89 u. 95, dazu die Abb. S. 86.

238 Wagner, »Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?«, S. 123 – 134.

gister aus Metall ist der Aufhängung von 12 Glocken vorbehalten (unge-
nannt: vermutlich in der chromatischen Zwölftonreihe einer Oktave), deren
Verteilung auf die Würfel 5 bis 8 oben links veranschaulicht wird. Schließ-
lich gehört das obere Vierer-Register aus Glas den vier Elementen (unge-
nannt: Feuer, Wasser, Erde, Luft); ob damit auch die vier Temperamente
gemeint sind, die oben rechts in der Liste unter den Elementen erscheinen,
wird nicht recht klar. (Nach traditionellen Vorstellungen verbindet sich das
Feuer mit dem Choleriker, mit dem Wasser der Phlegmatiker, mit der Erde
der Melancholiker und mit der Luft der Sanguiniker.) – Mittig am linken
Blattrand sind die Aggregatzustände durchgestrichen wie manch andere
kürzere Angabe auch. Ganz unten links liest man auf die gesamte Senk-
rechte bezogen den unterstrichenen Vorschlag, die 12 Tierkreiszeichen-
bilder darzustellen. Ein letzter technischer Hinweis in der rechten unteren
Blattecke bezieht sich auf die Sockelplatten-Proportionierung: nach unten
immer dünner. Dass hinter alledem ein weltanschauliches Konzept steckt,
verrät die Angabe zur Spitze des Turms: 4 Lichtkugeln – Logos – Sonne in
4 Farben.

In einem Brief vom 14. Juni 1920 an Anna Höllering in Wien heißt es: »Augen-
blicklich warte ich auf meinen Glasturm, der jeden Augenblick ankommen
kann vom Glasmacher. Ich glaube, dieser Turm wird stark und schön, wie
ein wachsender Samenkeim sein ...«²³⁹ Und unter den Tagebucheinträgen
vom Juli 1920 finden sich Aussagen wie: »Mein Turm ist ein Zeichen des
Lichtes, der Wahrheit, mit dem Glockenspiel erklingt die Musik.« Oder: »Bei
meinem zwölfteiligen Farbkreis sind genau zu unterscheiden: der Ausdruck
des Hell-Dunkels (Gehirn) und der reinfarbige Ausdruck der Klangfarbe des
Tones (Herz).«²⁴⁰ In der rückwärtigen Beschriftung eines Turm-Fotos von
1920, die Itten 1964 vornahm, heißt es unter anderem: »In der Nacht sollten
die Glaswände von innen erleuchtet sein (als Merkzeichen einer Stadt für
Flieger!). Er ist in der Ausführung als sehr hoch gedacht. Zuoberst wäre ein
Leuchtfeuer, das sich dreht.«²⁴¹ Willy Rotzler verweist an dieser Stelle auf
die Passage in einer Rezension der Pariser *Exposition internationale des
Arts Décoratifs et industriels modernes* (28.4. – 25.10.1925), auf der Itten
einen Großen Preis erhielt, (erschieden in: *REVUE MODERNE* 26, 2 vom
30. Januar 1926, S. 26ff.): »En 1919, il exécuta son œuvre maitresse: le mo-
nument à la ville de Weimar, la Tour de la Lumière qui classa Monsieur Itten
parmi les architectes et sculpteurs les plus distingués de son pays.« Be-
kanntlich war diese Ausstellung zugleich das Forum für Le Corbusiers le-
gendären Pavillon seiner Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU*.

Ittens Turmmodell wirkt beim ersten Anblick wie ein großer in den Himmel
zielender Pfeil, der in seiner spiraligen Aufwärtsbewegung rundum farbiges
Spektrallicht schaufelt und damit nicht nur sich selbst zum Leuchten bringt,
sondern mittels der Transparenz seiner Glasschirme wie schon bei mittel-
alterlichen Glasfenstern auf eine Transzendenz Richtung Kosmos zusteuert.

239 Rotzler, Johannes Itten. Werke und Schriften, S. 72.

240 Ebd.

241 Ebd., S. 401f., Anm. 118.

Itten vermeidet dabei eine technische Abzählbarkeit, indem er die Schirmflächen nicht nur radial und transversal gliedert, sondern zudem in den Abständen der radialen Bleistege rhythmisch variiert und mit Bögen sowie einem fieberkurvig aufsteigenden Bleisteg unregelmäßig durchkreuzt.

Auch von innen betrachtet überwiegt dementsprechend bei aller Chromatik eine gewisse Unregelmäßigkeit der Farbverteilung in dieser Lichtarchitektur, was zusammengenommen den handwerklichen Produktionsprozess des Glasmalerei-Betriebes Ernst Kraus, der auch die Werkstatt für Glasmalerei am *Bauhaus* einrichtete, zur Geltung bringt. Die weitergehenden Aspekte des Entwurfs, die in der erläuterten Skizze (Abb. 78) formuliert sind, bleiben sozusagen Utopie eines zwölftönigen Glockenturms voller Material- und Natursymbole, von den menschlichen Temperamenten bis zum Logos. Darin klingt noch das expressive Pathos der ersten Nachkriegsjahre an, die Zeit, in der Kurt Pinthus die aufwühlende Lyrik-Anthologie *MENSCHHEITSDÄMMERUNG* herausgab (1919/1920) und im Berliner Arbeitsrat für Kunst, in welchem Walter Gropius eine bedeutende Rolle spielte, wie auch in der *Gläsernen Kette*, der Gropius seit 1919 ebenfalls angehörte, pathetisch sozialutopische Thesen zur Architektur der Zukunft ausgetauscht wurden.

Entscheidendes Gesamtmerkmal bleibt die Bewegung in Form einer dynamischen Spirale, die im malerisch-zeichnerischen Œuvre von Itten schon vorher eine Art Leitmotiv war und es lebenslang blieb.²⁴²

Beispiel 3: STELE MIT KOSMISCHER VISION von Theobald Emil Müller Hummel

Diese bezeichnenderweise aus einem Propellerflügel 1919/1920 geschnitzte, farbig gefasste und mit Messingbeschlägen versehene Holzskulptur von knapp einem Meter Höhe (Abb. 79) gehört sichtlich dem »Dunstkreis« der Itten'schen Turmideen an. Der Bildhauer schält von unten aus der kompakt sich vorwölbenden Holzstele Schicht um Schicht nach oben hin heraus, durchstößt sogar partiell das Relief. Dabei lässt er die schlank aufstrebenden Reliefscheiben, deren leicht konkave Innenflächen ihre Maserung präsentieren, sich facettenweise vertikal überlappen, während die ausgeprägte Kantenbildung, verstärkt durch Messingbeschläge, zu steilen Parabelschwüngen ansetzen. Doch ein vollkommener Bogenschluss gelingt nur im Zenit. Denn in der Blockmitte drängen von unten sukzessiv drei scharfe Spitzen empor, durchstoßen und segmentieren die Bögen und verursachen so ein asymmetrisches Geschiebe der Holzschichten. Die Gesamtbewegung hat im unteren Bereich der Plastik einen aufwärtsdrehenden Charakter, an der Unterkante beginnend mit der regelmäßig anwachsenden Reihe der Zähne aus Messingblech. Farblich entwickelt sich das Objekt vom dunkel Kaltfarbigen hinauf zu warmfarbiger Helligkeit, inmitten, oberhalb der größeren Durchbrüche, dominiert das kräftige Rot.

242 Helfenstein, »Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit. Zum Motiv der Spiralen bei Itten«, S. 23–38.

Die formale Nähe zum sogenannten *TURM DES FEUERS*, eher: *TURM DES LICHTES*, verraten die Dreier- und Vierer-Bildung ähnlicher Elemente, es deutet sich sogar eine segmentierte Zwölfzahl an, sodann die steile Aufwärtsbewegung mit partieller Torsion, die schrittweise Größenreduktion der Anteile nach oben, die Betonung von Metallkanten und nicht zuletzt die Farbbewegung. Selbst ohne den Titel scheint die Arbeit auch von Feiningers *KATHEDRALE* inspiriert, dafür sorgen die drei Spitzen und nicht zuletzt die kleinen applizierten Messingsterne, die oben aus den konkaven Bogenschichten gewölbte Himmelssphären werden lassen.

Beispiel 4: *SPIRALTURM* (Materialstudie) von Nicolaus Wassiljeff

Im Lichtbild eines unbekannteren Fotografen aus der Zeit um 1920 (Abb. 80) hat sich eine Materialstudie aus Weimar erhalten, mit einer nur abschätzbaren Höhe von vielleicht 150 cm, die ebenfalls in mehrfacher Hinsicht dem näheren Umfeld von Itten und Feininger zuzuordnen ist²⁴³ und in auffallender Weise der Turmidée verpflichtet ist, in ihren Modellproportionen sogar dem Grundaufbau des *EIFFELTURMS* am nächsten kommt.

Die Motive des steilen Auftürmens zu einer Spitze, die Sukzession größenreduzierter Elemente, die mehrfache Spiralbewegung, das alles hat ohne Zweifel mit Itten zu tun. Wie bei Hummel kommt die Aufwärtsbewegung vom Dunklen ins Helle dazu, ebenso wie die beiden »Sterne«, eine Sichel-scheibe und ein Stachelball, die die Feininger'sche *STERNSTUNDE* kolportieren, wobei Wassiljeffs gespannte Fäden und Drähte als eine eigenwillige, nun vollständig dreidimensionale Interpretation der kosmischen Strahlenbündel in Feiningers Kathedralen-Druck gewürdigt sein wollen. Dieses in jeder Hinsicht innovative Objekt hat, bei aller scheinbar spielerischer Experimentierlust, etwas von Ingenieur-Ästhetik an sich, was belegt, dass schon vor dem Eintreffen von László Moholy-Nagy am *Weimarer Bauhaus* – die Frage seiner Berufung war erstmals am 15. März 1923 Tagesordnungspunkt der Sitzung der Formmeister²⁴⁴ – durch Anregungen in Ittens Vorkursen solche materialverbindenden, in diesem Fall das Metall bevorzughenden Studien produziert wurden.

Die Schwarz-Weiß-Fotografie gibt nur mit Mühe preis, welche Materialien insgesamt hier im Spiele sind. Die flachen, spiralog verschobenen Quader der Sockelformation werden wohl Holzklötze sein, erkennbar an der rechten Kreissägen-Schnittfläche des untersten Blocks, denn sie erlauben das Einschlagen von Nägeln in ihre oberen Ecken, an denen Bänder und bzw. oder Drähte befestigt und zu anderen Punkten gespannt sind. Eindeutig um kräftigeren Draht handelt es sich zwischen dem Sichelstern und dem untersten Blechzylinder, denn in der Mitte sieht man die Öffnung, in welcher der Hebel zum gegeneinander spiralog verdrehten Doppeldraht steckte. Ein solcher Draht umläuft auch in weitem Schwung die doppelte Bandspirale, deren eine mit einer Perlenreihe aus nicht identifizierbarem Material be-

243 Wagner, »Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?«, S. 130–134.

244 Wahl, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar: 1919 bis 1925, S. 297.

setzt ist, und ragt nach mehrfacher Umwicklung um die Spitze wie eine Antenne in die Höhe. Da sich diese Antenne nicht deutlich verbiegt, indem ein dort mittig angeknötetes und straff gezogenes Band hinunter zum rechts extern eingeschlagenen Nagel führt, wird es sich um eine Textilschnur handeln, was dann auch für die übrigen Fäden gilt.

Jedenfalls erzeugt Wassiljeff modellhaft mittels Holz, Metall und Textil einen steilen »Bau« und folgt so auf seine Weise der Zielvorgabe des Manifestes vom April 1919.

Beispiel 5: *LANDSCHAFT MIT TURM-ARCHITEKTUREN* von Gerhard Marcks

Die Bremer Gerhard-Marcks-Stiftung beherbergt vom Formmeister der Keramikwerkstatt eine querformatige Federzeichnung aus dem Jahr 1921 mit dem Titel *LANDSCHAFT MIT TURMARCHITEKTUREN*. Man sieht, wie zwei winzig dimensionierte Reiter mit einem Pferdewagen hinterdrein gemächlich mitten durch eine nur skizzenhaft angedeutete Hügellandschaft ziehen (Abb. 81). Links und rechts des schmalen, sich aufwärts windenden Weges ragen vereinzelt, d. h. in gehörigem Abstand voneinander, diverse turmartige Bauten unvermittelt aus dem Boden empor: kolossale Phantasiegebilde, die ihrer eigenen Bestimmung noch nicht sicher zu sein scheinen. Abgesehen von dem kleinen gestuften Würfelgebäude unten in der Mitte, der offenbar das Normalmaß einer stattlichen Architektur im Maßstab der Reiter repräsentiert, bestehen die Türme aus einem klotzig wuchtigen Unterbau in Form eines hochgestellten mehrgeschossigen Quaders, über dem eine Staffel nach oben sich stetig verjüngender Volumina aufsteigt bis zu einer trichterartigen Spitze, so jedenfalls bei den drei dominantesten Türmen.

In der vegetationslosen Leere des weitläufigen Geländes wirken die modernistischen Vertikalgebilde in nicht übereinstimmender Perspektive wie groteske Luftschlösser, ihr utopischer Charakter äußert sich im Fehlen einladender Zugänge ebenso wie an den festungsartig kleinen Wandöffnungen innerhalb der viel zu hoch bemessenen Geschosse.

Durchblättert man das Dornburger Skizzenbuch von Gerhard Marcks aus dieser Zeit ²⁴⁵ mit vielen liebevollen Beobachtungen zum beschaulichen Thüringer Landleben, dann ist man geneigt, die unpretentiöse Zeichnung *LANDSCHAFT MIT TURMARCHITEKTUREN* für eine böse Satire auf die zu dieser Zeit am *Weimarer Bauhaus* grassierenden Turmideen zu halten. Einen kleinen Wink in diese Richtung gibt die Bekrönung des zweiten Baus von links: Kegel über Kugel über Quader.

Beispiel 6: Entwurf für das Bürogebäude der *CHICAGO TRIBUNE* von Walter Gropius/Adolf Meyer

Aus Anlass ihres 75-jährigen Bestehens schrieb im Sommer 1922 die damals auflagenstärkste Zeitung der Welt *CHICAGO TRIBUNE* für ihr neues Hauptquar-

245 Marcks, Was das Auge sah und das Herz empfand, zeichnete die Hand und nun hast du's da! [Dornburger Skizzenbuch, 1920–1923].

tier einen internationalen Architektur-Wettbewerb aus, an dem auch Walter Gropius zusammen mit seinem Büroleiter Adolf Meyer von Weimar aus teilnahm. Die Bedingungen waren vor allem durch einen formgerechten Anschluss an das bereits bestehende viergeschossige Druckereihaus hinsichtlich Geschosshöhe und Pfeilerabstände vorgegeben sowie durch die maximale Gesamthöhe.²⁴⁶

Der Entwurf (Abb. 82) sieht einen kompakten Block bis zur halben Gesamthöhe vor; um weitere vier Geschosse steigt der Hochkantquader an der Straßenecke empor, während der bis zur halben Höhe dreiseitig eingeschlossene Turm schließlich bis zum 32. Stockwerk hinaufreicht. Nur der Gebäudeteil an der Straßenecke bleibt ein kompakter Quader, dagegen bildet der Turm zur Nordseite einen Raumwinkel²⁴⁷ und wird seinerseits von Osten durch den halbhohen Anteil umklammert. Um dem Turm trotz seines weitgehenden Eingebundenseins einen eigenen, seine Höhe betonenden, dominanten Charakter zu verstärken, durchbricht in der südlichen, d. h. in der Flucht der Druckerei gelegenen Seite das geschlossene, vertikale Band des Fahrstuhlschachtes wirkungsvoll die Fensterfolge. Die Fassadengliederung bestimmt das Skelett der leicht vorstehenden, von unten bis oben durchlaufenden Pfeiler, die nicht immer gleiche Abstände aufweisen, sodass auch kein gleichmäßiges Raster über alles entsteht, zumal die unteren vier Stockwerke höher ausfallen.

Besondere Akzente setzen die auskragenden, unregelmäßig verteilten Balkone, mal zwei, mal drei übereinander, welche jeweils die Blockkanten umgreifen, was in den obersten Etagen des Turmwinkels zu spektakulären Aussichtsplattformen führt. Aufs Ganze gesehen sind mögliche Symmetrien vermieden zugunsten der proportional abgestimmten Staffelung eines additiven Baukastensystems ohne ausgesprochene Schauseite²⁴⁸, was auf jeder Seite zu unterschiedlicher Volumenverteilung führt. Disziplinierte Monumentalität.

Erwähnenswert ist noch das kubistisch abstrakte »Kunst-am-Bau«-Relief links vom Portikus (Abb. 83).

Beispiel 7: *TURM IN ORANGE UND GRÜN* von Paul Klee

Im selben Jahr 1922 entstand ein Aquarell (Abb. 84) mit Tinten und mit Bleistift auf Velin, umrandet von schwarzer Tinte auf Karton (27,5 × 13,7 cm), das sich wie ein leicht ironischer Reflex auf die am *Weimarer Bauhaus* in

246 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, Obj.Nr. 54, S. 316–320. Zu den konkurrierenden Wettbewerbsbeiträgen: Waetzoldt und Haas, Tendenzen der Zwanziger Jahre: [15. Europäische Kunstausstellung unter der Auspizien des Europarates: in der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Grossen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, vom 14. August bis zum 16. Oktober 1977: Katalog, Abb. S. 2/79.

247 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, Abb. S. 317.

248 Winkler, Die Architektur am Bauhaus in Weimar, S. 49.

jenen Jahren grassierenden Turmideen ausnimmt. Ironisierend, weil hier die Vorstellung eines realen oder phantasievoll erfundenen Turm-Modells trotz vorherrschender Geometrie ausgesprochen unbestimmt bleibt. Lediglich der von Klee lancierte Titel und ein oben rechts zur Hälfte verdeckter schwarzer Mond erwecken die Imagination eines turmartigen Gebildes, allerdings ohne dreidimensionale Hinweise, es sei denn, man wolle die unterschiedliche räumliche Tiefenwirkung von Farben, wonach Helles nach vorn drängt und Dunkles sich entfernt, sowie das fugenartige Überlagern proportional ähnlicher Flächen als Raumangaben gelten lassen. Stattdessen überwiegt der Eindruck milchiger Scheiben vor umgebender Finsternis, Ausnahme: die beiden intensiv orangefarbenen Rechtecke sowie das Schwarz des Sockels und der obersten Partie. Achtet man auf die horizontalen und vertikalen Flächengrenzen, dann ergeben sich entgegen dem ersten Eindruck eines freien Spiels vielfältige Korrespondenzen, d. h. die Mehrzahl der Unter- oder Oberkanten verschiedener, nicht unbedingt benachbarter Flächen stimmen überein, so könnte man der Höhe nach acht Mal waagerechte Linien ziehen, die zwei oder mehr Flächen gleichzeitig begrenzen. Eine gewisse Höhenwirkung der »Scheiben-Applikation« entsteht nicht nur durch die Stufenbildung rechts außen, sondern auch links, indem sich die begrenzende Vertikale nach oben scheinperspektivisch leicht zur Mitte neigt. Hervor tritt eine Bestimmtheit des Unbestimmten.

Beispiel 8: KLEINER TURM – Lichttempel in Keramik von Otto Lindig

Dass sich auch mit Modellierton bauen lässt, demonstriert Lindig um 1920 in der Keramikwerkstatt des *Bauhauses* mit diesem sehr ambitionierten, wiederum nur fotografisch überlieferten (Abb. 85), utopisch wirkenden Architekturmodell. Wenn man davon ausgeht, dass die verbauten Plattenstücke aus statischen und brenntechnischen Gründen kaum mehr als Fingerstärke haben dürften, kann man eine ungefähre Gesamthöhe von 60–70 cm annehmen. Technisch gesehen bedarf eigentlich nur die gestelzte Halbkugel des Drehvorgangs, alles Übrige scheint nur geschnitten und an den Kanten mittels Ritzen und Schlickern im fast lederharten Zustand verbunden zu sein. Der überkuppelte, kreuzweise symmetrische Zentralbau ruht auf einem massiv wirkenden, schlichten Zylindersockel, der aber technisch gesehen eine umgestülpte hohle Zylinderschale sein dürfte, die nur knapp umfänglicher ist als die unterste kreisförmige Bodenplatte. Die schmale Schattenfuge dazwischen suggeriert eine mögliche, aber eher unwahrscheinliche Drehbarkeit des Modells, vielmehr zeugt die Fuge vom gesonderten Brand des Sockels, wie überhaupt einige Details darauf hindeuten, dass der Turm aus mehreren Elementen bestand, die bei getrenntem Schrühbrand einem geringeren Risiko ausgeliefert waren, ganz abgesehen vom Problem der Volumenkapazität des Brennofens. Eine weitere haarfeine Fuge trennt den Mittelzylinder von der ausladenden Kreisscheibe darüber, zudem sieht man dort, etwas links von der Mitte, einen breiten Zahn zum passgenauen Einrasten der Scheibe. Auch die Kuppel scheint abnehmbar zu sein, denn die von innen erleuchtete Nachtaufnahme zeigt eine verdrehte Stellung mit nun zwei Öffnungen. Ein sicheres Indiz für die Sta-

pel-Technik des Turms ist natürlich das beabsichtigte Einstellen und Anzünden von Lichtern auf verschiedenen Ebenen, was von außen durch die kleinen Öffnungen oben kaum möglich wäre.

Die raue Oberfläche ohne jegliche Glanzreflexion zeigt an, dass kein Glasurbrand mehr folgte. Grund dafür mag beispielsweise der feine Riss am Fuß des mittleren Pfeilerelementes rechts sowie die Bruchstelle links oben an der frei ausladenden Plattenkante sein, Folgen eines technisch nicht risikolosen Experimentes.

Den symmetrisch aufragenden Bau charakterisiert eine dichte Folge abwechslungsreicher Plattenelemente, die das Äußere des Turms bis zur mittleren Höhe dominant vertikal strukturieren. Diese Plattentektonik kommt oben zur Ruhe, einerseits durch die Horizontalzäsuren der ausladenden Kreisscheiben, andererseits durch die darauf lagernden, überwiegend geschlossenen Zylinderabschnitte und zuletzt durch die Abrundung einer leicht gestelzten Halbkugel obenauf, die sicher nicht zufällig an ein Observatorium erinnert. Die architektonische Raffinesse des Modells besteht ohne Zweifel im differenzierten System der Vertikal-Lamellen des Unterbaus, die nicht nur die Stabilität des Ganzen befördern, sondern auch eine geradezu festliche Erhabenheit zur Geltung bringen, indem sie auf den Diagonalachsen als enge Dreierfolge verschlankter Strebepfeiler mit Durchgängen unten und teils auch oben die Vertikale monumentalisieren und durch ihre Relieftiefe ein wechselvolles Licht-Schatten-Spiel aktivieren. Zur Stützung und als weitere Verklammerung mit der ersten oberen Plattform sind jeweils zwei weitere vertikale Stege mittlerer Länge zwischen die Pfeiler eingehängt, unten und oben abgeschrägt, die zusammen mit den noch kürzeren Steg-Konsolen über dem Portal eine regelrechte Lamellen-Manschette rings um die Hüfte des Baus legen.

Der Körperumfang verringert sich stufenweise von der Mitte an aufwärts und kommt schließlich in der schlichten Kuppel zum wohlproportionierten Abschluss. Wie eine vom Produzenten dieses Turmbaus selbst inszenierte Fotografie belegt, findet das Keramikmodell seine eigentliche Erfüllung in der inneren Ausleuchtung durch eingestellte Lichter, was unter den Bedingungen äußerer Dunkelheit zu einem nahezu magischen Lichtereignis führt und so den Titel *LICHTTEMPEL* ebenso veranschaulicht wie rechtfertigt.

b) Fallstudie zur *MOKKA-MASCHINE* (1923) von Theodor Bogler

»Industriell vervielfältigt« von der Staatlichen Porzellanmanufaktur Berlin (Abb. 86), das verkündet stolz der Untertitel zur fotografischen Präsentation der *MOKKA-MASCHINE* von Theodor Bogler aus dem Jahre 1923 im Band *NEUE ARBEITEN DER*

*BAUHAUSWERKSTÄTTEN (BAUHAUSBÜCHER 7)*²⁴⁹, was aber eher Wunschdenken blieb, also nur die halbe Wahrheit ist.²⁵⁰

Beschreibung

Das quasi architektonische Sockelgeschoss (Abb. 87, 88) bildet eine miniaturhafte zylindrische Halle auf sechs schlanken Pfeilern über einer Grundplatte mit leicht gekehrt ausschwingendem Profil. Diese querrrechteckigen Beine markieren ihren plastischen Eigenwert, unten durch das Einrücken vom Außenring und oben durch eine schmale Fuge zur Zone des ansonsten bündig aufsitzenden »Architravs«. Die Öffnungen zwischen den Stützen haben doppelte Pfeilerbreite, also $\frac{2}{18}$ des Zylinderumfangs, d. h. der Breite und Höhe nach genügend Platz zum seitlichen Durchschieben eines metallenen Spiritusbrenners zum Erhitzen der flachen Wasserschale darüber. Zum beidhändigen Anheben des Rechauds sind auf $\frac{2}{3}$ Höhe des »Architravs« zwei kräftige horizontale Halbkreisscheiben gegenüberliegend angefügt, die motivisch an sog. Ohrenschalen aus dem 18./19. Jahrhundert erinnern, allerdings wiederum auf Grundkörperlichkeit reduziert und ohne jegliches Dekor. Über einer feinen umlaufenden Horizontalfuge kündigt sich der weitere Formaufbau an, indem das Stövchen mit einem schmalen, konisch sich verjüngenden Ring oben abschließt. An diesen Silhouetten-Knick schließt die steile Böschung des Schalenrandes an, in welcher die Kanne bündig eingelassen ist. Deren Bauch setzt die Konus-Form fort, und zwar mit einer angedeuteten Entasis wie bei einer griechischen Säulentrommel. Die breite Schulter der Kanne knickt nahezu rechtwinklig um und endet in einem engen, knapp aufsteigenden Hals.

Den »Kopf«, um im Bilde zu bleiben, bilden Filtereinsatz, Sieb und Deckel zwischen dem umflochtenen hohen Metallbügel. Der sichtbare Teil der Außenwand des Filters folgt der konischen Böschung der Schale, hat aber auch diese leichte Entasis des Kannenbauchs. Sieb und Deckelgriff kehren das konische Formprinzip um, was dem sicheren Zugreifen beim Herausheben geschuldet ist.

An Sonderformen außer den Rechaud-Griffen bietet die Schale an der Außenwandung einen seitlichen, leicht aufwärts gerichteten Stielgriff mit trompetenartiger Ausstülpung und rechtwinklig dazu eine halbkreisförmig ausgeschnittene Ausgussrinne, in welche der halbkugelige Ansatz unter der Kannentülle einrastet. Die Form der Tülle erinnert an eine Schnabeltasse oder einen Wasserspeier: im flachen Anstieg weit ausgreifend und sich allmählich verengend für ein zielgerichtetes und dosierbares Ausgießen. Oberhalb der Tülle sitzt aufrecht auf der Schulterkante, ebenso gegenüber, eine Parabelscheibe, inmitten durchbohrt für den Bolzen der Gabel des schwenkbaren Bronze-Henkels.

249 Gropius und Moholy-Nagy, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, S. 109.

250 Kittel, »Von der Bauhaus-Töpferei zum Versuchslaboratorium für die Serienanfertigung«, S. 158–160.

Analyse

Nachfolgend einige Anmerkungen zum Entwurf in ästhetischer, praktischer und symbolischer Hinsicht gemäß dem Funktionsmodell zum Produktdesign (Abb. 89).

Ästhetische Funktion

Die Formgebung folgt dem Gesamtkonzept eines nach oben sich verjüngenden Stapelmodells, dessen Einheit in der Vielfalt an vorderster Stelle ihrer Entwurfsprinzipien steht: Vielfalt der deutlich unterschiedenen Einzelstücke, Einheit durch die formale Kohärenz aller Teile einschließlich gleichbleibender Oberflächen. Der weiche Glanz des durchgehend weißen Porzellans ohne jegliches Dekor lenkt den Blick von Anbeginn auf die klare Linie des Aufbaus der sechsteiligen Formfamilie (Abb. 88). Ihre enge Formverwandtschaft äußert sich in den aufeinander abgestimmten Maßen und Proportionen ihrer Volumina, die insbesondere als zusammengebautes Ensemble ein kompositorisch geschlossenes Ganzes bilden, ohne dass die Einzelteile dabei die innovative Potenz ihrer Körperlichkeit einbüßen. In diesem Service-Turm dominieren unten vertikale Formen und Offenheit, in der Mitte geschlossene, horizontal lagernde Volumina und oberhalb der Zäsur des Halses der gestufte Wechsel vom einwärts zum auswärts geneigten Konus.

Ähnlich wie bei Feiningers Titel-Holzschnitt (Abb. 76 a–c) sind dem Entstehungsprozess folgend drei formale Varianten dieses Turm-Modells überliefert. Die fotografische Dokumentation des Gips-Massenmodells (Abb. 90) von Theodor Bogler, das man produktionstechnisch als Patrizie ansprechen kann, von welcher Matrizen abgeformt werden können, zeigt außer den manuellen Kratzspuren des Gips-Schneiders zwischen den Rechaud-Stützen einige, nicht unerhebliche Unterschiede im Gesamtkonzept wie in Details. Die Silhouette war anfangs noch strenger, weil ohne jede Entasis-Andeutung und mit schärferen Kanten aller Elemente. Detail-Differenzen liegen vor, erstens im oberen Abschluss des Stövchens infolge einer weiteren Profilduge, zweitens an der Schale, indem der Stielgriff waagrecht abstand und in einer Kreisscheibe endete, drittens an der Kanne in der scharfen vertikalen Formkante zwischen Bauch und Tülle, viertens in den unterschiedlich großen Öffnungen zwischen den Stützen. Die Berliner Porzellanversion (Abb. 86) gibt schon die scharfen Winkel weitgehend auf, ebenso die zusätzliche Fuge, lässt den Schalenstiel ansteigen, hat aber noch den Kegel-Deckel; der schwenkbare Kannenhenkel ist erheblich kürzer. Das Foto zeigt den eingeschobenen Spiritusbrenner zur Erhitzung der Wasserschale. In der dritten Stufe der Volkstedter Porzellanausführung (Abb. 87, 88) erscheinen die Formkanten noch etwas geschmeidiger. Weiterhin ist im Sockel die Verschiedenheit der Öffnungen aufgegeben, die noch das Gipsmodell und die Berliner Version hatten, siehe Abb. 86, nämlich unter den Griffscheiben hochrechteckig und jeweils dazwischen quadratisch. Der originale Deckel ist verschollen, deshalb hat man einen Deckel

der *KAFFEEKANNE L 15* von Otto Lindig eingesetzt.²⁵¹ Formal gesehen kann diese dritte Stufe der Formgebung als reifste Version bezeichnet werden, weil erst sie ästhetisch die Härte der Formblöcke mit den leichten Schwüngen der mild glänzenden Oberfläche zum Ausgleich bringt.

Ein Werkstattfoto (um 1923) im Archiv der Bremer Gerhard-Marcks-Stiftung zeigt im Vordergrund das dreistufige Modell eines Gefäßturms, das vom Prinzip her der Bogler'schen *MOKKA-MASCHINE* ähnelt und vielleicht eine Vorstudie dazu war.²⁵²

Praktische Funktion

Gehört nicht die praktische Funktion (Abb. 89), so könnte man an dieser Stelle einwenden, bei der Analyse von Produktdesign eigentlich an die erste Stelle? Dass man hier geteilter Auffassung sein kann, zeigt die alltägliche Erfahrung beim Kauf von Gebrauchsgütern. Denn obwohl regelmäßig zuverlässige Warentests von neutraler Seite zu bestimmten Produktgruppen veröffentlicht werden, die jedem potentiellen Käufer sagen, welches der derzeit marktgängigen Produkte auf den verschiedenen Test-Ebenen die besten Leistungen in der Nutzung erzielt und wie es um das Preis-Leistungsverhältnis steht, entscheidet offensichtlich die Mehrzahl der Verbraucher lieber nach ästhetischen und symbolischen Kriterien und nimmt dafür wissentlich deutliche Einbußen beim Gebrauch in Kauf.

Die Testqualitäten der *MOKKA-MASCHINE* aus dem Jahre 1923, ist mangels praktischer Erfahrungen schwer zu bestimmen. Die Standsicherheit scheint hinreichend gewährleistet, dank des ausladenden Rechauds und der nach oben sich verjüngenden Volumina, vor allem aber wegen des einrastenden Stapel-Systems, d. h. im aufgebauten Turm lässt sich seitlich kein Element verschieben. Die Sicherheit auch bei unsachgemäßem Gebrauch betrifft natürlich auch die Wärmeentwicklung durch den einzuführenden Spiritusbrenner. Der Schalenstiel scheint kräftig und auch lang genug, um auch bei erhitztem Wasser mit bloßer Hand angefasst werden zu können. Auch der Kannenbügel ist in dieser Form hitzeresistent. Natürlich stellt das Modell eine Gefahr für Kinder dar, wie jede Kanne mit heißer Flüssigkeit. Was die Ergonomie betrifft, so muss man wohl von spartanischen Verhältnissen sprechen, gewöhnungsbedürftig ohnehin. Die Kanne als Kernstück macht dank ausladender Tülle und hohem Bügel sicher keinerlei Bedienungsprobleme. Die Leistung der *MOKKA-MASCHINE*, gemessen am Zeitaufwand für die Zubereitung des Getränks im Verhältnis zur dann verfügbaren Menge Mokka, ist vermutlich relativ bescheiden zu veranschlagen. Zuerst muss die auf das Stövchen aufgesetzte Wasserschale bis zu einem bestimmten Pegel angefüllt und am besten gleich von unten befeuert werden, dann kann die Kanne über ihr einrasten; in den tiefen Zylindergrund des Filters wird ein rundes Filterpapier eingelegt und mit abgezählten Löffeln des gemah-

251 Weber und Sannwald, *Keramik und Bauhaus: Geschichte u. Wirkungen d. keram. Werkstatt d. Bauhauses: Ausstellung; Bauhaus-Archiv, Berlin (West), 12. April – 28. Mai 1989*, S. 86.

252 Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Abb. S. 316.

lenen Kaffees bedeckt, das Sieb zur Verteilung des Wassers aufgesteckt, bis man endlich die abgemessene Menge kochenden Wassers sukzessiv einfüllt und den Deckel schließt. Bei der Gesamthöhe der Maschine von nur 21,5 cm ist damit nur relativ wenig Getränk zubereitet, was aber bei Mokka als einem Kaffeekonzentrat durchaus für mehr als zwei Personen reichen kann.

Symbolische Funktion

Die symbolische Qualität dieses *Bauhaus*-Gesellenstücks von Theodor Bogler kann nicht, siehe Funktionsmodell (Abb. 89), ohne seine differenzierten Beziehungen zu Aussehen und Gebrauch bestimmt werden. Wer hier und heute Aussagen zur symbolischen Funktion der *MOKKA-MASCHINE* macht, hat zudem zu berücksichtigen, dass die drei zentralen Komponenten der Symbolik, die psychische, die soziale und die historische einem nicht gering zu schätzenden, gesellschaftsbedingten Wandel unterliegen, man also die Wirkung dieses Objektes auf uns heute nicht ohne weiteres auf die der Zeitgenossen von 1923 übertragen kann.

Der völlige Verzicht auf Farbe, sieht man vom bronzenen, bastumflochtenen Kannenbügel einmal ab, bedeutet für den Besitzer und Nutzer auf der emotionalen Ebene eine Abkehr von althergebrachten Werten und Empfindungen wie häuslicher Geborgenheit und Wärme, wie sie die auch in der Dornburger Keramikwerkstatt noch produzierten erdfarbenen Kannen vermitteln, verkörpert andererseits Reinheit und sogar festlichen Glanz. Verstärkt wird das Fehlen von Gemütlichkeit durch den formalen Charakter des Turms angesichts seiner konsequenten Vermeidung der herkömmlichen bauchigen Formenwelt. Die leichte Abrundung aller Kanten sowie die bemerkten zarten Schwellungen in den Konus-Wänden, die an die Entasis klassischer Säulen erinnern, verfolgen die fast unterschwellige Absicht, dem Bedürfnis nach körperlicher Berührung ein wenig entgegen zu kommen. Auf der emotionalen Ebene geben die ästhetischen Momente der *MOKKA-MASCHINE* dem Nutzer als Folge der kompakten Schlichtheit das Gefühl von gesammelter Ruhe und dank der Helligkeit und architektonischer Klarheit das Gefühl von Erleichterung bis hin zu Leichtigkeit.

Ansonsten sprechen das ornamentlos Glatte, die ausgeprägte Kantenbildung und die gradlinigen Umrisse eher den Verstand als das Gefühl an. Die alles prägende Form des Kreises bleibt prinzipiell Grundriss. In Aussagen zur sozialen Design-Symbolik ist die typische Nutzung des Objekts mit einzubeziehen. Das Mokka-Trinken, zumal zusammen mit anderen, ist eine Zeremonie des Innehaltens im Treiben des Alltags, um einerseits Körper und Seele zu entspannen, andererseits die Gedanken aus der Gebundenheit des Tagesgeschäfts zu entlassen und, angeregt durch den Genuss des Getränkes, gesprächsweise das soziale Netz zu reaktivieren.

Mokka-Trinker gehören von vornherein einer gesellschaftlich privilegierten Gruppe an, die ein ausgeprägtes Interesse an gehobenen Umgangsformen haben und dieses auch nach außen zeigen wollen. Mit einer solchen *MOKKA-MASCHINE* signalisiert der Besitzer einen gewissen repräsentierenden

Stolz auf seine kultivierten Ansprüche. Die innovative Gestaltung symbolisiert soziale Offenheit für grundsätzliche Veränderungen im ästhetischen Lebensraum und zugleich die innere Bereitschaft, aktiv selbst an der Suche nach neuen Lösungen alter Fragen teilzunehmen, ohne gleich einen demonstrativen Bruch mit der Tradition zu vollziehen.

Denn, und damit ist man bei der historischen Symbolik, weißes Porzellan erinnert natürlich auch an die am 15. Januar 1708 endlich geglückte europäische Neuerfindung²⁵³ des weißen Porzellans durch den aus Thüringen stammenden Johann Friedrich Böttger, unter Mitarbeit von Ehrenfried Walther von Tschirnhausen, und an frühe Beispiele des 18. Jahrhunderts aus Meißen und aus Volkstedt²⁵⁴, wo Boglers Weimarer Exemplar (Abb. 87, 88) produziert wurde. Gerhard Marcks, Formmeister der Dornburger Keramikwerkstatt, hatte bereits 1909 einen fressenden Luchs in weißem Porzellan ausführen lassen.

Auch wenn in Deutschland um 1920 weißes Porzellan schon lange keine dezidierte Luxusware mehr war, so haftet doch an einer so exklusiv wirkenden *MOKKA-MASCHINE* der nostalgische Hauch vergangener aristokratischer Tage, auch wenn das *Weimarer Bauhaus* strikt gegen solche Ambitionen antrat.

Bleibt die Turm-Symbolik, die historisch bekanntlich bis Babylon zurückreicht, was aber hier nicht ikonografisch durch alle Jahrhunderte hindurch aufgearbeitet zu werden braucht. Die Turm-Idee, die Theodor Bogler offenbar vom *LICHTTEMPEL* (Abb. 85) seines Schwagers Otto Lindig auf seine Maschine übertrug, war, wie eingangs erwähnt, auch bzw. gerade in seinen utopischen Versionen, nahezu ein Topos dieser Generation, erscheint programmatisch im Titelbild des *BAUHAUS-MANIFESTES* von 1919 und wird von Walter Gropius im Schlusssatz dieses Manifestes als Vision beschworen: »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 kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«

An dieser Stelle des »Gen-Himmel-Steigens« Frankreich ins Spiel zu bringen, erscheint nicht erforderlich. Und doch hat unausgesprochen der gigantische, bis dahin an Höhe von nichts anderem übertroffene Pariser *EIFELTURM* als Symbol des unaufhaltsamen technischen Fortschritts die Vorstellungen aller zeitgenössischen Bauingenieure und Architekten beflügelt. Ob auch Rodins *TURM DER ARBEIT* (Kap.II.C.4.c), dessen stattliches Entwurfsmodell (Abb. 73) 1900 in Paris öffentlich ausgestellt war, eine Anregung bildete, sei dahingestellt.

Die *MOKKA-MASCHINE* von Theodor Bogler übersetzt jedenfalls ästhetisch, praktisch und symbolisch die Turm-Idee in ein handhabbares Designobjekt und tritt damit sozusagen den Beweis für die Fruchtbarkeit des *Bauhaus-Ansatzes* an.

253 Ducret, Deutsches Porzellan und dt. Fayencen mit Wien, Zürich, Nyon, S. 8–11.

254 Ebd., Abb. S. 114 und 332.

Zur Bewertung

Zweifellos handelt es sich bei Boglers *MOKKA-MASCHINE* um ein Vorzeigobjekt ersten Ranges aus der Weimarer Zeit des *Bauhauses*, weil in ihr die zentralen Prinzipien dessen, was das *Bauhaus* anstrebte, zur vorbildhaften Lösung entwickelt ist. Trotzdem wird an kaum einem anderen Produkt der Kontrast zwischen Anspruch und Scheitern des *Bauhauses* so deutlich wie an dieser Maschine. Kurz gefasst: Dieses Modell ging nie in Serie und die Dornburger Keramikwerkstatt, zuletzt von Lindig und Bogler geleitet, fand in Dessau keine Nachfolge, obwohl sie neben der Weberei die einzige Sparte war, die Erträge erwirtschaftete, und, wie in Klaus Webers grundlegender Studie zur Entwicklung der Keramikwerkstatt von 1919 bis 1925 nachzulesen, die erste war, die den seit 1923 deutlicher geforderten Produktionskontakt mit der Wirtschaft realisierte und nach Teilnahmen an Messen in Frankfurt und Leipzig »eine lebhafte Resonanz und schnell steigende Nachfrage« registrierte.²⁵⁵ Es muss allerdings zugegeben werden, dass die äußeren Bedingungen für einen wirtschaftlichen Erfolg historisch betrachtet ungünstiger kaum sein konnten.

In Kap.III.B.5.d und III.C.2.b wird mit der Frage nach möglichen Anregungen durch kubistische Impulse noch einmal Boglers *MOKKA-MASCHINE* anzuschauen sein.

2. Wohn-Idee: Das Weimarer HAUS AM HORN – eine neue Idee zum Wohnen (1923)

Im Zuge der selektiven Überprüfung der Sach-, Bild- und Textquellen zu den Pariser Weltausstellungen im 19. Jahrhundert auf der Suche nach fundamentalen Impulsen, die Entwicklungen auslösten oder beförderten, welche schließlich unter anderem die Gründung des *Weimarer Bauhauses* hervorbrachten und dessen Konzept wesentlich mitbestimmten, ist schon zu 1855 nachgewiesen worden (Kap.II.A.3), wie sich in Weimar die doppelte Ausbildung zu künstlerischer Kompetenz und zur handwerklich-technischen Befähigung als Voraussetzung und Vorstufe industrieller Serienfertigung tatsächlich ausgewirkt hat, sozusagen in Erfüllung der Vision der Verbindung von Kunst und Industrie auf gleicher Augenhöhe (Kap.II.A.1). Dabei kam schon das *Bauhaus*-Projekt eines *VERSUCHSHAUSES AM HORN* von 1923, gelegen oberhalb des Goethe'schen Gartenhauses, zur Sprache und durch die maßgetreue 3-Tafel-Projektion von Alma Buscher sowie ihre Kinderzimmereinrichtung (Abb. 27, 28) auch ins Bild.

Fanfareartig proklamiert der erste Satz des *BAUHAUS-MANIFESTES* von 1919 (Abb. 75): »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!« Von daher wird verständlich, dass in den Übungen und Produktionen aller Bauhaus-Werkstätten letztlich dieser Be-

255 Weber, »Wir alle müssen zum Handwerk zurück«. Die keramische Werkstatt des Bauhauses in Dornburg«, S. 19.

zug gesucht und eingefordert wurde. Das Haus, insbesondere die Inneneinrichtung eines Hauses, wurde zum zentralen Thema und zwar tendenziell mit allem, was an Equipment zur Bewältigung des täglichen Lebens in einer Wohnung gehört und die ästhetische Lebensqualität darin erhöht. Zum Problem aus heutiger Sicht wurde die seinerzeit weitgehend ungeklärte Frage nach der sozialen Zielgruppe der zu entwickelnden Produkte. Wenn man an die unmittelbare Herkunft von Walter Gropius aus dem Berliner Arbeitsrat für Kunst (1918–1921) zurückdenkt, in dessen Vorstand Gropius noch am 3. Februar 1919 aufrückte, dann stand das soziale bis sozialistische Engagement einer Kunst für alle im Vordergrund der politisierten Diskussion. In dem von Gropius mitunterschiedenen Flugblatt vom 18. Dezember 1918 heißt der Leitsatz: »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuss weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluss der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel. Fortan ist der Künstler allein als Gestalter des Volksempfindens verantwortlich für das sichtbare Gewand des neuen Staates. Er muss die Formgebung bestimmen vom Stadtbild bis hinunter zur Münze und Briefmarke.«²⁵⁶ Etwas davon klingt durch, wenn es im ersten *PROGRAMM DES STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR* (Abb. 75) im Absatz »Grundsätze« heißt: »Führung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.« Galt die Suche nach »Volksnähe« als Ziel?

1855 rief in Paris das Übermaß der angelieferten Luxusgüter aus aller Welt, besonders aus Frankreich selbst, die kurzfristig zusätzlich eingerichtete *Galerie de l'économie domestique* als französische 31. Abteilung auf den Plan (Kap.II.A.2.B.), mit eigenem Sonderkatalog. Zur Beruhigung des nationalen Gewissens? Wie immer der Anlass zur Installation dieser Galerie sowie ihre zeitgenössische Rezeption und Resonanz zu bewerten ist, hier wurde erstmals nicht nur eine Konsumgüterschau preiswerter Qualitätsprodukte veranstaltet, sondern die »Reform der Wohnungen« für die arbeitenden Klassen weltöffentlich thematisiert, nicht zuletzt durch eine Abteilung für Möbel und Haushaltsgegenstände mit einer begründeten Favorisierung der generell einfachsten Formen (*les formes les plus simples*).

Wie nachgewiesen werden konnte, war dieser sozialreformerische Impuls von 1855 in Frankreich keineswegs eine isolierte Erscheinung, sondern hatte in Paris und anderen französischen Städten bereits ein konkretes Umfeld in Form der von Kaiser Napoleon III. selbst seit Ende der Vierzigerjahre inaugurierten Wohnprojekte größeren Umfangs für die Arbeiterklasse, die man mit Recht als Anfänge des öffentlichen sozialen Wohnungsbaus in Frankreich bezeichnen kann, mit durchaus innovativen architektonischen Ansätzen. 1867 folgten auf dieser Schiene zwei Pilotprojekte innerhalb der Weltausstellung: als Standard konzipierte Musterhäuser zum Niedrigpreis (Abb. 40), während im Zentrum des Areals die *Galerie de l'histoire du travail* die in Europa derzeit rasch sich ausbreitende Kunstgewerbe-Bewegung mit der Gründung eines neuen Typs von Museum aufgriff und ins wahrhaft Universelle ausdehnte, konzeptbedingt allerdings mit einem überbordend historistischen Ansatz und einer unverhohlenen Aufforderung zur Imitation. Natürlich waren Modelle der Wohnkultur, wie bei all den Weltausstellungen, Gegenstände allgemeiner Bewunderung, weil die teilnehmenden

256 Schlösser und Akademie der Künste, Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921: Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980, S. 87.

Länder natürlich vornehmlich Spitzenprodukte ihres »nationalen« Kunsthandwerks präsentierten, die teilweise noch heute in den Beständen der europäischen Kunstgewerbe-Museen zu finden sind, manchmal direkt auf der Weltausstellung erworben, wie noch 1900 das *JUGENDSTILZIMMER* im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Immerhin darf bei aller Kritik aus heutiger Sicht festgehalten werden, dass 1867 für die *angewandten Künste* ein rauschendes Fest war, mit einem deutlich historisierenden Schub für die dominierende europäische Wohnkultur, während gleichzeitig die französische Kunst, insbesondere die Malerei (Kap.II.B.1.b), in den Werken von Edouard Manet eine der Geburtsstunden der *Moderne* erlebte.

1878 brachte für das Thema Wohnen kaum neue wesentliche Aspekte. Es brachte aber mit dem Highlight der *Rue des Nations* für das Bauen repräsentativer Architektur den »Totentanz« der Fassade auf die Weltbühne, die traditionell als zentrale Entwurfskategorie galt. Daraus entwickelten sich entsprechende Folgen im beginnenden 20. Jahrhundert,²⁵⁷ einschließlich der Bauhaus-Architektur.

Trotzdem erlangte zu diesem Zeitpunkt in Frankreich die Thematik Wohnen einen ersten Höhepunkt in der nationalen und durch frühe Übersetzungen auch internationalen Fachdiskussion unter Architekten, und zwar durch die jüngsten Publikationen von Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 – 1879) zur Geschichte des Wohnens²⁵⁸ und den Doppelband zum »modernen« Wohnen (1875),²⁵⁹ nachdem er bekanntlich zuvor bereits durch sein zehnbändiges Lexikon zur Architekturgeschichte in Frankreich, durch sein mehrbändiges Lexikon zur historischen Entwicklung des französischen Möbels und seine *Entretiens sur l'architecture* zum wichtigsten zeitgenössischen Architekturtheoretiker, Bauhistoriker und Denkmalpfleger in Frankreich aufgestiegen war. Es steht zu vermuten, dass seine Publikationen über das Wohnen zentraler Auslöser für das entsprechende Großprojekt während der nachfolgenden Pariser Weltausstellung wurde, die er aber nicht mehr erlebte.

1889 bot mit der unmittelbaren Konfrontation der beiden französischen Großprojekte, dem Bau des *EIFFELTURMS* und der *KOLONIE* zur *Histoire de l'habitation humaine* (Kap. II.B.3), ein kaum zu überbietendes Bild (Abb. 47) vom Zustand der Auseinandersetzungen zwischen der traditionellen Baukunst und der unaufhaltsamen technischen Revolution. Bei aller Kritik am Konzept von Garnier, in über vierzig Modellen komplett eingerichteter, historisch rekonstruierender, dabei die jeweilige nationale Identität idealisierender Musterhäuser vorzuführen, hat doch das Anliegen einer globalisierten Enzyklopädie zur Kultur des Wohnens offenbar die Wissbegierde vor allem der zunehmenden Zahl von Zeitgenossen erregt, die sich das Reisen in andere Länder leisten konnten, auch außerhalb kolonialer Interessen. In der sinnlich vergleichenden Wahrnehmung der europäischen und außereuropäischen Wohnkulturen wurden wie nie zuvor Respekt und Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit auf die Rolle vergegenständlichter Vorstellungen zum Leben in den eigenen vier Wänden gelenkt, wobei natürlich drastisch eingeschränkt werden muss: Wie viel Prozent der Weltbevölkerung konnte seinerzeit über eigene vier Wände verfügen? Immerhin legte das Ausstellungskonzept für diese Musterhäuser entschiedenen Wert auf das Sichtbarmachen der Einheit von

257 Kemp, »Die Fassade«, S. 219 – 264.

258 Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine: depuis les tempspréhistoriques jusqu'à nos jours*.

259 Ders. und Narjoux, *Habitations modernes*, 1875.

außen und innen, also von Architektur und innerer Ausstattung. Die Beiträge des Baubüros Eiffel zur Weltausstellung von 1889, außer dem Turm vor allem die erläuterten Brückensysteme und das Modell einer zum Export bestimmten Eisenkirche, waren mit ihrem Bauprinzip typisierter Module für variable Konstruktionen Meilensteine der technologischen Entwicklung.

1900 brachte als Innovation die Stilwende²⁶⁰, d. h. erstmals eine radikale Absage an alle, das europäische 19. Jahrhundert bis dahin beherrschenden historistischen Neo-Stile, auch wenn die offiziellen nationalen Pavillons am Seine-Ufer entlang (Abb. 46) noch immer ihren prahlerischen Glanz der Flucht in die Vergangenheit verdankten. Ob *Französischer* oder *Brüsseler Art Nouveau* (Kap.II.C.3), *Wiener Sezessionsstil*, schottisch: *modern art*, katalanisch: *arte modernista* oder *Deutscher Jugendstil*: Zeitgenossen mit wachen Sinnen konnten wahrnehmen, wie die sogenannten angewandten Künste die Führung in der kulturellen Erneuerung übernahmen, was sich primär in allen Erzeugnissen für den Bedarf des Wohnens zeigte. Allerdings waren dies überwiegend handgefertigte Luxusgüter, elitäre Unikate, besonders die französischen aus Nancy. Als sich daraufhin die Kunstindustrie diese Mode zu eigen machte und mit seriellen und daher für jeden Geldbeutel erschwinglichen Massenprodukten den Markt überschwemmte, war schon das traurige Ende dieser Bewegung gekommen: »... pflanzenartiges Gewürm schlang sich um Sofas mit Umbau, unwahrscheinliche Haarmassen konkav gepresster Frauenköpfe bildeten einen Aschenbecher, oder einigen See-rosen war es geglückt, sich auf farbigen Kachelöfen anzusiedeln.«²⁶¹ Bei aller berechtigten Verachtung nachfolgender Jahrzehnte für derlei Auswüchse und die daraus resultierende generelle Ablehnung des Ornamentes lässt sich die wichtigste Errungenschaft der Stilwende nicht verleugnen: die Überwindung des Historismus durch die Besinnung auf elementare Prinzipien der Formgebung, was in hohem Maße auf Designer wie Henry van de Velde zutraf, der dem Export der Einrichtung seiner Pariser Zimmer nach Dresden seine nachmalige Karriere in Berlin und Weimar verdankte.

a) Zu Georg Muche

Der zentrale Stellenwert des Themas Wohnen in Programm und Praxis des *Staatlichen Bauhauses* ist unbestritten. Nur: Wohnbau stand zu allen Zeiten und in allen Kulturen im Fokus von Architektur. Was also unterscheidet den *Weimarer Bauhaus-Ansatz*? Und worin lassen sich deutlich französische Impulse erkennen?

Einen erheblichen Teil der Antworten liefert das Bauhaus-Projekt eines *VERSUCHSHAUSES AM HORN*, konzipiert und realisiert in

260 Ahlers-Hestermann, *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*.

261 Ebd., S. 6.

Zusammenhang mit der ersten großen Bauhaus-Ausstellung von 1923 in Weimar. Leitender Organisator jener Ausstellung war Georg Muche, von dem auch der Entwurf des *HAUSES AM HORN* stammt (Abb. 91–94). Von daher liegt es nahe, sich an ausgewählten Beispielen dieses damals jüngsten *Weimarer Bauhaus*-Meisters einen Begriff von den vorherrschenden Gestaltungsprinzipien seines Œuvres zu verschaffen.

Malerei

OHNE TITEL (1916), im kritischen Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten als *M 37* geführt,²⁶² ist ein mittelgroßes Ölgemälde im gestauchten Querformat (Abb. 95) und thematisiert wie die überwiegende Mehrzahl der Bilder zwischen 1913 und Muches Berufung ans *Weimarer Bauhaus* das geradezu opponierende Verhalten von Farbe und Form. Auf Muches Palette dominieren intensiv leuchtende Primärfarben, die wie glühende Nebelwolken aufgetragen und an ihrer Peripherie atmosphärisch verrieben werden, bzw. nahtlos gleitend sich mit der benachbarten Farbregion vermischen. Ganz im Gegensatz dazu schneiden die scharfen Formen oder Formfragmente mit tendenziell geometrischen Anteilen kompromisslos in diese Farbnebel wie unbekannte Flugkörper ein und reklamieren ihre Eigenständigkeit mittels grafisch betonter Grenzziehung; zuweilen verselbstständigen sich diese linearen Elemente. So auch in diesem Bild. Eine Besonderheit rückt dieses Gemälde in eine frappierende Nähe zum Grundrissentwurf des *HAUSES AM HORN*: im Zentrum ein proportionsgleich verkleinertes Feld, das sich farbig und formal zum ereignisreichen Bild im Bilde steigert, welches zudem das Maß des blauen Eckfeldes unten links und des Quadrates oben rechts bestimmt. Außerdem erklärt es die verbleibenden äußeren Winkelflächen zu eigenständigen Farbzonen: Während es links und oben relativ einheitlich bleibt, dominiert im rechten Winkel unten das intensive, orangenahe Gelb, in der Ecke das Grün und darüber das Ultramarin, jeweils in schwebenden Übergängen. Im Bildzentrum aber regieren unangefochten die Rottöne und die interagierenden Formelemente mit partiell transparenten Facetten.

Ergebnis: Muches Farben wollen grenzenlos leuchten, die Formen gehen teilweise aggressiv dagegen vor, wollen ihr eigenes Spiel durchsetzen, das Lineare sekundiert dabei. Raumqualitäten der Farbe erreichen im Mittelfeld ihre stärkste Ausprägung, wo Farben und Formen miteinander kämpfen.

262 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 91.

Farbintensität und Formenspiel gerade des Bildzentrums erinnern an Bilder des frühen Marc Chagall, genauer: an die seiner Pariser Jahre (1910 – 1914), die im ersten *Berliner Herbstsalon 1913* und im Jahr darauf in Chagalls erster Einzelausstellung in Herwarth Waldens Galerie DER STURM in Berlin zu sehen waren. Muche zog 1914 nach Berlin, wurde Waldens Ausstellungsassistent und stellte ab 1915 jährlich im STURM aus.²⁶³ In einem Brief vom 30. Mai 1917 schreibt Muche an Walden von »herrlichen Chagallzeichnungen«.²⁶⁴ Deutlichster Beweis für die künstlerische Adaption ist die Federzeichnung Werkverzeichnis Z 52 von 1916, die Muche ausdrücklich Chagall widmet.²⁶⁵

Zeichnung und Druckgrafik

Die Federzeichnung *INTERIEUR/MÄDCHEN IM ZIMMER* von 1917 (Werkverzeichnis Z 55) ist die einzig erhaltene Zeichnung, die nachweislich Exponat einer STURM-Ausstellung war (Abb. 96).²⁶⁶ Der Blick fällt in ein Zimmer mit Bett, Tisch, Wanduhr, Blumenvase, zwei unbekleideten Mädchen: ein junges im Bett und ein erwachsenes stehend hinterm Tisch sowie einer Katze im Mittelgrund. Abweichend von tradierten Sehgewohnheiten überrascht die anekdotenhafte Szene durch springende Blickwechsel: Draufsicht (Tisch), Frontalität (die Stehende), angedeutete Fluchtpunktperspektive (Uhrkasten) und Perspektivexperimente (offene Schachtel auf dem Tisch); außerdem sind die gegenständlich nicht besetzten Freiflächen geometrisch parzelliert und grafisch variierend bearbeitet: punktierend, strichelnd, schwarz bedeckt oder weiß gelassen, durch Parallel- oder Kreuzschraffur schattiert. In solchen handwerklichen Oberflächen-Spuren kündigen sich Tendenzen der Malerei Muches in den Weimarer Jahren an, die experimentierend auch der Körperlichkeit von Alltagsgegenständen mehr Raum geben. Kubistische Einflüsse sind jedenfalls unübersehbar, wenn beispielsweise unten links die Konturlinie des kleinen Mädchens vom Hals über den Rücken bis zum Kniegelenk einen exakten Halbkreis bildet.

Ergebnis: Linie, Fläche, Körper, Hell und Dunkel interagieren dergestalt, dass der Raum in teppichartige Parzellen zerfällt, womit sich die Gegenständlichkeit zu arrangieren bemüht.

Die Anekdotenhaftigkeit der Szenerie verstärken die beiden Bleistiftzeichnungen rechts außerhalb des Bildrandes: unten die Ergänzung des Interieurs durch eine Tischlampe auf einem Stuhl, oben die ländliche Idylle mit niedlichem Pferd und Wagen vor vereinzelt Häusern unter einer kindlich strahlenden Sonne. Der horizontale Federstrich darüber sucht die Verbindung zwischen außen und innen.

Fotografie

Mit Georg Muches Eintritt ins *Weimarer Bauhaus* im Jahr 1920, seinem unerwarteten Engagement für Organisatorisches (Brunnenbau, Gartenanla-

263 Ebd., S. 10f.

264 Ebd., S. 58.

265 Ebd., S. 135.

266 Ebd., S. 136.

ge, Lebensmittelversorgung), der pädagogischen Zusammenarbeit mit Johannes Itten im Vorkurs, den sie bis 1923 abwechselnd leiteten, der Arbeit als Formmeister zunächst der Holzbildhauerei, schließlich ab 1921 der Weberei, deren Leitung er bis 1927 übernahm, traten neue Themen und Aufgaben in den Gesichtskreis des leidenschaftlichen Malers.²⁶⁷

Muche verfügte mit seinen Zeichnungen der Jahre 1916 bis 1919 (Werkverzeichnis Z 38-62) über ein solides bildnerisches Vokabular, das er in grafischen Texturen variationsreich zu deklinieren verstand. Von daher traf ihn der Wechsel in die Welt der sehr produktiven Bauhaus-Weberei nicht unvorbereitet. Als Beispiel seiner anregenden Begleitung der Weberinnen mag an dieser Stelle der Teppich von Benita Otte für das Kinderzimmer des *VERSUCHSHAUSES AM HORN* dienen (Abb. 30).

Wie die drei Fotografien *F 5 – 7*²⁶⁸ aus der Zeit um 1921/1922 belegen, hat sich Muche auch von einer völlig anderen Seite produktiv dem Faden als dem Urelement aller Stoffherstellung mit ganzer Aufmerksamkeit genähert. Nach eigener Aussage handelte es sich hierbei um Studien für einen Reklameauftrag der bekannten Firma Gütermann Nähseide.

Das Foto *F 6 STILLLEBEN FÜR DIE BAUHAUS-WEBERINNEN I* (Abb. 97) steht für jene kühle bauhaustypische Produktionsästhetik, die eine reduzierte, intellektuell inszenierte und den stofflichen Reiz abtastende Sinnlichkeit von exquisiter Präzision medial zu präsentieren weiß. Darin schon Vorbild für spätere Dessauer Fotoarbeiten und Werbeplakate. Bewusst isoliert von jeglichem Werkstatt-Ambiente, tritt der schwarze Faden selbstbewusst auf die Bühne des von oben gesehenen weißen Grundes: zunächst als industriell aufgewickelter Sternzwirn-Objekt, scheinbar aufrecht dem Betrachter entgegen rollend, aber in dieser Position durch eine unsichtbare Nadel als Stütze fixiert, wie in *Variation F 7* zu sehen; von da durchläuft das zuvor abgewickelte lange Ende eine gleichmäßig feste parallele Wicklung um eine milchglasartige Rechteckscheibe, ebenfalls aufgerichtet durch zwei vertikale Nadeln hinten und die eingefädelte Nadel vorn, die punktgenau auf der Ecke ein Wegrutschen verhindert. Mit dem Verlassen der Scheibe folgt der Faden ungezwungen eigenem Gutdünken und verlässt links außen die Bühne als gleichsam befreites Wesen. Besondere Aufmerksamkeit ist den feinsten grafischen Schattenwirkungen gewidmet; so sieht man unten links genau, wo der befreite Faden erstmals kurz den Boden berührt.

Ergebnis: bühnenartig inszenierte Fotografie, die das Industrieprodukt in einer medienspezifischen Performance bewirbt, hier allerdings noch im Stadium einer autonomen Studie von zwingender Prägnanz.

Ein völlig anderes Beispiel fotografischer Inszenierungslust Muches ist das Foto *F 3* aus derselben Zeit²⁶⁹ (Abb. 98), wo es um eine komplexe Komposition aus Spiegelungen konvexer Verzerrungen sowie glänzender Reflexe von Gläsern, Metall und Silberpapier geht. So lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sich Georg Muche in seinen Arbeiten vor 1923 abseits aus-

267 Ebd., S. 13.

268 Ebd., S. 152.

269 Ebd. S. 150f.

getretener Pfade der klassischen Moderne bewegt, ohne seine Herkunft aus dieser Richtung zu verleugnen. Seine Vorliebe für expandierende, intensiv leuchtende Spektralfarben weiß er zu bändigen durch ein linear determiniertes Formkonzept, das sich, wie viele seiner Zeichnungen belegen, aus letztlich französischen Formexperimenten der Raum- und Körperanalyse ableiten lässt. Seine auch fotografische Experimentierlust äußert sich in der Suche nach klaren, elementaren Strukturen.

b) Entstehung und Konzept des *HAUSES AM HORN*

»Das Einfamilienwohnhaus des Staatlichen Bauhauses wurde im Jahre 1923 als das erste einer Siedlungsplanung gebaut. Die Bauzeit währte vier Monate. Grundsteinlegung am 11. April, Fertigstellung am 15. August 1923 ...«²⁷⁰ Entwurf: Georg Muche, Architekt: Adolf Meyer, Bauleiter: Walter March. Wie man sich die projektierte Siedlung vorstellen sollte, vergegenwärtigte in der Weimarer Ausstellung vom Sommer desselben Jahres eine großformatige Kohlezeichnung (Abb. 99)²⁷¹ von Farkas Molnár, die eine Gesamtansicht der vom Architekten Fred Forbat nach Angaben von Gropius seit dem 1. Mai 1922 geplanten Bauhaus-Siedlung²⁷² zeigte, in welcher das Versuchshaus als das erste vorn links erscheint. Ausgeführt wurde aber nur dieses *HAUS AM HORN*. Und auch das war »letztlich ein Ergebnis situationsbedingter Kompromisse«.²⁷³

Walter Gropius verfolgte schon seit seiner Ankunft in Weimar konkrete Pläne einer Siedlung auf verschiedenen stadtnahen Flä-

270 Gropius und Moholy-Nagy, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, S. 24.

271 Winkler, Die Architektur am Bauhaus in Weimar, S. 40f. und S. 176f.

272 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 58–61.

273 Winkler, »Das Haus Am Horn und das Bauhaus«, S. 17.

chen²⁷⁴ und regte die Mitglieder des *Bauhauses* zum Entwurf eigener Vorstellungen an, was unter anderem schon im Frühjahr 1920 zum spektakulären Projekt von Walter Determann führte (Abb. 100, 101): »... in Form einer streng symmetrischen Anlage mit dreiseitiger Ummauerung südlich von Weimar, inspiriert von Stadtvisionen der französischen utopischen Sozialisten.«²⁷⁵

Georg Muche selbst stellt die Entstehungsgeschichte des *VERSUCHSHAUSES AM HORN* rückblickend so dar:²⁷⁶

»Auch Gropius musste Opfer bringen. Er baute das Haus nicht, das er, der Gründer und Architekt, zum Sinnbild seiner Idee und als Mittelpunkt der Ausstellung gerne gebaut hätte. Er konnte es nicht bauen, weil es ihm nicht gelungen war, mit den nüchternen Plänen und Beispielen seines Architekturbüros die Jugend des *Bauhauses* zu überzeugen. Sie verschloss sich seinen Worten. Sie hörte nicht auf Itten, nicht auf Klee, nicht auf Kandinsky. Das hatte einem der jüngsten der Bauhausmeister Mut gemacht, von einer Sache zu reden, von der er nichts verstand. Er schilderte die Art und Weise, wie das Haus gebaut werden müsste und wie es im Grundriss, in der Größe, in der Gliederung und Folge der Räume, in der Einrich-

274 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, Obj. Nr. 42 (S. 299f.), Obj. Nr. 57 (S. 322–325).

275 Siebenbrodt, »Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhaussiedlung«, S. 238 mit Abb. 346–348, S. 244f; Winkler, Die Architektur am Bauhaus in Weimar, S. 79–82.

276 Muche, Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart, S. 128f.

tung der Zimmer, der Küche, des Kellers sein sollte, um für junge Menschen der Wohnraum zu werden, in dem es schön sein würde, angenehm und zweckmäßig zu leben. Er erweckte Sehnsucht nach einer neuen Form des Daseins, und seine Zuhörer begeisterten sich an dem Gedanken, dieses Haus und nur dieses zu bauen und einzurichten, in den Werkstätten die Gegenstände zu entwerfen und anzufertigen. Das war der glückliche Augenblick, in dem die Phantasie die Trägheit überwand. Im Rausch der Begeisterung – die Architekten und Werkmeister hatten große Bedenken – forderten sie für die Sache, die sie zu ihrer eigenen machten, alles oder nichts, und so kam es, dass sie diesen Bauhausmeister auch zum Leiter der Ausstellungskommission wählten und an der Wahl nicht rütteln ließen. Die Bindungen, die Gropius in seinen Händen hielt, wären auch damals gerissen, wenn keiner nachgegeben hätte. Gropius war es, der mit den Worten verzichtete ›Ihr Schwung – und sei er auch aus Wahn geboren – ist der Nerv unserer Ausstellung. Ich bin bereit und mache mit.‹ Gropius half, als sei es seine eigene Sache.« Muches Konzept des Einfamilienwohnhauses wurde, wie er später äußerte, angesichts seiner bevorstehenden Heirat natürlich von eigenen, allerdings vorerst unerfüllbaren Wunschvorstellungen beflügelt. Die Grundrissbildung sowie die Überlegungen und Argumente zur Ausge-

staltung der Räume wird in der Abb. 91 in wünschenswerter Deutlichkeit vorgestellt. Das umfangreiche, vielstimmige Presse-Echo von 1923 ist im Muche-Katalog von 1980 zusammengetragen.²⁷⁷ Eine ausführliche Würdigung aus kritischer Distanz, die auch die historischen Leistungen dieses Bauhaus-Projektes benennt, bietet Hans-Jürgen Winkler.²⁷⁸

Welche Antworten liefert nun das Weimarer *VERSUCHSHAUS AM HORN* von 1923 auf die eingangs gestellte Frage nach einem Zusammenhang mit dem thematischen Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung, insbesondere mit den Impulsen aus Paris? Es geht um Vorbilder, von denen viele in der Fachdiskussion genannt werden,²⁷⁹ ohne jeweils verifiziert oder falsifiziert worden zu sein.

Entgegen dem ersten Eindruck des äußeren Erscheinungsbildes als einer Villa auf grüner Wiese in bester Lage erweist sich das Haus im Innern nicht nur angesichts der knappen Bemessung der den Zentralraum umgebenden Zimmerdimensionen (z. B. Raum des Herrn 3 × 2,75 m bei 2,50 m Höhe), sondern nicht minder in der minimierten Einrichtung als geradezu »spartanisch«. Diesen Eindruck verstärkt überdies die neue Formensprache der Designobjekte, angefangen von

277 Wolsdorff, »Das ›Haus Am Horn‹ im Spiegel der Presse«, S. 31–45.

278 Winkler, »Das Haus Am Horn und das Bauhaus«, S. 17–24.

279 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 324.

der Türklinke aus einem rechtwinklig abgeknickten Vierkantstab mit zylindrischem Griff (Abb. 102), im Versuchshaus ein vernickelter Bronzeguss, Entwurf Martin Gropius/Adolf Meyer²⁸⁰, über die Stühle und Schrankmodelle (Marcel Breuer) bis hin zur »klinischen« Kücheneinrichtung (Benita Otte und Ernst Gebhardt) mit den betont schlicht weißen Keramikgefäßen von Theodor Bogler (Abb. 103).

Diese Designsprache knüpft unmittelbar an die proklamierten Prinzipien der *Galerie de l'économie domestique* an, wie sie im Sonderkatalog von 1855 formuliert werden (Kap. II.A.2.b, Abb. 104), auch wenn das Haus mitnichten einem typischen »Bedarf der arbeitenden Klassen« entspricht, wenn man allein den *TOILETTENTISCH DER DAME* (Marcel Breuer) anschaut (Kap. III.B.5.a).

Auf der anderen Seite zeugt die Vielfalt der für dieses Haus gewebten Teppiche (Abb. 30) und das gestalterische Gesamtkonzept von hohem künstlerischem Anspruch. Ohne den bereits angesprochenen Vergleich des Grundrisses (Abb. 99) mit Muches sieben Jahre älteren Gemälde (Abb. 95) interpretatorisch zu sehr zu strapazieren, lässt sich faktisch konstatieren, dass ähnliche Phänomene hier wie dort anzutreffen sind: ein zentrales Feld mit gleichen Proportionen wie das Ganze, in welchem gesteigerte Aktivitäten stattfinden, und außen he-

280 Ebd., S. 415f.

rum Zonen mit eigenem, d. h. unterscheidbarem Charakter, teils mit fließenden Übergängen. Der Zeichner Muche legt mit dem Blatt *INTERIEUR/MÄDCHEN IM ZIMMER* von 1917 (Abb. 96) ein Beispiel vor, wie ein Raum ebenso eingegrenzt wie entgrenzt dargestellt werden kann, – und die den Bauhaus-Weberinnen gewidmete Fotografie (Abb. 97) veranschaulicht Muches Fähigkeit zu kompositorischer Raffinesse und lichttechnisch überzeugender Inszenierung.

Die vermutlich von Muche an Benita Otte²⁸¹ weitergeleitete Bitte um eine farbige Isometrie des Hauses (Abb. 94) für die Bauhaus-Ausstellung 1923 beantwortet sie mit einer professionellen Perspektive in transparenten Farben: »Glaskörperdarstellung, mit Pastellfarben koloriert«,²⁸² möglicherweise ein Farbvorschlag. Die untere Ecke zeigt das Badezimmer zwischen dem Zimmer der Dame (rechts) und dem Zimmer des Herrn (links), an das sich die Arbeitsnische des Wohnzimmers mit drei schmaleren Fenstern anschließt.

Das orangefarbene Eckzimmer rechts außen, das größte der äußeren Räumlichkeiten, ist das Kinderzimmer. Solche heitere Transparenz ist wohl auch symbolisch aufzufassen. Benita Ottes *TEPPICH FÜR DAS KINDERZIMMER* (Abb. 30) vereint konsequente Geometrie mit einer intelligent-spie-

281 Müller und Radewaldt, *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, S. 36–41.

282 Winkler, *Bauhaus-Ausstellung 1923. Haus am Horn, Architektur, Bühne, Druckerei*, S. 200f.

lerischen Gliederung und teils überraschend heftigen Farbakzenten.

Und wenn man an dieser Stelle die Tatsache hinzunimmt, dass es bei der Realisierung des Hausbaus auf der Grundlage von Muches Entwurf gelang, über 40 namhafte Firmen der Bauindustrie aus ganz Deutschland einzubinden, wie Winkler betont, und neueste Technologie z. B. der Wärmedämmung anzuwenden sowie hochwertige technische Produkte nicht nur im Sanitärbereich zu installieren, dann darf man sagen, dass das *HAUS AM HORN* der Vision einer engen Verbindung von Kunst und Industrie auf gleicher Augenhöhe zu entsprechen versucht, welche schon 1855 die Krönungsgruppe über der Eingangsfrent des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* (Kap.II.A.1, Abb. 14) symbolisch zum Ausdruck bringen wollte und das zweite Dekret Napoleons III. zur Ausrichtung der doppelten Weltausstellung desselben Jahres einforderte (Abb. 18 unten). Darin liegt der fundamentale Unterschied zur englischen Bewegung von John Ruskin zu William Morris und den *Arts and Crafts*.

Zur historischen Wohnungsfrage

Muche ging noch einen Schritt weiter. Seine Erfahrungen mit dem Prozess der Verwirklichung des *Musterhauses* – dieser Titel wurde nach dem teils negativen fachlichen Presse-Echo im Nachhinein in *Versuchshaus* geändert – haben Muche zu einem flammenden Plädoyer für eine Neuorientierung der gegenwärtigen und künftigen Wohnverhältnisse ermuntert, das er im folgenden Jahr in einem Beitrag zu einem »kulturpolitischen Monatsheft über Natur und Gesellschaft« veröffentlichen ließ. Darin setzt er sich mit den Anforderungen an ein »proletarisches Wohnhaus« auseinander²⁸³

283 Muche, »Zur Neugestaltung des proletarischen Wohnhauses«, S. 204–208.

und fügt sozusagen vorab einige Abbildungen und eigene, leicht anders formulierte Textpassagen aus der verspätet erst 1925 erschienenen Monografie zum *HAUS AM HORN*²⁸⁴ hinzu, einer offiziellen Bauhaus-Publikation mit einem großen Anteil an Industrie-Werbung der 1923 beteiligten Firmen. Muche beginnt in seinem Aufsatz von 1924:

»Die Neugestaltung des proletarischen Wohnhauses ist gleichbedeutend mit der Aufgabe, die Lebensbedingungen durch die einfachsten Mittel zu verbessern.«

Im amtlichen Bericht zur Pariser Weltausstellung von 1855 (Kap.II.A.2.b) stand zu lesen:

»... eine Reform der Wohnungen, welche ganz richtig als der erste Schritt zur Verbesserung der physischen Lage der arbeitenden Klassen gewählt wurde.«

War Muche Sozialist? Wenn ja, vom Standpunkt des Proletariats oder des Bürgertums? Genau diesen Unterschied machte im Frühjahr 1872 Friedrich Engels geltend, als er sich in seinem Aufsatz »Zur Wohnungsfrage« vehement mit den Vorstellungen des französischen Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865) auseinandersetzte, den Karl Marx mehrfach in Paris traf, ihn sogar in Fragen der Nationalökonomie vergeblich zur Mitarbeit ermunterte, bis Marx ihn 1847 mit seiner Schrift *MISÈRE DE LA PHILOSOPHIE. RÉPONSE À LA PHILOSOPHIE DE LA MISÈRE DE M. PROUDHON* scharf attackierte.

Engels jedenfalls reagiert auf Proudhon, der unter anderem für das Proletariat die Abschaffung von Mietwohnungen als revolutionäre Idee propagierte, und zwar zugunsten von Wohneigentum, das über die »Miete« Schritt für Schritt aufgebaut werden könne, mit saftiger Polemik:

»Es ist das Wesen des bürgerlichen Sozialismus, die Grundlage aller Übel der heutigen Gesellschaft aufrechterhalten und gleichzeitig diese Übel abschaffen zu wollen. Die bürgerlichen Sozialisten wollen, wie schon das kommunistische Manifest sagt, ›den sozialen Missständen abhelfen, um den Bestand der bürgerlichen Gesellschaft zu sichern‹, sie wollen ›die Bourgeoisie ohne das Proletariat‹. Wir haben gesehen, dass Herr Sax die Frage genau ebenso stellt. Ihre Lösung findet er in der Lösung der Wohnungsfrage; er ist der Ansicht, dass ›durch Verbesserung der Wohnungen der arbeitenden Klassen dem geschilderten leiblichen und geistigen Elend mit Erfolg abzuhelpen und dadurch – durch umfassende Besserung der Wohnungszustände allein – der überwiegende Teil dieser Klassen aus dem Sumpf ihrer oft kaum menschenwürdigen Existenz zu den reinen Höhen materiellen und geistigen Wohlbefindens emporzuheben wäre.«²⁸⁵ In diesem Sinne waren sowohl die Einrichtung der *Galerie de l'économie domestique* von 1855 (Kap.II.A.2.b) wie auch die staatliche Einführung des sozialen Wohnungsbaus in Frankreich durch Napoleon III. eindeutig Maßnahmen eines bürgerlichen Sozialismus.

284 Gropius und Moholy-Nagy, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, Abb. S. 13, 14, 16, 52.

285 Engels, »Zur Wohnungsfrage (Mai 1872)«, S. 235f.

Auf der Grundlage und in Weiterführung der Position von Marx und Engels fasst 1919 in Russland der VIII. Parteitag einen von Lenin ausgearbeiteten Beschluss, wonach Kommunehäuser, Speisehäuser, Zentralwäschereien und Kinderkrippen helfen sollen, die Frauen über die formale Gleichberechtigung hinaus von der materiellen Last der veralteten Hauswirtschaft zu befreien, und zwar mit dem Ziel einer Vergesellschaftung des Wohnens, »dass nicht mehr in Millionen isolierter Haushaltungen isoliert gekocht, isoliert erzogen, isoliert gereinigt und gepflegt werden solle ...«²⁸⁶

Sinn: Befreiung der Frau von der Hausklaverei und ihre Wiedereingliederung in die gesellschaftliche Produktion. Erstaunlicherweise findet sich zu diesem Thema in Muches Beitrag der Satz: »Solange die Frau durch die Beseitigung der individuellen Hauswirtschaft nicht überhaupt von diesen übermäßigen Lasten durch die Einbürgerung des großen kooperativen (= gemeinsamen, genossenschaftlichen) Wohnhauses befreit werden kann, muss die stetige Verbesserung der räumlichen Anlage und der wirtschaftlichen Organisation der Einzelwohnung angestrebt werden.« (S. 207)

Und der Aufsatz endet: »Die Modernisierung der Wohnung und der Städte gehört mit zum Ausbau des Staatswesens, zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Bewohner, zur Entfaltung der kulturellen Möglichkeiten des Volkes und zur Hebung des sozialen Niveaus.« (S. 208)

Wer diese Aussagen zusammen mit den drei Abbildungen seines Hausentwurfs (außen, Grundriss, Küche)²⁸⁷ genauer prüft, kommt trotz Muches verbaler Anleihen bei Lenin zu dem Schluss, dass es Muche doch eher mit Proudhon und Napoleon III. hielt, wobei letztgenannter mit seiner *Cité Napoléon* schon einen praktischen Schritt weiter Richtung Lenin ging als Muche.

Muches Aufsatz enthält eine ganze Reihe grundsätzlicher Aussagen zum Thema Keller (Vorratswirtschaft), zur Heizung (künftige Energieversorgung), zum Garten (nur zur Erholung) und ein entschiedenes Nein zur Wohnküche (stattdessen »Laboratorium der Hausfrau«), darüber hinaus aber auch Forderungen zur Neuorientierung der gesamten Technologie des Wohnungsbaus:

»Man muss sich das zeitgemäße oder richtiger zukünftige Haus nicht vorstellen als ein Haus aus Stein und Mörtel. Es ist höchste Zeit, dass im Hausbau sich der ähnliche Übergang vollzieht, der das Auto von der Droschkenimitation zum technisch und formal neuen Typ der Fahrzeugindustrie machte. Die Erfindung und Anwendung idealer künstlicher Baustoffe wird geeignet sein, Wohnorganismen zu errichten, die das Bauhandwerk in einen modernen Trockenmontagebau umwandeln.« (S. 205)

Weiter heißt es dann, dass leicht transportable, stabile, wärmehaltige, schalldichte Wände zur Abgrenzung der Räume und »eine sichere, einfa-

286 Vogt, Russische und französische Revolutions-Architektur 1917, 1789: Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise, S. 9–18, hier S. 10.

287 Auf Muches Küchen-Konzept kann hier nicht näher eingegangen werden, denn dazu müsste die gesamte Diskussion der Zwanzigerjahre mit dem Höhepunkt der sog. Frankfurter Küche aufrollen.

che, montierbare Tragkonstruktion aus Metall oder einem künstlichen Stoff« (S. 206) ganz andere Voraussetzungen für den technischen und formalen Aufbau ergeben werden. Tatsächlich ist von Muche aus demselben Jahr 1924 der Entwurf eines Siedlungshauses aus vorgefertigten Einzelteilen in Stahlkonstruktion erhalten (Abb. 105),²⁸⁸ eine Art Vorwegnahme seines realisierten 1:1-Modells eines Stahlhauses für Dessau-Törten, geplant um 1925, gebaut 1927,²⁸⁹ angeblich sogar für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung vorgeschlagen.

Bei den Stichworten »Trockenmontagebau«, »sichere, einfache, montierbare Tragkonstruktion aus Metall« und der Rede von »vorgefertigten Einzelteilen in Stahlkonstruktion« kommen sogleich die Beiträge des Ingenieurbüros Eiffel auf der Weltausstellung von 1889 in Erinnerung: vorgefertigte Bausätze zur Montage vor Ort, darunter sogar eine Eisenkirche.

De Stijl-Einflüsse?

Zwischen dem Entwurf des *HAUSES AM HORN* und Frankreich eine Verbindung herzustellen, erscheint auf den ersten Blick einigermaßen verwegen, zumal in der Fachliteratur viel eher Holland genannt wird, genauer: Einflüsse der Bewegung *De Stijl*. So etwa in einem Aufsatz über die Folgen der Aktivitäten von Theo van Doesburg in Weimar Anfang der Zwanzigerjahre; darin heißt es: »Sogar das Paradedpferd des Bauhauses, das *HAUS AM HORN*, welches Muche 1923 anlässlich der Bauhausausstellung in Weimar baute, kann Einflüsse von *De Stijl* nicht leugnen. Der Grundriss ist auf eine Weise angeordnet, wie sie Doesburg in seinem Kurs propagiert hatte. Auch die Übereinstimmung mit den Villen von van 't Hoff in Huis ter Heide aus den Jahren 1918/1919 fällt auf.«²⁹⁰

Eine gewisse »holländische Invasion« erlebte Weimar allein schon infolge jener Reihe längst bekannten Fakten:²⁹¹ So schlug Theo van Doesburg am 28. April 1921²⁹² für fast zwei Jahre als »Missionar« seine Zelte in Weimar auf, holte wie selbstverständlich den Redaktionssitz »seiner« Monatszeitschrift *De Stijl* nach Weimar, ließ auch in Deutschland drucken und hatte, allerdings erst nach seiner Übersiedlung nach Paris, im Landesmuseum Weimar eine stattliche Einzelausstellung (16.12.23 – 23.1.24); im Brief an Gropius vom Mai 1924 blickt van Doesburg zurück auf seine Weimarer Zeit und erläutert seine scharfe Kritik am Bauhaus, bedauert aber ausdrücklich dessen drohende Schließung in Weimar;²⁹³ eine aufschlussreiche persönliche Einschätzung des Auftretens van Doesburgs in Weimar vermittelt der

288 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten. Werkverzeichnis AZ 8, S. 147.

289 Ebd., AZ 10, S. 148.

290 Ex, »Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus«, S. 28–41, hier S. 40.

291 Herzogenrath, »Theo van Doesburg und das Bauhaus«, S. 107–116.

292 Candela, »Chronology«, S. 242–245, hier S. 243.

293 Hüter, Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, S. 269f.

Brief von Lyonel Feininger an seine Tochter Julia vom 7. September 22;²⁹⁴ zweitens waren in der Bauhaus-Ausstellung von 1923 auch aktuelle Architektur-Modelle aus Holland zu sehen; drittens wurden J. J. P. Oud, Jan Wils und Gerrit Rietveld von Gropius zur Bauhauswoche nach Weimar eingeladen, in der Oud als einziger Nicht-Bauhäusler einen Vortrag über die neue holländische Architektur hielt;²⁹⁵ viertens ließ Mondrian noch im Jahre 1923/1924 eine großformatige Farblithografie (Auflage 150) in den Bauhauswerkstätten drucken;²⁹⁶ fünftens erschienen die *BAUHAUSBÜCHER* 5 (Mondrian), 6 (van Doesburg) und 10 (Oud) aus der Feder von *De Stijl*-Mitgliedern. Dem zweifellos nachhaltigen holländischen Einfluss auf die Entwicklung des *Bauhauses* muss an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. Erstaunlich an diesem Phänomen ist allerdings, dass *De Stijl* nicht dem Bilde entspricht, das man sich üblicherweise von einer Künstlergruppe wie von den *Brücke*-Malern oder dem *Blauen Reiter* macht, insofern die Gruppierung über die Jahre unter einer hohen Fluktuation litt, weil vor allem van Doesburg neben seiner starken persönlichen Ausstrahlung offenbar auch polarisierte; so kam es beispielsweise zwischen ihm und Oud im November 1921 zum Bruch und später auch mit Mondrian. Außerdem hatte *De Stijl* keinen gemeinsamen Ort des Austauschs, weil z. B. Doesburg in Leiden, Oud ab 1918 in Rotterdam, Mondrian in Laren und ab Sommer 1919 wieder wie vor dem Kriege in Paris arbeitete, Rietveld in Utrecht, Kok in Tilburg, Huszár und Wils in Voorburg wohnten.²⁹⁷ So kannten sich einzelne Mitunterzeichner des ersten Manifestes (1918) untereinander nicht persönlich. Der behauptete Einfluss von *De Stijl* auf die Architektur des Weimarer *VERSUCHSHAUSES AM HORN* lässt sich jedoch nicht verifizieren.

Richtig ist: Einrichtungsgegenstände des *HAUSES AM HORN*, insbesondere der Holzlatten-Stuhl von Marcel Breuer, aber auch die von Moholy-Nagy verwendete Typografie in der offiziellen Bauhauspublikation über das Versuchshaus²⁹⁸ sind so nicht ohne *De Stijl* denkbar. Muches Entwurf aber in Abhängigkeit von *De Stijl* zu sehen, erlaubt vielleicht ein Fernblick, hält aber weder einer historischen Überprüfung noch der Nahsicht-Analyse stand. Unter den Holländern, die sich zumindest phasenweise zu *De Stijl* bekannnten, befand sich eine ganze Reihe von Architekten: Cornelis van Eesteren (1897 – 1988), Robert van 't Hoff (1887 – 1979), Jacobus Johannes Pieter Oud (1890 – 1963), Gerrit Thomas Rietveld (1888 – 1964), Jan Wils (1891 – 1972) und für einige Monate auch der Belgier Huib Hoste (1881 – 1957).

Wer eine Abhängigkeit Muches von *De Stijl* behauptet, kann nur Vergleichsbeispiele heranziehen, die zwischen 1917, dem Gründungsjahr von *De Stijl*,

294 Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, S. 68.

295 von Engelberg-Dočkal, »Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: J. J. P. Ouds Vortrag auf der Bauhaus-Woche am 17. August 1923«, S. 237–282.

296 Weber und Hahn, *Punkt, Linie, Fläche: Druckgrafik am Bauhaus: Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung*, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001: Kataoog, S. 284 mit Abb. 166.

297 Blotkamp, Eser, und Ex, *De beginjaren van De Stijl: 1917–1922*, S. 9.

298 Gropius und Moholy-Nagy, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*.

und dem Winter 1922/1923 entstanden, als Muche zusammen mit dem Architekturbüro Gropius zu planen begann. Und da scheiden schon die genannten beiden Villen von Robert van 't Hoff in Huis ter Heide aus, auch wenn van Doesburg sie in der Zeitschrift *DE STIJL* im 2. Jg., Heft 3 (Jan. 1919), nach S. 26 u. 33 und Heft 7 (Mai 1919), S. 83 als *De Stijl*-Architektur zu verkaufen bemüht war, weil die Entwürfe für das *ZOMERHUIS J.N. VERLOOP* und das gestalterisch deutlich näherliegende, doppelgeschossige *LANDHUIS A.B. HENNY* schon 1914 fertiggestellt waren²⁹⁹. Außerdem beziehen sich beide zweifellos auf Entwürfe von Frank Lloyd Wright, den van 't Hoff 1914 während einer USA-Reise persönlich aufsuchte; als Vorbild für das Landhaus *HENNY* lässt sich beispielsweise auf dessen *HOUSE FOR WILLIAM H. WINSLOW*, River Forest (Illinois) von 1893/1884 verweisen.³⁰⁰ Dasselbe gilt auch noch für van 't Hoff's *ONTWERP WOONHUIS VOOR VIER GEZINNEN* (1918/1919), das seine dominanten Gestaltungselemente von Wrights Larkin Company Administration Building in Buffalo (New York) von 1903 – 1905 ableitet.³⁰¹

Umgekehrt entstehen die bekanntesten *De Stijl*-Ikonen, die mit Recht einen festen Platz in der Architekturgeschichte einnehmen, zeitlich nach dem Weimarer *HAUS AM HORN*: das *HAUS SCHRÖDER* in Utrecht von Gerrit Rietveld, das *CAFÉ DE UNIE* in Rotterdam von J. J. P. Oud wie auch das von Cornelis van Eesteren und Theo van Doesburg entwickelte Modell der *MAISON PARTICULIÈRE*.

Was bleibt übrig?

Unter den Bauten und Projekten von Jan Wils aus dem fraglichen Zeitraum kommt sein *Projet pour une maison avec atelier* (ca. 1920) den Ideen des *Bauhauses* am nächsten:³⁰² Der Aufriss der Fassade zeigt die Staffelung von lagernden, gegeneinander versetzten Quadern in drei Höhenstufen; der in sich symmetrische Vorderblock mit Balkon über dem Eingangsvorbau ist aus der Mittelachse des Komplexes nach links, der große Block hinten nach rechts verschoben, die niedrigeren Seitenblöcke richten sich in der Höhe nach der Balkonbrüstung; der schmalere der beiden Schornsteinquader besetzt die Symmetrieachse des Eingangs. Die flachen Dächer betonen das Lagernde des Baus, die Fenster-Disposition und deren Binnengliederung sorgen für blockübergreifende horizontale und vertikale Bezüge. So gesehen steht dieser Projekt-Riss dem Weimarer »Wabenbau«-System von Gropius deutlich näher als Muches Entwurf.

Der junge Architekt Cor van Eesteren, Preisträger des *Prix de Rome*, der während seiner Studienfahrt durch Deutschland auf Anregung Behnes das *Bauhaus* aufsucht, trifft am 4. Mai 1922 in Weimar erstmals Theo van Doesburg und nimmt an dessen Konkurrenzkurs zum *Bauhaus* im Atelier

299 von Engelberg-Dočkal, J. J. P. Oud zwischen *De Stijl* und klassischer Tradition: Arbeiten von 1916 bis 1931, S. 90f.

300 Pfeiffer, Gössel, und Leuthäuser, Frank Lloyd Wright, Abb. S. 42f.

301 Ebd., S. 56 – 61.

302 Ex und Hoek, »Jan Wils«, S. 187 – 205, hier S. 187, Abb. 181.

von Karl Peter Röhl teil³⁰³ (10 Unterrichtsabende vom 8. März bis 8. Juli, mittwochs von 19–21 Uhr, per Aushang im *Bauhaus* bekannt gemacht³⁰⁴), zusammen mit einer Reihe von Bauhaus-Studenten, darunter auch Farkas Molnar, die im Dezember 1922 einen Weimarer *De Stijl*-Ableger bilden: die Gruppe KURI (konstruktiv, utilitar, rationell, international), mit eigenem Manifest; dieses endet mit dem Ausruf: »Es lebe der neue Kubus. Das erste würfelförmige Haus der Welt – Kuri – Welt – Kuri!«³⁰⁵ Tatsächlich entwirft Molnar in der Folge das bekannte Modell *DER ROTE WÜRFEL*.³⁰⁶

Dazu sollte man allerdings nicht vergessen anzumerken, dass Muches Freund Itten bereits 1921 eine Lithografie schuf: *HAUS DES WEISSEN MANNES (ARCHITEKTONISCHE STUDIE)*³⁰⁷, die ein Würfelhaus zeigt, das frei auf einer umzäunten Wiese steht und auf dessen Dach mittig ein kleiner Würfel sitzt (Abb. 106). Im Jahr darauf beginnt die Zusammenarbeit zwischen van Eesteren und van Doesburg, und zwar bei Rosenberg.³⁰⁸ Beschränkte sich bis dahin, bekanntlich auf Anregung von Oud, van Doesburgs Mitarbeit im Bereich Architektur auf farbige Glasfenster, Mosaik, Fliesenmuster und Farbkonzepte zur Innenraumgestaltung, erhält man bei den zwei- und dreidimensionalen Rosenberg-Studien und für die *Maison d'Artiste*³⁰⁹ erstmals einen Eindruck der Umsetzung eigener architektonischer Vorstellungen, die schon Gegenstand des Kurses in Weimar vom Frühsommer 1922 gewesen sein mögen, wie sie vor allem die Abb. 3 in van Doesburgs *GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST (BAUHAUSBÜCHER 6)* vergegenwärtigt (Abb. 107). Danach muss die Behauptung, Muches Entwurf sei »auf eine Weise angeordnet, wie sie Doesburg in seinem Kurs propagiert hatte«, ebenfalls als widerlegt gelten. Denn dieses intelligente kompositorische Raum-Spiel mit einer Fülle unterschiedlich dimensionierter Scheiben und Quader in einem unsichtbaren, rein rechtwinkligen Raumraster kennt keine Mitte und keine Außengrenze, vermeidet insbesondere jeglichen Ansatz von Symmetrie. Nimmt man dann noch das architektonische Modell des Künstlerhauses mit Atelier (*BAUHAUSBÜCHER 6*, Abb. 11) mit seinen starkfarbigen Außenflächen hinzu, dann wird die Kluft zum *HAUS AM HORN* unüberbrückbar, das nur im Innern Farbwände kennt, und zwar in nuanciert zarten Tönen (Abb. 94).

303 von Engelberg-Dočkal, J. J. P. Oud zwischen De Stijl und klassischer Tradition: Arbeiten von 1916 bis 1931, S. 80.

304 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 157f.

305 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 190f.

306 Ebd., S. 105f.

307 Weber und Hahn, Punkt, Linie, Fläche: Druckgrafik am Bauhaus: Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001: Katalog, S. 40, Abb. 1.4.

308 Candela, »Chronology«, S. 242–245, hier S. 244.

309 Danzker und Blotkamp, Theo van Doesburg: Maler, Architekt: [Ausstellung im Museum Villa Stuck, München, 26. Oktober 2000 bis 14. Januar 2001], S. 64–68 u. S. 153f. Kat.-Nr. 142–154.

Und schließlich J. J. P. Oud?

Er gründete zusammen mit Theo van Doesburg *De Stijl* und blieb vier Jahre lang dabei, länger als jeder der genannten anderen. Das eindrucksvollste Beispiel einer architektonischen Adaption des *Kubismus*, auch im Sinne Mondrians, ist das in der ersten Jahreshälfte 1919 und seinerzeit ohne Vorbild in Europa entwickelte Projekt einer Fabrik in Purmerend (Abb. 108).³¹⁰ veröffentlicht in *De Stijl* (Jg. 3, Heft 5, 1920) nach S. 45.

Was den Wohnungsbau betrifft, hat im Hinblick auf das *HAUS AM HORN* am ehesten die *MUSTERWOHNUNG FÜR BLOCK I UND V* im Rotterdamer Stadtteil Spangen, einen näheren Bezug; Planung der Einrichtung im Sommer 1919.³¹¹ Hierbei handelte es sich definitiv um sozialen Wohnungsbau in größeren Dimensionen, und zwar für Rotterdamer Hafenarbeiter. Doch bei der Ausstattung der Musterwohnung, abgebildet in *De Stijl* (2. Jg, Heft 11 Sept. 1919) nach S. 132, die offenbar im August 1920 schon wieder aufgelöst wurde, trugen die gestalterischen Ambitionen Ouds den Sieg über das soziale Gewissen davon, indem er Mitstreiter von *De Stijl* einrichten ließ. Theo van Doesburg steuerte seine Farbwürfe bei,³¹² Gerrit Rietveld übernahm die Möblierung: ein Buffet (Abb. 109), ein Tisch, ein Stuhl, ein Stuhl mit Armlehnen und ein Lehnstuhl. Alle Möbel waren gebeizt, nur am Buffet waren die Schnittflächen der Holzleisten weiß bemalt, die Kanten rot gefasst. Rietvelds Möbel kannten bis 1922 noch keine farbige Fassung mit Ausnahme der genannten Stellen. Auch das in der Musterwohnung ausgestellte berühmte Bretter- und Lattenmodell des *ROT-BLAU-STUHLS* von 1918, abgebildet in *De Stijl* (Jg. 3, Heft 5 März 1920) nach S. 44, erhielt seine Farben erst 1923/1924.

Nach Eva von Engelberg-Dočkal war die Spangener Musterwohnung die erste öffentliche Manifestation von *De Stijl* in Form einer Interieur-Gestaltung;³¹³ sie darf von daher als Meilenstein in der Entwicklungsgeschichte des Wohnens innerhalb der sogenannten klassischen Moderne nicht fehlen. Betrachtet man die leicht variierenden Grundrisse der drei geschossweise übereinander gelegenen Arbeiterwohnungen (Abb. 110), dann wird offenkundig, wie immens der Abstand zwischen diesen extrem knapp bemessenen Wohnverhältnissen und Muches vergleichsweise großzügigem Raumprogramm ist, von der Raum-Disposition ganz zu schweigen.

Fazit: Deutliche architektonische Einflüsse seitens *De Stijl* auf Muches Entwurf des *HAUSES AM HORN* in Weimar sind nicht nachweisbar. Allgemeiner Gemeinsamkeiten beruhen auf der gleichen Herkunft: *De Stijl* ist, wie auch das *Bauhaus*, ohne die Entwicklung des *Kubismus* in Frankreich nicht erklärbar, wie am konsequentesten *De Stijl*-Künstler Mondrian demonstriert. Angemerkt sei dazu allerdings, dass sich Picasso selbst nie in die reine Abstraktion begeben hat und entsprechend kritisch in einem »Be-

310 von Engelberg-Dočkal, J. J. P. Oud zwischen *De Stijl* und klassischer Tradition: Arbeiten von 1916 bis 1931, S. 128f, 135–137, 402–407.

311 Ebd., S. 104 und S. 379–384.

312 Ebd., S. 102–104 und Abb. 24 (S. 106).

313 Ebd., S. 104.

kenntnis« (veröffentlicht am 26. Mai 1923 in der amerikanischen Zeitschrift *THE ARTS*) reagierte: »Viele Leute glauben, der Kubismus sei eine Art von Übergangskunst und ein Experiment, das noch weitere Resultate zeitigen werde. Wer so denkt, hat den Kubismus nicht verstanden.«³¹⁴

Mit Blick auf Georg Muche kann man zur Frage seines Verhältnisses zu *De Stijl* noch einen Schritt weitergehen. In der Zeitschrift *De Stijl* (Jg. 5, Heft 5, Mai 1922) polemisierte van Doesburg gegen die »unkultivierten« und »kranken Auswüchse« des *Bauhauses* und kritisierte damit bekanntermaßen die starke Position von Johannes Itten und seines engeren Kreises, zu dem vor allem Georg Muche zählte, mit dem er den Vorkurs abwechselnd leitete. So sieht es wie eine Antwort darauf aus, wenn Muche, der bis dahin der völligen Abstraktion durchaus recht nahestand, sich ab 1922, d. h. während seines Versuchshaus-Entwurfs, intensiv der malerischen Darstellung des Menschen zuwandte.³¹⁵

Muches Entwurf und der *Weimarer Klassizismus*

Von Muche selbst gibt es eigentlich genügend erläuternde Texte zu seinem Hausentwurf, aber zu den formalen Prinzipien schweigt er sich aus. Die nachfolgende Grundrissanalyse, die sich auf die Darstellung S. 16 im Band *BAUHAUSBÜCHER 3* beruft,³¹⁶ soll daher den mutmaßlichen Entwurfsprozess rekonstruieren.

Die alles bestimmende Grundfigur ist das Quadrat. Ausgangspunkt ist der mit fast 6 × 6 Metern (lichtes Maß 5,94 m) großzügig bemessene Hauptraum im Zentrum: das gelbe Quadrat in Abb. 33. Dieses wird im zweiten Schritt umfasst vom blauen Quadrat der ringsum gruppierten Zimmer (lichtes Maß 12,28 m). Der dritte Schritt akzentuiert die vier quadratischen Eckzimmer, die sowohl nach außen wie nach innen ausgedehnt werden und so das blaue mit dem gelben Quadrat verklammern. Diese roten Quadrate (äußere Seitenlänge 4,97 m) erscheinen im Außenbau als Eckrisalite. Im vierten Schritt werden die Wohnflächen aller äußeren Räume partiell umstrukturiert, d. h. den besonderen Nutzungsbedingungen angepasst: statisch erforderliche Veränderung der Mauerstärken, Bildung von Untereinheiten (Beispiel Speisekammer), Öffnung des Mittelquadrates zum Außenquadrat durch die Nische etc. Außerdem kommen die beiden Mittelachsen (grün gestrichelt) ins Spiel: Die eine führt vom Hauseingang durch Windfang und Flurmitte zur Wohnzimmertür und bildet am Ende die Mitte des größeren Fensters im Damenzimmer. Im geometrischen Mittelpunkt des Wohnzimmers durchkreuzt die zweite (grüne) Achse den Grundriss, die zugleich das Kinder- vom Speisezimmer und die Nische vom Zimmer des Herrn trennt. Auf diese Weise ergibt sich eine Art Grundriss-Raster, das

314 Picasso, Wort und Bekenntnis: die gesammelten Dichtungen, S. 14.

315 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, Werkverzeichnis M 66 – M 75 (S. 106–109).

316 Gropius und Moholy-Nagy, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, S. 16.

durch Verlängerung der grünen, gelben und blauen Linien sichtbar wird. Verstärkt wird der Eindruck eines tendenziellen Rastersystems, wenn man in die Außenwand der Nischenseite die Fensterachsen einträgt. Zu guter Letzt wird der ausgefeilte Grundriss im fünften Schritt über dem Mittelpunkt so weit gedreht, bis das Kreuz der Himmelsrichtungen mit den wohlüberlegten Konsequenzen der Sonneneinstrahlung genau diagonal durch alle Quadrate läuft, so jedenfalls zeigt es die Darstellung S. 20 in *BAUHAUS-BÜCHER 3* an. Man darf davon ausgehen, dass zumindest der aufwendige vierte Schritt der Modifizierungen keine Leistung Muches, sondern des Baubüros Gropius war, weil in diesen Fragen eine Bauplanung ohne architektonische Fachkenntnisse unmöglich ist.

Seit den Untersuchungen von Klaus-Jürgen Winkler³¹⁷ ist einigermaßen vorstellbar, mit welchem Übermaß an Problemen auch Georg Muche bei der Umsetzung seiner Wohn-Idee zu kämpfen hatte, wobei die Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro Gropius, vorrangig mit Adolf Meyer, offenbar nicht nur weitgehend reibungslos, sondern in jeder Hinsicht konstruktiv abgelaufen zu sein scheint. Beispiel: die Veränderung der Raumdisposition des ersten Entwurfs im Faltblatt mit dem Aufruf »zum Bau eines Musterhauses« (Anfang 1923)³¹⁸ durch Seitentausch von Kinderzimmer und Herenzimmer einschließlich Bad.

Wie weit Muche von den Ideen des Baubüros profitierte, lässt sich heute nur an den dokumentierten Zeichnungen der Mitarbeiter des Baubüros abschätzen. Am bekanntesten sind die beiden Alternativen, aus der offiziellen Publikation *BAUHAUSBÜCHER 3* (S. 22). Danach steht fest, dass in allen Fällen – und darin ist sich die Fachwelt einig – die Entwürfe von einem dominierenden, weil flächengrößten Hauptraum: dem Wohnzimmer, ausgehen, der die ohne Flur angrenzenden kleineren Nebenzimmer auch an Höhe überragt, meist mit ergänzender Lichtzufuhr durch Obergaden, wie in den Perspektiven von A. Meyer und M. Breuer erkennbar. Dieses Grundprinzip zeigen auch die Grundrissvariationen der von Gropius favorisierten »Wabenbau«-Entwürfe.³¹⁹ Was aber allen bekannt gewordenen Beispielen fehlt, ist erstens jede Form von Symmetrie-Bildung, von einer Zentrierung des Hauptraumes ganz zu schweigen, und die geradezu obsessive Deklination des Quadrates, so als wolle Muche den zum *De Stijl* bekehrten Bauhausschülern und ihrem KURI-Manifest³²⁰ vom Dezember 1922 einmal richtig zeigen, was in einem Quadrat steckt.

Ein im Grundriss quadratisches Holzblockhaus hatte Walter Determann schon 1920 für eine entsprechende Bauhaussiedlung entworfen, kreuzweise unterteilt in vier gleiche Unterquadrate.³²¹

317 Winkler, Die Architekturstudien am Bauhaus in Weimar, S. 95–110.

318 Ebd., S. 95.

319 Ebd., S. 84.

320 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 190f.

321 Winkler, Die Architektur am Bauhaus in Weimar, S. 80.

Palladio

Da also im Ausschussverfahren weder Beispiele des eigenen Bauhaus-Umfeldes, noch Impulse seitens *De Stijl*, wie nachgewiesen, das Einzigartige des Entwurfs von Georg Muche zu erklären vermochten, muss den in der Fachliteratur wie aus Verlegenheit immer wieder bemühten Hinweis auf Palladio nachgegangen werden. In dem umfänglichen Werk von Werner Oechslin über Andrea Palladio und die Geschichte der europäischen und transatlantischen Palladio-Rezeption erscheint tatsächlich auch eine Außenansicht des *HAUSES AM HORN* mit dem Abbildungshinweis: »Georg Muche, Versuchshaus des Bauhauses, Weimar, 1923, die moderne Analogie zur Villa Rotonda ohne Kuppel und Säulen.«³²²

Die Phantasie des Betrachters wird schon arg strapaziert, sich die in den späten 60er-Jahren des 16. Jahrhunderts erbaute Villa Rotonda (Abb. 35) ohne Kuppel und Säulen vorzustellen, zumal damit allein noch keine Analogie hergestellt ist. Die Säulen sind hier bei Palladio (1508–1580) unverzichtbarer Bestandteil des ringsum vierfach gleichen, mit lebensgroßen Götter-Skulpturen besetzten Portikus im Stile der Front eines römischen Podiumtempels mit herrschaftlicher Freitreppe, außerdem knüpft die ursprünglich oben offene Kuppel über dem inneren Zylinder ostentativ an das antike Pantheon in Rom an. Sieht man von diesen beiden architektonischen Hauptmotiven ab, dann bleibt vom Grundriss in den *QUATTRO LIBRI* (1570)³²³ das äußere Großquadrat, das aber im Inneren außer der quadratisch tangentialen Einfassung des Zylinders keinen quadratischen Raum kennt. Dieser außergewöhnliche Bau in Vicenza (Venetien) ist als Vorbild um allzu viele Nummern zu groß für einen Vergleich mit dem Weimarer *HAUS AM HORN*. Und doch stand diese Villa indirekt Pate in einer jener Traditionslinien, die über Frankreich nach Weimar führen, wie nachfolgend gezeigt werden soll.

Coudray

Einen Schlüssel zum Verständnis des Muche'schen Entwurfs – so die hier vertretene These – liefert unter allen möglichen Vorbildern der europäischen Baugeschichte am ehesten der aus Frankreich durch Clemens Wenzeslaus Coudray (1775–1845) nach Weimar importierte Klassizismus; um gleich auf den Punkt zu kommen: Der erste Grundriss-Entwurf einer Grabkapelle für die Weimarer Fürstengruft (Abb. 38) zeigt, worum es geht. Den Auftrag zum 1827 fertiggestellten Bau erteilte der Großherzog Carl August am 27. April 1823³²⁴, somit genau hundert Jahre vor der Grundsteinlegung des *HAUSES AM HORN*. Dieser so nicht umgesetzte Vorentwurf, von Rolf Bothe in seiner umfänglichen Coudray-Monografie als Nr. 261 katalogisiert³²⁵, ist eine Federzeichnung über Grafit, teils laviert, Maße 41,3 × 48

322 Oechslin, Palladianismus: Andrea Palladiano – Kontinuität von Werk und Wirkung, S. 299.

323 Plagemann, Die Villen des Andrea Palladio, S. 441–460, hier S. 443.

324 Bothe, Clemens Wenzeslaus Coudray, 1775–1845: ein deutscher Architekt im Klassizismus, S. 554–565, hier S. 555.

325 Ebd., S. 617.

cm, und stammt aus einer im Düsseldorfer Goethe-Museum bewahrten Klebemappe mit Entwürfen zur Fürstengruft (Sign. KK 567); das Blatt ist unten rechts signiert mit Cy, in der Mitte der handschriftliche Vermerk »Un-gültig«.

Zur Vergleichbarkeit der Grundrisse von Coudray und Muche:

1. Dimensionierung

Coudrays Ausgangsmaß ist eine quadratische Grundfläche von 60 × 60 Fuß (ca. 17 × 17 m); Muche plant für eine Fläche von 12,70 × 12,70 m.

2. Raumkonzept

Beide Risse sind axial konzipiert und sehen im Zentrum eine dominante Überhöhung des Raumes vor. Die vier Eckräume werden quadratisch ausgebildet. Gesamttendenz: Klarheit und Schlichtheit.

3. Proportionen

Das Grundflächenverhältnis des vergrößerten Zentralraums zu den kleineren Eckquadraten sowie zum axialen Eingangsbe- reich ist überaus ähnlich.

4. Außengliederung

Die Eckquadrate geben sich am Außenbau zu erkennen: hier als Lisenen, dort als Risalite.

»Die Fürstengruft ist das erste und auch das einzige Bauwerk Coudrays, in dem er die konstruktiven und rationalen Vorstellungen seines Lehrers Durand überzeugend umsetzen konnte.«³²⁶

Clemens Wenzeslaus Coudray war Urgroßenkel eines Bildhauers aus der Champagne, der 1710/1711 in Versailles und ab 1715 in Dresden tätig war, wie dann auch sein Großvater.³²⁷ Geboren 1775 in Koblenz, litt er mit seiner Familie unter der Invasion der französischen Revolutionstruppen. Im Oktober 1800 kam er nach Paris, wo er bis zum Sommer 1804 blieb. Er schrieb sich an der *École polytechnique* ein und studierte hauptsächlich bei Jean-Nicolas-Louis Durand, daneben auch bei Gaspard Monge, der die darstellende Geometrie in die Architekten-Ausbildung einbrachte, sowie Kunst- und Architekturgeschichte bei Julien-David LeRoy, bekannt durch seine Veröffentlichung über die griechische Antike.

Coudray entwickelte sich zum engsten Mitarbeiter Durands, bei dem er bis 1803 wohnte, und verantwortete die Ausarbeitung vieler Entwürfe Durands für den später mehrfach wieder aufgelegten »Abriss der Vorlesungen über Baukunst« (so die deutsche Übersetzung von 1831).³²⁸ Coudrays Aufgabe war es, bedeutende architektonische Beispiele in Grundriss, Aufriss und Schnitt zu zeichnen, genauer: im Sinne von Durand zu kopieren, zu variieren, partiell neu zu kombinieren und dabei vereinfachend für den *graveur* der Illustrationen im *Precis* zu bearbeiten, und zwar für angehende Archi-

326 Ebd., S. 564.

327 Ebd., S. 17–35.

328 Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*. Second volume.

tekten und Bauingenieure, denn u. a. stand auch Brückenbau auf dem Programm. Nebenbei bemerkt: 1802 bis 1804 entstand in Paris die erste Eisenbrücke über die Seine, der *Pont-des-Arts*.

Coudray entwirft 1822 für den Weimarer Frauenplan den polygonalen Brunnen aus Gusseisen. Als Schüler des Revolutionsarchitekten Étienne Boullée (gestorben 1799) gehörte Durand zu den erfolgreichsten Teilnehmern der Pariser Wettbewerbe während der Revolution. Er entwickelte ein eigenes Darstellungssystem: den Raster-Entwurf, der sich an Abb. 34 erläutern lässt, betitelt *COMBINAISON HORIZONTALES DE COLONNES, DE PILASTRES, DE MURS, DE PORTES ET DE CROISÉES*³²⁹.

Ausgangspunkt ist jedes Mal ein Raster aus horizontalen und vertikalen Parallelen in gleichen Abständen; auf diesem quadratischen Raster wird wie auf Rechenkästchen der Grundriss entwickelt, indem die Linien als Mitte von Mauerstärken fungieren und Säulen stets exakt auf Gitterpunkten des Rasters stehen. Und so gibt das Rastermaß grundsätzlich alle Säulenabstände eines Gebäudes vor. Dieses systematisierte Verfahren erleichtert und beschleunigt durch bloßes Abzählen das Einhalten von Symmetrien, lässt andererseits solch standardisierte Risse leicht im Schematismus erstarren. Im linken Raster der Abb. 34 ist unschwer Palladios *VILLA ROTONDA* als Vorbild wiederzuerkennen, jedoch rigoros formalisiert, denn quadratische Eckräume gibt es in Vicenza nicht.

In Coudrays Nachlass haben sich Skizzen und Reinzeichnungen zu eigenen landwirtschaftlichen Projekten erhalten, die nach dem Befund von Rolf Bothe »in ihrem Erscheinungsbild an palladianische Villen anknüpfen«.³³⁰ Ansonsten hat Coudray vornehmlich im Zusammenhang mit seinen Beiträgen für den *Précis* fleißig zeichnerische Studien zu Durands Entwürfen und zu Großprojekten von Ledoux und vor allem Boullée angefertigt, dessen Nachlass ihm offenbar zugänglich war.³³¹ Unter diesen Zeichnungen befindet sich auch eine Kopie nach Étienne Boullées *PALAIS DE SOUVERAIN* (Abb. 37, Bothe-Kat. Nr. 54)³³², eine gewaltige, nicht realisierte Anlage inmitten eines radial gegliederten Parks, welcher das Gestaltungsprinzip französischer Barockgärten schematisierend überspitzt. Das vierflügelige Palais, in das nach palladianischer Idee sehr breite, aber kurze Freitreppen auf allen vier Seiten hineinführen, umschließt einen weiten Innenhof mit Ringhalle nach römischer Atrium-Manier. So wie dieses große Hofquadrat architektonisch umschlossen ist, sind auch die »kleinen« Eckquadrate mit ihrer überkuppelten Raummitte von einer regelmäßigen Folge kleinerer Zimmer umgeben. Betritt man die Vorhalle des Komplexes von der Hauptseite (im himmelsrichtungslosen Grundriss unten), geben die an den Treppenden beginnenden Eckquadrate ihre Körperlichkeit um das Maß der Vorhallentiefe zu erkennen.

329 Ebd., 2^e Partie, Planche 1.

330 Bothe, Clemens Wenzeslaus Coudray, 1775–1845: ein deutscher Architekt im Klassizismus, S. 137–141, hier S. 137.

331 Ebd., S. 80, Anm. 108.

332 Ebd., S. 79f.

Der völlig anders geartete Entwurf von Claude Nicolas Ledoux (1736 – 1806) für einen großangelegten Markthallenkomplex der von ihm geplanten Salinen-Stadt *Chaux (Département Doubs, an der Grenze zur Schweiz)* zeigt in Coudrays Nachzeichnung des Grundrisses (Abb. 36, Bothe-Kat. 83) gleichwohl eine Grunddisposition, die aus demselben Vorstellungsfundus entstanden zu sein scheint: ein großes Mittelquadrat umgeben von kleineren Eckquadraten, die außen risalitartig hervortreten.³³³

Ergebnis

Mit diesem historischen Rückgriff auf eine Entwicklungslinie, die von Palladio über Ledoux und Boullée zu Durand an der Pariser *École polytechnique* und von dort durch Coudray schließlich nach Weimar führt, wird hier ein Vorschlag unterbreitet, der eine empfindliche Lücke der Forschung schließen möchte: das merkwürdige Desiderat einer plausiblen Herleitung des Entwurfs zum *HAUS AM HORN*.³³⁴ Mit keinem Wort soll hier behauptet werden, dass Georg Muche genau diese Kette der Abbildungen von 204 bis 208 kannte. Besonders im Falle des aufgegebenen Fürstengruft-Entwurfs ist das höchst unwahrscheinlich. Immerhin gelangte durch Coudray die Kenntnis des Durand'schen Lehrwerks nach Weimar: Goethes Tagebucheintragung vom 30. März 1831: »Später Oberbaudirektor Coudray. Nachstich und Übersetzung der Elemente der Baukunst von Durand.«³³⁵ Noch heute beherbergen sowohl die Anna-Amalia-Bibliothek als auch die Bibliothek der Bauhaus-Universität diverse Exemplare von J.-N.-L. Durands *PRÉCIS DES LEÇONS D'ARCHITECTURE* (Paris, 1809 ff.) mit Coudrays Zeichnungen (Abb. 34, 37).

Das Durand'sche Rasterprinzip war offenbar von nachhaltiger Wirkung, denn der deutsche *AMTLICHE BERICHT* (1856) zur ersten Pariser Weltausstellung macht in seinem Hallenplan des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von ihm intensiven Gebrauch. Das gilt auch noch für Peter Behrens und seinen Entwurf einer Kunsthalle der Oldenburger Landesausstellung von 1905, der zumindest vom Grundriss her eine auffallende Nähe zum *HAUS AM HORN* aufweist: auf einem Rasterplan entwickelt, ein hohes kubisches Zentrum (mit Dachpyramide) und niedrigere, in Eckrisaliten vorspringende Eckquadrate, allerdings nur zur Schaufront hin.³³⁶

Neoklassizistische Tendenzen finden sich selbst bei Walter Gropius: 1921/1922 wird im *FAGUS*-Werk in Alfeld a. d. Leine das Vestibül im Hauptgebäude ausgestattet, und zwar leicht variiert gegenüber dem Entwurf von Gropius/Meyer aus dem Jahre 1914 (Abb. 111): eine kontrastreiche, intarsienartige Flächengliederung mittels Schwarzglasplatten, die übrigens auch im *HAUS AM HORN* u. a. als Fußleisten und Heizkörperabdeckplatten Verwen-

333 Jacques und Mouilleseaux, *Les architectes de la liberté*, Abb. S. 71.

334 Jaeggi, Adolf Meyer – *Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994*; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 424.

335 Ruppert, *Goethes Bibliothek: Katalog*, S. 343, Nr. 2343.

336 Asche, »Die Architekturzeichnung als historisches Kunstwerk: Peter Behrens und sein System des Rasters«, S. 15–17; Beneke, »Abstrakte Raumkunst: die Frühe Ausstellungs- und Gartenarchitektur von Peter Behrens«, S. 258–265, hier S. 260f.

dung finden³³⁷, hier im oberen Wandabschluss als reduzierte Anlehnung an einen antiken Triglyphen-Metopen-Fries³³⁸, was in der Formensprache an die Gestaltung des Eingangs zum Tapetenladen Klein in Hagen aus den Jahren 1906/1907 wiederum von Peter Pehrens erinnert (Abb. 112). Einer Aufmaßstudie von Jan Pieper zu Folge beruht der Entwurf des Vestibüls auf einem Rückgriff von Gropius/Meyer auf Palladios Vicentiner Fuß von 0,348 m,³³⁹ worauf im Weiteren eingegangen wird.

Ob auch das *HAUS AM HORN*, wie Jan Pieper vortragsweise vorschlug, einem palladianischen Modul folgt, indem das lichte Maß des Hauptraumes von 5,94 m dem Maß von 17 Fuß gleich 5,916 m entspreche, geben die übrigen Maße im Plan von 1923 (Abb. 33) so nicht her, es sei denn, man wolle die von Muche selbst angegebenen 12,70 m (Abb. 93) Seitenlänge des (von wem?) vorgegebenen Grundquadrats mit 36 Fuß, entsprechend 12,64 m, gleichsetzen. Weiterhin attestiert Annemarie Jaeggi schon dem Vorentwurf von Gropius/Meyer zum *FAGUS*-Werk (1911) »einen latenten Klassizismus«, der sich nicht nur in der achsensymmetrischen Gliederung der Fassaden, sondern auch in den Einzelformen bemerkbar mache.³⁴⁰

Selbst das Wabenbausystem, das Gropius 1922 für die Bauhaus-Siedlung *AM HORN* konzipierte und in Modellen 1923 in Weimar ausstellte, enthält, wie A. Jaeggi zeigt, im Grundbaustein, dem Element G, eine reduzierte Erinnerung an den klassizistischen Villentyp wie das Herrenhaus auf Golzengut, das Gropius für seinen Onkel Erich Gropius im Sommer 1910 umbaute und renovierte.³⁴¹

Weiterhin ist der dem französischen Klassizismus verpflichtete *esprit* um 1923 kein isoliertes Phänomen: Picasso ist in seine klassizistische Periode eingetreten und der *Art déco* ist unterwegs.

Und Muche malt 1922 in Abkehr von seinen vormaligen Abstraktionen die *SCHWARZE MASKE* (Öl auf Papp, 70 × 100 cm) und 1923 die *FIGUR* und *FRAUENPORTRÄT / SCHAUSPIELERIN* (Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm)³⁴², offenbar in Verarbeitung der aktuellen französischen Impulse, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Ein architekturtheoretischer »Gleichklang« zwischen C. W. Coudray und G. Muche lässt sich partiell auch in Schriften Coudrays wiederfinden, z. B. in seiner »Übersicht architektonischer Vorlesungen mit besonderer Hinsicht auf die Civil-Baukunst. Nach J. N. L. Durand, Prof. der Architektur an der

337 Rudolf, Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie, S. 70.

338 Jaeggi, Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus, S. 70f.

339 Pieper, »Gropius Vitruvianus Meyer: klassische Maße, Module und Proportionen im Vestibül der Fagus-Werke«, S. 379–388 (= erweiterte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in Zs. Bauwelt 10/2009, S. 6–11).

340 Ebd., S. 24.

341 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 160f. und S. 236f.

342 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 106f, Abb. M 66 – M 69.

Polytechnischen Schule in Paris.«³⁴³ Gemäß Coudrays Formulierungen lassen sich aus den beiden Begriffen *Convenienz* und *Oekonomie* die notwendigen Mittel zur Erreichung des Zwecks von Architektur ableiten, der darin bestehe, die körperlichen und geistigen Bedürfnisse des Menschen teils zu befriedigen, teils befriedigen zu helfen:

»Unter Convenienz begreifen wir die Festigkeit, Gesundheit und Bequemlichkeit der Gebäude, die Ökonomie indessen auf Simplizität, Symmetrie und Ordnung beruht.« (Hier folgen Ausführungen zu Festigkeit, Gesundheit, Bequemlichkeit; weiter dann:)

»Die Ökonomie verlangt Anwendung der einfachsten Mittel, sowie weise Sparsamkeit mit Material, Zeit und Menschenkraft. Sie verbietet alles Unnütze an den Werken der Baukunst ebenso streng als sie die größte Simplizität in der Anordnung der nötigen Gegenstände vorschreibt. In Hinsicht der zu wählenden Formen empfiehlt sie die symmetrischen, gleich wirklichsten und einfachsten, weil diese eine gegebene Oberfläche mit weniger Umfassung einschließen als den irregulären, und weil Simplizität der Ökonomie immer förderlich ist.«

(Einige Sätze später heißt es:) »Die architektonische Schönheit geht demnach lediglich aus Zweckdienlichkeit und Simplizität hervor. Stil und Charakter ... müssen die natürliche Folge einer Anordnung sein, die den Anforderungen der Convenienz und Ökonomie vollkommen entspricht.

Die Dekoration kann also nicht als das Wesen der Baukunst erachtet werden.«³⁴⁴

Schließlich darf in Erinnerung gerufen werden, dass am 28. Oktober 1829 nach langen Jahren des Drängens vor allem von Seiten Goethes in Weimar die Baugewerkschule eröffnet wurde: mit Coudray, dem Leiter der Großherzoglichen Oberbaubehörde, als Kopf (Abb. 113) und dem Baurat C.F.C. Steiner als wichtigstem Mitarbeiter (Abb. 114). Passend dazu befindet sich in Goethes Bibliothek das 1806 von C.F.A. Conta bearbeitete Werk von J. N. L. Durand: *GRUNDLINIEN DER BÜRGERLICHEN BAUKUNST. NACH HERRN DURAND ... FÜR TEUTSCHE BAU- UND WERKSCHULEN*.³⁴⁵ – »Mit der Gründung der Baugewerkschule bahnte sich am Entstehungsort der deutschen Klassik zumindest in Ansätzen die Synthese von Kunst und Technik an. Goethe hatte, gemeinsam mit Coudray, die Notwendigkeit erkannt, die Architekturausbildung mit der des Ingenieurs zu verbinden, obwohl er das Heraufkommen eines technischen Zeitalters fürchtete.«³⁴⁶

Bei aller Kritik am Wohnkonzept des Weimarer *VERSUCHSHAUSES AM HORN*, die bereits von Zeitgenossen geäußert wurde, bleibt festzuhalten, dass diese Architektur als typisches Bauhaus-Produkt zu würdigen ist. Georg Mucho lieferte den Entwurf, das Baubüro Gropius setzte ihn um.

343 Schneemann, C. W. Coudray, Goethes Baumeister; ein Bild deutschen Bauschaffens in der Zeit des Klassizismus. Mit 105 Abbildungen, S. 133–138.

344 Ebd., S. 133f.

345 Ruppert, Goethes Bibliothek: Katalog, S. 343, Nr. 2343.

346 Bothe, Clemens Wenzeslaus Coudray, 1775–1845: ein deutscher Architekt im Klassizismus, S. 481–495, hier S. 490.

Muche war Maler und hatte bereits in einem Bild von 1916 (Abb. 95) eine Vorstellung, die dem Entwurf des Grundrisses erstaunlich nahe kommt. Allein schon dies: Die bildende Kunst als Impulsgeber für die Gestaltung des täglichen Lebens, das ist Programm im *Weimarer Bauhaus*. Was die konkrete Formgebung betrifft, kann die in der Fachliteratur anzutreffende These einer Einflussnahme seitens *De Stijl* als falsifiziert gelten. Am ehesten vergleichbar sind Grundrissentwürfe, die sich von französischer Revolutionsarchitektur ableiten lassen und Clemens Wenzeslaus Coudray in der Goethezeit nach Weimar getragen hat.

3. Zur Positionierung von Gropius in der Diskussion um die Integration von Kunst und Industrie

Der dynamische Prozess der Industrialisierung entwickelte sich zur treibenden Kraft auch im Auseinanderdriften von Kunst und Technik, die sich in den europäischen Kulturepochen noch bis in die letzten Ausläufer des Barock in stilsicherer Einheit wussten; das Handwerk als verbindende Energie verlor unaufhaltsam an Boden, die Proletarisierung nahm ihren ungebremsen Lauf. Und die Kunst, namentlich die bildende in der noch tonangebenden europäischen Kulturwelt Frankreich, beschleunigte ihrerseits diesen zentrifugalen Prozess, wie gesehen (Kap.II.A.2.c und II.B.1.b), mit der Herausbildung sich gegenseitig bekämpfender Positionen. Auch die Architektur, als altherwürdige akademische Disziplin der Künste, sah sich innerhalb dieser Entwicklung und ganz besonders während der Pariser Weltausstellungen zunehmend der wachsenden Konkurrenz durch die spektakulären Ingenieurkonstruktionen ausgesetzt, was zu einer weiteren Lagerbildung mit teils öffentlich ausgetragener Streitkultur auf durchaus beachtlichem Niveau führte, wie an den Positionen von Garnier und Eiffel nachgewiesen (Kap.II.B.3). Von einer selbstbewusst sich formierenden und artikulierenden eigenen Ingenieur-Ästhetik kann wohl kaum vor 1889 gesprochen werden. Erst am Ende, also zur Weltausstellung von 1900, gelingt es einem Hector Guimard, in Paris sowohl im Bereich der städtischen Wohnkultur wie auch auf dem Felde technischer Verkehrsbauten zu einer übergreifenden, der Stilwende verpflichteten Bausprache unter dem Primat künstlerischer Prinzipien vorzudringen (Kap.II.C.4). Die Massenerzeugnisse des frühen Maschinenzeitalters schließlich, weil noch keine eigene, genuin produktionstechnisch-materialbewusste Formensprache entwickelt war, orientierten sich hilflos an den wechselnden Moden der hochkulturellen Neo-Stile. In dieser Lage sah sich das Kunsthandwerk – vormals traditionelles Verbindungsglied zwischen Baukunst und Wohnkultur, und zwar bis hinein in die von bäuerlichem Brauchtum geprägte Volkskunst, wo es sich auch am längsten hielt – zunehmend in die elitäre Ecke gedrängt, was sich um die Jahrhundertwende darin äußerte, dass die Stilwende für das Kunsthandwerk bedeutete: Entwicklung von Luxus-Unikaten, deren Spitzenprodukte zur Weltausstellung geschickt wurden. Einen innovativen Impuls setzte in dieser Zeit der Neuorientierung unter anderem eine Ausnahme-Erscheinung wie der »Alleskünstler«

Henry van de Velde mit seinen Pariser Aktivitäten und seinen programmatischen Texten zum neuen Design (Kap.II.C.3), die im Unterschied zur technikfeindlichen *Arts and Crafts*-Bewegung in England auf die Zukunft maschineller Produktion setzen. Dabei sollte in Erinnerung gerufen werden, dass van de Velde einst als überzeugter Maler begann, also selbst den Weg von der Kunst in das Produktdesign und in die Architektur beschritten hatte.

Jener »Traum« von Kaiser Napoleon III., formuliert von seiner Kultur-Administration im Dekret des 22. Juni 1853 (Abb. 18 unten) von der Vervollkommnung (*perfectionnements*) der Industrie in Frankreich durch die Kunst, mit der sie doch eng verbunden sei (*étroitement liés*) und der sie so viel verdanke (*«... à la France, dont l'industrie doit tant aux beaux-arts ...»*), diese Erwartung an die soeben projektierte doppelte Weltausstellung von Industrie und Kunst des Jahres 1855, ebenso demonstrativ wie symbolhaft beschworen durch die Skulpturengruppe der gleichzeitigen Krönung von Kunst und Industrie über dem *PALAIS DE L'INDUSTRIE* (Abb. 14, 15 mit Kap.II.A.1), blieb auch in den nachfolgenden Pariser Ausstellungen von 1867, 1878 und 1889 ebenso nicht nur unerfüllt, sondern schien zunehmend unerfüllbar. Erst die Stilwende um 1900, in Frankreich *L'Art Nouveau*, ließ neue Hoffnungen aufkeimen, auch wenn das die Mehrzahl in den offiziellen Gremien der einzelnen Nationen nicht wahrnehmen, geschweige denn wahrhaben wollte.

Hierzulande setzte eine organisierte Neuorientierung Richtung Industriedesign erst durch die Gründung des *Deutschen Werkbundes* im Jahre 1907 ein. Und »der glanzvolle Sprössling des Werkbundes«³⁴⁷ war schließlich das *Weimarer Bauhaus*.

Nachfolgend soll genauer geprüft werden, welche Beiträge Walter Gropius zur Frage der Integration von Industrie und Kunst lieferte, und zwar sowohl durch die Leistungen seines eigenen Architekturbüros als auch in den zeitgenössischen Debatten innerhalb des Werkbundes, sodann im Berliner Arbeitsrat für Kunst und nicht zuletzt in seiner Konzeption des *Bauhauses* sowie durch seine Argumente in den Auseinandersetzungen der ersten Bauhausjahre. Verständlicherweise kann es im vorliegenden Zusammenhang nur um Grundlegendes gehen.

a) Gropius als Industrie-Architekt

Diese Thematik wurde bereits mehrfach erschöpfend dargestellt³⁴⁸ und scheint ausdiskutiert zu sein, jedenfalls bestehen kaum Differenzen in der Bewertung der Quellenlage im Fall seines ersten Großauftrages bis hin zu der lange Zeit offenen Frage, welcher Anteil seinem Zeichner und Büroleiter Adolf

347 Campbell, *Der Deutsche Werkbund: 1907–1934*, S. 9.

348 Weber, *Walter Gropius und das Faguswerk*. – Wilhelm, *Walter Gropius, Industriearchitekt*, zu *FAGUS* S. 41–59. – Jaeggi, *Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*.

Meyer³⁴⁹ im jeweiligen Stadium des Entwurfsprozesses zuzusprechen sei. Ebenfalls einhellig wird das Projekt der Schuhleisten-Fabrik in Alfeld an der Leine (Abb. 115, 116) als die wichtigste der frühen Stationen nicht nur in der Gropius-Biografie, sondern in der Architekturgeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts gesehen.

Und doch verdient die spezifische Art und Weise der Integration von Industrie und Kunst vor dem bisher untersuchten Hintergrund der Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts eine erneute Betrachtung und nähere Bestimmung: Welche *Kunst* geht hier eine Verbindung mit der *Industrie* ein und wie ist die Art dieser Verbindung näher zu bestimmen?

Im Frühstadium der Industrie-Archäologie, d. h. seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts, diskutierte man noch über eine Abgrenzung der »technischen Denkmäler« von den »Kunstdenkmälern« und suchte nach eindeutigen Definitionen.³⁵⁰ Mit der Durchsetzung des übergreifenden Terminus *Kulturdenkmal* und *Weltkulturerbe* – das *FAGUS*-Werk genießt diesen Status seit 2011 ebenso wie das hochmittelalterliche Michaeliskloster im nahegelegenen Hildesheim³⁵¹ – ist diese Debatte gegenstandslos. *Indus-*

349 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 16, zu FAGUS siehe S. 243–255 mit umfänglichen Literaturhinweisen.

350 Slotta, Einführung in die Industriearchäologie, S. 174–194.

351 Schulz-Mons, Das Michaeliskloster in Hildesheim: Untersuchungen zur Gründung durch Bischof Bernward (993–1022), Bde. 1–2.

triekultur wurde begrifflich zur gängigen Münze. Allerdings ist mit diesen Begriffsetiketten das hier zu verhandelnde Problem um keinen Schritt einer Lösung nähergebracht. Das bis zu den Ägyptern hinabreichende und demgemäß historisch eminent aufgeladene Erbe des Begriffs *Baukunst* und sein damit artikulierter gestalterischer Anspruch lastete auch auf den ersten Generationen von Bauingenieuren bis ins beginnende 20. Jahrhundert, was selbst bei reinen Eisenkonstruktionen wie dem Eiffelturm zu mehr oder weniger demonstrativen Zugeständnissen in Form von bewussten oder assoziativen Anleihen und dekorativen Applikationen von Stilelementen aus dem Formenvorrat der abendländischen Baugeschichte führte (Abb. 57).³⁵²

Dasselbe galt erst recht für die akademisch geschulten Architekten, die von der Industrie mit bedeutenden Fabrikentwürfen beauftragt wurden. Ein zeitgenössisches Beispiel: In Augsburg, dem »Manchester« der deutschen Industriekultur, errichtete der renommierte Stuttgarter Philipp Jakob Manz (1861–1936) als einer der seinerzeit wenigen Architekten mit Erfahrungen in der Stahlbetonskelettbauweise das Werk IV der »Mechanischen Baumwollspinnerei und Weberei Augsburg« (SWA); die Bauzeit 1909/1910, d. h. genau zwischen der Berliner AEG-Turbinenhalle (Abb. 117) von Peter Beh-

rens und dem Alfelder *FAGUS*-Werk von Walter Gropius, sieht man auf den ersten Blick, weil das Äußere des Baus in zentralen Elementen wie ein Bindeglied wirkt:

Der bis heute sogenannte *GLASPALAST* (Abb. 118, 119) präsentiert sich als ein ausladender fünfgeschossiger Bau mit einem erheblichen Anteil von eher horizontal betonten Fensterflächen, im Sockelgeschoss deutlich gebösch, durch horizontale Schattenfugen gegliederte »Strebepfeiler«, in den oberen Geschossen mit hellen Klinkern verblendet, der Schornstein ist in ledergelbem Backstein ausgeführt. Gleichwohl überwiegen aufs Ganze gesehen die Unterschiede zu Behrens wie zu Gropius, was vor allem an den schlossartigen Turmbildungen liegt. Der höchste beherbergt das zur Textilproduktion benötigte Wasserreservoir, außerdem die durchgängige klassizistische Bauornamentik von den Eingängen bis hinauf zum großen Zahnschnittfries unter der Traufe. Anmerkung zum Mittelturm: Das Architektenduo Gropius/Meyer verlegt in Alfeld den Wasserbehälter als Ringzylinder um den Schornstein.

Das FAGUS-Werk: Ein Spiegel verschiedener Gestaltungsmittel

Bekanntermaßen konnte Walter Gropius, nachdem er sich mit seinem Bewerbungsschreiben vom 7. Dezember 1910³⁵³ erfolgreich an den Bauherrn des neu zu errichtenden *FAGUS*-Werkes gewandt hatte, sich in Fragen des Bauprogramms insofern »ins gemachte Nest« setzen, als sein »Vorgänger im Amte« Eduard Werner, der sich mit den Erfordernissen der betrieblichen Abläufe einer Schuhleistenfabrik bestens auskannte, dem Bauherrn C. Ben-

353 Weber, Walter Gropius und das Faguswerk, S.29: Faksimile.

scheidt einen kompletten, von der Baupolizei genehmigten Entwurf übergeben hatte (Bauantrag vom 28. April 1911) und die Fundamente bereits fertiggestellt waren. Der Bauherr übergab Gropius diesen Plan zur weiteren Ausführung, wünschte sich jedoch vor allem für das Hauptgebäude ein anderes, neues Erscheinungsbild, das sich vom älteren, größeren, ebenfalls von E. Werner entworfenen und noch heute in Sichtweite schräg gegenüber auf der anderen Bahnseite liegenden Alfelder Schuhleistenwerk Behrens, in welchem C. Benscheidt zuvor technischer Betriebsführer gewesen war,³⁵⁴ deutlicher, d. h. durch ein konkurrierend innovatives Gesicht abheben sollte. Um das radikal andere Vorgehen verstehen zu können, das sich in den überarbeiteten und am 23. September 1911 genehmigten Plänen von W. Gropius und A. Meyer manifestiert, sei im Folgenden der Versuch unternommen, als *pars pro toto* der hier zu verhandelnden Thematik die Genese der Alfelder Entwurfsidee einer gläsernen Gebäudekante zu rekonstruieren, und zwar über drei Thesen: Der Wernersche Entwurf mit der weitgehend bindenden Fundamentvorgabe war für Gropius und seinen für ihn zeichnenden Büroleiter A. Meyer die grundlegende Voraussetzung, eine neue Lösung für die problematische Fassadenecke zu erfinden, deren Ergebnis schließlich die erste all seiner späteren Glas-Ecken werden sollte. Die vorangegangene Assistententätigkeit von Gropius und Meyer im Architekturbüro von Peter Behrens war eine notwendige, aber keineswegs hinreichende Voraussetzung für den *FAGUS*-Entwurf. Die innovative Integration von Kunst und Industrie am *FAGUS*-Hauptgebäude ist Folge der bautechnischen Entscheidungen zugunsten der gestalterischen Prinzipien von Kontrastbildung, Maßstäblichkeit, Perspektive, Transparenz und Proportionen.

Zu These 1:

Im Wernerschen Aufriss bildet die östliche Fassadenecke des Hauptgebäudes mit ihrer kleinteilig verdichteten Vertikalstruktur (Abb. 120) den architektonisch aufwändigsten Part als verbindende Vermittlerin der in ihrer Gliederung maßverschiedenen Ansichten von Nordost und von Südost (Abb. 121). Was sich hier außen als gesteigerter gestalterischer Anspruch darstellt, entpuppt sich im Innern als die dichte Folge von Toilettentrennwänden über alle Etagen. Diese eklatante Diskrepanz zwischen innerer Notdurftnutzung und repräsentativem Äußeren, zudem in assoziativer Nähe zu neugotischen Tendenzen, wird von Gropius und Meyer bei der Übernahme der Pläne mit Unverständnis quittiert worden sein. Gleichwohl mussten sie nicht nur die schon im Grundriss-Eckquadrat des Kellers vorgesehenen sanitären Einrichtungen (Abb. 122/123): Dushraum (2), Bad (3) und Aborte (4) weitgehend übernehmen – von ihnen ergänzt um einen Toilettenvorraum (5) auf Kosten des zweiten Bades –, sondern auch die Toiletten des Erdgeschosses an dieser Stelle (Abb. 121/125/126); in den Geschossen darüber aber konnten Gropius/Meyer sie eliminieren. Während Aufnahmen nach Fertigstellung des ersten Bautrakts von 1912 die Glas-

Ecke im Erdgeschoss noch durchsichtig zeigen, wurde sie bald darauf von innen verdeckt: Auf den Fotografien von Renger-Patzsch aus dem Jahre 1928 sieht man die beiden unteren Scheibenreihen der Glas-Ecke (Abb. 116) weiß hinterlegt: Transparenz war hier unerwünscht; erst später hat man auch hier die Toiletten entfernt. Nachdem der Bauherr im Zuge von Sparmaßnahmen beschlossen hatte, unter anderem die Großflächen des Kellerlagers und des Arbeitssaales darüber um ein Viertel, d. h. um das südliche der vier von Werner auf 7 m bemessenen »Joche« zu kürzen (Abb. 126), nahmen Gropius und Meyer die Gelegenheit wahr, schon im Keller ihre Grundidee einer Vereinheitlichung der beiden Fassaden vorzubereiten. So verkürzten sie zwar auftragsgemäß die Fläche des »Essraumes«, in Abb. 122 (5) und in Abb. 123 (6), stellten jedoch zugleich die tragenden Wände mitsamt Kellerfenstern auf den 5m-Takt der langen Nordost-Fassade ein, sodass im Erdgeschoss das Treppenhaus (Abb. 125) nach Süden auf 5m verbreitert wurde, zu Ungunsten der Fläche für den Versand (5) und mit der Folge der äußeren Rampenteilung. Von entscheidender Bedeutung für die Erfindung der Eck-Lösung bleibt aber die statische Vorgabe, dass die Wernersche tragende »Joch«-Wand zwischen Treppenhaus und Toiletten stehen bleiben musste. Ausgehend von der 1911 noch gültigen Auffassung, dass die von der angrenzenden Bahntrasse Hannover-Frankfurt aus wahrzunehmende Ansicht (Abb. 126), also die mit dem damaligen schlichten Schriftzug »FAGUSGES MBH«³⁵⁵ auf der Attika-Mitte bezeichneten Nordostflanke unter Einschluss der Ost-Ecke, das eigentliche Gesicht der neuen Fabrik sei, stellte sich für Gropius/Meyer schon in der Konzeption des Grundrisses die Aufgabe einer Ecklösung, welche die Wernerschen Fundament-Vorgaben mit der Vorstellung einer neuen Fassadeneinheit in Einklang bringt. Die umzuwandelnde »Toilettentrakt«-Ecke wies nun eine Abmessung auf (Abb. 121), die beidseitig mit gut 7,5 m etwas mehr als das Anderthalbfache des 5m-Achsmaßes der *FAGUS*-Front aufwies, und so reifte die Idee, das 5m-Maß durch einen halbierenden Knick um die Ecke fortzuführen. Doch das war leichter gesagt als getan: Der Kampf um Zentimeter begann, noch heute daran ablesbar, dass die Eckscheiben tatsächlich um 10 cm breiter sind als alle übrigen, was den überraschenden Effekt einer nichttragenden Glas-Ecke natürlich insgeheim noch erhöht.

Zu These 2:

Die Debatte über die Abhängigkeit der ersten Gropius-Entwürfe von den Projekten seines »Meisters« Peter Behrens, an denen er mehr oder weniger intensiv beteiligt war, ist spätestens seit dem Vergleich der Turbinenhalle der AEG in Berlin mit dem *FAGUS*-Werk in Alfeld durch Julius Posener obsolet.³⁵⁶

Posener kommt analytisch zu dem Ergebnis, dass der Entwurf für Alfeld »als antithetische Berichtigung«³⁵⁷ jener Turbinenhalle (Abb. 117) zu begrei-

355 Jaeggi, Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus, S. 25: Foto 1912.

356 Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II., S. 564–572.

357 Ebd., S. 568.

fen sei. Gerade indem Gropius sich mit diesem fortschrittlichsten Industriebau der wilhelminischen Ära Punkt für Punkt auseinandergesetzt habe, Posener spricht hier geradezu von einer »Gegendemonstration«, sei er Behrens verpflichtet geblieben.³⁵⁸ Kurioserweise sei der Bau in Alfeld sogar als »konstruktiv rückständig« im Vergleich mit Behrens zu bewerten, »wobei die Konstruktion über den Eckfenstern besonders ungeschickt« wirke,³⁵⁹ gemeint sind die überkreuzten Unterzüge des »Gropius-Knotens« (Abb. 127). Posener urteilt schließlich, Gropius sei in seiner Abwehr einer solch monumentalen Konstruktion wie die der Turbinenhalle im Gegenzug so weit gegangen, »einen Bau in abstracto, einen rein ästhetischen Bau aufzuführen«.³⁶⁰ Das allerdings ist eine starke Behauptung, die zu überprüfen bleibt, und zwar an der Eckbildung hier wie dort.

Das charakteristische, architektonisch ungewöhnliche Motiv der geschlossenen, pylonartig vor die Hallenkonstruktion gesetzten, nichttragenden Eckbildung entstand bei Behrens in Fortführung der Flucht geneigter Fensterflächen zwischen den metallenen Dreigelenkbogen, welche außen vertikal bleiben, nach innen aber ihr Profil nach oben bis zur Traufe verbreitern. In genau diesen Böschungswinkel sind die Fensterrahmen eingepasst. Die beiden Eckpylonen haben nach Aussagen von Behrens »nur verbindende und schließende Funktion«.³⁶¹

Die Böschung der hellen *FAGUS*-Klinkermauer setzt an der östlichen Ecke gleich über dem knappen Sockel ein (Abb. 128), allerdings nicht ostentativ, sondern eher unmerklich. Diese Mauer ist von unten an tragend wie auch die aus ihr im vorgegebenen 5m-Achsabstand aufsteigenden, in konventioneller Mauertechnik ausgeführten Klinker-Pfeiler.

In beiden Fällen, d. h. bei Behrens wie bei Gropius, folgt die Wandneigung der Ecke keiner statischen Notwendigkeit, sondern ist Ergebnis ästhetischer Erwägungen. Diese äußere Ähnlichkeit mag noch als Abhängigkeit bezeichnet werden. Prinzipiell unabhängig aber ist der *FAGUS*-Entwurf in diesem Punkt insofern, als diese Ecke im Entwurf eben keine Sonderlösung darstellt, die sie an der Turbinenhalle in mehrfacher Hinsicht ist: in der von der Halle abweichenden Materialwahl, in der Geschlossenheit der rauen Oberfläche und in der markanten Horizontalgliederung, sondern als einheitsfördernder Bestandteil eines Alfelder Gesamtkonzeptes, das nicht mehr hierarchisch zwischen einer dominanten Fassade und einer davon technisch und strukturell verschiedenen Langseite unterscheidet.

Zu These 3:

Wenn man die Geschichte des deutschen Industriebaus im 18., 19. und noch beginnenden 20. Jahrhundert in den Bildern ihrer erhaltenen oder zumindest fotografisch dokumentierten Projekte Revue passieren lässt³⁶², dann kommt man wie im Falle des sogenannten Glaspalastes in Augsburg von

358 Ebd., S. 565.

359 Ebd., S. 569.

360 Ebd., S. 569.

361 Ebd., S. 567.

362 Föhl, Bauten der Industrie und Technik.

1909/1910 (Abb. 118, 119) nicht umhin zu erkennen, dass vor allem die äußere Erscheinung von Anbeginn als öffentliche Bühne der produktiven Reflektion über das Verhältnis der Technik im Inneren zur sie ummantelnden Architektur als akademischer Disziplin der Künste fungierte. Insofern ist der Ruf Napoleons III. vom 22. Juni 1853 (Abb. 18 unten) nach einer engen Verbindung von Industrie und Kunst immer schon beherzigt worden.

Versteht man nun aber den Begriff und die Geschichte der beginnenden, sogenannten klassischen Moderne in den bildenden Künsten verkürzt gesprochen als die schrittweise Emanzipation der künstlerischen Mittel wie Farbe und Form von den tradierten inhaltlichen Vorgaben – wonach eine gut gemalte Rübe, wie Max Liebermann es einmal ausdrückte, allemal besser sei als eine schlecht gemalte Madonna, – dann ist angesichts des Alfelder *FAGUS*-Werkes von einer radikal neuen Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Industrie zu sprechen, weil die Innovation ihres Erscheinungsbildes aus der materialgebundenen Gestaltung mittels Backstein, Metall und Glas ohne jegliches historisierende Zitat gewonnen ist, ohne Applikation geliehener Bauornamentik und ohne monumentale Gesten.

Gerade die Ost-Ecke des *FAGUS*-Hauptgebäudes (Abb. 126) zeigt Erscheinungen, die weder vom Bauprogramm, d. h. vor allem von innerbetrieblichen Abläufen, noch von Notwendigkeiten der Konstruktion und ihrer materialbedingten Technologie eine hinreichende Erklärung finden, die aber gleichwohl das Bild des Baus maßgeblich bestimmen. Es handelt sich dabei um eine Reihe von technischen Entscheidungen, die begrifflich nicht anders als gestalterische Maßnahmen zu bezeichnen und zu bewerten sind.

Gestaltungsmittel 1: Kontrastbildung

Die Verwendung von Klinkern als Baustoff stand für Gropius/Meyer von vornherein nicht zur Disposition. Der Bauherr hatte die Ziegelei seines Schwiegersohnes als Bezugsquelle an der Hand.³⁶³ Der in Auszügen bekannt gewordene Briefwechsel von 1911 zwischen Carl Benscheidt und Walter Gropius zu bautechnischen und ökonomischen Detailfragen der Aufmauerung von Sockel und Pfeilern sowie zur großen Fensterfrage³⁶⁴ lässt den Entscheidungsspielraum des Architektenteams hinsichtlich der Gestaltung einigermaßen deutlich werden. Da ist zunächst die Wahl der Backsteinsorten und des Ausstreichens der äußeren Fugen. Für den Sockel fiel die Entscheidung auf den dunkelsten, fast gesinterten, für Wand und Pfeiler auf den hellsten, ledergelben Verblender 4. Wahl, wobei selbstredend die besten Steine der Außenfläche vorbehalten blieben. Für die Fugen sollte dasselbe gelten: unten dunkel oben hell. Der Bauherr fragt für den Sockel schriftlich nach (3. Juni 1911):

»Die Maurermeister möchten nunmehr wissen, in welcher Weise sie das Klinkermauerwerk ausfugen sollen. Das einfachste und solideste ist ja immer, wenn mit demselben Mörtel, mit dem gemauert worden ist, gleich

363 Weber, Walter Gropius und das Faguswerk, S. 57.

364 Ebd., S. 58–78.

beim Mauern die Fugen ausgestrichen werden. Nachdem aber die Fugen nicht hell erscheinen sollen, ist es vielleicht notwendig, dass unmittelbar nach dem Mauern der Mörtel an den Außenflächen ausgeschnitten und dann mit dunklem Zement auch geputzt wird. Wie denken Sie hierüber?«³⁶⁵ All dies ist bekannt. Doch wie bei den Historikern ist die Quellenlage das eine, deren Auswertung aber das andere. Im konkreten Fall kommen zu den Schriftquellen die Bildquellen: von den gezeichneten Vorstudien über die eingereichten Risse und Schnitte bis zu den zeitgenössischen Baustellenfotos. Letztendlich aber bilden die tatsächlich gebauten »Sachquellen« den Ausschlag, zumal sie nicht selten in Details von den genehmigten Plänen abweichen.

Der Kontrast der dunklen zu den hellen Klinkern, verstärkt durch die noch dunkleren zu den noch helleren Fugen, lässt den Sockel schwerer und die Wand leichter erscheinen. Sein Höhenmaß bestimmt die lichte Höhe der Kellerfenster.

Zur Abgrenzung von Sockel und Wand

Die 1911 vollzogene Verbindung zwischen Sockel und aufgehender Wand verdient eine besondere Betrachtung, weil sie überraschend anders ausfällt als zu erwarten; am besten zu beobachten an der Oberkante eines Kellerfensters (Abb. 128).

Die Klinkerverblendung des Sockels und der Wand darüber, einschließlich der Fensterpfeiler, besteht einheitlich aus der optisch kleinteiligsten Art von Mauer, einem gleichmäßigen Binderverband, der nur an den Mauerkanten unvermeidlich abwechselnd in jeder zweiten Lage in Läufern endet, so auch an den beiden halbgroßen Kellerfenstern des Bades. Ausnahme: der obere Sockelabschluss über den vier Binderlagen – eine Rollschicht aus hochkant gestellten Bindern. Wie die Nahaufnahme zeigt, springt an dieser Stelle die aufgehende helle Wand um das Maß von 4 cm zurück und steigt, wie an der Ost-Ecke gut ablesbar, in kontinuierlicher leichter Böschung nach innen weitere 130 cm hinauf bis zum vorspringend aufgesetzten metallenen Sockelprofil des Eckfensters.

An allen Kellerfenstern negiert der Entwurf den traditionellen, auch von E. Werner vorgesehenen Segmentbogen (Abb. 120), setzt stattdessen den scheinrechten Sturz und betont so trotz des radialen Einbindens den horizontalen Abschluss. Ungewöhnlich daran ist, dass diese Unterkante um eine Backsteinlage tiefer als die obere Sockelkante hinabreicht, was in der gesamten Flucht der Kellerfenster (Abb. 116) für das Auge den Anschein erweckt, als setze sich diese Unterkanten-Horizontale hinter der Rollschicht des Sockels fort – was hieße, die Rollschicht bestehe nur aus Riemchen, was aber nicht der Fall ist. Das wiederum erzeugt den Gesamteindruck, als sitze der Baukörper nicht auf dem Sockel auf, sondern als senke sich der helle Quader behutsam und präzise in die vorspringende dunkle Basis hinein. Eine subtile, geradezu grafische Finesse zeigt die Unterscheidung der Sprossenbreite in den Fenstergittern, indem alle vertikalen An-

teile schlanker gehalten sind als die horizontalen, was ebenfalls keiner technischen, sondern der gestalterischen Überlegung folgt, kontrastierende Akzente gegen die gläsernen Vertikalbahnen zu setzen.

Gestaltungsmittel 2: Maßstäblichkeit

Maßstäblichkeit als das Verhältnis zwischen zwei oder mehr unterschiedlichen Ordnungen: des Baus auf der einen Seite und der Straße oder des Platzes samt Bebauung, besonders natürlich des Menschen andererseits, lässt sich im Falle des *FAGUS*-Werkes weitgehend auf die zwischen Architektur und dem sich davor bewegenden Betrachter und seiner dazu synchron sich verändernden Perspektive reduzieren, da das Gesicht des Hauptgebäudes bei Abschluss des vorläufig ersten Bauabschnittes, bedingt durch den deutlichen Abstand zur breiten Bahntrasse und auch jenseits davon, kein bauliches Gegenüber hatte und hat, außer die eigenen Nebengebäude, was dann in die Kategorie Proportionen fällt.

Wer genau von Osten, d. h. diagonal auf die erste aller Gropius-Glas-Ecken zugeht – an weitere war vorerst (1911) nicht zu denken –, und selbst eine Körpergröße um 1,75 m hat, wird feststellen, dass sein Horizont, d. h. die eigene Augenhöhe, genau mit der Unterkante aller Fensterbahnen übereinstimmt (Abb. 126). Balkenartig betont wird diese maßgebliche Horizontale vor allem aus der Distanz durch die gleichfalls anthrazitfarbene Metallkonsole, die sich noch kontrastreicher vom hellen Klinker abhebt als der dunkle Kellersockel.

Der Festlegung dieser äußeren perspektivischen Null-Linie entspricht im Innern die Höhe der Arbeitsfläche für die Schuhleisten-Modelleure auf den ans Fenster geschobenen Werkbänken mit Atelierlicht und Blick in die Landschaft. Diese Art von Maßstäblichkeit setzt sich innen insofern fort, als die Breite einer Glasscheibe dem Arbeitsraum eines davor Stehenden entspricht, der gerade ein Buchenholz-Modell bearbeitet, während der Kopf frei über die erste Horizontalsprosse hinweg nach draußen blicken kann.

Gestaltungsmittel 3: Perspektive

Schon die Tatsache, dass der erste Eindruck, den die Ost-Ecke vermittelt, davon abhängt, aus welchem Winkel man auf sie zukommt, aus welcher Distanz man sie wahrnimmt, ob von unten nach oben oder umgekehrt, weist auf ein wesentliches Merkmal ihres Äußeren hin: ihre ungewöhnliche, chamäleonartige Körperlichkeit, d. h., ihre Erscheinung verändert sich im Auge des Betrachters, je nachdem, wo er steht und worauf er achtet. Denn einerseits wirkt diese Glas-Ecke, von Norden oder Süden kommend, als das folgerichtige Ende der gesamten glasbetonten, weitgehend planen Fassadenfläche, als ob es sich um eine *curtain wall* handelt, die es aber entgegen eigenen Aussagen von Gropius vom 12. Juni 1959³⁶⁶ und entgegen K. Wilhelm³⁶⁷ real nicht ist, und kündigt durch den fehlenden traditionellen Eckabschluss sozusagen im Voraus die regelmäßige rechtwinklige Fortführung dieser Fläche an. Andererseits entwickelt sie aus zunehmenden

366 Weber, Walter Gropius und das Faguswerk, S. 60f.

367 Wilhelm, Walter Gropius, Industriearchitekt, S. 62–65.

der Nähe umso stärker ihre eigene vertikale Körperlichkeit, vor allem bedingt durch die einwärts geneigten Fensterpfeiler, und wirkt wie ein nicht von unten getragener, sondern von oben herabhängender Quader aus drei gestauchten Glaswürfeln, verbunden durch jeweils zwei Reihen geschossübergreifender Blechtafeln in derselben, durchlaufend anthrazitfarbenen Gesamtstruktur.

Die zweite, südöstliche Glas-Kante des nächsten Bauabschnitts von 1913/1914³⁶⁸ (Abb. 115) spielt dagegen offensiv mit einer Attacke gegen die natürliche perspektivische Wahrnehmung, indem diese Treppenhaus-Ecke auf der Frontseite des heutigen Haupteingangs zwar ebenfalls die zu erwartenden Bahnen zweier Glasscheiben nebeneinander hat, rechtwinklig dazu auf der Südostflanke aber drei und die nächste Einheit zwischen den nachfolgenden Pfeilern schließlich die regulären vier, d. h., in der Diagonalsicht von Süden ergibt sich eine provozierte optische Streckung gegen die perspektivische Verkürzung. Ein ähnliches, allerdings subtileres Phänomen tritt bei den Glasscheibenformaten auf: durch die konstruktionsbedingte, weil durch die Wernerschen Fundamente verursachte Verlängerung der Scheiben der Ost-Ecke um etwa 10 cm infolge des größeren halben Achsmaßes (2,65m statt 2,50m). Außerdem haben die Scheiben im oberen Glaswürfel eine mit bloßem Auge erkennbar größere Höhe, was natürlich für die gesamte Fassadenbreite gilt.³⁶⁹

Gestaltungsmittel 4: Transparenz

Die technischen Details der Fensterkonstruktion des *FAGUS*-Hauptgebäudes sind einerseits aus den Konstruktionszeichnungen im Buch von Helmut Weber zu erschließen,³⁷⁰ andererseits gibt Jürgen Götz dazu in seinem Beitrag *DAS FAGUS-WERK ALS PFLEGEFALL* die bislang präziseste Auskunft.³⁷¹ Eine weitere Beschreibung erübrigt sich somit. Der auslösende Impuls zur Entwurfsidee dieser Fassadenlösung der Ost-Ecke wurde bereits in den Ausführungen zu These 1 dargestellt. An dieser Stelle geht es um das ausgeführte Ergebnis der gestalterischen Einzelentscheidungen und ihre unmittelbare sinnliche Wirkung vor Ort, welche selbst in den besten fotografischen Aufnahmen nur selten adäquat präsent wird.

Irritierend riskant, weil scharfkantig, dünnhäutig und dementsprechend fast schwerelos kristallin wirkt die nur von einem schlanken Metallwinkel gefasste Glaskante der drei Stockwerke, einem L-Profil von beidseitig lediglich 3 cm Breite.

Über diese und die ihr später folgenden stützenlosen Glas-Ecken im architektonischen Œuvre von Gropius ist viel geschrieben worden. Einen gewissen Wendepunkt in der fachwissenschaftlichen Diskussion stellt der

368 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 249–252.

369 Ebd., S. 48f. mit Anm. 57 (S. 51).

370 Weber, Walter Gropius und das Faguswerk, S. 26,31,63–65, 75.

371 Götz, »Das Fagus-Werk als Pflegefall«, S. 135–141.

Aufsatz »Glasecken/Glass Corners« von Harmen Thies dar.³⁷² Darin plädiert der Autor für eine Revision der architekturtheoretischen Position von Colin Rowe und Robert Slutzky in der Beurteilung der gläsernen Gebäudeecken von Gropius.³⁷³ Ausgangspunkt der beiden amerikanischen Autoren und ihrer folgenreichen Studie zum Transparenz-Begriff war die Unterscheidung von buchstäblicher Transparenz und Transparenz im übertragenen Sinne, die sie aus der Malerei des analytischen *Kubismus* ableiteten, um sie in frühen architektonischen Entwürfen von Le Corbusier nachzuweisen. Buchstäbliche Transparenz (real or literal transparency) sei danach »eine dem Material innewohnende Eigenschaft« wie bei einer vorgehängten Glaswand (curtain wall), kurz: Durchsichtigkeit, während Transparenz im übertragenen Sinn (phenomenal or seeming transparency) »eine der Organisation innewohnende Eigenschaft« sei,³⁷⁴ eine Überlagerung unterschiedlich ausgerichteter Raumstrukturen, indem ein Raum oder die Unter-einheiten von Räumen zugleich verschiedenen Zusammenhängen angehören bzw. anzu gehören scheinen, kurz: Durchdringung. Dafür gebe es bei Le Corbusier reichlich Beispiele, während diese Qualität bei Gropius, wie etwa an der bekannten gläsernen Ecke des Werkstatt-Flügels im Dessauer Bauhaus, nicht anzutreffen sei.³⁷⁵

In seiner Argumentation bezieht sich H. Thies vorrangig auf die ersten verglasten Ecken von Gropius in Alfeld. Diese seien unzweifelhaft buchstäblich transparent, darüber hinaus aber seien sie ebenso »konstitutive Elemente klar definierter, in Oberflächen und Kanten präzise geschlossener, virtuell also undurchsichtiger, gleichsam opaker Gliedeinheiten der architektonischen Fügung«. Das gelinge mittels der seitlich-vertikalen Stegbleche, welche »die Glas-Gitter-Fronten im Relief aus dem Grund der geneigten Pfeilerstirnebene vortreten lassen und sie zu volumenhaltigen, eigenständigen Körper-Einheiten erklären«. ³⁷⁶ H. Thies kommt so zu dem Ergebnis, Gropius operiere hier bewusst und gezielt mit transparenter Doppeldeutigkeit »dieser ebenso Käfiggerüst wie Körper bildenden Einheiten« seiner Architektur und führt als Beleg entsprechende Passagen aus jenem bekannten Vortrag an, den Gropius am 10. April 1911 im Hagener *Folkwang-Museum* hielt.³⁷⁷ Jedenfalls sei jener ambivalente Transparenz-Begriff von Rowe und Slutzky zu erweitern.

Nur in einem Punkt ist Thies zu widersprechen, wenn er schreibt, die Pfeiler der Stirnseite der nordöstlichen Flanke seien im Gegensatz zur Abfolge der eigentlichen Tragstruktur nur »aufgeblendet und dann erst, in einem zweiten Schritt, mit der jetzt neu konzipierten Konstruktion der Endjoche verkoppelt worden. Ihre Position ist also – im deutlichen Unterschied zu den Langseiten (Traufen) – durchaus nicht aus Konstruktion und Aufbau des

372 Thies, »Glasecken/Glass Corners«, S. 110–119.

373 Hoesli, Rowe, und Slutzky, Transparenz, S. 21–55.

374 Ebd., S. 23.

375 Ebd., S. 33f.

376 Thies, »Glasecken /Glass Corners«, S. 114.

377 Gropius, »Monumentale Kunst und Industriebau«, S. 28–51.

Inneren abzuleiten, zu erklären oder gar zu begründen.«³⁷⁸ Dem ist entgegenzuhalten, dass einzig die Stellung der beiden Glas-Ecken-Pfeiler einer System-Begründung bedürfen, denn der nächste »Stirn«-Pfeiler steht als Kopf der tragenden Treppenhauswand systemkonform, da er in der Flucht der ausladenden Kreuzpfeiler des Kellermagazins liegt, welche die Rückwand der Obergeschosse tragen (Abb. 123–125).

Im Hinblick auf die Transparenz der Ecklösung sind die Ausführungen zu These 1 entgegen Thies wie folgt zu ergänzen:

Eduard Werner hatte das Problem des jeweiligen Systemabschlusses an den Stirnseiten der unterschiedlich langen und strukturverschiedenen, aber breitengleichen Flanken (Abb. 12), die sich um den Arbeitssaal legen und im Osten rechtwinklig aufeinandertreffen, in seinem Bauantrag vom 28. April 1911 so gelöst, dass die Ost-Ecke als hoher Quader mit einer dritten eigenen Struktur die beiden Flanken zugleich trennt und verbindet, d. h., sein System endete schon vor dem Eck-Quader (Abb. 120). Das quadratische Eck-Fundament müssen Gropius und Meyer vertragsgemäß übernehmen. Als alles entscheidende Neuerung versetzen sie innerhalb der Kelleraußenwände die integrierten Postamente der letzten Ziegelpfeiler aus der mittigen Position nach außen, und zwar bis zum lichten Maß der gläsernen Ecke darüber.

Mit diesem Verzicht auf die Wernersche Sonderstruktur erzeugen sie für die drei Stockwerke darüber jene doppelte Transparenz im Sinne von Rowe und Slutzky: buchstäbliche Durchsichtigkeit und scheinbare räumliche Durchdringung.

Damit bewegen sich Gropius und Meyer absolut auf der Höhe der Zeit, sprich: zeitgleich zum Focus der Pariser Avantgarde, insofern der analytische *Kubismus* auf genau diesem Problemfeld zu neuen Darstellungslösungen vorstößt.

Gestaltungsmittel 5: Proportionen

Der Körper des *FAGUS*-Hauptgebäudes empfängt, aufs Ganze gesehen, seinen Eindruck lagernder Ruhe von den beziehungsreichen Proportionen, was sogleich an Diderots *rapports* als Schönheitskriterium erinnert (Kap.I.A.4). Das betrifft die Dimensionierung des Ganzen bezogen auf seine Untereinheiten sowie der Elemente untereinander. Es sind die einfachen Maß-Entsprechungen. Erstes Beispiel: die Pfeiler. Die Breite ihrer Stirnfläche beträgt schwankend um die 65 cm (entsprechend 5 Ziegeln à 12 cm Kopfbreite plus Fugen) und misst damit die Hälfte der Mauerhöhe, aus der sie aufsteigen, gemessen zwischen Kellersockelkante und Metallkonsole. Zweites Beispiel: Die Kellerfensteröffnungen der langen Nordostflanke messen ein Drittel der Sockelbreite zwischen zwei Kellerfenstern. Drittes Beispiel: die mathematische Ähnlichkeit (im Sinne des Strahlensatzes) der drei konstituierenden Fassaden-Elemente: das Rechteck-Maß der Klinkerköpfe, das normale Glasscheiben-Format und die Proportionen jeder etagenbezogenen Glasfläche aus 4 × 4 Scheiben. Diese Zusammenhänge gel-

378 Thies, »Glasecken /Glass Corners«, S. 118.

ten cum grano salis auch für die Ost-Ecke mit den notwendig verbreiterten Glasscheiben.

Zur Disposition der Sockelzone

Die scheinbare Unregelmäßigkeit in der Anordnung und Größe der Kellerfenster beiderseits der Ecke ist gegenüber der langen, regelmäßigen Nordost-Seite mit ihren breiteren Öffnungen nur eine logische Konsequenz der Veränderungen, die Gropius/Meyer mit der inneren Neugliederung der sanitären Räumlichkeiten vornahm, da die Wernersche Disposition gerade vom Erfordernis gleichmäßiger Tageslicht-Zufuhr nicht zu überzeugen vermochte (Abb. 121 und 220a). Die beiden halbgroßen Eckfenster des Bades (3) sind nun so positioniert, dass sich ihre Achse mit der Mittelachse der halben Glas-Ecke darüber deckt, wie die Originalzeichnung der Baueingabe vom August 1911 beweist³⁷⁹, obwohl vom Inneren des Bades aus gesehen die Fenster ruhig weiter von der Ecke weg noch einleuchtender gewesen wären. Die dann folgenden fünf schmalen Öffnungen (Abb. 116) für die Aborte südlich der Ecke passen symmetrisch unter das erste neue, von der Nordost-Seite übernommene 5m-Maß der Südostflanke, das bei der Fertigstellung 1911 nur bis zum Treppenhaus reichte (Abb. 125). In Größe und Lage folgen also die Keller-Eckfenster konsequent, d. h. proportional der durch den Knick halbierten 5m-Achse der Ost-Ecke.

Kuros-Modul

Der offensichtlichen Absicht, die Maße der architektonischen Elemente in bestimmter Weise aufeinander abzustimmen, liegt nach Jan Piepers Entdeckungen am *FAGUS*-Vestibül ein tieferer Sinn zugrunde. Pieper folgte der Spur der Entwurfszeichnung von Gropius/Meyer für das Vestibül von 1914 (Abb. 111) und hat mit Studierenden seines Aachener Lehrstuhls für Baugeschichte das Vestibül in Alfeld neu aufgemessen: mit unerwarteten Ergebnissen.³⁸⁰ Für das Innere gelang der Nachweis, dass alle architektonischen Maße einem vor-metrischen Modul folgen, das sich aus der Scheitelhöhe jenes lebensgroßen »Kuros« von 1,74 m ableiten lässt, dessen Aufstellung laut Entwurfszeichnung für die Nische links vom Eingang geplant war. So messe dieses Modul exakt 1/12 des Grundriss-Quadrates von 4,18 m, die Raumhöhe betrage 10 Module. Man habe es also mit einem anthropometrischen Maß- und Ordnungssystem zu tun, das den sogenannten *homo mensura*-Satz des Protagoras beherzige, wonach der Mensch das Maß aller Dinge sei. Kritische Anmerkung: Platon überliefert übrigens diesen Satz im Dialog Theaitetos (152a, 160d, 161c), um ihn sogleich durch Sokrates als haltlosen Relativismus widerlegen zu lassen.

Gleichwohl fand dieser Satz dank seiner Mehrdeutigkeit bekanntlich durch Vitruv Eingang in die antike Architekturtheorie und von dort in die der Renaissance; bedeutendste unter den vielen Vitruv-Illustrationen ist sicher

379 Jaeggi, Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus, Abb. S. 30.

380 Pieper, »Gropius Vitruvianus Meyeri: klassische Maße, Module und Proportionen im Vestibül der Fagus-Werke«, S. 379–388 (= erweiterte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in Zs. Bauwelt 10/2009, S. 6–11).

diejenige von Leonardo mit dem in Kreis und Quadrat eingeschriebenen männlichen Akt. Und nun kommt die Überraschung zum genauen Alfelder Modul-Maß: nach Pieper 0,348 m und damit eine exakte Entsprechung zum Vicentiner Fuß des Palladio. »Im Vestibül der Fabrik sind also zwei Traditionslinien zusammengebracht: das aus einer archaischen menschlichen Maßfigur abgeleitete modulare System antiker Provenienz und das palladianische Maß.«³⁸¹ Pieper verweist schließlich auf die symbolische Ebene der quasi liturgischen Inszenierung des Vestibüls, dass auch in der industriellen Arbeitswelt einer Fabrik der Mensch das Maß aller Dinge sein und bleiben müsse. Schließlich, so kann man Pieper ergänzen, produziert man hier Schuhleisten für Fuß-Maße im wörtlichen Sinne.

Das Proportionieren nach einem anthropometrischen Modul, dem palladianischen Fuß, lässt sich nach Pieper auch in den Maßen der gesamten Eingangsfront von 1914 feststellen, indem z. B. dessen Breite 24 und seine Höhe 36 Module betrage (Abb. 129 a, b), was nach der Harmonie-Lehre des Pythagoras der Quinte (2:3) entspricht. Auffallenderweise nimmt an der gläsernen Treppenhaus-Ecke auch im Süden die Breite der Scheiben zu wie an der ersten Glas-Ecke im Osten: laut Aufriss 7 statt 6 Module für die vertikalen Fensterbahnen. Für die Breite der Pfeiler-Stirnseiten werden 2 Module angegeben.

Resümee

Die Inventionen, die am *FAGUS*-Hauptgebäude (1911–1914) anzutreffen sind, stellen historisch insofern einen Wendepunkt der Integration von Industrie und Kunst dar, als seine äußere Erscheinung zwar hinsichtlich ihrer Proportionen (Kuros-Modul, Pythagoras, Palladio) den altehrwürdigen, vor-metrischen Traditionen der abendländischen »Baukunst« folgt, ansonsten aber völlig eigene, bis dahin unbekannte Wege geht. Dabei spielte die »Ingenieurkunst«, die auf den Weltausstellungen fanfarenartig den jeweils neuesten Leistungsstand des industriellen Fortschritts durch spektakuläre Eisenkonstruktionen präsentierte, nur eine dienende Rolle.³⁸²

Anders ausgedrückt: von Paris aus betrachtet folgte Gropius weder der elegant-repräsentativen Selbstdarstellung eines *PETIT PALAIS* (1900), noch den Eisenkonstruktionen eines Eiffel oder Contamin/Dutert (1989), ohne allerdings im System der Alfelder Fensterkonstruktion auf die Anwendung ihrer Errungenschaften zu verzichten. An dieser Stelle ist besonders auf die vom Eiffel-Büro gebauten Glasfronten des Budapester Bahnhofs von 1875/1877 (Abb. 17) zu verweisen.

Walter Gropius überwand zusammen mit Adolf Meyer den grotesken Spagat zwischen Baukunst und Ingenieurkunst, der das Verhältnis zwischen Äußerem und Innerem sowohl des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von 1855 als auch noch des *GRAND PALAIS* von 1900 bestimmte, indem er den Weg der französischen Moderne in der Kunst, namentlich der Entwicklung in der Malerei, hier speziell des *Kubismus* einschlug, worauf schon Wulf Schaden-

381 Ebd., S. 386.

382 Lux, »Die Ingenieurkunst im Dienste der Weltausstellung«, S. 23–122.

dorf 1954 hinwies³⁸³ und was im nächsten Kap.III für das *Weimarer Bauhaus* insgesamt nachgewiesen werden soll. Für Gropius/Meyer bedeutete dies: Emanzipation der ureigenen Gestaltungsmittel der Architektur, wie die Analyse der Kontrastbildung, der Maßstäblichkeit, der Perspektive, der Transparenz und der Proportionen hinlänglich erweisen konnte. Erst das Zusammenspiel dieser an Selbstständigkeit gewinnenden Faktoren, die den äußeren abendländischen Stil-Vorrat von sich abstoßen, ermöglichte den Hauptgebäudeentwurf der Alfelder Schuhleisten-Fabrik.

b) Theoretische Positionen 1910 – 1919

Die Durchsicht der Texte von Walter Gropius aus der Zeit vor dem Programm des *Staatlichen Bauhauses Weimar* (April 1919) richtet sich selektiv auf Äußerungen zum Verhältnis von Industrie und Kunst, und zwar chronologisch. Zitate aus den bekanntesten Gropius-Schriften folgen der Edition von Hartmut Probst und Christian Schädlich.³⁸⁴

1910

Schon in seiner frühen Schrift »Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.« vom März 1910³⁸⁵ fixierte Gropius, noch stark unter dem Einfluss seines »Meisters« Peter Behrens und offenbar auch in Zusammenarbeit mit ihm,³⁸⁶ dessen Büro er gerade verließ,³⁸⁷ detaillierte Ideen, die bis ins Jahr 1923 ausstrahlten, als Gropius auf der ersten umfassenden Ausstellung des *Bauhauses* seine variablen Modelle zu Serienhäusern zeigte und dazu den Artikel »Wohnhaus-Industrie« verfasste.³⁸⁸

Das Programm zur Hausbaugesellschaft gibt gleich im ersten Satz als Grundidee die Losung aus: »die Industrialisierung des Hausbaus«. Dieses Ziel sei die Lösung des generellen Problems im gegenwärtigen Wohnungsbau, das darin bestehe, dass Bauunternehmen an falschen Stellen sparen, um ihre Gewinnspanne zu maximieren, und Architekten anteilig umso mehr verdienen, je aufwändiger sie planen; der Bauherr dagegen sehe sein Ideal im Künstler, der seinen künstlerischen Zielen selbstlos alles opfere.

383 Schadendorf, *Das Fagus-Werk Karl Benscheid Alfeld/Leine*, S. 6f.

384 Probst und Schädlich, *Walter Gropius: Ausgewählte Schriften*.

385 Ebd., S. 18–25.

386 Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis*, S. 12 mit Anm. 40 (S. 25).

387 Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994*; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 56 mit Anm. 22 (S. 459).

388 Gropius und Moholy-Nagy, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, S. 5–14.

Die Idee der industriellen Fabrikation von Wohnhäusern sei nicht neu, aber in ihren bisherigen Ergebnissen »unreif und schlecht in technischer wie künstlerischer Beziehung«, jedenfalls qualitativ minderwertiger als Ergebnisse des traditionellen Bauhandwerks, nur sei vollständige Handarbeit mittlerweile unwirtschaftlich, weil zu teuer. Die neu zu gründende Hausbaugesellschaft ziehe daraus die Konsequenz, »durch die Idee der Industrialisierung die künstlerische Arbeit des Architekten mit der wirtschaftlichen des Unternehmers zu vereinigen«. Die seriellen Projekte der Gesellschaft könnten durch Arbeitsteilung von der künstlerischen Leitung in langsamer sorgfältiger Entwurfsarbeit bis zu vollendeten Vorbildern entwickelt werden, zum Vorteil eines breiten Publikums. »Damit wird Kunst und Technik zu einer glücklichen Vereinigung gebracht.«³⁸⁹

Zwischenbemerkung: Wer die Entwicklung des *Weimarer Bauhauses* vor Augen hat, kann hierin schon eine Vorwegnahme oder frühe Ankündigung des Schlachtrufes jener *Wende* von 1923 erblicken: »Kunst und Technik – eine neue Einheit.«

Ohne in alle Einzelheiten des komplexen Programms hinabzusteigen, wie z. B. die Auflistung der vor allem größtmäßig zu standardisierenden und fabrikmäßig vorzuproduzierenden Rohbau- und Ausbauelemente, soll an dieser Stelle das Augenmerk auf die Art der Verbindung von Industrie und Kunst gerichtet werden.

Die Führung der Hausbaugesellschaft bestehe aus einer Doppelspitze: »die künstlerische und die kaufmännisch-technische Leitung«.³⁹⁰ Vollständig getrennt vom kaufmännisch-technischen Ressort, dem die Auftragsabwicklung, der Verkehr mit Firmen, Lieferanten und Handwerkern, Bestellung der Materialien und Bauteile sowie die Öffentlichkeitsarbeit obliege, verfüge die künstlerische Leitung über ein Entwurfsatelier, in welchem die verschiedenen Klassen von Bautypen für Arbeiterwohnungen, für freistehende Einfamilienhäuser, Mietwohnungen in mehrgeschossigen Bauten etc. bis zur Vollkommenheit ausgearbeitet würden; wo Bauteile konzipiert und entsprechend der fortschreitenden Technik beispielsweise im sanitären Bereich ständig verbessert, wo Gartenanlagen entworfen und sogar Bebauungspläne für städtebauliche Projekte entwickelt werden könnten. Auch an zentrale Gemeinschaftseinrichtungen bei größeren Wohnkomplexen sei gedacht. Überdies biete die Hausbaugesellschaft katalogmäßig auch Innenausstattung an: Möbel, Tapeten, Beschläge, Beleuchtungskörper, Stoffe, Keramik und sogar Silber.³⁹¹

Grundprinzip jedes einzelnen Haus- bzw. Wohnungstyps sei seine Variabilität in sich, d. h. zu jedem Typ liege ein Katalog von möglichen Varianten und unterschiedlichen Kombinationen vor, welche individuelle Ausstattungswünsche des Auftraggebers berücksichtigen könnten. Auf diese Weise sei »eine Eintönigkeit der Häuserreihen, wie sie beispielsweise die eng-

389 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 19.

390 Ebd., S. 24.

391 Ebd., S. 19f.

lischen Vorstädte aufweisen, nicht zu befürchten«. ³⁹² Also eine durchdachte Verknüpfung gegensätzlicher Tendenzen, nämlich eines Höchstmaßes an Normierung mit gleichwohl größtmöglicher Variabilität. Hinsichtlich der künstlerischen Prinzipien finden sich im Programm verstreut einige Hinweise, die als Richtung vorgeben: »vornehme Einfachheit«, »gute Proportionen«, »klare Raumgestaltung«, »stilistische Einheitlichkeit« durch Variationen »nach dem vollendeten Vorbild«, »alle Vorzüge der Solidität, des Geschmacks und des Komforts«, »Schönheit und Intimität der Höfe« und »Sachlichkeit« als neuer Zeit-Stil »gegen die falsche Romantik«. Einen völlig neuen Akzent setzt das Programm mit der eher unzeitgemäßen Forderung nach Internationalität, und zwar mit dem Argument, »der Ausgleich der Kulturvölker untereinander« nehme zu: »Nationaltrachten nehmen mehr und mehr ab, und die Mode wird für fast alle Kulturländer Gemeingut; in gleicher Weise wird auch eine Konvention des Hausbaus entstehen und die Grenzen eines Landes überschreiten.« ³⁹³

Mit dem von Gropius 1910 vorgelegten Programm soll die Industrialisierung des Wohnungsbaus durch eine Vereinigung der künstlerischen Arbeit des Architekten mit der wirtschaftlich-technischen des Unternehmers erreicht werden.

England wird, trotz aller Fortschrittlichkeit, hinsichtlich des Wohnungsbaus von Gropius mehrfach als abschreckendes Beispiel genannt. Und von William Morris und der *Arts and Crafts*-Bewegung ist erst recht nirgends die Rede, denn da wird die Abkehr von jeglicher Industrialisierung gepredigt. Frankreich findet nur Erwähnung als Beispiel für den Respekt vor Traditionen, wie »das städtische Etagenhaus des 18. Jahrhunderts« zeige.

Auch wenn Gropius in diesem Programm keinerlei bewusste, d. h. deutlich artikulierte Anknüpfung an Ideen der französischen Aufklärung und an Errungenschaften erkennen lässt, die in den Pariser Weltausstellungen von 1855 bis 1900 auf die eine oder andere Weise das Verhältnis von Industrie und Kunst in der Praxis thematisierten, so lassen sich doch einige Beispiele anführen, die sich ohne Verbiegung zumindest in wesentlichen Aspekten als Vorläufer mit Modellcharakter für die Idee des Wohnungsbau-Programms von Gropius erweisen lassen.

Bekanntlich war England bereits im 18. Jahrhundert Vorreiter in der Industrialisierung, doch die Qualitätsfrage der Produkte stand nicht im Vordergrund des Interesses, ganz im Gegensatz zu kulturellen Ansprüchen, wie sie schon in der französischen Aufklärung formuliert wurden. Denis Diderot forderte 1751 in seinem Artikel *ART* für die *ENCYCLOPÉDIE* (Kap.I.A.2) nicht nur die Aufwertung der *arts mécaniques*, sondern ihre Gleichstellung mit den *Beaux-Arts* und ging so weit zu prognostizieren, dass es, unter Einhaltung eines hohen Standards in der Materialqualität, bei schneller Herstellung, der Vollkommenheit des Produktmodells und mittels durchorganisierter Arbeitsteilung gelingen könne, dass das qualitativ beste Produkt zugleich das preiswerteste sein werde.

392 Ebd., S. 23.

393 Ebd., S. 21.

Noch hundert Jahre später konstatierte Richard Redgrave im offiziellen Report an die englische Krone zu den Ergebnissen der ersten Weltausstellung 1851 in London, dass die künstlerische Qualität der englischen Exponate stark zu wünschen übrigließe, ganz im Unterschied zu denen aus Frankreich, »*where taste has long been cultivated*«, was vom amtlichen deutschen Bericht bestätigt wurde (Kap.II.A.2.b).

Unter dem Eindruck der Londoner Weltausstellung proklamierte Napoleon III. in einer Art Gegenoffensive die doppelte Weltausstellung der Industrie und der Kunst. Dementsprechend erschien in programmatischer Symbolik oben auf der Front des Pariser *Palais de l'Industrie* von 1855 die Figurengruppe mit der synchronen Krönung von *INDUSTRIE* und *KUNST* auf gleicher Augenhöhe (Kap.II.A.1).

Diese erste französische Weltausstellung zeigte – parallel zu den Pilotprojekten französischen sozialen Wohnungsbaus mit zentralen Gemeinschaftseinrichtungen – unerwartet, weil im Vorfeld offenbar nicht geplant, auch eine *Galerie de l'économie domestique*, in welcher als Alternative zu den Staunen erregenden Luxusgütern unter anderem auch einfache Möbel (*les formes les plus simples*) und Haushaltsgegenstände und -geräte für Geringverdiener aufgestellt waren. Ziel: garantierte hohe Qualität in Material und Verarbeitung zu niedrigsten Preisen (Kap.II.A.2.b).

Das von Leon de Laborde 1856 proklamierte, beschwörend-flammende Plädoyer für die Einheit von Kunst und Industrie (Kap.II.A.3) – hervorgegangen aus der Erkenntnis, dass sich die Hegemonie Frankreichs als Kultur-nation ganz im Gegensatz zu England vor allem aus der starken Position der bildenden Künste herleitete und folglich die Ästhetisierung der Industrie auch in Zukunft die Handelsbilanz verbessern werde – blieb seinerzeit langfristig folgenlos, weil die an den Idealen des Klassizismus orientierten, kulturpolitischen Vorschläge an der Realität der auseinanderdriftenden französischen Kunstszene vorbei ins Leere stießen. Bezeichnenderweise wurde das Aufkommen der Moderne in den nachfolgenden Pariser Weltausstellungen von den Organisatoren weitgehend ignoriert (Kap.II.B.1.b).

Immerhin blieb der im Kern einstweilen unerfüllte Ruf nach Einheit von Kunst und Industrie nicht nur in Frankreich, sondern überall in der westlichen Welt eine kulturelle Gewissensfrage. Die europäische Kunstgewerbe-Bewegung (Kap.II.B.1.a) erhielt während der Pariser Weltausstellung von 1867 durch die *universelle Galerie de l'histoire du travail* einen außerordentlichen Impuls in Richtung der angewandten Kunst, insofern an der geschichtlichen Entwicklung ihrer Produkte die Lebensqualität ihrer Benutzer und Verbraucher durch differenzierte Anschaulichkeit bewusstgemacht wurde. Das Kunsthandwerk feierte größte Triumphe. Auf der anderen Seite fand 1867 die Bewegung, die 1855 durch die sozialen Projekte angestoßen war, eine angemessene Fortsetzung durch die französische Präsentation eines absolut preiswerten Hausmodells für 3.000 Francs sowie eines typisierten Arbeiterdoppelhauses (Abb. 40).

1889 generalisierte Charles Garnier, der Architekt der Pariser Oper, die Frage nach der Lebensqualität auf den Gesamtkomplex der Wohnformen des

Menschen durch alle Zeiten und Kulturen. Im krassen Gegensatz zu dieser retrospektiven Ausstellung »Histoire de l'habitation humaine« errichtete das Ingenieurbüro Eiffel (Kap.II.B.3) den eisernen 300 m-Turm (Abb. 47) und zeigte auf der Weltausstellung seine marktführenden Produkte auf dem Sektor der variablen Brückenbausysteme (Abb. 55, 56). Die neue Technologie der in Massen vorfabrizierten Systemelemente, deren Montage erst an ihren endgültigen Standorten überall in aller Welt durch angelegerte Arbeitskräfte erfolgen konnte, war ein epochaler Schritt und Paradigmenwechsel für die Zukunft der Bauindustrie.

1900 demonstrierte Hector Guimard mit seinen Pariser *MÉTRO*-Stationen (Abb. 63, 64), wie die vom Konstruktionsbüro Eiffel vorangetriebene Technologie in den Dienst von Verkehrsbauten gestellt werden konnte, ohne vorrangig der rein fertigungstechnischen Rationalisierung zu folgen, vielmehr gaben künstlerische Gestaltungsprinzipien den Ton an: industrialisierte Kunst im Stadtbild.

1911

Parallel zur eigenen Entwurfsarbeit für die Alfelder *FAGUS*-Fabrik verfasste Gropius 1911 drei Texte, die sich mit dem Verhältnis von Kunst und Industrie programmatisch beschäftigen, genauer: mit der Rolle der Kunst beim Entwerfen von Bauten für die Industrie.

Biografisch ist dazu in Erinnerung zu rufen, dass Gropius 1908 den Stifter des ursprünglich Hagener *Folkwang-Museums* Karl Ernst Osthaus in Spanien kennenlernte, der ihm die Assistentenstelle bei Peter Behrens in Berlin vermittelte, ihm den Entwurf von Bauten in Hagen (Projekt Hohenhagen) anbot, ihn zu einem bedeutenden Vortrag am 10. April 1911 im Folkwang holte (Text 2), und der sich bei der Vergabe des Auftrags für die Musterfabrik auf dem Gelände der Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln stark für Gropius einsetzte. Nicht zuletzt arbeitete Osthaus mit Gropius und Henry van de Velde über Jahre eng im Vorstand des Deutschen Werkbundes zusammen. Schließlich spielte Osthaus, der leider bereits 1921 verstarb, in der Regelung der Nachfolge für van de Velde in Weimar eine nicht zu übersehende Vermittler-Rolle.³⁹⁴

Beim Lesen der drei Texte steht die Frage im Vordergrund, welche weiteren, d. h. über 1910 hinausgehenden Aspekte und Argumente Gropius hinsichtlich der von ihm geforderten Verbindung von Kunst und Industrie einbringt.

»Zur Wanderausstellung moderner Fabrikbauten«³⁹⁵

Einleitend skizziert Gropius die Verhältnisse im Industriebau der letzten Jahrzehnte: Kunst stellte sich für den Fabrikherrn zumeist als Luxusproblem dar, das man am einfachsten glaubte lösen zu können, indem man die Formen des nackten Nutzbaus »mit einer sentimental, aus früheren Zeiten

394 Stressig, »Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens«, S. 459–474.

395 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften., S. 26f.

erborgten Maske verschleiert«. Mit dem Kampfbegriff *Maskerade* knüpft Gropius an die radikale, von Friedrich Nietzsche in *JENSEITS VON GUT UND BÖSE* (Abb. 45) formulierte Kulturkritik am Zeitgeist des 19. Jahrhunderts an, verharrt aber nicht darin, sondern sucht nach Lösungen: »Statt der äußerlichen Formulierung ist ein inneres Erfassen des neuen baukünstlerischen Problems vonnöten, Geist an Stelle der Formel, ein künstlerisches Durchdenken der Grundform von vornherein, kein nachträgliches Schmücken.« Zentrales künstlerisches Fundament des Entwurfs sei auch im Industriebau »die Proportionierung der Baumassen«. Was damit gemeint ist, hat die Analyse der Proportionen am *FAGUS*-Hauptgebäude gezeigt (Abb. 129 a, b). Als weitere Entwurfsmerkmale nennt der Text: »praktische Einfachheit« entsprechend der »knappen Straffheit unseres technischen und wirtschaftlichen Lebens«, »die exakt geprägte Form, jeder Zufälligkeit bar«, »klare Kontraste«, »Einheit von Form und Farbe« als Grundlage zur »Rhythmik des modernen baukünstlerischen Schaffens«, »ein würdiges Gewand« der Fabrikanlagen auch nach außen, denn es gehe um »Gehäuse, die den inneren Wert der Einrichtung und die Methode der Arbeit würdig auszudrücken vermögen«, weiterhin »künstlerische Originalität des Fabrikgebäudes«, die sich formal in »Wucht und Knappheit, die den Bauten der Industrie von Haus aus innewohnt«, ausdrücke.

Mit all diesen Gestaltungsmitteln könne es dem Künstler – Gropius äußert in Briefen an Osthaus immer wieder gern: »Wir Künstler ...« – gelingen, den Wert des Unternehmens im Konkurrenzkampf zu steigern, indem die Fabrikarbeiter, angesprochen in ihrem »ursprünglichen Schönheitsempfinden«, mehr »Freude am Mitschaffen großer Werte« hätten, und mit ihrer Zufriedenheit steige auch die gesamte Leistungsfähigkeit. Die Schönheit eines Fabrikgebäudes erzeuge außerdem einen besonderen Aufmerksamkeitswert beim Publikum.

Das eigentliche Ziel aller Bemühungen aber sei der bevorstehende und intensiv anzustrebende Übergang von der Zivilisation zur Kultur, indem die Industrie durch Zusammenschluss einen »starken Einfluss auf die Entwicklung einer neuen Kultur ausüben« werde.

»Monumentale Kunst und Industriebau« (Vortragstext)³⁹⁶

Das Manuskript »Monumentale Kunst und Industriebau« deckt sich im letzten Drittel weitgehend mit dem zweiten Teil des Textes zur Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes, was aber nicht sonderlich verwundert, schließlich sprach Gropius über dasselbe Thema mit denselben Bildbeispielen. Umso aufschlussreicher seine weitergehenden, geradezu bekenntnishaften Ausführungen über das Verhältnis von Kunst und Industrie. Den uns heute ungeläufigen Begriff der *monumentalen Kunst* bezieht Gropius auf »die Raumgedanken der altrömischen Nutzbauten« ebenso wie auf die Basiliken und Burgen des Mittelalters, in deren Nachfolge seit der industriellen Revolution die Großbauten der Technik stünden. Gelungene

396 Ebd., S. 28–51.

Beispiele heutiger Verkehrs- und Nutzbauten seien die »Vorboten eines kommenden monumentalen Stils«. Gropius möchte jedenfalls »das Gebiet des profanen Industriebaus innerhalb der Sphäre monumentaler Kunst betrachten« (Einleitungssatz). Das klingt weniger nach Miteinander auf Augenhöhe als eine beabsichtigte Vereinnahmung der Industrie durch die (monumentale) Kunst.

Gropius bedient sich dabei namentlich des von Alois Riegl geprägten Begriffs des »Kunstwollens«³⁹⁷ und entwickelt, nicht frei von idealistischem Pathos, seine Sicht auf die »monumentale Kunst des Genies« (Michelangelo, Beethoven): »Der Wert des Kunstwerks besteht erst in der seelischen Befriedigung eines inneren Erlösungsdranges, nicht etwa im Wert des Materials.«

»Wir glaubten also zu erkennen – um die Gedanken noch einmal zusammenzufassen – dass die Schönheit des Kunstwerks auf einer dem schöpferischen Willen innewohnenden und unsichtbaren Gesetzmäßigkeit beruht, nicht auf der Naturschönheit des Materiellen, und dass alle materiellen Dinge nur dienende Mittelfaktoren sind, mit deren Hilfe einem höheren seelischen Zustande, eben jenem Kunstwollen, sinnlicher Ausdruck verliehen wird.«

Körpergestaltung und als notwendige Folge davon Raumbegrenzung sei die eigentliche Aufgabe der Baukunst, und zwar mittels Proportionen. »Die modernen Baustoffe wie Glas und Eisen erscheinen in ihrer enthüllenden Wesenlosigkeit mit der Forderung der Körperlichkeit in der Architektur unvereinbar.« Aber es gebe Beispiele, wie »der künstlerische Wille« dennoch mit genialem Raffinement diesen Materialien »den Eindruck von Körperlichkeit« abtrotze.- Man denkt hier sogleich mit Recht an das Alfelder *FA-GUS*-Hauptgebäude und dessen von Harmen Thies rehabilitierte körperliche Transparenz.³⁹⁸

An dieser Stelle des Vortrags setzte Gropius zu einer Erklärung seines Verständnisses der Beziehung zwischen Konstruktionsform und Kunstform an, womit er unausgesprochen die Debatte um die Frage einer eigenständigen Ingenieur-Ästhetik wieder aufgriff, für die Gustave Eiffel 22 Jahre zuvor in seiner Apologie des Turms kämpferisch eintrat (Kap.II.B.3).

Gropius widerspricht Eiffel, ohne dessen Gegnern Recht zu geben. Es sei ein Irrtum, »das nackte, eiserne Konstruktionsgerippe des Ingenieurs, das unvermeidlich erschien, zu einem neuen Kunstprinzip zu erheben« und auf diese Weise die Begriffe Technik und Kunst so zu verquicken, als ob die Gesetze des Materials und der Konstruktion mit denen der Kunst identisch seien, »aber erst eine ungeheure Willensbetätigung vermag die von Natur aus grundverschiedenen Gesetze der Technik und Kunst zu harmonischer Kongruenz zu bringen.« Eine Vereinigung sei nur »in einer Vermittlung, einem Ausgleich zwischen der Rechnung des Ingenieurs und der Architekturform denkbar«.

397 Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn.

398 Thies, »Glasecken /Glass Corners«, S. 110 – 119.

Fazit

»Der künstlerische Formgedanke bleibt aber das höhere Gebot, dem sich die Technik in ihrer variablen Anpassungsfähigkeit willig unterzuordnen hat.«³⁹⁹

Von diesem Diktum aus wird verständlich, warum Gropius später in seiner Konzeption des *Bauhauses* den Stellenwert der Kunst, insbesondere jener Kunst der von ihm berufenen Bauhaus-Meister so hoch ansetzte. Denn, so muss Gropius hier interpretiert werden, der gewaltige Fortschritt der Technik allein erzeugt noch keine neue Kultur, um die es eigentlich geht.

Der Vortrag brachte am Ende eine lange Reihe von fast 70 Bildern: eingangs Beispiele von Brücken, im Hauptteil Industriehallen und Fabriken, darunter mehrere Bauten von Hans Poelzig und natürlich auch drei Ansichten mit dem längsten Kommentar zur Berliner AEG-Turbinenhalle von Peter Behrens, und am Ende gigantische Silos, die Mehrzahl aus Amerika. Bei der Auswahl ging es Gropius darum, einen Überblick über »Bauten der modernen Industrie zu geben, die einen Anspruch auf monumentale Schönheit erheben können«. Kriterium sei, so Gropius, »inwieweit die Körperlichkeit bzw. bei Innenansichten die Raumabgeschlossenheit sinnfällig zum Ausdruck gebracht wurden«. Im Zusammenklang der Bilder und Kommentare gewinnt man noch heute den Eindruck, dass sich für Gropius in jenen Silos aus reinen Zylindern und Quadern am klarsten der zeitgemäße Ausdruck schlichter Monumentalität verkörpert. Die naheliegende Kritik, hier sei kein Künstler am Werke gewesen⁴⁰⁰, antizipiert Gropius mit der Bemerkung, diese anonymen Bauten »monumentaler Schönheit« wolle er nicht als Kunstwerke verstanden wissen: »Den Erbauern wohnte aber wohl ein natürliches Schönheitsempfinden für die einfache, große Form inne ...«⁴⁰¹ Aus heutiger Sicht zeigt sich dies als *monumentaler Kubismus*. Kein Wunder also, dass Le Corbusier bekanntlich in seiner Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* (ab 1920) und hernach im Kapitel »Der Baukörper« seines Buches *VERS UNE ARCHITECTURE* (1923) mehrere der von Gropius gesammelten Silo-Aufnahmen wiederverwendete, teilweise retuschiert. Nach freundlicher Mitteilung von Arthur Rüegg steht in der Pariser Fondation Le Corbusier dasjenige Exemplar des Werkbund-Jahrbuches von 1913, aus dem Le Corbusier die entsprechenden Bildseiten herausgetrennt hatte.

»Sind beim Bau von Industriegebäuden künstlerische Gesichtspunkte mit praktischen und wirtschaftlichen vereinbar?«⁴⁰²

Dieser Zeitschriften-Aufsatz bringt im Wesentlichen all die Aspekte und Argumente der beiden vorigen Texte in teilweise anderer Reihenfolge und

399 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 30.

400 Stressig, »Hohenhagen – ›Experimentierfeld modernen Bauens«, S. 462.

401 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 32.

402 Ebd., S. 52–54.

leichten Formulierungsvarianten. Nur in zwei Punkten geht Gropius in pointierter Deutlichkeit über das bereits Gesagte hinaus. Dies ist im Falle des Stichwortes »Handwerk« besonders hinsichtlich entsprechender Passagen im *BAUHAUS-MANIFEST* von 1919 aufschlussreich:

»Man muss sich wohl oder übel damit abfinden, dass der Handwerkerstand im alten Sinne heute sozusagen in den letzten Zügen liegt. Während der frühere individuelle Handwerker alle drei Arbeitsgebiete des Technikers, Kaufmanns und Künstlers in einer Person vereinigte, ist der moderne sogenannte Handwerker nur mehr Handeltreibender oder Gewerbearbeiter und geht mehr und mehr ins Lager der Industrie über. Auf der ganzen Linie ist das Ziel: Mechanisierung der Arbeit – Ausschaltung individueller Zufälligkeiten.«

Der andere Punkt betrifft den Blick des Autors auf das ganze Gebiet der Industrie, in welchem er »ein Verlangen nach Schönheit der äußeren Form« erwachen sieht, das sich nicht nur bei »Gebrauchsartikeln, sondern selbst beim Bau von Maschinen, Fahrzeugen und Fabrikgebäuden« allmählich Geltung verschaffe. Wenn Fabrikanten, wie es im weiteren Verlauf der Argumentation heißt, »neben technischer Vollendung und Preiswürdigkeit auch um den künstlerischen Wert ihrer Produkte besorgt sind«, dann sei das nicht zuletzt ein verdienstvoller Akt, »Kultur zu fördern«.

1913: »Die Entwicklung moderner Industriebaukunst«⁴⁰³

Das Bemerkenswerteste an diesem Text aus dem *JAHRBUCH DES DEUTSCHEN WERKBUNDES* ist der im Titel propagierte Begriff einer »Industriebaukunst«, der zusammenbringt, was seit den heftigen Auseinandersetzungen um den Bau des *EIFFELTURMS* wie eine *Contradictio in Adjecto* klingen musste: eine Architektur, die nicht parataktisch eine eiserne Ingenieurkonstruktion mit Baukunst in steinernen Neo-Stilen ummantelt wie im Falle des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* von 1855 (Abb. 14) und des an seiner Stelle 1900 errichteten *GRAND PALAIS*, sondern welche die fortschreitenden industriellen Innovationen mit den tradierten Werten der Baukunst durchsetzt, besser: in eins setzt. Das klingt nach einem Versprechen zur glücklichen Erfüllung jenes Traums von Napoleon III. (siehe sein Dekret zur Ausrichtung einer doppelten Weltausstellung der Industrie und der Kunst von 1853 in Abb. 18 unten). Jedenfalls ist das kein englisches Gedankengut, sondern ein zutiefst französisch verwurzelt.

Genau dies vermittelt auch der erste Absatz des Textes, der dem Inhalt nach ganz dem Geist der Argumentation eines Léon de Laborde in seinem Werk *DE L'UNION DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE* von 1856 (Kap.II.A.3) verpflichtet scheint.

Gropius bringt hier keine neuen Gedanken gegenüber den vorangegangenen Texten auf; er nutzt einfach die große Plattform des aktuellen Werkbund-Jahrbuchs, um sich in Deutschlands Kreisen der Künstler und Architekten sowie der Industriellen und Kunsthandwerker, die sich zum

403 Ebd., S. 55–57.

Qualitätsgedanken bekannten⁴⁰⁴, kompakt und prägnant zu empfehlen. In keinem seiner Texte vorher und nachher würdigt Gropius am Ende seinen Lehrer Peter Behrens so wie hier; eine regelrechte Hommage.

1914: »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen«⁴⁰⁵

Im Mai 1914, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, wurde in Köln die vom Deutschen Werkbund seit zwei Jahren vorbereitete, großflächige »Leistungsschau industrieller und kunsthandwerklicher Fertigung« eröffnet, auf der Gropius durch Vermittlung von Karl Ernst Osthaus⁴⁰⁶ den Auftrag für eine Gesamtanlage erhielt, die in ihren »architektonischen Bestandteilen und Abmessungen einer modernen Maschinenfabrik« entsprechen sollte, bemerkenswerterweise nicht ohne Beteiligung von Bildhauern und Malern.⁴⁰⁷ Der offizielle Ausstellungskatalog hält es für erwähnenswert, dass das flache Dach von dessen Bureauhaus zu einem »Dachgarten als Erholungsstätte für die kaufmännischen Angestellten ausgebaut« worden sei, ein Motiv, das bei Le Corbusier erst ab 1916 auftrat (Maison Schwob in La Chaux-de-Fonds, siehe hierzu Kap.IV.B.1). Im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914 (S. 29–32) erschien der Gropius-Aufsatz:

Den Begriff *Bauformen* will Gropius nicht auf Architektur beschränken, sondern auf technische Großformen der Industrie ausweiten, d. h. auf Maschinen, insbesondere auf Fahrzeuge: »Automobil und Eisenbahn, Dampfschiff und Segeljacht, Luftschiff und Flugzeug«. Das ist natürlich dem Generalthema dieses Jahrbuches geschuldet: *VERKEHR*.

Gropius richtet zunächst den Blick auf die Entwicklung der Kunst der jüngsten Vergangenheit: »Auf allen Gebieten geistigen Lebens zersplitterten sich die Meinungen, und die Kunst – die immer die geistigen Erscheinungen ihrer Zeit darstellen will – war das getreue Spiegelbild dieser innerlichen Zerfahrenheit. Das Grundproblem der Form war ein unbekannter Begriff geworden.« Schon in den verwendeten Begriffen »zersplittert«, »innere Zerfahrenheit« und »Grundproblem der Form« offenbart sich ein empfindliches Sensorium des Autors gegenüber den Vorgängen in jenen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, auch wenn Gropius sich zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht mit dem *Kubismus* vertraut gemacht hatte, d. h. mit jener Bewegung und ihren europäischen Ablegern, die sich in einem geradezu treibhausartigen, radikalen Diskurs von bis dahin beispielloser Konsequenz mit dem »Grundproblem der Form« auseinandersetzte: von der Reduktion auf Grundformen weiter zu ihrer Zersplitterung bis hin zu einem synthetischen Blick auf die Welt des Dinglichen. Was nun die Formfrage im Fahrzeugbau betreffe, so gehe es derzeit um die Suche nach endgültigen

404 Junghanns, Der Deutsche Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt, S. 23–27.

405 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 58f.

406 Stressig, »Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens«, S. 465f.

407 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 40–42; Werkverzeichnis W 17, S. 222.

Ausdruckformen: »Schärfste Beanspruchung von Material, knappste Ausnutzung von Raum und Zeit sind damit zu grundlegenden Voraussetzungen für das Formschaffen des modernen Baukünstlers geworden.« Entscheidend sei dabei, dass »die Grundidee des Ganzen sinnfällig offenbar wird«. Dies gelte vor allem für des »Motiv der Bewegung – das entscheidende Motiv der Zeit«. Oberstes Ziel müsse sein, dass »technische Form und Kunstform« in jedem Entwurf »zu organischer Einheit verwachsen«.

Dass diese fortschrittlichen Worte eines Architekten, der rhetorisch zu glänzen weiß, auch mit adäquaten eigenen Taten korrelierten, belegen Entwürfe von Gropius aus den Jahren 1913/1914. Laut offiziellem Katalog der großen Kölner Ausstellung des Deutschen Werkbundes von 1914 war zum Thema Schiffsbau »eine vom Architekten Walter Gropius in Berlin entworfene Offizierskabine für einen im Bau befindlichen Kreuzer ausgestellt«. ⁴⁰⁸ Sodann verweist auf S. 218 ein Katalogtext von Gropius auf eine Sonderausstellung von Abbildungen vorbildlicher Industriebauten und Fahrzeuge, konzipiert als Wanderausstellung des *Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe*. Darin wurde auch ein von Gropius entworfener Benzol-Triebwagen vorgestellt (Abb. 130), produziert für die Waggonfabrik L. Steinfurt der Preußischen Staatseisenbahnen in Königsberg: ⁴⁰⁹

Der Triebwagenkopf bestand aus dem Führerhaus und einem halbhohen, doppelt so langen Maschinen-Vorbau. Über diesen Block hinweg stieg, in der Vorderfront breit beginnend und als Stufe plastisch abgesetzt, eine nasenförmige Haube diagonal nach oben und leitete schwungvoll über in den zylindrischen Schornstein mit halbkugeliger Abdeckung. Die kompakte Geschlossenheit der glatten, kantenbetonten Volumina und deren aerodynamische Abrundungen, wozu auch die gebogenen Glasscheiben des Führerhauses zählten, vermitteln den Eindruck wuchtig vorwärtsdrängender Energie, nahezu kubo-futuristisch.

An den Triebwagenkopf schloss sich direkt das Großraum-Abteil der 3. Klasse mit schlichten Holzbänken an, während das Abteil der 2. Klasse eher Saloncharakter hatte: Ledersessel, Tisch und Teppich (Abb. 131).

Außerdem zeigte die »Werkbund-Ausstellung« eine Schlafwagen-Einrichtung (Abb. 132) nach einem Entwurf von Walter Gropius, ⁴¹⁰ Ausführung von Van der Zypen & Charlier G.m.b.H. in Köln-Deutz; als ganzseitiges Foto veröffentlicht im *WERKBUND-JAHRBUCH 1915*, Tafel 133.

An dieser Stelle ist es unumgänglich, darauf zu verweisen, dass Gropius hier (1914) mit seinen Werkbund-Ideen zur Mobilität die Maschinen- und Fahrzeug-Metaphern von Le Corbusier hinsichtlich des Wohnens der Zukunft antizipierte (Kap.IV.A).

408 Herzogenrath, Frühe Kölner Kunstaussstellungen Teil: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928: Kommentarbd. zu d. Nachdr. d. Ausstellungskataloge/hrsg. von Wulf Herzogenrath. Mit Beitr. von Wolfram Hagspiel u. Dirk Teuber, S. 212.

409 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, Krit. Werkverz. W 173 (S. 296f.).

410 Ebd., W 174 (S. 296).

1916

Henry van de Velde musste gezwungenermaßen bald nach Beginn des Ersten Weltkrieges die Leitung der von ihm gegründeten Weimarer *Kunstgewerbeschule* aufgeben. Unter den drei von ihm vorgeschlagenen Nachfolgern befand sich auch Gropius. Daraufhin legte Gropius im Januar 1916 eine Denkschrift vor: »Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk.«⁴¹¹ Einleitend heißt es:

»Während in alter Zeit die gesamte Masse menschlicher Erzeugnisse allein durch die Hand hergestellt wurde, wird heute nur noch ein verschwindend geringer Teil der Weltware ohne maschinelle Beihilfe erzeugt, da das natürliche Bestreben, die Arbeitsleistung durch Einführung mechanischer Hilfsmittel zu steigern, in ständigem Wachsen begriffen ist.

Der drohenden Gefahr der Verflachung, die hieraus folgerichtig erwächst, kann der Künstler, dem die Bildung und Fortentwicklung der Form in der Welt obliegt, nur dadurch begegnen, dass er sich mit dem gewaltigsten Mittel moderner Formgestaltung, mit der Maschine jeder Art – vom einfachen Werkzeug bis zur komplizierten Spezialmaschine – verständnisvoll auseinandersetzt und sie in seinen Dienst zwingt, anstatt ihr in falscher Verkennung des natürlichen Laufes der Dinge aus dem Wege zu gehen. Diese Einsicht wird notwendig zu einer engen Arbeitsgemeinschaft zwischen Kaufmann und Techniker einerseits und dem Künstler andererseits führen.«

Gropius geht davon aus, dass gegenwärtig »die gesamte Industrie« vor die Aufgabe gestellt sei, »sich mit künstlerischen Fragen ernsthaft zu befassen«. Die künstlerische Qualität eines Maschinenproduktes sichere einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil im Konkurrenzkampf. Die Rolle des entwerfenden Künstlers im »Gesamtwerk der Industrie« liege darin, »dem toten Produkt der Maschine Seele einzuhauchen; seine Schöpferkraft lebt darin fort als lebendiges Ferment«.

Die einzurichtende *Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle* müsse »unter Oberleitung eines namhaften, technisch erfahrenen Künstlers« stehen, wobei Gropius an dieser Stelle natürlich an sich selbst dachte. Bezüglich der Schulstruktur ist es aufschlussreich, dass Gropius von den aufzunehmenden Schülern eine abgeschlossene Handwerkslehre verlangt oder eine vergleichbare Erfahrung als Zeichner in einem praktischen Betrieb. Hier folgen Hinweise auf die Organisation und die Arbeit dieser neuen Schulform, in dessen Zentrum das Entwurfsatelier und die detaillierte Ausarbeitung der Form stehe, und zwar in ständiger Rücksprache mit dem Fabrikanten und unter Berücksichtigung der Betriebsabläufe. Gegen Ende steigert sich die Rhetorik bis hin zur Vision einer Arbeitsgemeinschaft, »wie sie vorbildlich die mittelalterlichen ›Hütten‹ besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden«.

411 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 60–62.

Gegenüber allen vorigen Texten findet hier erstmals, natürlich im Hinblick auf die Ausschreibung, eine thematische Verschiebung statt, und zwar zu Gunsten einer positiven Neubestimmung des Handwerks: eines künstlerisch ausgerichteten Handwerks vor allem im Dienste industrieller Produktion.

1918

Am Ende des verlorenen Weltkrieges bildeten sich in Deutschland Arbeiter- und Soldatenräte mit dem Ergebnis der Ausrufung der Republik am 9. November. In Berlin konstituierte sich ein Arbeitsrat für Kunst, dem u. a. Käthe Kollwitz, Max Pechstein und Christian Rohlf, der Galerist Alfred Flechtheim, Museumsdirektor Karl Ernst Osthaus, die Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe und Wilhelm Worringer sowie die Architekten Hans Poelzig, Bruno Taut und eben Walter Gropius angehörten. Am 18. Dezember 1918 erschien ein von allen Mitgliedern unterzeichnetes Flugblatt in der Zeitschrift *BAUWELT* sowie in anderen Zeitschriften und Zeitungen: »Ein neues künstlerisches Programm.«⁴¹² Erstaunlicherweise findet sich darin kein Wort zum Verhältnis von Kunst und Industrie. Nur die dritte von sechs Forderungen bezieht das Handwerk in die künftige künstlerische Ausbildung mit ein:

»3. Befreiung des gesamten Unterrichts für Architektur, Plastik, Malerei und Handwerk von staatlicher Bevormundung, Umwandlung des künstlerischen und handwerklichen Unterrichts von Grund auf. Bereitstellung staatlicher Mittel dafür und für Meistererziehung in Lehrwerkstätten.«

In einem Brief an Karl Ernst Osthaus, datiert 23. Dezember 1918, schreibt Werkbund-Vorstandsmitglied Gropius aus Berlin:

»Ich fuhr hierher, um an den Umwälzungen teilzunehmen. Es ist eine hochgespannte Stimmung hier, und wir Künstler müssen in dieser Zeit das Eisen schmieden, so lange es heiß ist. Im Arbeitsrat für Kunst, in den ich eintrat, ist vorläufig eine sympathisch radikale Stimmung und fruchtbringende Ideen werden vorgebracht. Den Werkbund halte ich für tot, es kann nichts mehr daraus werden.«⁴¹³

1919

Die Begriffe Industrie und Technik verschwinden weiterhin in den Texten von Gropius.

Im *BAUHAUS-MANIFEST* vom April tauchen beide Begriffe gar nicht auf und im zugehörigen mehrseitigen Programm heißt es unter »Grundsätze« in einer Zeile fast beiläufig: »Ständige Fühlung mit Führern des Handwerks und Industrien im Lande.« Gleichlautend im Gropius-Beitrag zu »Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin«, veröffentlicht erst Ende 1919.⁴¹⁴ Das war's.

412 Schlösser und Akademie der Künste, Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921: Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980, Faksimile S. 87.

413 Hesse-Frielinghaus, Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk, S. 471.

414 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 67–70, hier S. 68.

Fazit

In der fachwissenschaftlichen Diskussion über die Leistungen von Walter von Gropius, der sich selbst als »namhaften, technisch erfahrenen Künstler« sah, überwiegt für die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg hinsichtlich seines theoretischen wie praktischen Verhältnisses zum Thema Industrie das Bild des bahnbrechenden Industriearchitekten. Dabei sollte man sich vergegenwärtigen, dass natürlich der Titel *Künstler* keine geschützte Berufsbezeichnung war, dasselbe galt aber seinerzeit ebenso für den Beruf eines *Architekten*; und den Titel *Industriearchitekt* hat noch nicht einmal der »erfolgreichste deutsche Industriearchitekt der Kaiserzeit« angenommen: Philipp Jakob Manz (1861–1936), bekannt u. a. durch seinen Augsburger *GLASPALAST* von 1909 (Abb. 118, 119), denn dieser Begriff entstammt erst der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁴¹⁵ An dieser Stelle schießt Karin Wilhelm, Autorin der bekanntesten Publikation über die Gesamtheit an Industriearchitektur von Gropius sicher über das Ziel hinaus, wenn sie schreibt: »Vor 1914 hat sich Gropius ausschließlich mit der Industriethematik beschäftigt.«⁴¹⁶ Denn laut Werkverzeichnis von Winfried Nerdinger⁴¹⁷ verantwortete Gropius gleichzeitig Entwürfe und Projekte für Wohnhäuser (W 2, 3, 4, 5, 7), für ein Großdenkmal (W 6), für Siedlungen (W 8,13), für ein Glashaus (W 9), für ein Krankenhaus (W 11) und ein Landratsamt (W 12); außerdem kommen Wohnungsinneneinrichtungen hinzu (W 169, 170, 171, 172, 175, 179) und Tafelgerät (W 178). Und selbst für den reinen Industriebau sah Gropius »Kunst am Bau« vor, wie wir heute sagen würden: die lebensgroße Jünglingsstatue im Stil eines frühgriechischen Kuros für das *FAGUS*-Vestibül in Alfeld sowie Wandmalerei und – unter Beteiligung des späteren Bauhausmeisters Gerhard Marcks⁴¹⁸ – Reliefs für die Werkbund-Fabrik in Köln.

Was die frühen Schriften von Gropius angeht, stellt K. Wilhelm schon im Vorwort die irritierende These auf, dass »die Aufsätze vor 1914 überhaupt nur ein Thema haben: den Industriebau und den Einfluss der industriellen Produktionsweise auf die künstlerische Arbeit.«⁴¹⁹ Im Abschnitt über die Gropius-Texte 1910–1914⁴²⁰ führt sie dazu aus, für Gropius sei die industrielle Produktion die eigentliche Inspirationsquelle für den bauenden Künstler gewesen. Nach Gropius »habe sich die künstlerische Phantasie an den Prinzipien der maschinellen Produktion so zu orientieren, dass deren Charakteristika zur Grundlage einer neuen Formensprache werden. Der Industriebau biete dazu die optimalen Voraussetzungen.«⁴²¹ Dem ist der bereits

415 Renz, Industriearchitektur im frühen 20. Jahrhundert: das Büro von Philipp Jakob Manz, S. 10–22.

416 Wilhelm, Walter Gropius, Industriearchitekt, S. 12.

417 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis.

418 Wilhelm, Walter Gropius, Industriearchitekt, S. 299f.

419 Ebd., S. 9.

420 Ebd., S. 23–26.

421 Ebd., S. 25.

zitierte Satz aus dem Folkwang-Vortrag entgegenzuhalten: »Der künstlerische Formgedanke bleibt aber das höhere Gebot, dem sich die Technik in ihrer variablen Anpassungsfähigkeit willig unterzuordnen hat.« Mit anderen Worten: Die Untersuchung der Schriften hat gezeigt, dass es, entgegen K. Wilhelm, Gropius genau umgekehrt darum zu tun war, welchen Einfluss die Kunst auf die gegenwärtige Industrie nehmen müsse, um den anvisierten Übergang von der technisierten Zivilisation zu einer neuen (Industrie-) Kultur zu bewältigen.

Gropius suchte und fand den Weg dahin, zumindest im konkreten Fall des Industriebaus der *FAGUS*-Fabrik, vergleichbar mit der Entwicklung der frühen klassischen Moderne in Frankreich, über die Emanzipation der ureigenen Gestaltungsmittel der Architektur: Kontraste, Maßstäblichkeit, Perspektive, Transparenz und Proportionen.

Welche Rolle spielten Ideen und Entwicklungen in den Vereinigten Staaten für Gropius in der Zeit vor der *Bauhaus*-Gründung hinsichtlich seiner Vorstellungen zum Verhältnis von Industrie und Kunst? Dazu hat Winfried Nerdinger in seinem Standardwerk über Gropius im Kapitel »Walter Gropius – Vom Amerikanismus zur Neuen Welt«⁴²² eine stringente Argumentationskette mit folgendem Ergebnis vorgelegt: »Der Blick nach Amerika in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg lieferte somit für Gropius die Sicht auf eine sich ungehemmt von jeder Tradition ausdrückende technische Welt, die ihm den Weg zeigte zur Überwindung der gehassten Stilimitation des 19. Jahrhunderts ...«⁴²³

Nerdinger legt dafür im Wesentlichen vier Gründe dar. Da seien zunächst die gerade in den ersten Jahren des Zweiten Jahrzehnts auch in Deutschland sich häufenden Indizien für die steigende allgemeine Popularität Amerikas, der sogenannte Amerikanismus. Zweitens habe Gropius mit seiner öffentlich ausgestellten Fotosammlung zur zeitgenössischen Industriearchitektur keinen Hehl gemacht aus seiner uneingeschränkten Bewunderung der gigantischen amerikanischen Getreide-Silos. Drittens lasse sich an der Kölner Werkbund-Fabrik von 1914 nachweisen, dass sich Gropius in kompliziert differenzierter Weise mit Frank Lloyd Wright auseinandergesetzt habe, über dessen 1910 bei Wasmuth erschienene Publikation sich Gropius in einem Brief an Osthaus vom April 1912 geäußert habe. Viertens habe Gropius wie viele seiner Zeitgenossen stark unter dem Einfluss der Ideen zur Rationalisierung von Frederik Winslow Taylor und dessen Schüler Frank B. Gilbreth gestanden, in deren Geist, dem Taylorismus, Henry Ford 1913 die Fließband-Arbeit eingeführt habe.

Das alles ist unbestreitbar. Gleichwohl bleibt die Frage, welches Gewicht und welche Qualität diese amerikanischen Einflüsse hatten, wenn man das *FAGUS*-Werk und die Schriften ab 1910 genauer betrachtet. Die Überprüfung der Argumente ergibt folgende Resultate:

422 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 9–28.

423 Ebd., S. 11.

Ein »Amerikanismus« allgemeiner Art, wie von Nerdinger sozusagen als zeitgenössische gesellschaftliche Grundstimmung vorangestellt, lässt sich in keinem der acht durchgehend programmatischen Texte, die Gropius vor der *Bauhaus*-Gründung veröffentlichte, nachweisen, höchstens indirekt im Zusammenhang mit der Bewunderung der gigantischen Silo-Bauten einerseits und im Kontext der Taylor'schen Rationalisierungsthematik andererseits. Während die Silo-Bauten zwar 1911 in der Foto-Wanderausstellung sowie im Folkwang-Vortrag gezeigt werden, kommt eine angemessene schriftliche Würdigung aber nur einmal vor, und zwar gegen Ende des Beitrags im Werkbund-Jahrbuch von 1913.⁴²⁴ Anders verhält es sich mit dem vielfach anklingenden Taylorismus, ohne dass sein(e) Urheber oder dieser Begriff auftauchen. Zwei starke Belege liefert schon der erste Text zur Industrialisierung des Hausbaus:

»In Amerika lässt Edison bereits ganze Häuser mit Wänden, Decken, Treppen, Rohrleitungen usw. aus Beton in variable eiserne Formen gießen und erreicht somit, auch den Maurer und Zimmerer zu entbehren.«⁴²⁵

»... ist die Gesellschaft in der Lage, ihre Aufträge mit geringen Arbeitskräften in konkurrenzloser Schnelligkeit auszuführen und somit Zeit- und namentlich Zinsverlust zu verhüten.«⁴²⁶

Einen dritten Beleg von offenkundigem Taylorismus, dessen sich mehrere Texte in Variationen bedienen, trägt Gropius im Beitrag zum Werkbund-Jahrbuch *VERKEHR* von 1914 in geradezu deklamatorischem Tenor vor:

»Schärfste Beanspruchung von Material, knappste Ausnutzung von Raum und Zeit sind damit zu grundlegenden Voraussetzungen für das Formschaffen des modernen Baukünstlers geworden.«⁴²⁷

Bleibt zuletzt noch die Frage nach Frank Lloyd Wright als Vorbild. Ohne Zweifel liegt im Fall der Kölner Werkbund-Fabrik von 1914 der von Nerdinger angesprochene Einfluss komplizierter Art vor⁴²⁸, worauf hier nicht weiter eingegangen werden muss. Dieser Einfluss galt nicht für das Alfelder *FAGUS*-Werk und wird auch in den Texten von Gropius bis 1919 nirgends fassbar. In den *Weimarer Bauhaus*-Jahren finden sich ebenfalls keine deutlichen Reflexe, kurzum: es scheint sich um eine Episode gehandelt zu haben.

Die radikale Abkehr vom Taylorismus vollzog Gropius spätestens während seiner Mitarbeit im Berliner Arbeitsrat für Kunst. Denn wie anders lassen sich Worte deuten wie »unsere zweckverfluchte Zeit«, »geistiger Höllensturz unseres Geschlechtes« und »Gnade der Phantasie ist wichtiger als alle Technik«, so Gropius in »Was ist Baukunst?« auf dem Flugblatt zur Ausstellung für unbekannte Architekten vom April 1919⁴²⁹, veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst.

424 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 57.

425 Ebd., S. 20.

426 Ebd., S. 24.

427 Ebd., S. 58.

428 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 11.

429 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 63f.

Zurück zur generellen Frage nach der »amerikanischen Inspiration«, die hier keineswegs geleugnet oder als zu vernachlässigende Größe bezeichnet werden soll. Vielmehr steht eine ganz andere Fragestellung hinter oder über allen Texten: Wie kann »eine Verbindung von Kunst und Industrie«⁴³⁰ gelingen? Und das ist eben keine amerikanische Frage – mit dem Thema Industriebau hat sich Frank Lloyd Wright nicht auseinandergesetzt –, sondern ein im Deutschen Werkbund diskutiertes und letztlich ein eminent französisches Thema, spätestens seit der ersten doppelten Weltausstellung der Industrie und der Kunst von 1855 in Paris.

c) Das Bauhaus-Manifest im Geist der französischen Aufklärung

Das Gründungsmanifest hat bis in markante Formulierungen hinein viele Väter.⁴³¹ An dieser Stelle soll ein bislang unberücksichtigter Strang des kulturellen Erbes beleuchtet werden.

Das Verschwinden des Begriffs *Industrie* während der Aufbaujahre des *Bauhauses* markiert die zweite Phase der rhetorischen Positionierung von Walter Gropius, verbunden mit seinem Abschied vom Traum einer Karriere als deutscher Industriearchitekt. Aber mit der viel zitierten »Rückkehr zum Handwerk« im *BAUHAUS-MANIFEST* vom April 1919 hat Gropius keineswegs den französischen Boden unter seinen Füßen verloren oder gar abgestoßen, was ihm sicher bewusst geblieben ist.

Welcher Art die Beziehung zwischen Frankreich und dem *Weimarer Bauhaus* zumindest konzeptuell ist, wird am ehesten deutlich, wenn man das von Gropius unterschriebene Manifest und Programm des *Staatli-*

430 Ebd., S. 26.

431 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 8–22.

chen Bauhauses in Weimar vom April 1919 mit Texten von Denis Diderot (1713 – 1784) vergleicht.

»... zum Handwerk zurück!«

Das klingt zunächst wie ein Rückfall in die Zeit vor der Gründung der ersten Kunstakademien, woran in der Einleitung zum Kapitel »Kunstkritik« (Kap.I.B) erinnert wurde, als bildende Künstler europaweit lange Zeit vergeblich versuchten, sich von den engen Fesseln der Handwerker-Gilden zu lösen und sich in der »höheren« akademischen Sphäre zu etablieren. Gropius dagegen formuliert: »Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte!« – Konkret betraf das Diktum in Weimar die Abschaffung des »Klassenunterschiedes« zwischen den Künstlern und den Kunsthandwerkern durch die in der Präambel des *Bauhaus*-Programms proklamierte und seinerzeit revolutionäre Tat einer »Vereinigung der ehemaligen Großherzoglichen Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mit der ehemaligen Großherzoglichen Sächsischen Kunstgewerbeschule«. Denn das *Bauhaus* erstrebe als Ziel »die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen ...«

Mit der Bezeichnung *werkkünstlerisch* ist ein Kernbegriff angesprochen, der sich wie ein roter Faden in Variationen durch das Manifest und das Programm zieht: Werk(e), Werkleute, Werkstatt, Werkmäßiges, Handwerk(er), handwerklich, Werkplätze, werkkünstlerische Disziplinen, Werkkünstler, Einheitskunstwerk, womit sich das *Bauhaus* offenbar auch sprachlich als legitimer Erbe des Deutschen Werkbundes ausweisen wollte.⁴³²

»Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.« Die hier geforderte »Demokratisierung« aller Künste durch die Aufwertung der technisch-gestaltenden Handarbeit hatte bereits in der französischen Aufklärung einen ebenso prominenten wie vehementen Verfechter: Denis Diderot. An erster Stelle sei hier die *ENCYCLOPÉDIE* anzuführen (Kap.I.A), »der Motor der Aufklärung«⁴³³: »Eine der Neuerungen bestand darin, dass erstmals handwerkliches und technisches Wissen als gleichwertig mit geschriebenem Wissen wie etwa Geschichte und Philosophie angesehen wurde.«⁴³⁴ Zu ergänzen: auch mit dem Wissen der anderen Künste. Die Personifikationen von Bildhauerei, Malerei und Architektur im Zentrum des Titelbildes der *ENCYCLOPÉDIE* (Kap.I.A.1 mit Abb. 1) sind umringt von den Allegorien der Musen, freien Künste und Wissenschaften bis hin zur Landwirtschaft und, als Basis, einem Druckereibetrieb in Aktion als Sinnbild für das Versprechen einer massenhaften Verbreitung all dessen, was über all diese Disziplinen gegenwärtig zu wissen ist.

432 Belting, Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, S. 384.

433 Outram, Aufbruch in die Moderne: die Epoche der Aufklärung, S. 46 – 53.

434 Ebd., S. 50.

Im Artikel *ART* des ersten Bandes von 1751 (Kap.I.A.2) geht es Diderot vornehmlich darum, die *arts mécaniques* aus ihrem Kellerdasein im Gebäude der Künste zu befreien, wozu er unter anderem die Kunst zählt, Bücher zu drucken und Kupferstiche herzustellen, um sie auf die gleiche Stufe mit den freien Künsten zu stellen:

»Il y a dans tout art un grand nombre de circonstances relatives à la matière, aux instruments, & à la manœuvre, que l'usage seul apprend. C'est la pratique à présenter les difficultés & à donner les phénomènes ...«

(»Es gibt in jeder Kunst eine große Anzahl von Umständen, über die, bezogen auf den Stoff, auf die Werkzeuge und auf den Arbeitsgang, einzig die praktische Erfahrung belehrt. Aufgabe der Praxis ist es, die Schwierigkeiten anzuzeigen und die Erscheinungen anzugeben ...«)

Gropius: »... die Grundlage alles Werkmäßigen ist aber unerlässlich für jeden Künstler.«

Die Veranschaulichungen handwerklich-technischer Fertigungsprozesse nehmen, wie am Beispiel der Einrichtung und des Betriebs in einer typischen Möbeltischlerei (*menuisier*) ausführlich erläutert (Kap.I.A.3), unter den Tausenden Stichen der 11 Tafelbände der *ENCYCLOPÉDIE* den Löwenanteil ein, womit vor allem dem Handwerk eine nie zuvor erreichte Präsenz und optimale Präsentation eingeräumt wurde.

Vermutlich als Folge seiner intensiven Mitarbeit im Autorenkreis um Diderot, für dessen *ENCYCLOPÉDIE* er die Musikartikel verfasste, lässt Jean-Jacques Rousseau im 1762 veröffentlichten Erziehungsroman *ÉMILE OU DE L'ÉDUCATION* seinen Protagonisten das Handwerk eines *menuisier* ergreifen und verbindet seine ausgefeilte Begründung mit einer Grundsatzklärung, wonach unterschiedslos jeder Mensch ein Handwerk erlernen sollte.⁴³⁵

Gropius: »Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhause. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.« (Programm, Abb. 133 a)

Rainer Wick weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass »handwerkliches Tun als pädagogisches Motiv auch unabhängig von den Problemen der Kunstlerausbildung«⁴³⁶ Tradition gehabt habe und nennt vor Rousseau schon John Locke und A. H. Francke und nach Rousseau noch J. B. Basedow, C. G. Salzmann, F. Kindermann, Pestalozzi, F. Fröbel und G. Kerschensteiner.

Dass die im Manifest propagierte Hinwendung zum Handwerk ungewollt auch eine nicht zu unterschätzende Gefahr für das Image des *Bauhauses* mit sich brachte, bezeugt die einführende Passage im hektografierten Bericht des zuständigen Kultusministeriums von 1920: »Ergebnisse der das Staatliche *Bauhaus* in Weimar betreffenden Untersuchung.« Darin wird folgender Vorwurf referiert: »Die Direktion arbeite zielbewusst darauf hin, das *Bauhaus* seines Charakters als Kunstinstitut immer mehr zu entkleiden

435 Schlosser, »Rousseaus »Émile ou de l'Éducation«: ein Erziehungsentwurf aus produktiver Einbildungskraft«, S. 51–54.

436 Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, S. 64f.

und es zu einem Betrieb zu gestalten, der schließlich nur noch der Ausbildung gehobener Handwerker dienen sollte. Die ganze Überlieferung der Hochschule für bildende Kunst werde über Bord geworfen und mit geflüchteter Verachtung alles das behandelt, worauf Weimar früher stolz gewesen sei.«⁴³⁷ Gropius reagierte auf derartige Attacken in seinem großen Auftritt vor dem Thüringer Landtag (9. Juli 1920) mit seinem Verweis auf viele ähnliche Bestrebungen im Nachkriegsdeutschland.⁴³⁸

Gleichwohl war, wie Karl-Heinz Hüter im Abschnitt »Der Handwerksbegriff am Bauhaus« belegt, die Weimarer Handwerkerschaft in den Jahren 1919–1923 bis auf wenige Ausnahmen alles andere als begeistert von der als »linker« Konkurrenz empfundenen Handwerker-Euphorie am Bauhaus, was bis zur Forderung der Beseitigung von Gropius im Thüringer Landtag seitens der Verbandsfunktionäre der Handwerkskammer reichte.⁴³⁹

»... zeichnerische und malerische Ausbildung ...«

Wie der Abriss zur historischen Entwicklung des Zeichenunterrichts nachweisen konnte (Kap.I.C.2.d), übernahm Frankreich schon im Zeitalter Ludwigs XIV. eine gewisse Vorreiterrolle in Europa. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Charles Le Brun (1619–1690) höchstpersönlich, Leiter der Ausstattung von Versailles, erstmals einen systematischen Zeichenunterricht als »Vorkurs« für die Auszubildenden der angewandten Künste erteilte.⁴⁴⁰ Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erschien dann die vielbändige *ENCYCLOPÉDIE*, deren Text- und Bildbeiträge dieser Entwicklung einen neuen Schub gaben, wie der von C. H. Watelet verfasste Artikel *DESSEIN* im zweiten Teil der zweiten Lieferung belegen kann; der entsprechende Tafelband veranschaulicht dazu reichliches und anspruchsvolles Material zum quasi akademischen Selbststudium (Kap.I.A.5 mit Abb. 14, 15a–d).

Wenn Watelet darin als Einführung in unterschiedliche Zeichentechniken (Kreide, Feder etc.) unter anderem vorschlägt: »*Les premiers essais se bornent ordinairement à tracer des lignes paralleles en tous sens, pour apprendre à faire usage d'un crayon de sanguine qu'on enchasse dans un porte-crayon...*« (»Die ersten Übungen beschränken sich gewöhnlich darauf, parallele Linien in alle Richtungen zu ziehen, um die Handhabung eines Stücks Rötelpfeife zu erlernen, das man in einen Kreide-Halter steckt ...«), – dann klingt das wie die Aufgabe aus einem der Vorkurse von Johannes Itten, die in Zeichnungen wie der von Alma Buscher (Abb. 25) ihren Niederschlag gefunden haben.

Im selben Zeithorizont des Erscheinens der *ENCYCLOPÉDIE* eröffnet J.-J. Bachelier in Paris die *École gratuite de dessin* (10. September 1766), nach

437 Wingler, Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 49–52, hier S. 49.

438 Ebd., S. 52f.

439 Hüter, Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, S. 129–134.

440 Gerspach, Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins: exécutées de 1662 à 1893: historiques – commentaires – marques, S. 239–246.

deren Vorbild Georg Melchior Kraus – der selbst zuvor ein vierjähriges Studium in Paris (1762–1766) absolviert hatte – in Weimar ab 1. Oktober 1775 die neue *Fürstliche freie Zeichenschule* leitete, wie in Kap.C.1 nachgewiesen werden konnte.

Auf welche Weise sich Goethe nach seiner nahezu gleichzeitigen Übersiedlung ins großherzogliche Weimar mehrfach als Übersetzer und Kommentator intensiv mit Diderot auseinandersetzte und zeitweilig auch am Lehrbetrieb der neuen Schule mitwirkte, thematisierte Kap.I.B.2.

Doch zurück zu Gropius und zu der von ihm vorgesehenen Rolle des Zeichnens im Bauhaus-Programm vom April 1919 (Abb. 133 a, b).

Die angekündigte Bildung einer »Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler« hat als Ziel (Abschnitt 1) die Schaffung des Einheitskunstwerks, genannt: »der große Bau«. Für die Umsetzung liefert das Programm im 2. Abschnitt gestalterische, organisatorische, soziale und inhaltsorientierte Grundsätze der Lehre. Der 3. Abschnitt »Umfang der Lehre« benennt für den handwerklichen (1), den zeichnerisch-malerischen (2) und den wissenschaftlich-theoretischen (3) Unterricht einerseits die Gebiete des bildnerischen Schaffens, andererseits insgesamt 21 Angebote in sechs Berufsfeldern des gestalterisch tätigen Handwerks, unter denen jede/r Studierende eines anwählen soll. Das fünfte Berufsfeld beispielsweise ist das des grafischen Gewerbes: Radierer, Holzschneider, Lithografen, Kunstdrucker, Ziselöre.

Für die zeichnerische und malerische Ausbildung sind dann unter 2a-k insgesamt zehn »Fächer« aufgelistet, die nun näher zu betrachten sind, um Charakter und Richtung vor allem des zeichnerischen Anteils und damit dessen Rolle im Bauhaus-Programm näher zu bestimmen.

Um gleich das Ergebnis vorwegzunehmen: In keinem der Abschnitte des Bauhaus-Programms kommt die quasi duale Struktur der Unterrichtsangebote deutlicher zum Vorschein als hier. Dual bezeichnet an dieser Stelle die synchrone Ausbildung zu den *Beaux-Arts* und zu den *arts mécaniques*, zu den *schönen* und zu den *angewandten Künsten*, als sichtbare Konsequenz aus der Zusammenlegung von »Kunsthochschule« und »Kunstgewerbeschule« auf Augenhöhe. Dieses »Gropius-Konzept einer formalisierten künstlerisch-handwerklichen Doppelqualifikation«⁴⁴¹ konkretisierte sich organisatorisch ab Oktober 1920 in der Doppelspitze jeder Lehrwerkstatt mit je einem künstlerischen Formmeister und einem durch Meisterbrief der Handwerkskammer ausgewiesenen Werkmeister.⁴⁴²

Das Zeichnen bildet im Programm den impulsgebenden Einstieg in alle Bereiche des Gestaltens, vom freien Skizzieren (a) bis zum Konstruktions- und Projektionszeichnen (h), vom zeichnerischen Darstellen von Menschen und Objekten der Natur bis hin zu ganzen Landschaften (b, c), vom Ornament (f) bis zum architektonischen Entwurf (i), nicht zuletzt beim Komponieren (d). Nur das Ausführen von Wand- und Tafelbildern (2e) geht über das Zeichnen hinaus, wengleich es auch hier nicht ohne Vorzeichnung geht.

441 Wick, Bauhaus-Pädagogik, S. 63.

442 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar, S. 11.

Welche zeichnerischen Qualitätsstufen einzelne *Weimarer Bauhaus*-Lernlinge in entsprechend vielfältigen Übungen erreichten, wurde in Kap. II.A.4.b am Beispiel der Doppelqualifikation von Alma Buscher demonstriert: freie Skizze (Abb. 25), Landschaft, Porträt, Akt-Studie (Abb. 26), Drei-Tafel-Projektion einer Inneneinrichtung (Abb. 27) sowie Konzept und Perspektive eines Bau-Spiels mit zugehörigem Schrift- und Verpackungsentwurf (Abb. 29).

Die außerordentliche Bedeutung des Begriffes *rappports* in Diderots *ENCYCLOPÉDIE*-Definition des Schönen (Kap.I.A.4) für die Lehre am *Weimarer Bauhaus* konnte an Zeichnungen des Lehrlings Friedl Dicker (Abb. 8) sowie der Formmeister Klee (Abb. 9) und Kandinsky (Abb. 10) nachgewiesen werden. Wie überhaupt Kandinskys *PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE*, laut Vorwort des Autors »Weimar 1923, Dessau 1926« entstanden, als ein abstraktes Zeichen-Lehrbuch zur Wiederbelebung des Diderot'schen *rappports*-Begriff angeschaut werden kann.

Und schließlich ist hier Goethes kritisch kommentierte Übersetzung des Diderot'schen Essays *MES PENSÉES BIZARRES SUR LE DESSIN* anzuführen (Kap.I.B.2.a), nicht weil auch dies ein historisches Kapitel der Diderot-Aneignung in Weimar ist, sondern weil Diderots Essay über das Thema Zeichnen auch aufklärerische Impulse mit Fernwirkung Richtung *Bauhaus* sandte, wie bereits in Kap.I.C.2.d dargelegt:

Kritik am tradierten Akademismus, verbunden mit der Forderung nach einer drastischen Reform des Zeichenunterrichts vor allem zugunsten schärferer Beobachtung realen Lebens. Diderots Bonmot zur Zeichnung (siehe Kap.I.B.2.b):

»C'est le dessin qui donne la forme aux êtres, ... «

(»Die Zeichnung ist es, die den Dingen die Form gibt, ...«)

Manifest und Programm vom April 1919 bieten noch keinen Lehrplan, den liefert erst die Satzung vom Januar 1921. Darin wird die zeichnerische und malerische Ausbildung umbenannt in Formlehre⁴⁴³, verknüpft mit Strafung, Umstrukturierung und neu formulierten Schwerpunkten.

»... Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«

Gropius unterstellt damit alle künstlerische Ausbildung innerhalb dieses frühen Konzeptes dem Prinzip gesellschaftlicher Nützlichkeit, insofern sie den bildenden Künsten künftig ihren Stellenwert als unablässige Bestandteile der großen Baukunst zurückgeben soll.

Diderot: »Das Schöne ist nichts anderes als das Nützliche, das durch mögliche und wunderbare Umstände zur Geltung gebracht wird.«⁴⁴⁴

»Aber wird mein Wohlgefallen nicht gesteigert durch ... dieses ganze Schauspiel der Nützlichkeit?«⁴⁴⁵

443 Winger, Das Bauhaus: 1919 – 1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 53 – 56.

444 Diderot, Ästhetische Schriften, S. 638, Nr. 324.

445 Ebd., S. 691f. (Versuch über die Malerei (1765), Kap.VII).

(Diese Aussage bezieht sich auf ein Gleichnis faszinierender Schönheit beim Anblick eines reißenden Gebirgsbaches, der schließlich eine Getreidemühle antreibt.)

Gropius: »Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen ...«

Diderot: »... es handelt sich vielmehr darum, Sie davon zu überzeugen, dass es ohne Architektur weder Malerei noch Skulptur geben kann und dass allein dieser Kunst, die kein Modell unter dem Himmel kennt, die beiden anderen Künste, die die Natur nachahmen, ihren Ursprung und ihren Fortschritt verdanken.«⁴⁴⁶

Gropius: »Die Formlehre bleibt in ständiger Beziehung mit der Werkarbeit, zeichnerische Entwurfsarbeit verliert damit ihren akademischen Selbstzweck, gewinnt aber neue Bedeutung als ergänzendes Hilfsmittel. Um eine Sprache zu sprechen, müssen wir ihre Worte kennen und ihre Grammatik, dann erst können wir den eigenen Gedankeneinfall anderen wahrnehmbar machen.«

Diderot: »Aus zwei Gründen habe ich die Sprache der Künste sehr unvollkommen gefunden: einmal wegen des Mangels an speziellen Wörtern, zum anderen wegen des Überflusses an gleichbedeutenden Wörtern. ... Es wäre also zu wünschen, dass ein guter Logiker, dem die Künste vertraut sind, es unternehme, Grundbegriffe für eine Grammatik der Künste zu finden. ... oder wenigstens Tabellen aufstellen, mit denen die Künstler ihre Sprache abstimmen sollten.«⁴⁴⁷

Gropius: »Das *Bauhaus* erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile.«

Diderot: »*Rien n'est beau sans unité, et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire, mais cela ne l'est pas. L'unité du tout naît de la subordination des parties, et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété.*« (»*Pensées détachés sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie; pour servir de suite aux Salons.*«)

»Nichts ist schön ohne Einheit, und es gibt überhaupt keine Einheit ohne Untergliederung. Das scheint widersprüchlich, ist es aber nicht. Die Einheit des Ganzen entsteht aus der Gliederung der Teile, und diese Gliederung bringt die Harmonie hervor, welche die Vielfalt voraussetzt.«

Können solche und ähnliche punktuelle Affinitäten zwischen Texten von Diderot und Gropius, zumal keinerlei Hinweis vorliegt, dass sich Gropius je mit Diderot beschäftigte, unvermittelt einen inneren, sozusagen archäologischen Zusammenhang stiften, d. h. Rückschlüsse auf bislang unbekannt gebliebene, tiefer liegende Fundamente des *Weimarer Bauhauses* zulassen?

446 Ebd., S. 685 (Versuch über die Malerei (1765), Kap. VI: »Mein Wort über die Architektur«).

447 Wuthenow, Enzyklopädie; (1969), Art. Kunst S.192f.

»Die Lehre im Bauhaus umfasst alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.«

Versteht man das Programm der Aufklärung als rücksichtslos kritische Revision tradierter Werte vor dem Richterstuhl der Vernunft oder als »Entschleierung der Wahrheit« wie im Frontispiz der *ENCYCLOPÉDIE* (Abb. 4) oder aber als *ENTZAUBERUNG DER WELT* (Max Horkheimer/Theodor W. Adorno), dann setzt innerhalb des vorrevolutionären *Siècle des Lumières* die Pionierarbeit von Denis Diderot auf dem Felde der Ästhetik diejenigen Maßstäbe, die noch für die künstlerische Praxis am *Weimarer Bauhaus* uneingeschränkte Bedeutung hatten, wie sich beispielsweise an seinem *ENCYCLOPÉDIE*-Artikel *BEAU* erweisen lässt (Kap.I.A.4 mit Kap.I.C.2.b).

Nach seinen Arbeiten zur enzyklopädischen Aufklärung mit der Edition u. a. über das gesamte Gebiet des zeitgenössischen Handwerks einerseits und die Künste andererseits, namentlich auch über das Zeichnen, hat Diderot in seinen jahrelangen kunstkritischen Rezensionen der Pariser *Salon*-Biennalen von 1759 bis 1781, wie partiell erläutert am Beispiel der Kritik des 1763 ausgestellten Selbstbildnisses von Louis-Michel van Loo, (Kap.I.B.1), die meisten derjenigen Elemente geliefert, die im Bauhaus-Programm von 1919 über das Handwerk hinaus aufgelistet sind:

- a) Kunstgeschichte – nicht im Sinne von Stilgeschichte vorge-tragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken
- b) Materialkunde
- d) physikalische und chemische Farbenlehre
- e) rationelles Malverfahren

Was c) Anatomie – am lebenden Modell betrifft, ist hier daran zu erinnern, dass Diderot seine Akademiekritik auch zu diesem Punkte artikuliert:

»Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Übereinstimmung der Bewegung, die Übereinstimmung, die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken lässt, so werden alle Glieder zugleich der Schwere gehorchen, sie hebe den Kopf wieder auf und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschine.«⁴⁴⁸

Dass Walter Gropius ebenso mehrfach Bezug nimmt auf Diderots zentralen Begriff der *rappports* in seiner Untersuchung zur Definition von *beau*, beweist der Beitrag »De l'esprit architectural moderne en Allemagne«, den Gropius für die von A. Ozenfant und Ch.-E. Jeanneret (Le Corbusier) herausgegebene Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU*, Heft 27 (Nov. 1924) schrieb, wie die im Kap.I.A.4 zitierten Sätze zeigen.

Fazit: Je länger und intensiver die quasi archäologische Grabung zu den tieferen Fundamenten des *Weimarer Bauhauses* vordringt, umso deutlicher

448 Diderot, *Ästhetische Schriften*, S. 639 (Versuch über die Malerei (1765), Kap. I.

zeichnet sich schon im Horizont des französischen 18. Jahrhunderts, genauer: der Kernzeit des *Siècle des Lumières* von 1750–1780, ein tragfähiger Entwurf ab. Überlagert wird dieser dann von den Strukturen des Zeitalters der Pariser Weltausstellungen mit der Suche nach einer produktiven Verbindung von Industrie und Kunst.

d) Zur »Wende« von 1923

Der Lehrbetrieb der Weimarer Aufbaujahre 1919–1923 stand ganz im Zeichen handwerklichen Experimentierens. Kein Wunder also, dass im Rückblick von berufener Seite eine Linie »Von Morris bis Gropius«⁴⁴⁹ gezogen wurde, geradezu bestätigt durch einen Hinweis auf »Ruskin und Morris in England« durch Gropius selbst.⁴⁵⁰ Natürlich hat das seine Berechtigung, wer wollte das bestreiten? Und doch melden sich Zweifel an der Nachhaltigkeit der Wirkung dieses englischen Impulses, wenn man sich die Ergebnisse aus den Ateliers der *Bauhaus*-Meister und aus den *Bauhaus*-Werkstätten genauer anschaut, denn da stand, wie noch zu zeigen sein wird, in Fragen der *Formgebung* die Auseinandersetzung mit Impulsen aus Frankreich, insbesondere mit dem *Kubismus*, im Vordergrund der Anstrengungen. Bekanntlich trat um 1923 in Weimar ein von vielen als *Wende* bezeichneter Entwicklungsschub ein, der nicht zuletzt durch Gropius selbst angestoßen und von ihm nach außen hin als revidierte Position öffentlich vertreten wurde. Äußeres Zeichen des Umbruchs war der folgenschwere Fortgang von Johannes Itten, der pädagogischen

449 Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung: von Morris bis Gropius.

450 Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«, S. 84.

Schlüsselfigur der frühen Jahre in quasi mönchischem Habit, und die Berufung von László Moholy-Nagy, des im Monteur-Outfit auftretenden Konstruktivisten und Medien-Promotors.

Die Rede von einer *Wende* verunklärt jedoch die Tatsache, dass es sich bei Gropius als Initiator des *Bauhauses* in Wahrheit um eine *Rückkehr* zu seiner vormaligen Position handelte. Denn schon 1910 formulierte Gropius zu den Zielen der Hausbaugesellschaft: »Damit wird Kunst und Technik zu einer glücklichen Vereinigung gebracht.«⁴⁵¹ Diese Vision einer Verbindung von Kunst und Industrie hat er bereits in der Alfelder *FAGUS*-Fabrik realisiert und in den Jahren darauf, wie bereits nachgewiesen, in vielen veröffentlichten Texten propagiert und in seinen eigenen Entwürfen für die Industrie (Abb. 130 – 132) umgesetzt. Will man überhaupt von einer *Wende* bei Gropius sprechen, dann war es seine Hinwendung zum von ihm selbst zuvor totgesagten Handwerk, und zwar im Zusammenhang seiner Bewerbung um die Nachfolge von Henry van de Velde in Weimar während des Ersten Weltkrieges.

In der Literatur über das *Bauhaus* wird die *Wende* zumeist mit der programmatischen Gropius-Schrift *IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR* von

451 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 19.

1923 in Verbindung gebracht⁴⁵² (siehe Kap. II.A.4.a.) Als grundsätzliche Neuerung gegenüber 1919 erscheint neben der ausführlich begründeten Institutionalisierung der Vorlehre, der Baulehre und der Bühne vor allem die als deutliche Kurskorrektur zu bezeichnende Aufgabenbeschreibung der Werklehre:

»... das Handwerk der Vergangenheit existiert nicht mehr. ... Eine bewusste Rückkehr zum alten Handwerk wäre daher ein atavischer Irrtum. ... Das Handwerk der Zukunft wird in dieser Werkeinheit das Versuchsfeld für die industrielle Produktion bedeuten; seine spekulative Versuchsarbeit wird die Normen schaffen für die praktische Durchführung, die Produktion in der Industrie ...«⁴⁵³ Überspitzt ließe sich sagen, dass damit die gesamte Werklehre, natürlich unter gleichzeitiger Mitwirkung der Formlehre, zu einer Vorlehre des Industriedesigns umfunktioniert wird. Ein zugegeben genialer Schachzug: die geschmeidige Synthese von Industrie und Handwerk unter Führung der Formlehre, denn erst nach Erlangen eines öffentlichen Gesellenbriefes kann die neue »Bauhausgesellenprüfung« angetreten werden, »deren Forderungen namentlich in bezug auf eigenes bildnerisches Vermögen die des freien Handwerks weit übersteigen.«
Und die Rolle der Kunst?

452 Banham und Waghmuth, *Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, S. 237–251.

453 Probst und Schädlich, *Walter Gropius: Ausgewählte Schriften*, S. 83–92, hier S. 88.

»Das Bauhaus arbeitet mit Bewusstsein daran, eine Neuordnung der Ausdrucks- und Gestaltungsmittel vorbereiten zu helfen, ohne die das Hauptziel seiner Arbeit unerreichbar wäre.«⁴⁵⁴

Dem katalogartigen Überblick über die am *Weimarer Bauhaus* entwickelten Designobjekte setzte Gropius einen Aufsatz voran, »Grundsätze der Bauhausproduktion«, entstanden bis Sommer 1924, gedruckt erschienen 1925, in welchem der Autor den Stand der Entwicklungen darstellte und die Rolle der Werk- und Formlehre folgendermaßen auf den Punkt brachte:

»Die Bauhauswerkstätten sind im wesentlichen Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden.«⁴⁵⁵

Natürlich fiel diese für die Geschichte des *Bauhauses* entscheidende Formel, geboren gegen Ende der Weimarer Zeit, nicht aus heiterem Himmel, sondern bahnte sich im historischen Prozess, wie die Lektüre der Meisterratsprotokolle bestätigen kann, etappenweise an.

49. Sitzung vom 26. Juni 1922:

»Schlemmer teilt mit, dass mit industrieller Hilfe in Eisenach eine technische Schule ins Leben gerufen werden sollte. Es sei wünschenswert, mit diesen Kreisen in Verbin-

454 Ebd., S. 89.

455 Gropius und Moholy-Nagy, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, S. 7.

zung zu treten, um diese Schule evtl. mit dem *Bauhaus* in Verbindung zu bringen.«⁴⁵⁶

53. Sitzung vom 2. Oktober 1922:

»Gropius betont wiederholt, dass er in der Besprechung am 18. September 1922 mit den Werkstatteleitern besprochen habe, dass das praktische Ziel dahin gehen müsse, vornehmlich Normen zu schaffen, die zur Vervielfältigung geeignet seien. Diese schöpferische Arbeit müsse aber durch reproduktive Ausführungsarbeit gestützt werden; eines könne das andere nicht entbehren.«⁴⁵⁷

59. Sitzung vom 11. Dezember 1922:

»Es wird angefragt, ob die Dornburger Werkstätte nicht auch besonders marktgängige Gebrauchskeramik herstellen könnte, die in größeren Mengen hergestellt und verkauft wird. Marcks warnt vor einer zu industriellen Einstellung der Werkstatt und hält es für richtig, dass Gebrauchskeramiken nur im Original hergestellt werden und dass besonders geeignete Stücke der Porzellan-Industrie zur Vervielfältigung übergeben werden.«⁴⁵⁸

66. Sitzung vom 18. Oktober 1923:

»Gropius stellt als Ergebnis des Meinungsaustausches fest, dass: ... 3.) die Verbindung mit verwandten Industrien durch die Betätigten der Werkstätten herbeigeführt werden soll.«⁴⁵⁹

456 Wahl, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar: 1919 bis 1925, S. 205, Z. 19–21.

457 Ebd., S. 232, Z. 15–19.

458 Ebd., S. 280, Z. 27–29.

459 Ebd., S. 314, Z. 4–8.

67. Sitzung vom 22. Oktober 1923:

»Die Gründung einer Verwertungs-A.G. für Werkstätten-Erzeugnisse ist in Aussicht gestellt.«⁴⁶⁰

68. Sitzung vom 18. Februar 1924:

»... es sei dem Ministerium als Abbauvorschlag die Gründung einer Gesellschaft in der Weise vorgeschlagen worden, dass neben dem eigentlichen Schulbetrieb, der die vorbereitenden Versuchs- und Laboratorienarbeiten in die Hand zu nehmen hat, ein auf privatwirtschaftlicher Basis einzurichtender Werkbetrieb auf Grundlage der bisher bestehenden Werkstätten anzureihen sei, sodass ein großer Teil der bisherigen Ausgaben dem Staat genommen und von der Privatwirtschaft getragen werden soll ...«⁴⁶¹

Die *Wende* bezeichnet nach allgemeiner Auffassung die Formel »Kunst und Technik – eine neue Einheit«; darüber sprach Gropius am Mittwoch, dem 15. August 1923 in seinem Abendvortrag zur Eröffnung der ersten umfassenden Bauhaus-Ausstellung in Weimar.⁴⁶²

Ein Detail der Programmschrift von 1923 muss allerdings noch angesprochen werden: Im Abschnitt Die Baulehre benutzt Gropius im Zusammenhang seiner Vorstellungen zum typisierten Wohnungsbau bei

460 Ebd., S. 317, Z. 9f.

461 Ebd., S. 323, Z. 21–26.

462 Wahl, Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926, S. 303–305, hier S. 304, Z. 31–33.

gleichzeitig größtmöglicher Variabilität – womit Gropius seine Gedanken des ersten Aufsatzes von 1910 wieder aufgreift – den von ihm zuvor in keiner Veröffentlichung verwendeten Begriff *Wohnmaschine*.⁴⁶³ – »*Une maison est une machine à habiter*«,⁴⁶⁴ schreibt Le Corbusier in seinem Buch *VERS UNE ARCHITECTURE* (1923), nachdem die entsprechende Textpassage bereits 1921 in Heft 8 seiner Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* erschienen war. Ein produktives Missverständnis? Diese Frage untersucht Kap. IV. Gegen Ende der Weimarer Zeit des *Bauhauses* schien jene Vision einer Vereinigung von Industrie und Kunst sukzessive real werden zu können, die von Napoleon III. 1853 beschworen (Kap.II.A.2.b), in der doppelten Pariser Weltausstellung der Industrie und der Kunst im Jahr 1855 umgesetzt und mit der steinernen Figurengruppe der gleichzeitigen Krönung von Kunst und Industrie (Kap. II.A.1) demonstrativ über die Eingangsfassade des *PALAIS DE L'INDUSTRIE* als weithin sichtbares Symbol französischer Kultur gestellt wurde.

463 Probst und Schädlich, Walter Gropius: Ausgewählte Schriften, S. 91.

464 Le Corbusier, *Vers une architecture*, S. 73.



III. FORM-SACHE

Die Auseinandersetzung mit dem Kubismus

Ohne Kubismus kein Bauhaus

Diesen historischen Zusammenhang, der weit über stilistische Fragen hinausgeht, wird niemand ernsthaft in Zweifel ziehen. Zwar gibt es dazu längst grundlegende Einzeluntersuchungen wie etwa *PAUL KLEE AND CUBISM* von Jim M. Jordan¹ und doch ist das ganze Ausmaß dieses französischen Impulses innerhalb des *Weimarer Bauhauses* noch lange nicht hinreichend aufgeklärt.

Schon ein halbes Jahr nach Eröffnung des *Bauhauses* registriert die konservative Öffentlichkeit in Weimar mit Argwohn einen durch Gropius »nach Weimar verpflanzten Kubismus«, wie die *WEIMARISCHE LANDESZEITUNG DEUTSCHLAND* in der Passage eines polemischen Leserbriefes der Ausgabe vom 28. September 1919 berichtet:

»Man wirft weiterhin der Museumsleitung und der ihr vorgesetzten neuen Behörde vor, den mit Gropius, dem Reorganisator der Kunsthochschule bzw. Leiter des neuen Staatlichen Bauhauses sowie mit seinen künstlerischen Mitarbeitern nach Weimar verpflanzten Kubismus usw. protegierenden Geist auf Kosten der alten bewährten weimarischen Kunst zu bevorzugen und Boden zu schaffen, indem man u. a. den aus dem Verkauf gewonnenen Erlös zum Ankauf futuristischer Kunstwerke zu verwenden beabsichtigt.«²

Den kompletten Vorgang um den Verkauf eines Landschaftsbildes von Karl Buchholz, dem 1889 vorzeitig durch Freitod aus dem Leben geschiedenen Meisterschüler Theodor Hagens und sicher talentiertesten Künstler der Weimarer Malerschule, referiert Hendrik Ziegler.³

Die Bedeutung des Phänomens *Kubismus in Weimar* lässt sich daran er-messen, dass Klee eben keine besonders hervorstechende Ausnahme war, sondern nahezu jeder der übrigen Formmeister mehr oder weniger stark kubistische Adaptionen in seinem Œuvre aufweist, was in der Folge entsprechenden Widerhall in den Arbeiten vieler der bei ihnen Studierenden fand. Nicht immer ist deutlich zu unterscheiden, ob im Einzelfall ein direkter französischer Impuls vorliegt oder ein »Secondhand«-Reflex. Denn der Pariser *Kubismus* pflanzte sich schon um 1910 rasch überall in Europa fort, zumeist hervorgerufen durch »Infektion« bei Studienaufenthalten in Paris wie etwa im Falle Mondrians. Ob *De Stijl* in Holland, der *Konstruktivismus* in Russland, der *Futurismus* in Italien, der *Dada-Merzbau* von Kurt Schwitters oder die durch Anregungen Robert Délaunays in Deutschland schon lange vor dem *Bauhaus* sichtbaren Reflexe etwa im *Blauen Reiter* – all diese *Kubismus*-Derivate konnten auch in Weimar nicht verborgen bleiben und erzeugten sozusagen eine permanente »Ansteckungsgefahr« bis in die

1 Jordan, Paul Klee and Cubism.

2 zit. nach Ziegler, »Die Kunst der Weimarer Malerschule: von der Pleinairmalerei zum Impressionismus«, S. 271.

3 Ebd., S. 269–276.

Mitte der zwanziger Jahre. In den nachfolgenden, unumgänglichen Gegenüberstellungen wird es nicht bei stilistischen Analysen bleiben, vielmehr wird zu klären sein, worin die tieferen Gründe für die gesuchte Auseinandersetzung mit dem jeweils konkreten kubistischen Problem liegen und welche spezifischen Antworten darauf im *Weimarer Bauhaus* gegeben wurden.

Merkwürdigerweise wird in den heutigen Diskussionen über das *Bauhaus* der Begriff *Kubismus* kaum noch thematisiert, als ob er im Verhältnis zu *De Stijl* eine zu vernachlässigende Rolle spielte.

In den Publikationen der letzten Jahrzehnte herrscht durchweg Einigkeit in der Beurteilung der Weimarer Entwicklung, und zwar dahingehend, dass deren Beginn als »utopischer Aufschwung der Gründungsjahre« wahrzunehmen sei,⁴ gekennzeichnet durch eine radikale, gotisch-expressionistische »Geistesrevolution« (Gropius)⁵ mit einem am Mittelalter orientierten Begriff von Handwerk. Erst mit dem Fortgang Ittens (März 1923) sowie der gleichzeitig von Gropius geforderten Umorientierung auf eine neue Einheit von Kunst und Technik (Kap.II.D.3.c) und nicht zuletzt seit der Berufung von László Moholy-Nagy (Ende März 1923), »als Künstler-Lehrer dem einzigen Konstruktivisten am Bauhaus«, habe die »normativ-geometrische Produktästhetik die Überhand« gewonnen.⁶ Zuvor schon habe Theo van Doesburg ab Ende April 1921 die holländische *De Stijl*-Bewegung in Weimar propagiert und »eine starke Anhängerschaft« unter den Studierenden gefunden,⁷ von denen bekanntlich einige auch am internationalen Weimarer Treffen der Dadaisten und Konstruktivisten Ende September 1922 teilnahmen. Neben van Doesburg und El Lissitzky war dort auch schon Moholy-Nagy aufgetreten.

In dieser weit verbreiteten Einschätzung, hier vertreten durch Zitate aus dem symptomatischen Aufsatz von Peter Hahn, taucht der Begriff *Kubismus* als für die Weimarer Entwicklung relevanter Impuls nicht auf. Im Widerspruch dazu sollen die zugegeben selektiven Untersuchungen des Œuvre aller Form- und zweier maßgeblicher Werkmeister sowie von Vorkurs-Arbeiten und Ergebnissen aus allen Werkstätten den Nachweis erbringen, dass jene skizzierte Beurteilung der historischen Entwicklung nur »die halbe Wahrheit« darstellt. Denn bis 1925 wirkte der *Kubismus* nachhaltiger als Expressionismus und *Konstruktivismus*, insofern er als eine noch immer pulsierende bildnerische Sprache die Mitglieder des Bauhauses, teils gegenseitig inspirierend wie im Falle des Märzgefallenen-Denkmal von Gropius (Kap.III.B.1.a), teils in unabhängiger Auseinandersetzung wie bei Paul Klee (Kap.III.B.1.f), untereinander verband, und sei es nur als mehr oder weniger intensive Durchgangsphase ihrer persönlichen Entwicklung, wie selbst die Beispiele von Moholy-Nagy (Kap.III.B.1.j) und Farkas Molnár (Kap.III.B.5.k) zeigen werden.

4 Hahn, »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«, S. 13–35, hier S. 33.

5 Ebd., S. 24.

6 Ebd., S. 33.

7 Ebd., S. 26.

Daran anschließend stellen sich im Grunde zwei Fragen: Welcher Art war der Einfluss des *Kubismus*, wenn man die Fülle der individuellen Reaktionen der Bauhaus-Mitglieder zusammenfassend überblickt? Und welche daraus ableitbaren Folgen sind für die Entwicklung am *Weimarer Bauhaus* erkennbar?

Anmerkungen zur Kubismus-Debatte

»L'aspect géométrique qui a frappé si vivement ceux qui ont vu les premières toiles cubistes venait de ce que la réalité essentielle y était rendue avec une grande pureté et que l'accident visuel et anecdotique en avait été éliminé.« Guillaume Apollinaire (1912/1913)⁸

»Der geometrische Aspekt, der diejenigen so heftig erschüttert hat, welche die ersten kubistischen Leinwände sahen, folgte aus der Tatsache, dass dort der Kern der Wirklichkeit in ganz reiner Form wiedergegeben und jede visuelle und anekdotische Störung daraus eliminiert war.«

Diese für uns heute so klar formulierte Erkenntnis eines Zeitzeugen zum Ur-Impuls des *Kubismus* hat sich in der Geschichte der *Kubismus*-Rezeption weder bei den »infizierten« Künstlern, noch bei Literaten (wie bei Apollinaire selbst), noch bei Kunsthistorikern als grundlegende Tatsache längerfristig festsetzen können. Wie auch? – angesichts der weiteren Entwicklung. In kunstgeschichtlichen Publikationen zum Phänomen *Kubismus* haben sich mittlerweile Positionen Geltung verschafft, die nicht mehr von der scheinbaren Begriffseinheit *Kubismus* sprechen, sondern von durchaus voneinander abzugrenzenden, angeblich tendenziell gleichberechtigten Kubismen,⁹ wobei an dieser Stelle nicht die drei deutlich unterscheidbaren Phasen vom *FrühKubismus* über den *analytischen* zum *synthetischen Kubismus* gemeint waren bzw. sind. Die Debatte um den *Kubismus*-Begriff erreichte bereits mit den von Guillaume Apollinaire im Oktober 1912 verfassten und im März 1913 veröffentlichten *MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES. LES PEINTRES CUBISTES* ihren ersten Höhepunkt, worin der Autor zwischen vier Tendenzen im *Kubismus* differenziert: »*cube scientifique*« (Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Laurencin, Gris), »*cube physique*« (Le Fauconnier), »*cube orphique*« (Delaunay, Léger, Picabia, Duchamp), »*cube instinctif*« (*sur toute l'Europe*).¹⁰ Diese Termini haben sich nicht durchgesetzt.

Nach heutigem Stand der Diskussion war es Daniel-Henry Kahnweiler, der als Pariser Kunsthändler durch seine Exklusiv-Verträge zunächst mit Braque (30. November 1912) und Picasso (18. Dezember 1912), dann auch mit Gris (20. Februar 1913) und Léger (1. August 1913)¹¹ schon in der zeitgenössischen öffentlichen Wahrnehmung insofern Fakten mit begrifflichen Folgen schuf, als diese vier Maler bis zum Ausbruch des Krieges nur noch in seiner bzw. über seine Galerie ausstellten, während die übrigen Künstler mit »kubistischem Bekenntnis« erstmals gemeinsam 1911 im *Salon des Indépendantes*

8 Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, S. 16.

9 Dubois, »Cubisme et Cubismes«, S. 77–91.

10 dort S. 16f., textkritische Kommentierung S. 1503–1521.

11 Werner, *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, S. 29, Anm. 45.

(21. April – 13. Juni) auftraten, mit der Folge eines beachtlichen publizistischen Echos, und sich dann 1912 (10. Oktober – 30. Oktober) im *Salon de la Section d'Or* organisierten. Von daher machte bald die Unterscheidung zwischen Galerie-Kubisten und Salon-Kubisten die Runde, bis heute gängige Termini der Kunstgeschichtsschreibung, allerdings mit einer gewissen begrifflichen Unschärfe, insofern Léger und Gris vor ihren Alleinvertretungsverträgen mit Kahnweiler auch im *Salon* ausgestellt hatten.

Welcher *Kubismus* nun der »reine« und »wahre« sei, beherrschte schon in den 10er- und 20er-Jahren die kunsthistorische Diskussion. So schrieb Roger Allard, Vertreter der Salonkubisten, im Almanach *DER BLAUE REITER*, erschienen im Mai 1912, in seinem Beitrag *DIE KENNZEICHEN DER ERNEUERUNG IN DER MALEREI* über den *Kubismus*,¹² dieser sei »... der ehrliche Schrei nach einer neuen Disziplin. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch der alte Streit um die Priorität seiner Entdeckung außerordentlich belanglos. Fraglos haben Derain, Braque und Picasso die ersten formalen Versuche im kubistischen Sinne gemacht, denen dann bald systematischere Werke von anderen folgten. Wir schulden es dem Geist und Temperament dieser Künstler, ihre Namen an die Spitze dieser objektiven Betrachtung zu stellen ...« Allard nennt hier die Maler Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger und Delaunay und auch weiterer Salonkubisten. Im Almanach erschienen von Delaunay drei, von Le Fauconnier zwei, von Picasso eine Abbildung; im nicht veröffentlichten Bilderfundus von Marc und Kandinsky sind noch Abbildungen von Léger, de la Fresnaye und Gleizes nachweisbar.¹³

Im Herbst 1912 veröffentlichten Gleizes und Metzinger ihren Text-Bild-Band *DU CUBISME*, eine kunsttheoretische Abhandlung, die rasch aufeinander folgende Auflagen erlebte und früh übersetzt wurde (kurioserweise nicht ins Deutsche),¹⁴ nicht zu verwechseln mit dem Buch von Albert Gleizes *Kubismus*, erschienen im Jahr 1928 in der Reihe *BAUHAUSBÜCHER* als Nr. 13,¹⁵ als ob das zu diesem Zeitpunkt noch ein Thema gewesen wäre, das am *Bauhaus* weiterhin zu diskutieren war.

Gleichwohl hatte Gleizes mit Sicherheit einen gewissen Bekanntheitsgrad schon während der frühen Weimarer Jahre infolge seiner Ausstellungsbeiträgen in der Berliner *Galerie Der Sturm*, die bekanntlich eine besondere Nähe zum *Bauhaus* hatte.¹⁶ Bilder von ihm und seinen Freunden Delaunay, Léger, Marcoussis, Metzinger und Picabia hingen 1913 im Berliner »Ersten Deutschen Herbstsalon«; in der *Sturm-Galerie* zeigte Gleizes im November 1913 vier, im Juli 1914 vierzehn, 1917 im März eins, im Juni eins, im August zwei, 1919 im Mai eins, im Juli eins, im August eins, im September eins, schließlich im November 1919 eins;¹⁷ in der Zeitschrift *DER STURM* erschienen 1920 und 1921 zwei Zeichnungen und zwei Farbdrucke von Gle-

12 Kandinsky und Marc, *Der Blaue Reiter*: mit 160 Abbildungen, S. 77–86, hier S. 83.

13 Friedel und Jansen, »Die blaue Reiterei stürmt voran«: Bildquellen für den Almanach *Der Blaue Reiter*: Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 35–37.

14 Gleizes und Metzinger, *Du »Cubisme«*: On »Cubism«: Über den »Kubismus«.

15 Gleizes, Gropius, und Moholy-Nagy, *Kubismus*.

16 Siebenbrodt, »Sturm und Bauhaus«, S. 76–81.

17 Ebd., S. 261–270.

zes,¹⁸ kurzum: er war über die Jahre in Berlin und darüber hinaus präsent geblieben.

Daniel-Henry Kahnweiler veröffentlichte seine Position 1920 im Buch *DER WEG ZUM KUBISMUS*; darin ging es nur um Picasso, Braque und Léger. In seinem Vorwort zur erweiterten Neuauflage von 1958 betonte Kahnweiler, dass der großenteils 1914/1915 verfasste Text ohne das Léger-Kapitel schon 1916 in der Schweiz gedruckt vorlag; das ergänzte Kapitel über Gris sei erst 1928 erschienen; er habe 1920 noch nicht ahnen können, »dass in seiner Malerei der *Kubismus* seinen vollsten, seinen reinsten Ausdruck finden werde.«¹⁹ Kahnweiler (1920): »Den Weg zum Kubismus behandelt diese Schrift. Nicht von den zahlreichen Künstlern darf sie also reden, die dem *Kubismus* sich anschlossen, sondern nur von denen, die ihn schufen.«²⁰

Es verwundert nicht, dass der mit Kahnweiler befreundete und in Deutschland einflussreiche Carl Einstein²¹ in seinen Publikationen, namentlich innerhalb der renommierten *PROPYLÄEN*-Reihe im voluminösen Band 16 *DIE KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS* (1926, 2. Aufl. 1928, 3. Aufl. 1931) das Kapitel »Kubismus« nur den vier Galerie-Kubisten widmete,²² womit die übrigen Kubisten der *Section d'Or*, also Marcel Duchamp, Albert Gleizes, André Lhote, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Francis Picabia und andere sozusagen zu Kubisten zweiter Klasse abgestempelt wurden.

Einstein lieferte ein Inventar an präzisen Begriffswerkzeugen zur Wahrnehmung und Beurteilung der kubistischen Revolution und zur Unterscheidung der »Kubismen«. Dazu zählen auch Wortschöpfungen wie der »Flächenbildkörper«²³ oder »eine umschließende Bildraumerfahrung.«²⁴ Ziel des *Kubismus* sei »eine völlige Gestaltung des dreidimensionalen Erlebens in eine tektonisch zweidimensionale Konzeption unter Ausschaltung der Tiefennachbildung.«²⁵ Zur fortschreitenden Entwicklung heißt es: »Der Kubist geht vom Urphänomen der Fläche aus und will, unter möglichst strenger Bewahrung ihrer Eigenschaften, Volumen, d. h. verschiedene Bewegungsvorstellungen, wiedergeben, indem das vorgestellte Körperganze in verschiedene Flächenteile formal zweckmäßig gebrochen wird.«²⁶ Frühere Darstellungen von Raum durch illusionistische Perspektiven seien damit obsolet geworden und damit auch »die alte Proportionslehre nicht mehr anwendbar«²⁷, – ein Seitenhieb auf den Namen der *Gruppe Section d'Or*, ergänzt durch eine geradezu vernichtende Kritik: »Die meisten benutzen den *Kubismus* sentimental, eine empfundene Form (Expression) wurde kubisch – fast paradox verstrengt; man wollte kitschender Duselei Gerüste

18 BIRTHÄLMER und FINCKH, *Der Sturm: Zentrum der Avantgard.*, S. 336.

19 KAHNWEILER, *Der Weg zum Kubismus*, S. 10.

20 Ebd., S. 106.

21 MEFFRE, »Daniel-Henry Kahnweiler und Karl Einstein«, S. 85–90.

22 EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, S. 56–86.

23 Ebd., S. 59.

24 Ebd., S. 60.

25 Ebd., S. 61.

26 Ebd., S. 64.

27 Ebd., S. 65.

bauen; Literatur und Seelenbetrieb sollten quadernd monumenten. Solch literarisches Vermischen berührt nicht die Malerei der Braque und Picasso und vermag sie nicht zu kompromittieren.«²⁸ »Es lag den Kubisten nicht daran, dritte Dimensionen nachzuahmen, sondern sie bildgemäß auszudrücken.«²⁹ Und schließlich: »Vom Kubismus führt der Weg nicht zu gegenstandsloser Kunst, und wenn solche Künstler den Kubismus anriefen, so aus Missverstehen.«³⁰

Im anglo-amerikanischen Raum war es John Golding, der 1959 mit seiner grundlegenden Studie zum *Kubismus* die Basis für alle nachfolgenden Diskussionen legte. Wie er nachwies, hatte zwar der *Kubismus* selbst während des Ersten Weltkrieges und auch noch nach 1918 Konjunktur, vor allem dank wichtiger Einzelausstellungen der Protagonisten. Trotzdem habe es weiterhin einige nicht zu unterschätzende Entwicklungen gegeben, nicht zuletzt bei Juan Gris und Fernand Léger. Letztendlich könnten aber nur die Jahre 1907–1914, so Golding, als die revolutionäre Phase des *Kubismus* gelten: *»... by 1914 the fundamental principles of Cubism had been established and all the most important discoveries and innovations had been made.«*³¹

Nachfolgend ergänzt und präzisiert Douglas Cooper mit seinen beiden Publikationen *THE CUBIST EPOCH* (1970) und *THE ESSENTIAL CUBISM 1907–1920* (1983), beide Male im Kontext großer *Kubismus*-Retrospektiven, diese Sicht und vergleicht bereits in seiner Einführung³² die kubistische Bewegung mit der Abkehr der Renaissance-Künstler vom *»medieval way of representing reality«* und sieht in den Kubisten wiederum *»stylistically the antithesis of Renaissance art«*. Sein Urteil mit Blick auf die Folgen in vielen Ländern Europas bis nach Russland: *»As a result, Cubism has proved to be probably the most potent generative force in twentieth-century and has transformed our western ideas concerning the purpose and possibilities of pictorial representation.«* Cooper fordert, dass jegliche Diskussion über den *Kubismus* mit einer klaren Unterscheidung zwischen dem *»wahren«* (*»true«*) *Kubismus*, vertreten durch Picasso, Braque und später auch Gris, und auf der anderen Seite den Derivaten (*»the derivatives of Cubism practised by its many Parisian and foreign adherents«*), die er weiter klassifiziert. Innerhalb des *»wahren«* *Kubismus* plädiert Cooper terminologisch für eine historische vor einer stilistischen Unterscheidung und nennt die Phasen *»early«* (end of 1906 – summer 1910), *»high«* (summer 1910 - winter 1912) und *»late«* (end of 1912 – summer 1921). Der mittlere Entwicklungsabschnitt war nach Cooper *»the phase of Cubism's maturity and greatest expansion during which it dominated the contemporary artistic scene and appeared likely to develop into an international style«*.

Im *Kubismus*-Katalog von 1983 nahm D. Cooper auch Léger sowie die Bildhauer Henry Laurens und Jaques Lipchitz in den engeren Kreis der *»echten«*

28 Ebd., S. 62.

29 Ebd., S. 67.

30 Ebd., S. 68.

31 Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Kap. Conclusion.

32 Cooper, The Cubist epoch, S. 11–16.

Kubisten auf und begrenzte die Zahl der associated French artists auf fünf: Delaunay, Gleizes, Marcoussis, Metzinger und Villon.³³

1988 kommentiert Patricia Leighton im *ART JOURNAL* als Vorspann zu einer Sammlung von Aufsätzen über den *Kubismus* ausführlich die aktuellen Ansätze der *Kubismus*-Forschung.³⁴ Darin geht es der Autorin um eine Kritik der *Kubismus*-Kritik. Neue Erkenntnisse zu den Fragen der vorliegenden Untersuchung kommen bei keinem der Autoren vor. Fundamental dagegen ist das 1990 von William Rubin publizierte, materialreich und umfänglich dokumentierte Projekt zur Entstehung des *Kubismus*.³⁵

Innerhalb dieser Anmerkungen zur gut erforschten *Kubismus*-Rezeption während der 10er- und 20er-Jahre³⁶ sollte zumindest noch an die Präsenz von Léger und Picasso erinnert werden. Über den Bekanntheitsgrad von Fernand Léger in Deutschland lässt sich Ähnliches sagen wie zu Albert Gleizes: Im genannten »Ersten Deutschen Herbstsalon« von 1913 stellte Léger 15 Werke aus, eines mit Katalogabbildung, und 1916–1919 immer wieder in der Galerie *Der Sturm*.³⁷ Im Mai 1914 hielt er in Berlin einen Vortrag, lieferte Abbildungen und Texte für deutsche Zeitschriften, darunter 1923 den Aufsatz: »Maschinenästhetik: Maschinenprodukte, Handwerker und Künstler – *L'esthétique de la machine: l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste*«. ³⁸ Zu Picassos Wirkung liegen die Recherchen vieler Autoren vor, z. B. zu dessen ersten größeren Präsentation in Deutschland während der »Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912«. Danach gilt es als sicher, dass, auffälligerweise ähnlich wie im Falle Rodins, schon vor dem Ersten Weltkrieg »die deutschen Sammler die bei Weitem wichtigste Gruppe von Picasso-Sammlern« bildeten.³⁹ Zweites großes Vorkriegsereignis war die Picasso-Retrospektive von 1913 in der Münchner *Galerie Thannhauser* mit nicht weniger als 114 Werken, die ihre Wirkung auch auf Paul Klee nicht verfehlte (Kap. III.B.1.f).⁴⁰

Ausgespart aus diesen Anmerkungen zur *Kubismus*-Debatte ist die scharfe innerfranzösische Kritik am *Kubismus* von Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret (nachmals Le Corbusier) in ihrer Streitschrift *APRÈS LE CUBISME* (1918), die in Kap.IV.A.2.a zu Worte kommen wird.

Dass die Kunstszene in Weimar bereits vor der »Invasion der Kubisten« spätestens seit Mitte der 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts durch starke Impulse der französischen Moderne geprägt war, hatte schon Walther Scheidig in seinem Buch über die von ihm so titulierte Weimarer Maler-

33 Cooper und Tinterow, *The essential cubism: Braque, Picasso & friends, 1907–1920*, S. 10–14 u. S. 33.

34 Leighton, »Editor's Statement: Revising Cubism«, S. 269–276.

35 Rubin und Cousins, *Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus: [Ausstellung, Kunstmuseum Basel, 25. Februar-4. Juni 1990]: [Katalog]*.

36 Werner, *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, S. 11–58.

37 Alms und Steinmetz, *Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Koskoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, S. 261–269.

38 Gohr, »Max Beckmann und Fernand Léger«, S. 25–40, hier S. 27f.

39 Fitzgerald, »Picasso in Vergangenheit und Gegenwart«, S. 121–128.

40 Hopfengart, *Klee trifft Picasso*, S. 40–43.

schule aufgedeckt.⁴¹ Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung verdienen diese Beziehungen zwischen Frankreich und Weimar, die indirekt bis 1919 andauerten, eine knappe Würdigung, weil darin eine unterschätzte Kontinuität zum Ausdruck kommt.

A. VORSPIEL FRANZÖSISCHE EINFLÜSSE INNERHALB DER WEIMARER MALERSCHULE

Mitten in die »Infektionsphase« des in der europäischen Avantgarde treibhausartig in verschiedene Richtungen sich weiter entwickelnden *Kubismus* fällt eine Karikatur mit dem Titel *DEUTSCHE KÜNSTLER*⁴² (Abb. 134) im Satire-Magazin *SIMPLIZISSIMUS*. Thomas Theodor Heine zeichnet ein Interieur, das an Szenen aus dem Zille-Milljöh erinnert, allerdings in mitleidloser Strenge des ihm eigenen Strichs: das spartanisch eingerichtete Dachzimmer-Atelier eines heruntergekommenen, in ausgebeulter Hose und Jacke, aber mit Krawatte immer noch bürgerlich gekleideten Malers, zugleich Wohnraum seiner Familie, Putz bröckelt von der Wand. Seine Frau steht auf einem Stuhl und hängt gerade Wäsche auf eine Leine, die über seine Staffelei hinweg gespannt ist, hinter ihrem Rücken schreit der Kleine, weil ihm seine ältere Schwester eine Tube Ölfarbe auf dem Kahlköpfchen ausdrückt; der Maler neigt, mit Pinsel und Palette vor der Staffelei stehend, unbeeindruckt meditierend seinen bärtigen Kopf zur Seite, ohne den Blick von seiner Leinwand abzuwenden, und spricht vor sich hin:

»Eigentlich müsste man Franzose sein oder tot oder pervers, am besten ein toter perverser Franzose – dann könnte man leben!«

Heine bringt hier ein kulturpolitisches Thema sarkastisch auf den Punkt, das im wilhelminischen Deutschland jene neuralgische Debatte um das Verhältnis zum politischen Erzfeind Frankreich seit 1870/1871 aufgreift, an welcher nicht nur die Künstler auf ihre Weise teilnahmen, sondern in die auch Galeristen, Museumsleiter, Kunsthistoriker, private Sammler und Mäzene sowie das breite Spektrum der Kulturjournalisten nicht minder intensiv eingriffen.⁴³

Wie überall in Europa richtete auch die Künstlerschaft und kunstinteressierte Öffentlichkeit Weimars spätestens seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihren suchenden Blick auf die aktuellen Entwicklungen in Frankreich. Der Weimarer Rodin-Skandal von 1906 war dafür ein vergleichsweise spätes Beispiel (Kap.II.C.4.a).

41 Scheidig, Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860 – 1900.

42 Heine, »Deutsche Künstler«, S. 575.

43 Holleczek und Meyer, Französische Kunst – deutsche Perspektiven: 1870 – 1945: Quellen und Kommentare zur Kunstkritik.

Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Es gehört zu den Grundphänomenen jeder historischen Entwicklung auch in den Künsten, dass kulturelle Innovationen und selbst epochale Umbrüche nicht schlagartig alles verändern, sondern dass generationenbedingte Überlappungen eine trennscharfe Abgrenzung verhindern. Im Falle der Weimarer Verhältnisse äußert sich das besonders auffällig in der Persönlichkeit des letzten Direktors der Kunsthochschule: Fritz Mackensen.

Vom Oktober 1915 ist die Korrespondenz zwischen Mackensen und Gropius erhalten und auszugsweise veröffentlicht, in der es um die Nachfolge von Henry van de Velde in Weimar geht. Im Brief vom 14. Oktober bedauert Mackensen die Auflösung der Kunstgewerbeschule und würdigt die Verdienste von van de Velde: Nirgends sonst in Deutschland sei eine so gute Verbindung mit dem Handwerk hergestellt. Zur weiteren Entwicklung führt Mackensen aus, insbesondere zu der von ihm vorgeschlagenen Einrichtung einer Architektur-Abteilung:

»Der Hintergrund einer Hochschule für bildende Kunst will mir im Allgemeinen doch besser erscheinen, als der einer Kunstgewerbeschule. Aus dem Studium der Natur wächst letzten Endes auch die Architektur, und alle Künste, die ihr dienlich sind, wachsen aus ihm. Deshalb ist auch der Geist, welcher an einer wirklichen Hochschule für bildende Kunst lebt, der ganz dem Studium der sichtbaren Wunder der Natur ergeben, ein Quell der ewigen Erneuerung einer Architekturabteilung ...«⁴⁴

Der Brief kam bezeichnenderweise aus Worpswede, wohin Mackensen, Initiator und Mitbegründer der Worpsweder Künstler-Kolonie, seit dreißig Jahren immer wieder zurückkehrte. In einem Brief an Otto Modersohn, seinen ehemaligen Kommilitonen von der Düsseldorfer Kunstakademie und seinerzeit engsten Freund, schrieb Mackensen am 6. Oktober 1889 von Düsseldorf aus:

»Bei Bismeyer und Kraus sah ich im Schaufenster eine vorzügliche Radierung nach Millets ›angelus‹. Ich bin hineingegangen und habe herrliche Radierungen nach Corot, Jacque und einen Daubigny gesehen, der einfach großartig ist. Ein erstes einfaches Motiv mit Bäumen am Wege; packend sage ich Euch. Leider sind die Sachen zu teuer. Die Radierung nach Daubigny kostet 20 M; die anderen noch mehr. Über Milets ›angelus‹ brauche ich Euch ja nichts zu schreiben, denn das ist ja einfach was Wundervolles ...«⁴⁵

Das klingt wie ein Echo auf eine Passage im Tagebuch-Eintrag Modersohns vom 15. November 1888:

»Immer üben die Franzosen Rousseau, Daubigny, Corot, Troyon und Dupré den größten Eindruck auf mich aus, mit ihrem Geist, ihren Motiven, ihrer

44 Wingler, Das Bauhaus: 1919 – 1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 28f.

45 Otto-Modersohn-Museum (Fischerhude), Otto Modersohn: das Frühwerk: 1884 – 1889, S. 250.

Behandlung. Kein deutscher Maler der Vergangenheit oder Jetztzeit interessiert mich so.«⁴⁶

Rainer Maria Rilke schreibt in seinem 1903 veröffentlichten Worpswede-Buch über Mackensen u. a.:

»Zwei Arbeiten stehen angefangen auf seinem Atelier. Der Säemann. Mit einer schwarzen, breiten Bodenwelle, wie getragen von ihr, kommt er auf den Beschauer zugeschritten, erfüllt von der stillen, rhythmischen Wiederkehr seiner ernsten Gebärde. Millet hat sie zuerst gemalt. Er hat ihr eine fast prophetische Größe gegeben, und doch hat er ihre ganze Tiefe nicht ausgeschöpft ...«⁴⁷

Das Phänomen der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen zeigt sich eklatant im Vergleich mit dem Œuvre von Mackensens Vorgängern im Amte. Während Mackensen als sechster Direktor der Weimarer Kunsthochschule (1911–1918) noch am Ende seiner Amtszeit sich dem Impuls aus Barbizon verpflichtet fühlte, hatten in seinem Professorenkollegium Maler wie der 24 Jahre ältere Theodor Hagen (gestorben 1919), zweiter Direktor von 1867 bis 1881, schon längst den Impressionismus aufgegriffen, ganz zu schweigen von den pointillistischen Werken sowohl von Hans Olde, dem fünften Direktor von 1902 bis 1911, als auch des gleichzeitigen Direktors der Weimarer Kunstgewerbeschule Henry van de Velde. Immerhin ist Fritz Mackensen zugutezuhalten, dass er, vermutlich unter dem nachhaltigen Eindruck des von seinem Worpsweder Freund Rainer Maria Rilke gehaltenen Rodin-Vortrags, publiziert 1907, für die zentrale Eingangshalle der Weimarer Kunsthochschule die Bronzestatue der *EVA* (Abb. 69, 70, 71, 72) persönlich in Paris bei Rodin bestellte (Kap.II.C.4.b).

Im Folgenden sollen unabhängig vom Problem des Ungleichzeitigen die Auswirkungen der genannten drei französischen Impulse innerhalb der Weimarer Malerschule exemplarisch zu Worte kommen.

1. Barbizon: Albert Brendel

In den Kunstsammlungen der Stiftung Klassik Weimar hängt ein Gemälde *PFERDE IN DER NORMANDIE* (Abb. 135), signiert unten links mit Brendel. Im Zentrum des Bildes versammeln sich auf einer Weide vier Pferde in ruhiger Wahrnehmung ihrer weitläufigen landschaftlichen Umgebung. Sie stehen leicht erhöht auf einer Bodenwelle, so dass der Maler und somit auch Betrachter, wie der niedrige Horizont anzeigt, in leichter Untersicht und aus naher Distanz auf die vor ihm aufragende Tiergruppe blickt, vorn rechts daliegende Schweine, hinten einige Kühe: eine meditativ-melancholische Idylle an einer Meeresbucht.

Albert Brendel (1827–1895) verkörpert eine ebenso intensive wie unmittelbare kulturelle Verbindung ganz persönlicher Art zwischen der französischen Künstler-Kolonie Barbizon im Wald von Fontainebleau, gelegen etwa 40 km südöstlich von Paris, und

46 Ebd., S.208.

47 Rilke, Worpswede: Fritz Mackensen, Otto Mendersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, S. 46.

der 1860 von Düsseldorf aus gegründeten Großherzoglichen Kunstschule in der thüringischen Residenzstadt Weimar. Als Brendel 1875 den Ruf nach Weimar erhielt, hatte er seine prägenden französischen Erfahrungen als Tiermaler bereits hinter sich. Aber auch nach der Unterbrechung durch den deutsch-französischen Krieg von 1870/1871 zog es ihn immer wieder zu Studien nach Barbizon, wie ein Skizzenbuch vom letzten Aufenthalt im August 1891 bezeugt.⁴⁸ Brendel avancierte von 1881–1885 zum dritten Direktor der Weimarer Kunstschule. Für einiges Aufsehen sorgte der von ihm veranlasste Bau eines Glashauses, das ihm und seinen Weimarer Studierenden dazu diente, Tiere wetterunabhängig unter Freilicht-Bedingungen beobachten und darstellen zu können.⁴⁹

Für das Thema der vorliegenden Untersuchung liegt die Bedeutung Brendels in der Intensität seiner Erfahrungen mit und in der Bewegung der ersten französischen Freilichtmalerei und ihrer Abkehr nicht nur von klassischen Motiven, sondern ebenso von der heroisierenden Romantik. Zunächst war Brendel kurzzeitig im Pariser Atelier von Thomas Couture, dann bei Giuseppe Palizzi, ging aber schon 1854 erstmalig nach Barbizon, wo er später sogar ein Haus anmietete,⁵⁰ »um hier Seite an Seite mit Charles-François Daubigny, Narcisse Díaz de la Peña, Théodore Rousseau und vor allem mit den Tiermalern Constant Troyon und Charles Émile Jacque, zu denen er freundschaftliche Kontakte pflegte, »en plein air« zu malen«.⁵¹ In zwei Bildvergleichen weisen Carolin Dudkowiak und Gerda Wendermann die motivische Nähe zwischen François Millet und Albert Brendel nach.⁵² Darüber hinaus stellte er in den Pariser *Salons* 1855, 1857, 1859, 1861, 1863 aus, erhielt Medaillen und Anerkennung seitens der französischen Kunstkritik, z. B. durch Théophile Gautier und die Brüder Goncourt;⁵³ 1860 erwarb das Museum von Marseille ein Bild von Brendel, 1863 ebenso das Museum für Gegenwartskunst im Pariser Palais du Luxembourg.⁵⁴ Besonderer Erwähnung bedarf natürlich seine Ausstellungsbeteiligung während der Pariser Weltausstellungen seit 1855. Sein Bild *PFERDE IN DER NORMANDIE* (Abb. 135) war dort 1867 zu sehen.

Dass mehrere deutsche Zeitungen 1879 dem Weimarer Professor für Tiermalerei »antideutsche Gesinnungen« unterstellten,⁵⁵ ist der Erfolg der wilhelminischen Propaganda, auf die sich die bereits erwähnte Karikatur *DEUTSCHE MALER* von Thomas Theodor Heine (Abb. 134) unter anderem beziehen lässt.

Welchen generellen Wirkungsgrad Albert Brendel innerhalb der Weimarer Malerschule und darüber hinaus erreichte, lässt sich entgegen H. Ziegler, der diesen im Vergleich mit dem Einfluss des Impressionismus in Weimar für relativ gering hält⁵⁶, wohl noch nicht abschließend beurteilen, denn woran soll er gemessen werden? Nach Ziegler entsprang die auffallend starke Präsentation der Maler aus Barbizon in München 1893

48 Dudkowiak und Wendermann, »Albert Brendel und Barbizon«, S. 175–193, hier S. 175 m. Anm. 2.

49 Scheidig, *Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900*, S. 65f.

50 Dudkowiak und Wendermann, »Albert Brendel und Barbizon«, S. 176.

51 Ebd., S. 175.

52 Ebd., S. 178–180.

53 Ziegler, »Die Kunst der Weimarer Malerschule: von der Pleinairmalerei zum Impressionismus«, S. 86–100, hier S. 90f. mit Anm. 77 u. 80.

54 Ebd., S. 90f. mit Anm. 78 u. 79.

55 Ebd., S. 91.

56 Ebd., S. 86–89.

nicht echtem Interesse an dieser Kunst, vielmehr sei sie ein lokaler kulturpolitischer Schachzug gewesen: im Konkurrenzkampf zwischen Glaspalast und Prinzregentenstraße, dem Domizil der Sezession, um die Hoheit der Adaption des französischen Impressionismus, denn nach 1893 sei die Präsenz französischer Werke in München an einem Tiefpunkt angekommen.⁵⁷ Wie ist aber dann der Münchener Triumph der Maler aus Worpsswede im Herbst 1895 zu erklären?

2. Impressionismus: Theodor Hagen

Das Bild *HERBSTLICHER WALD* (Öl auf Leinwand, 89 × 123 cm, Signatur u. r.: Th. Hagen), entstanden um 1895 (Abb. 136), überrascht beim ersten Anblick durch seine geradezu rauschhafte Farbigkeit. Von der Mitte eines breiten Weges aus lenken seine von Büschen und Bäumen gesäumten Ränder das Auge diagonal rasch in die Tiefe des Raumes und damit aus dem aufgelockerten Mischwald hinaus aufs offene Land bis zum hügeligen Horizont. Der nur partiell sichtbare Himmel scheint leicht bewölkt.

Den Naturprozess des jahreszeitlichen Wandels nimmt der Maler zum Anlass, das tendenziell volle Spektrum des Farbkreises aufzubieten, zumeist in leicht gedeckten Abmischungen. Die eingesetzten Komplementärkontraste lassen den Blick vibrieren; es ist vor allem das Spiel des changierenden Blaugraus der Baumstämme, die als vertikale Akzente teils graphischer Art die Bildfläche gliedern, gegen das weitgehend unstrukturierte, aber flächig dominierende Gelb-Orange des Blätterwalds der gelichteten Baumkronen und des auf den Weg gefallenen Laubes. Gegen das teils noch immer saftige Grün der Büsche insbesondere im Bildzentrum stechen darüber die rötlichen Flecken (von Orange über Zinnober und Rotbraun bis Karmin) zwischen den beiden stärksten Baumstämmen ins Auge.

Räumlichkeit erzeugen die Zentralperspektive der Wegführung, die Aufhellung des Hintergrundes, aber auch die maltechnisch betonte Größenreduktion der Blattformen von greifbarer Nähe bis zu fernen, undifferenzierten Büscheln.

Aufs Ganze betrachtet ist hier der bedeutende Vorgang der sich emanzipierenden Bildmittel gegenüber der dargestellten Gegenständlichkeit, der den eigentlichen Beginn der Moderne signalisiert, in vollem Gange. Vor dem Original stehend oszilliert der vorherrschende Eindruck zwischen naturnah wirkender Herbstlandschaft und einem freien, aber durchstrukturierten, optimistischen Farbenrausch.

Die Wege des französischen Impressionismus nach Weimar können vor allem dank der vielfältigen Forschungsbeiträge von Hendrik Ziegler als weitgehend aufgeklärt gelten. Danach hat der Hamburger Kritiker Emil Heilbut bereits im Frühjahr 1889 eine Vorlesungsreihe zur zeitgenössischen französischen Kunst in Weimar an der Großherzoglichen Kunstschule gehalten und in diesem Zusammenhang aus eigenem Besitz drei Landschaftsgemälde von Claude Monet aus den 1880er-Jahren zu Studienzwecken am Original mitgebracht,⁵⁸ die unter anderem auch Christian Rohlf zu Gesicht bekam. Jedenfalls legt Ziegler Wert auf die Tatsache, dass auch die im Anschluss an Heilbut in der Weimarer Permanenten 1890–1894 gezeigten Ausstellungen französischer

57 Ziegler, »L'École de Barbizon et l'impressionnisme français. Aspects d'une réception interdépendante à Weimar et en Allemagne au début des années 1880«, S. 67–77, hier S. 76f.

58 Heilbut, »Claude Monet« (1890)«, S. 212–219, kommentiert v. A. Meyer S. 219–222.

Gegenwartsmalerei schon vor dem Auftreten Harry Graf Kesslers und der Propagierung des Neuen Weimar eine rege Auseinandersetzung mit dem Impressionismus förderten.⁵⁹

3. Pointilismus: Christian Rohlfs

1902 malte Christian Rohlfs (1849 – 1938), selbst Schüler der Weimarer Kunstschule, die spätsommerliche Ansicht von »Goethes Gartenhaus in Weimar« (Abb. 137) inmitten dichter Baumgruppen, gesehen über die weitläufige Wiese im Park an der Ilm hinweg, d. h. aus gemessener Distanz. Eine schlichte Komposition, indem das kleine Haus nur leicht aus der Bildmitte nach links verschoben und auf den durchlaufend horizontalen Streifen aus Wiese, Weg und Hecke wie aufgemauert erscheint. Die helle Front unter dem steilen dunklen Dach bildet den einzigen Bildakzent; sich verfärbende Baumkronen legen sich wie eine große heitere Wolke dicht ums Haus, verdecken den Hintergrund und lassen oben nur einen schmalen Streifen blauen Himmels frei. Die völlig unbeschwerte Atmosphäre erzeugt überdies die überraschend lockere Malweise, die sich für den Betrachter umso mehr zum eigentlichen Bildthema entwickelt, je näher er auf das Bild zugeht, bis schließlich die rohe Leinwandstruktur zwischen den Farbtupfern sichtbar wird. In einem gewissen Gegensatz zum sommerlich entspannten Motiv ging der Maler erstaunlich systematisch vor, indem er diese Tupfer relativ gleichmäßig und regelmäßig mittels eines senkrecht auf- und abgehenden Borstenpinsels mittlerer Breite pastos auf die nur minimal grundierte Leinwand auftrug; an den Farbtupfern haftet sichtbar der streifige Abdruck der Borsten.

In der unteren Bildhälfte folgen die Farbflächen nebeneinander in weitgehend gleichmäßiger Reihung meist ohne Berührung mit den vorherigen, während oben in den Baumkronen und im Himmel die lineare Reihung aufgegeben, die offene Leinwandstruktur aber beibehalten ist. Farblich dominieren unten die hellen Grüntöne, oben das blasse Blau und im Laub der Bäume die warme Skala vom Gelb über Orange bis zum Zinnober. Für einen besonderen Augenreiz sorgen in allen Bildpartien die punktuell eingestreuten Gegenfarben zur jeweiligen Umgebung: Rot und Orange inmitten der Wiese, aber auch Ultramarin, das hier wie »das Salz in der Suppe« wirkt, in den warmfarbigen Baumkronen grüne Flecken, am Firmament Rosé-Tupfer. Eine außerordentliche Verdichtung erfährt die motivische Mitte mit Haus und Garten, wo sich die ganze Fülle der Spektralfarben im Gedränge versammelt, d. h. nicht nur ohne Abstände, sondern teilweise einander überlagernd.

Fazit: Ein idyllisches Motiv der Weimarer Klassik wird zum Anlass für ein farbig durchorganisiertes und mit erheblichem maltechnischen Kalkül vorgetragenes Lehrstück. Im Vergleich mit einem pointilistischen Bild von Georges Seurat, etwa der Eiffelturm-Darstellung von 1889 (Abb. 74), irritiert bei Rohlfs die didaktisch-methodische Absicht und die solcherart forcierte Künstlichkeit. Solch Lehrbuchhaftigkeit ist im wandlungsreichen Œuvre von Christian Rohlfs eher die Ausnahme. Gleichwohl sendet das Bild ein zeittypisches Signal der Adaption des französischen Pointilismus im Weimar der Jahrhundertwende. Als späteste mögliche Quelle sind Gemälde in der Samm-

59 Ziegler, »Produktive Begegnungen: Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus«, S. 225 – 245.

lung von Karl Ernst Osthaus in Betracht zu ziehen, denn Osthaus berief Rohlf's 1901 als Lehrer an die Folkwang-Schule nach Hagen.

Im Dezember 1901 erhielt Henry van de Velde die Stelle als Berater für das Gewerbe und die Kunstindustrie in Weimar; nach dem Umzug dorthin trat er am 1. April 1902 seinen Dienst an.⁶⁰ In seiner frühen Entwicklung als Maler hatte ihn 1887 der Anblick der Malerei von Seurat nach eigener Aussage zutiefst erschüttert, sodass er seit 1888 selbst in pointilistischer Manier malte.⁶¹ In den Kunstsammlungen der Klassik Stiftung Weimar hängt sein Bild *WINTERSONNE* von 1892 (Abb. 138), das bei allem Verzicht auf starke Farben die neoimpressionistische Maltechnik auf recht sensible Weise vermittelt; in der Richtungsbetonung der Pinselführung spürt man noch eine Erinnerung an Vincent van Gogh.

B. ZUR REZEPTION DES KUBISMUS AM WEIMARER BAUHAUS

Künstler aller Zeiten lösten das Problem von zwei- und dreidimensionalen Körperdarstellungen auf ihre eigene, d. h. kultur- und epochenspezifische Weise.

Georges Braque und Pablo Picasso durchbrachen zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal den malerisch farbenreichen Umgang der Impressionisten mit ihrer Welt und waren die ersten, die in einem langwierigen, außerordentlich kleinschrittigen Prozess neue Methoden entwickelten, um Körper im Raum auf einer planen Bildfläche darzustellen, ohne zu Mitteln der Illusion zu greifen. Um dieses Zieles willen reduzierten sie den Auftrag der Kunst in elementarer Weise auf die Lösung eines Formproblems. Malerei wurde für sie in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg primär zur Form-Sache. Dieser revolutionäre Ansatz verbreitete sich um 1911 von Paris aus rasch überall in Europa und löste weiterführende Entwicklungen aus, nicht zuletzt auch am Weimarer Bauhaus.

Während in der kunsthistorischen Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte zum Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland von 1870 bis 1945 die Entwicklungslinien, Differenzen und Brüche in der Kunstkritik auch zum Thema Kubismus das Feld der Recherchen dominierten, – genauer: zum zeitgenössischen Kulturjournalismus, zu Apologien befreundeter Galeristen wie Kahnweiler und Literaten wie Apollinaire sowie zu kämpferischen Programmschriften beteiligter Künstler aus dem Kreise der *Section d'Or* bis hin zur literarisch-kunsthistorischen Rezeption des Kubismus, z. B. durch Carl Einstein⁶² – geht es im Folgenden aus Gründen der historischen Abfolge nur am Rande um eine theoretische Position wie die des Carl Einstein und seine Interpretation

60 Föhl, »Henry van de Velde Lebensdaten«, S. 418–433, hier S. 421.

61 Wendermann, »Henry van de Veldes Anfänge als Maler«, dort S. 114–155 mit Abb. 12–14, dazu Kat.-Nr. 165 (S. 136) und Kat.-Nr. 162 (S. 138).

62 Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*; Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie*; Fleckner, »Das Glück der Halluzination«, S. 203–235.

des Kubismus, so bedeutend und nachhaltig sie auch war und noch heute ist. Denn sein Hauptwerk und weitere Aufsätze zu dieser Thematik erschienen erst nach 1925, daher konnten sie keinen Einfluss auf die Entwicklung am Weimarer Bauhaus nehmen, sondern es soll darin um die produktive Rezeption von Künstlern gehen, die in Deutschland, speziell in Weimar, eigene Antworten auf die Pariser Revolution des Kubismus suchten und fanden, und die darüber hinaus ihre Antworten in den Prozess des Modells Bauhaus einbrachten und auf diese Weise maßgeblich ihren Anteil zur Entwicklung und Produktion der bekannten Bauhaus-Ikonen der Produktgestaltung beitrugen.

Den folgenden Einzeluntersuchungen liegt die Hypothese zugrunde, dass in der Weimarer Zeit des Bauhauses zwar von Anbeginn dank Itten – später nicht minder intensiv dank Klee und Kandinsky – Diskussionen und Studien zu farbtheoretischen Positionen eine nicht zu unterschätzende Rolle im Lehrprogramm spielten, dass aber durch all die schwierigen Jahre hindurch die Priorität eindeutig in produktiven Antworten auf die Form-Frage lag wie bei den »Galerie-Kubisten« (Braque, Picasso, Léger, Gris) vor dem Ersten Weltkrieg.

1. Reflexe bei Gropius und in der Kunst der Formmeister

Wenn man die methodische Frage einer angemessenen Reihenfolge in der Untersuchung der künstlerischen Positionen der Weimarer Formmeister seriös, d. h. keinen persönlichen Präferenzen folgend beantworten will, kommt man mit einer gewissen Berechtigung auf die kalendarischen Daten ihrer Berufung nach Weimar:⁶³ Lyonel Feininger (1. Mai 1919), Gerhard Marcks (1. Oktober 1919), Johannes Itten (1. Oktober 1919), Georg Muche (1. Oktober 1920), Paul Klee (1. Dezember 1920), Oskar Schlemmer (1. Januar 1921), Lothar Schreyer (1. Oktober 1921), Wassily Kandinsky (1. Juli 1922), László Moholy-Nagy (1. April 1923).

Natürlich richtet sich bei der Durchsicht innerhalb des jeweiligen Œuvres der einzelnen Künstler die Aufmerksamkeit selektiv auf all jene Werke, die deutlich als eigenes Antwortverhalten auf die in Frankreich erfundenen Darstellungsprinzipien des sich in Phasen entwickelnden *Kubismus* zu verstehen sind. Die Selektion setzt sich fort bei der Auswahl der wenigen Werke, die hier einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Maßgeblich ist dabei das Kriterium der nachweisbar größten Nähe zu kubistischen Vorbildern aus Frankreich. Daran anschließend wird die tatsächliche Relevanz der ausgewählten Beispiele für das gesamte Geschehen am *Bauhaus* in den Weimarer Jahren zu überprüfen sein.

63 Wahl, Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926, S. 780.

Mit Walter Gropius selbst zu beginnen, versteht sich dabei insofern von allein, als seine eigene künstlerische Position, auch wenn diese sich wandelte, in den Berufungsfragen entscheidend mitbestimmte.

a) Walter Gropius (1883–1969) MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL

Walter Gropius beteiligte sich mit seinem Baubüro 1920 an der Ausschreibung zur Gestaltung eines Friedhof-Denkmal für die Weimarer Opfer des konterrevolutionären Kapp-Putsches⁶⁴ im März desselben Jahres. Da es sich bei den Opfern um politisch aktive Arbeiter handelte, trat das Weimarer Gewerkschaftskartell als treibende Kraft dieses Projektes auf, was aber sogleich auch die bürgerliche Opposition auf den Plan rief, als es um die Entscheidung über die eingereichten Entwürfe ging. Kurzum: Gropius erlebte bei seinem ersten öffentlichen Auftrag einmal mehr den nachhaltigen massiven Widerstand aus dem konservativen Lager, welches immerhin in der Standortfrage einen Teilsieg mit dem Resultat einer Umbettung der Toten errang, weil so ein Denkmal unmöglich ins historische Ambiente passe, und damit außerdem die Seitenverkehrung des ursprünglichen Plans (Abb. 139, 140) erzwang. Es ist hier nicht der Ort, den öffentlich ausgetragenen Streit und den dornenreichen Hürdenlauf durch die

64 Rosenberg, Geschichte der Weimarer Republik, S. 89–99. Zu den Weimarer Ereignissen: Friedrich, Gropius, und Schlaf, Märzgefallenen-Denkmal, Weimar, 1. Mai 1922: [das Märzgefallenen-Denkmal auf dem Friedhof in Weimar wurde zur Erinnerung an die während der Märzunruhen 1920 Gefallenen von der Arbeiterschaft Weimars nach Plänen von Walter Gropius erbaut und am 1. Mai 1922 eingeweiht], S. 8–12.

Verwaltung erneut nachzuzeichnen.⁶⁵ Die Nationalsozialisten setzten bekanntlich im November 1935 den Abbruch des »entarteten« Hochkörpers der Anlage durch; 1946 sorgte die Weimarer Arbeiterschaft für eine Rekonstruktion »in einer dem Original annähernd nahekommenden Gestalt«.⁶⁶

Der unmittelbare erste Eindruck vor dem heutigen Monument auf dem Weimarer Friedhof (Abb. 141, 142) steht in einem irritierenden Verhältnis zum Ergebnis der Entwurfsanalyse insbesondere der Grundriss-Varianten (Abb. 139) aus dem Baubüro Gropius. Zunächst erlebt man vor und in der hofbildenden Anlage im Anblick der hinteren flachen Zone eine gewisse Scheu, näher heranzutreten, weil sich das verwinkelte Geschiebe der Platten als Zeichen eines womöglich noch in Bewegung befindlichen Untergrunds deuten lässt, andererseits weicht man respektvoll vor der körperlichen Wucht des aggressiven, weil scharfkantig aufragenden Hochkörpers zurück. Beide Emotionen, die der Unsicherheit und die der Bedrohung, finden sich so im Grundriss nicht wieder, im Gegenteil: beide Risse (Abb. 143, 144) bezeugen für die »unsichere« Partie eine exakte, geometrisch durchdachte Komposition. Dieser unruhige hintere Plattenbereich ist nach Auskunft des Schnitt-

65 Winkler, *Die Archtitektur am Bauhaus in Weimar*, S. 63–74 m. zahlr. hist. Aufnahmen; Winkler und van Bergeijk, *Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar*, S. 34–37.

66 Winkler, *Die Archtitektur am Bauhaus in Weimar*, S. 72; Winkler und van Bergeijk, *Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar*, S. 66 Abb. 40.

tes (Abb. 139) im Entwurf für den Denkmalswettbewerb die Zone der Gräber, man sieht im Hohlraum unter der schwarzen Schnittfläche einen Tumulus angedeutet. Der Vorschlag des Stadtbauamtes vom August 1920⁶⁷ wies eine einfache Reihung der sieben nebeneinanderliegenden Gräber aus, woran das Baubüro Gropius klugerweise nichts änderte. An den aus Ungarn stammende Fred Forbat vergab Gropius, der ihn ab 1. September 1921 in Vertretung von Ernst Neufert angestellt hatte, den Auftrag, »eine flüchtige Bleistiftskizze ... in ein plastisches Modell umzudichten«.⁶⁸ Auch die winklige Angliederung des Hochkörpers gab der Lageplan des Stadtbauamtes wegen des angrenzenden Weges vor. Dass die Spitze des Hochkörpers absichtlich in Richtung Weg wies (Abb. 139), war für die konservative Opposition ein echter Stein des Anstoßes. Die erzwungene Verlegung des ganzen Grabfeldes auf den Anfang des südlich angrenzenden neuen Friedhofsareals veranlasste aus diesem Grunde neben der Spiegelung offenbar auch die ursprünglich nicht vorgesehene »Inversion« des Hochkörpers (Abb. 142).

Die Analyse des ersten, offiziell eingereichten Grundrisses (Abb. 143) zeigt, dass eine auffällig regelmäßige Geometrie der Gräberzone zugrunde liegt: eine Art Rhom-

67 Winkler, Die Architekturstudien am Bauhaus in Weimar, S. 62.

68 Forbat, Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern; Ms. Bauhaus Archiv Berlin, S. 51, Abb. in: Kat. Modell Bauhaus, S. 77.

ben-Raster mit flächig ausgreifenden Enden und einer Symmetrie-Achse durch die Mitte, wo sich die beiden gleichgroßen Dreiecksplatten überlagern. Solche Regelmäßigkeit lässt zwar der endgültige Grundriss von 1922 (Abb. 144) hinter sich, bringt aber dafür entschieden den rechten Winkel zur Geltung und behält die Symmetrie der Vorderkante bei, was man jedoch vor Ort wegen der verschobenen und gegeneinander verwinkelten Plattenebenen nicht als dominierendes Gestaltungsprinzip wahrnimmt. Eine geometrisch bereinigte Version dieses Grundrisses bringt Gropius auf dem roten Deckblatt der offiziellen Broschüre zur Einweihung des Denkmals (Abb. 145).⁶⁹

Stilkritik: eine Form-Frage

Es bleibt verwunderlich, wie wenig von dem, was in der Literatur über das Weimarer Märzgefallenen-Denkmal diskutiert wurde und wird, sich auf die Form-Frage konzentriert. Man liest zumeist nur stichwortartige Zuweisungen: *Expressionismus*, *Kubismus*, *Futurismus* oder auch *Kubo-Futurismus*. Konkrete Nachweise oder Ableitungen scheinen eher obsolet; Stilkritik steht schon länger nicht mehr im Fokus kunstgeschichtlicher Forschung. Eine Ausnahme bildet da das entsprechende Kapitel über das frühe Bauhaus in *DIE ARCHITEKTUR DES EXPRESSIONISMUS* von Wolfgang Pehnt,⁷⁰ denn hier wird das Werk nicht nur im Umfeld der Architektur von Gropius verankert (*HAUS SOMMERFELD*, *HAUS KALDENBACH*), sondern als Vorbild-Beispiel die von einem plastischen Blitz bekrönte Figurengruppe von Karl Schmidt-Rottluff abgebildet.

These: Gropius und Feininger

Der Grabdenkmal-Entwurf von Gropius verdankt seine plastisch-architektonische Sprache am ehesten Anregungen aus dem frühen Bauhaus, namentlich den Werken von Lyonel Feininger. Es darf an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden, dass dieser zuerst berufene Formmeister die erste Einzelausstellung eines Bauhaus-Künstlers in Weimar bestritt: im Museum für Kunst und Gewerbe, und zwar im Juli 1920, also zu einem Zeit-

69 Fleischmann, Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame, S. 57.

70 Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, S. 107–116, hier S. 111–113 mit Abb. 257–260 (S. 114).

punkt, als die Denkmalsfrage gerade erst ins Rollen kam. Außerdem erscheint 1921 als erste Veröffentlichung des *Bauhauses* eine Mappe mit 12 Holzschnitten Feiningers. Und wodurch das Verhältnis zwischen Gropius zu Feininger bestimmt war, verdeutlicht nichts klarer als eine Bemerkung von Gropius in seinem Brief an Wilhelm von Bode, den Generaldirektor der Berliner Museen, datiert 13. Mai 1919, in welchem er quasi als Begründung für die Berufung Feiningers ans *Bauhaus* schreibt: »Er ist meiner Überzeugung nach die stärkste malerische Begabung der Gegenwart.«⁷¹ An einigen Holzschnitten soll nun nachgewiesen werden, welcher Art die Anregungen gewesen sein dürften, welche Gropius von Feininger aufgegriffen und nach eigenen Vorstellungen zur konkreten politischen Denkmalsidee umgewandelt hat.

Erstens sind es instabile, geometrisch in Bewegung geratene Bodenformationen. Im Beispiel *ZIRCHOW VII* von 1918 (Abb. 146) sind es insbesondere die aus dem Baugrund perspektivisch hochgeklappten und in Phasen verschobenen, tendenziell symmetrischen Dreiecksflächen, teils mit Ansätzen zur Pyramidenbildung.

Zweitens ist es die kristalline Körperstaffelung vom Boden bis in architektonische Höhe. Im Beispiel *DAASDORF* von 1918 (Abb. 147) schieben und drücken von unten aufsteigende Blöcke die Gebäude dahinter förmlich aus den Fugen, deren Zusammenbrechen aber die baukörperliche Verdichtung verhindert, welche zwangsläufig das Konglomerat in die Höhe treibt.

Drittens ist es die dramatische Spitzenbildung. Im Beispiel *DORF* von 1919 (Abb. 148) bilden verschobene Dreiecke und Trapeze, die mal flächig bleiben, mal sich zu angedeuteten Körperformen zusammenschließen, ein hell parzelliertes Feld, dessen Unruhe durch die streng parallelen Binnenschraffuren aller Teilfelder gesteigert wird, weil diese jeweils die Gegenrichtung zu den Nachbarfeldern betonen. All das Geschiebe von Flächen und angedeuteten Körpern drückt auf eine kristallische Kernform, welche sich aber gegen das Umfeld als oben zugespitzte Keilform behauptet. In den Helm der Dorfkirche greift eine rhombische Form ein, andererseits fährt der Turmkörper oben seitliche »Stacheln« aus. Charakteristisch für viele solcher Spitzenbildungen Feiningers ist das betonte Ausscheren aus der reinen Vertikalität, was eine mehr oder weniger ausgeprägte Dramatik erzeugt. Im Falle des Holzschnittes *DAASDORF* (Abb. 147) tragen dazu die »Überspitzung« des Turmhelms und die scharf ausfahrenden Dreiecke links vom Turm bei.

Ergebnis: Konstruktion kristallklarer Körperlichkeit

Gropius hat in seinem Entwurf zentrale Gestaltungsprinzipien Feiningers aufgegriffen und für seine eigene Denkmalidee nutzbar gemacht. Das eigentliche Verdienst liegt aber nicht in der Adaption von Formen, sondern in deren symbolischem Einsatz für die Botschaft des Denkmals: Die im

71 Wahl, *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, S. 92f.

politischen Kampf für die junge Demokratie getöteten Arbeiter ruhen eben nicht in Frieden; vielmehr sind ihre Gräber eine Demonstration der Unruhe, denn der Kampf für die Demokratie muss weitergehen. Und bezogen auf den Hochkörper ist die schriftliche Aussage von Gropius überliefert: »Der Blitz-Strahl aus dem Grabesboden als Wahrzeichen des lebendigen Geistes.«⁷²

Es fällt auf, dass 1921/1922 Walter Gropius und Adolf Meyer in ihrem Wettbewerbsentwurf für das Haus von Dr. Kallenbach⁷³ im Lageplan (Abb. 149) eine Grundrissfigur darstellen, die in ihrer Verschränkung einer rechtwinkligen »Arm-Bildung« mit einer diagonal ausgerichteten Durchdringung samt symmetrisch doppelter Eckenbildung eine unübersehbare stilistische Nähe zum Grabdenkmal-Grundriss (Abb. 140) darstellt. Bei aller expressiven Gestik kann man das Entwurfsvokabular in beiden Fällen nur als primär kubistisch bezeichnen, weil nicht vorrangig Weltschmerz-Pathetik oder sozialromantische Utopie, sondern durchdachte Konstruktion kristallklarer Körperlichkeit die Formbildung bestimmt.

Eingangsrelief zum CHICAGO TRIBUNE

Wie bereits in Kap. II.D.1.a (Beispiel 6) gesehen, hat Gropius mit seinem Baubüro unter der Leitung von Adolf Meyer 1922 am Wettbewerb für das Bürogebäude des Chicago Tribune teilgenommen; Einsendeschluss für alle Bewerbungen war der 1. November 1922.⁷⁴ Links vom straßenseitigen Haupteingang zeigt der Entwurf in Form einer Zwei-Fluchtpunkt-Perspektive (Abb. 82) ein Fassadenrelief in den Dimensionen der Eingangshalle, d. h. in doppelter Stockwerk-Höhe. Ganz gleich, wer auf Anregung von Gropius innerhalb des Baubüros dieses Relief sozusagen als »Kunst am Bau« entworfen hat (Abb. 83), es kann nur mit ausdrücklicher Zustimmung von Gropius per Bewerbungsunterschrift autorisiert worden sein, somit fällt es unter sein persönliches Urheberrecht. Das vermutlich in Beton auszuführende, hochformatige Relief gliedert sich allem Anschein nach in flache Schichten: rechtwinklige Scheiben verschiedener Größen mit entsprechend versetzten vertikalen und horizontalen Fugenkanten. In diesen Flächenverbund sind als besondere kompositorische Akzente oben zwei triglyphenhafte Blöcke versetzt, einer »funktionsgerecht« direkt unter der Balkonbrüstung, der andere etwas tiefer in ebenso funktionsloser wie funktionswidriger Querlage. Als geradezu systemfremde Ausnahme bildet unten eine Halbkreis-Scheibe im Verbund mit der vertikal verlängerten Schattenfuge den eigentlichen Blickfang in Augenhöhe der Passanten, als ob dieser betonte Bogen in geometrisch projizierter Symbolik eine Einladung zum Einbiegen in die Halle signalisieren möchte.

72 Winkler und van Bergeijk, Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar, S. 29.

73 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 48–51 und Werkverz. W 22 (S. 226).

74 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994, 27. März bis 29. Mai 1994, S. 316–320.

Stilistisch kann dieses Fassadenrelief nur als kubistisch beeinflusst gelten, und zwar in vollzogener geometrischer Abstraktion, ohne den hohen Anspruch auf plastischen Eigenwert wie das bekannte Wandrelief am zentralen Treppenaufgang des Weimarer Hauptgebäudes, das Joost Schmidt zur Bauhaus-Ausstellung 1923 gestaltete (Abb. 150). Im Projekt für Chicago von 1922 geht es um die grundsätzliche Frage des *synthetischen Kubismus*, wie sich Raamtiefe darstellerisch ohne illusionistische Mittel in Richtung Fläche komprimieren lässt. Damit zeigt das Baubüro Gropius, dass die expressiv-frühkubistische Sprache des Märzgefallenen-Denkmal dem politisch brisanten Thema geschuldet und für die frühen Bauhausjahre keineswegs das stilistisch verbindliche Konzept war.

b) Lyonel Feininger (1871–1956)

Schon vor der Entstehung des *Kubismus* war Paris für Feininger durch mehrfache Aufenthalte eine seiner entscheidenden Lebensstationen: vom 4. November 1892 bis 7. Mai 1893; dann ab 24. Juli 1906: am 27. Dezember 1906 wurde sein erster Sohn Andreas in Paris geboren; in der französischen Zeitschrift *LE TEMOIN* erschienen zwei Karikaturen von Feininger (1906 und 1907);⁷⁵ dann zwei kürzere Aufenthalte 1907 und 1908 (mit dem Porträt Jules Pascin vom 21. März 1908). Doch der wichtigste Impuls stand noch bevor:

Im 27. Pariser *Salon des Artistes Indépendantes* von 1911 stellten Julia und Lyonel Feininger, wie der Katalog ausweist,⁷⁶ gleichzeitig mit Robert Delaunay, Fernand Léger und den sogenannten Salon-Kubisten um Jean Metzinger und Albert Gleizes eine Reihe eigener Arbeiten aus. Obwohl Feininger bekanntermaßen den um 14 Jahre jüngeren Delaunay unmissverständlich kritisierte, vor

75 Luckhardt und Mühlhng, Lyonel Feininger: Menschenbilder: eine unbekannte Welt, S. 11, Abb. 3 u. 4

76 Faass, Lyonel Feininger und der Kubismus, S. 36 Anm. 58.

allem dessen Weg in die Abstraktion,⁷⁷ – zu dieser negativen Bewertung schreibt Florens Deuchler treffend: »Vielleicht könnte man auch formulieren, dass er ablehnt, was ihm zu nahe kommt«⁷⁸ – zeigt die Gegenüberstellung des Holzschnitts *STRASSE IN PARIS* von 1918 (Abb. 151) und des großformatigen Eiffelturm-Gemäldes von 1911 (Abb. 152), dass sich beide, Delaunay wie Feininger, der gleichen bzw. ähnlichen Prinzipien nicht nur im Bildaufbau, sondern auch in der Strukturierung und Verflechtung von Raum und Fläche bedienen. Wie weit dies geht, soll die vergleichende Analyse erweisen.

Erstens: Das Motiv

Bildthema ist in beiden Darstellungen ein Ausblick aus erhöhter Position – ein typischer urbaner Fensterblick – hinab ins Pariser Häusermeer, wobei die Augen im Wechsel ab- und aufwärts steigen, denn näher am Betrachter ragen links und rechts, vom oberen Bildrand abgeschnitten, Gebäudeecken stattlicher Wohnhäuser empor, die auf diese Weise eine nicht undramatische Häuserschlucht ohne Übergang vom architektonischen Vordergrund zur Raumentiefe der Straßenbebauung erzeugen.

Zweitens: Die Perspektive

Beide Ansichten verbindet jene spektakuläre Auflösung aller bis etwa 1910 bekannten perspektivischen Systeme der Raumdarstellung, ohne jedoch wie zuletzt im Impressionismus und seinen Ausläufern in die Unbestimmtheit einer Farbdiffusion zu flüchten. Bereits im Winter 1910 hatte Pablo Picasso mit seiner motivisch vergleichbaren Ansicht *LE SACRÉ-COEUR* (Öl auf Lw., 92,5 × 65 cm, Musée Picasso Paris) den Schritt vom *Frühkubismus* zum analytischen *Kubismus* vollzogen, aber noch in annähernd gleichgewichtigem Nebeneinander von kristallinem Zentrum und zunehmend abgelöst linearen Form-Kanten außen. Von genau dieser Phase des Übergangs geht Delaunay im *EIFFELTURM*-Bild des New Yorker Guggenheim Museums aus, dramatisiert dabei jedoch das Verhältnis von Statik und Dynamik: die Gliedmaßen des Turms zersplittern in einem *Danse macabre*, was auch die Gebäude in der Peripherie ins Wanken bringt, bis hin zum

77 Luckhardt, »Der frühe Feininger und Robert Delaunay«, S. 285–291, hier S. 287.

78 Deuchler, Lyonel Feininger: sein Weg zum Bauhaus-Meister, S. 131.

Prozess architektonischer Entmaterialisierung am linken Bildrand. Genau dieses Phänomen findet sich an selbiger Stelle auch bei Feininger. Das kubistische Grundprinzip, einen für das ganze Bild fixen Standpunkt der Beobachtung zu verlassen, im *Frühkubismus* noch mit dem Ziel der Mehransichtigkeit und damit kompakteren Volumenerfassung, beginnt sich in dieser Phase um 1910 ins Gegenteil zu verkehren: zunächst in die plastische Detailanalyse der den Körper konstituierenden Elemente, um schließlich alle Körperlichkeit förmlich zu sezieren und den umgebenden Raum dabei einzubeziehen, sogar partiell Vorder- und Hintergrund räumlich indifferent zu durchmischen. Dabei ist nur konsequent, dass Picasso in diesem Prozess der Formsuche die Farbe, zumal jegliche Spektralfarbe, aber auch deren Abmischungen, demonstrativ zurückdrängt und zur linearen Kantenbetonung vornehmlich die Hell-Dunkel-Kontrastierung einsetzt, bis hin zu tendenzieller Monochromie.

Feininger geht an dieser Stelle einen entschiedenen Schritt weiter, indem er sein Experiment zur analytisch-perspektivischen Darstellung einer Integration von Körper, Raum und Fläche dem farblosen Holzschnitt anvertraut und damit ganz auf den Kontrast Weiß gegen Schwarz reduziert. Perspektivisch vermischen sich in diesem Blatt konsequent parallelperspektivische Partien mit bescheidenen Ansätzen zur Fluchtpunkt-Perspektive sowie mit militärperspektivischen Details, dazwischen »perspektiv-lose« Elemente, die aber durch ihre Größenvarianz auf ihre jeweilige Distanz hinweisen.

Drittens: Die Struktur

Der erste Eindruck der *STRASSE IN PARIS* ist der eines architektonischen Schlachtfeldes: Im Gefecht der Linien mit und gegen die Flächen behauptet sich die Vertikale nur mühsam gegen die Angriffe der Diagonalen. Indem Feininger hier auf jegliche Bogen- oder Kurvenbildung verzichtet, steigert er die Aggressivität. Während rechts die Ordnung dominiert, kommt sie links drastisch ins Wanken, gerät aus den Fugen. Man könnte es post-kubistischen Expressionismus nennen, zur Bezeichnung Kubo-Futurismus fehlt der sukzessive Bewegungsaspekt. Wichtiger aber als solche Etiketten ist die Wahrnehmung des strukturellen Prinzips dieser Bild-Organisation. Die Tendenz zur Systematisierung beginnt schon im holzschnitttechnischen Austausch der rahmenden Architektur: rechts gliedert der Weißlinienschnitt die dunkle Fassadenecke, links verkehrt sich das ins komplette Gegenteil. Ähnlich der Wechsel der hellen Wände des angedeuteten Innenhofs im Bildzentrum zur dunklen Dachregion mit den Pariser Schornstein-Folgen, die darüber in der Ferne ihr kleinteiliges Echo finden. Je länger man sich in diese urbane Szenerie hineinsieht, desto deutlicher nimmt man das Mittel der Transparenz als strukturbildend wahr, besonders auffällig im linken unteren Bildviertel. Da steht eine Laterne, wie eingefasst von einem nach vorn offenen gläsernen Würfel, dessen rechte Seite sich optisch mit der Innenhof-Wand deckt und dessen obere Hinterkante horizontal nach links auf eine etagentrennende Gesims-Ecke zuläuft. Den Eindruck einer vollkommen durchstrukturierten Bildfläche erzeugen trotz aller ag-

gressiven Richtungsstörungen vor allem die in ihrer Dichte variantenreichen Parallelfolgen von Linien unterschiedlicher Strichstärken bis hin zu flächigen Blöcken – gegenüber Delaunay merkwürdigerweise sowohl chaotischer als auch strenger durchorganisiert.

Am Ende dieser vergleichenden Analyse überrascht kaum die Tatsache, dass Feininger nachweislich das großformatige *EIFFELTURM*-Gemälde 1911 in Paris mit eigenen Augen sah, denn es wurde in derselben, am 21. April eröffneten Pariser Ausstellung präsentiert, in der auch seine und Julias Arbeiten hingen, allerdings in jener nur geringfügig anderen ersten Version,⁷⁹ die dann ab 18. April 1911 in der ersten Münchener Ausstellung des *Blauen Reiters* mit Katalog-Abbildung gezeigt und in der Erstauflage des Almanachs *Der Blaue Reiter* von 1912 als Nr. 44 publiziert wurde. Ein Onkel August Mackes erwarb dieses Bild, es verbrannte 1945. Mit anderen Worten: Selbst wenn Lyonel Feininger das Bild nicht schon 1911 in Paris gesehen hätte, so war es durch den Almanach omnipräsent.

Gemeinhin wird Robert Delaunay mit dem Begriff Orphismus in Verbindung gebracht, der vielfach als »über den Kubismus hinausgehend« bezeichnet wird; auffallender Weise bezieht sich Feininger aber in seinem Holzschnitt *STRASSE IN PARIS* von 1918 auf das seinerzeit bekannteste *EIFFELTURM*-Bild Delaunays, das eben nicht dem Orphismus, sondern deutlich noch dem Übergang vom *Frühkubismus* zum *analytischen Kubismus* zuzuordnen ist. Als Konsequenz aus den Vorstellungen zur Rolle der Bildenden Kunst innerhalb seines Bauhaus-Konzeptes berief Gropius den Maler und Graphiker Lyonel Feininger, den er 1918 in der Berliner Novembergruppe und im Arbeitsrat für Kunst näher kennenlernte, als ersten Meister nach Weimar. Die *THÜRINGER TAGESZEITUNG* Nr. 123 vom 16. Mai 1919 schreibt dazu: »Walter Gropius, der Berliner Architekt, der zum Direktor der Weimarer Kunstakademie ernannt worden ist, beginnt die Neuordnung der Anstalt mit einer Erneuerung des Lehrkörpers. Jetzt ist Lyonel Feininger, der in Deutschland führende Vertreter des Kubismus, an die Akademie berufen worden.«⁸⁰

Aus dem Jahr 1920 ist eine Kopfstudie Feiningers erhalten (Abb. 153), die offensichtlich noch stark dem Pariser *Frühkubismus* verpflichtet ist, wie ihn etwa Picassos Kohlestift-Zeichnung eines Frauenkopfes von 1909 (Abb. 154) vergegenwärtigt. In seiner Bleistiftskizze operiert Feininger bis auf wenige Kreissegment-Linien (Oberarm, Schulter, Kragen, Hinterkopf) bündelweise mit offenbar spontanen Parallel-Schraffen, die in unterschiedlicher Vehemenz, d. h. von rauchfeinen Berührungen (Oberkörper) bis zu massivem Aufdrücken der breiten Miene (Hintergrund links), einen Oberkörper imaginieren. Die plastischen Details des Kopfes werden auf lineare Winkel mit nur angedeuteter Schattenbildung reduziert. So entsteht zum Beispiel rechts am Backenknochen eine geradezu kubische Blockbildung, indem die Wange bis zum Kinn eine parallelperspektivische Würfelseite mit Verschatt-

79 Druett, »Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays frühe Serien«, S. 15–47, hier S. 33f. mit Kat.-Abb. 26 u. 27.

80 Wahl, *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, S. 30.

tung andeutet. Schon Picasso bildete in seiner Kohlestift-Zeichnung (Abb. 154) nach demselben Formprinzip auf der Grenze von Augenbraue, Stirn und Schläfe eine prismatisch scharfe Ecke mit Verschattung des Stirnteils und operierte ebenfalls mit Bündeln von Parallel-Schraffen unterschiedlicher Vehemenz und Dichte, setzte dabei insgesamt jedoch mehr konvexe Volumina ein.

Schaut man in Feiningers Œuvre der Jahre zwischen seiner ersten Berührung mit dem *Kubismus* 1911 und seiner Berufung ans Bauhaus, findet man auch in der Malerei, Skulptur und Druckgraphik deutliche Spuren seiner ganz persönlichen Auseinandersetzung mit kubistischen Impulsen.

SELBSTPORTRÄT (1915)

Im kritischen Blick auf sich selbst (Abb. 155) falten sich nicht nur Augenbrauen, Nasenwurzel und Stirn, sondern auch das Ohr zergliedert sich in versetzte scharfkantige Facetten; Nasenflügel, Mund und Kinnpartie tendieren zu bildhauerisch gemeinten Formkanten; ein gewaltiger, stiernackiger Hals-Konus schiebt den Kopf nach vorn, die Haare bilden eine kleine Pyramidenfolge.

KOPF EINER FRAU (1916/1917)

Der etwa lebensgroße Kopf einer Frau aus Kiefernholz (Abb. 156) wird wiederum getragen von einem mächtigen gebogenen Hals, diesmal mit polygonaler Kantenbildung; aus ihm löst sich, markiert durch eine elliptische Kerbe, das mandelförmige Gesicht mit einer maskenhaft überdimensionierten Nase, die sich vom Haaransatz weit hinunter biegt, bis die Nasenflügel in prismatische Formen auslaufen. Das ist diejenige Kompaktheit stereometrisch reduzierter Formung, die dem *Frühkubismus* eigen ist.

DER RAUCHER (1918)

Der kleine Holzschnitt des im Profil dargestellten Oberkörpers eines Rauchers mit Hut (Abb. 157) hat nichts von materieller Kompaktheit, im Gegenteil wirkt er wie verstrickt in ein schwer entzifferbares, scheinperspektivisches Liniengerüst, dessen Enden wie Antennen nach außen streben; linear gehaltene rechte Winkel, die im Außenbereich wie innerhalb des Kopfes um Auge, Nase und Mund einige Flächenränder anzudeuten scheinen, vermitteln den Eindruck der Erprobung eines geometrischen Spiels mit offenem Ausgang. Bündel von Parallelschraffen verschaffen einigen Partien eine gewisse Substanzhaltigkeit, aber es herrscht wie im *analytischen Kubismus* eine Tendenz der Formaufföschung vor.

DIE STADT AM ENDE DER WELT

Stellvertretend für die zahllosen handgefertigten Holzspielzeuge, die Feiningeringer für seine Söhne Andreas (geb. 1906), Laurence (geb. 1909) und T. Lux (geb. 1910) schuf: Figuren, Häuser, Boote, Schiffe und Eisenbahnzüge, letztgenannte 1913 auch als Entwurf für die Spielzeugfabrik Otto Löwenstein in München, sei an dieser Stelle das von T. Lux Feiningeringer inszenierte und fotografierte Ensemble in seinem Buch *DIE STADT AM ENDE DER WELT*⁸¹ als

81 Feiningeringer, Die Stadt am Ende der Welt, Abb. S. 19.

Beispiel dafür angeführt, wie stark der kubistische Impuls auch diesen speziellen Sektor seiner Produktion durchdrang, wenngleich mit einer deutlich »privateren« Note, insofern der persönliche handwerkliche Arbeitsprozess viel individuellere Spuren hinterließ als der offizielle Holzschnitt im bühnenartigen Hintergrund. Um einen möglichst vollständigen Begriff von der Kunst des Formmeisters Feininger während seiner Weimarer Bauhausjahre zu bekommen, ist es erforderlich, zumindest eines der für ihn überaus typischen Werke dieser Zeit genauer zu betrachten und dessen Prinzipien-Provenienz nachzuweisen:

GABERNDORF I

Dieses Ölgemälde von 1921 (Abb. 158) im Hagener Karl Ernst Osthaus-Museum veranschaulicht auf einprägsame Weise, welche kubistischen Methoden sich Feininger zu eigen machte und wie er sie in eigener Richtung weiterentwickelte. Gaberndorf, gelegen nordwestlich in ähnlicher Distanz zum Weimarer Stadtkern wie Gelmeroda im Süden, erscheint in diesem Bilde als eine durch vielfache Luftspiegelung erzeugte Lichtgestalt in mittlerer Distanz, Gebäudekanten werden glasklar markiert, aber es mangelt an greifbarer körperlicher Konsistenz, denn die Architektur wirkt tendenziell durchsichtig wie die große Pyramidenform des Vordergrunds, die materielle Substanz der Baukörper wird durchdrungen und überformt von virtueller Lichtarchitektur. Auf diese Weise entsteht eine »Schein«-Architektur im doppelten Wortsinn, die gegenüber der Alltagsrealität einer Dorfkirche, von der sie ihren Ausgang nahm, dank geometrisierender Formgesetzlichkeit einen erheblich höheren Grad an Bildeinheit erzeugt, unterstützt von einer Art Tonmalerei, die einen zurückhaltend-kohärenten Grundklang variiert. Im Wesentlichen setzt Feininger hier folgende Darstellungsprinzipien ein, die sämtlich der französische *Kubismus* entwickelte, wie sich durch entsprechende Vergleichsbeispiele belegen lässt:

1. Facettierung

Mit dieser Methode wird eine differenzierte Körperlichkeit, hier die der Dorfkirche von Gaberndorf, in plane, geradlinig begrenzte Teilzonen untergliedert, die polygonal geschliffenen Kristalloberflächen ähneln. Maltechnisch geschieht dies durch präzises Anschattieren der Kanten.

2. Transparenz

Selbst die dunklen Farbzonen werden nicht opak, sondern dulden formale Durchdringungen, und zwar, wie im Bildzentrum unterhalb des Kirchturmes, sogar in spielerischer Mehrschichtigkeit, was die Wahrnehmung von Tiefendimensionen des bebauten Komplexes irritiert. Damit verliert die Darstellung von Raum an Eindeutigkeit, bleibt assoziierender Vorstellung überlassen.

3. Reduzierte Farbpalette

Da es in heftigem Gegensatz zum Impressionismus ebenso wie zum Fauvismus primär um Formklärung geht, verzichtet die Far-

be auf den Drang zu selbstständiger Wirkung, vielmehr ordnet sie sich dienend dem Formwillen unter, indem die Skala hier auf eine schmale Bandbreite zwischen erdigen Braunwerten und gläsernen Grüntönen in allen Helligkeitsstufen beschränkt bleibt, und zwar in einer durchaus zur Monochromie tendierenden Variation.

4. Verzicht auf realitätsabbildende Details

Der Klarheit und Reinheit der Formen zuliebe kommen keinerlei Oberflächenstrukturen zur Darstellung, etwa eines Steinverbandes oder von Dachschindeln; ebenso unterbleiben weitgehend Details zur Bauornamentik, zu Fensterformen, zu Traufen, Regen-Fallrohren und dergleichen.

5. Polyperspektivischer Blick

Verschobene Kantenwiederholung, hier der Giebel und Dachfirste, aber auch der Turmspitze, erwecken die Vorstellung, dieselbe Formation sei von wechselnden Standpunkten aus wahrgenommen.

6. Variierende Lichtführung

Jede zweidimensionale Darstellung von Körperlichkeit wird in ihrer Wirkung entscheidend beeinflusst durch den Einsatz von Licht und Schatten. In diesem Bilde kann keine eindeutige Lichtquelle ausfindig gemacht werden. Alternierende Licht- und Schattenbildungen an den Gebäudekanten folgen bildimmanen Entscheidungen, d. h. von Fall zu Fall je nach besserer Abgrenzung zu den benachbarten Flächen.

Vergleicht man dieses Bild mit Werken von Georges Braque und Juan Gris, dann wird offenkundig, wie sich die Inspiration durch kubistische Malerei auf die Arbeitsweise Feiningers auswirkte.

In Braques Darstellung des Schlosses bei La Roche-Guyon etwa (Abb. 159) erkennt man auf Anhieb die bei Feininger analysierten Darstellungsprinzipien der Facettierung, der reduzierten Farbpalette, des Detail-Verzichts, der uneinheitlichen Perspektive und des Wechsels in der Lichtführung; all dies sind Merkmale des *Frühkubismus* von Winter 1908/1909 bis Sommer 1909,⁸² während das für Feiningers Bild so zentrale Motiv der Transparenz, verbunden mit der Auflösung geschlossener Körperlichkeit, bei Picasso und Braque erst 1910, d. h. innerhalb der Entwicklung des analytischen *Kubismus* auftritt; bekannteste Beispiele sind die Porträts von Wilhelm Uhde und Ambroise Vollard.⁸³ Diesem Prozess ist auch eine ganze Reihe von Gemälden und Zeichnungen von Juan Gris aus dem Jahr 1912 verpflichtet, am bekanntesten wohl das *PORTRÄT PABLO PICASSO* (Chicago Art Institute).⁸⁴ Im Beispiel der *PAYSAGE DE PARIS* (Abb. 160) sieht man, dass Gris unter den vier Pionieren der Galerie-Kubisten (Picasso, Braque, Gris und Léger) zu

82 Rubin und Cousins, Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus: [Ausstellung, Kunstmuseum Basel, 25. Februar – 4. Juni 1990]: [Katalog], S. 105–133, Abb. 55–87.

83 Ebd., S. 167 Abb. 141 und S. 169, Abb. 144.

84 Kahnweiler, Juan Gris, Leben und Werk.

dieser Zeit die facettierte Transparenz am weitesten systematisierte bis hin zu einer durch und durch geometrisierten Bildarchitektur und dass er damit zum speziellen Vorläufer für Feininger wurde. In seinen späteren Stillleben hat Gris das Transparenz-Prinzip verallgemeinert, indem das körperliche Verdecken von vor- und übereinanderliegenden Gegenständen vollkommen aufhebt, siehe u. a. das Beispiel in *BAUHAUSBÜCHER 13* die Abb. 13.⁸⁵ Auf einen nicht unwesentlichen maltechnischen Unterschied zwischen Feininger und den genannten Kubisten, auch zu Delaunays vor-orphanischer Phase, muss noch der Finger gelegt werden. Es betrifft die malerische Färbung: Feininger verzichtet weitgehend auf individuelle Pinsel-Struktur, wie sie von Cézannes *PASSAGE* kommend eigentlich in allen Phasen des *Pariser Kubismus* kultiviert wurde. Feininger tendiert dagegen eher zur Glasklarheit und bringt damit nach Weimar ein entscheidendes Element in die ganze spätere Entwicklung des Bauhauses: formale, handschriftenunabhängige Perfektionierung nach dem Prinzip des Geometrisierens.

Feininger schrieb am 14. Mai 1911 an seine Frau Julia:

»Neulich träumte ich(,) ich sei ›Kubist‹ und habe lauter Vierecke schräg von oben nach unten abschattieren müssen.«⁸⁶

Und in einem Brief vom 13. März 1916 an Alfred Vance Churchill: »1911 hatte ich meine Studien zu einem kritischen Punkt gebracht ... aber in dem Frühling war ich zwei Wochen in Paris und fand die Kunstwelt vom *Kubismus* erregt ...«⁸⁷ Eine im engeren Sinn programmatische Fanfare mit kubistischem Klang war natürlich Feiningers Holzschnitt zum Manifest und Programm anlässlich der Eröffnung des *Weimarer Bauhauses*, siehe Kap. II.D.1.a, Beispiel 1.

c) Gerhard Marcks (1889 – 1981)

Mit Blick auf das gesamte Œuvre erscheint der Anteil der Werke, in denen sich der Bildhauer und Graphiker Gerhard Marcks (1889 – 1981) mit dem französischen *Kubismus* auseinandersetzte, eher gering, wenn man das mit Lyonel Feininger vergleicht. Und doch kann man die bildhauerische Episode um 1919, die keramische um 1920 und die graphische von 1922 nicht einfach übergehen, dazu sind einerseits vor allem das Holz-Relief *FRAU MIT SÄUGLING* zu bedeutsam und andererseits die betreffenden

85 Gleizes, Gropius, und Moholy-Nagy, *Kubismus*.

86 Hess, Lyonel Feininger, S. 53.

87 Ebd., S. 51.

Holzschnitte sehr bezeichnend für die Frage indirekter Anregungen durch das kubistische Vokabular des Formmeister-Kollegen und Freundes Oskar Schlemmer.

Die Familien von Gerhard Marcks und Walter Gropius waren schon seit ihrer Kindheit freundschaftlich verbunden. Dietrich, der ältere Bruder von Gerhard Marcks, hatte gleichzeitig mit Walter Gropius in Berlin an der Charlottenburger Technischen Hochschule Architektur studiert (Gropius: fünf Semester von 1905 – 1907⁸⁸); 1914 hatte Gerhard Marcks für Gropius die Reliefs mit den lebensgroßen Arbeiterfiguren zu Seiten des Haupteingangs zum Bürogebäude der Kölner Werkbund-Ausstellung gestaltet,⁸⁹ 1918 wurden Dietrich und Gerhard Marcks wie Lyonel Feininger Mitglied im Berliner Arbeitsrat für Kunst,⁹⁰ was zu erneutem näheren Austausch mit Walter Gropius führte. Schließlich lagen die Ideen zum Handwerk im Programm des frühen *Bauhauses* nahe an den Vorstellungen von Gerhard Marcks, der bis dahin langjährige und einschlägige Erfahrungen auch auf dem Gebiet der keramischen Gestaltung gesammelt hatte, wie die Fülle der Arbeiten in Porzellan, Terrakotta, Ton und Steinzeug nebst vorbereitender

88 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 8.

89 Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (1915), Abb. 139.

90 Schlösser und Akademie der Künste, Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921: Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980, S. 12, 16, 43, 89, 118f., 143f.

Gipsmodelle beweist.⁹¹ Und so berief Gropius ihn zum Formmeister der keramischen Werkstatt ans Bauhaus, allerdings musste die Werkstatt außerhalb Weimars im 30 km entfernten Dornburg an der Saale eingerichtet werden,⁹² was Marcks selbst gerade nicht als Nachteil empfand.

Relief: Das vergoldete Holzrelief FRAU MIT KIND (Werkverz. 68) von 1919 (Abb. 161)

Als »Gipfel dieser ersten Schaffensperiode des Nachkriegs« bezeichnet Günter Busch ein Werk, das aus der Zeit kurz vor der Berufung ans *Bauhaus* stammt:⁹³ eine stillende Mutter. Das Überraschende beim ersten Anblick dieses intimen Miteinanders in nackter Zweisamkeit ist die außerordentliche plastische Präsenz, hervorgerufen durch die Wucht übermäßig schwelender Körperlichkeit. Obendrein rückt der Bildschnitzer das primär körperlich-sinnliche Ereignis durch die nachträgliche Vergoldung in die symbolische Sphäre eines übersinnlichen Vorgangs, der alle Kriege überdauert: Neues Leben wächst heran, genährt durch sprudelnde Leibesfülle. Was zunächst wie eine expressionistische Übersteigerung anmutet, erweist sich in der Analyse als das Ergebnis einer durchkonstruierten, ins Vollplastische drängenden Reliefkomposition aus wenigen Elementarformen, wie sich zeichnerisch nachweisen lässt (Abb. 162).

Körperlicher Grundimpuls der Handlung ist die gegen die Leserichtung diagonal aufsteigende Körperachse der üppigen Mutter. Wo diese auf die horizontale Achse des überlängte querliegenden Kopf-Ovals trifft, entspringt die vertikale Blick-Achse zwischen Mutter und Kind. Aber das alles andere Dominierende sind die sich vorwölbenden Volumina: die prallen Schenkel, vollen Brüste und ein kugeliger Bauch; dagegen vermittelt der vom rechten Arm umfangene Säugling, vor allem seine überaus zierlichen Beinchen, eine geradezu bedauernswerte Hilflosigkeit.

Allein schon die Darstellung ihres monumentalen linken Oberschenkels offenbart einen ostentativ klaren Formwillen zu elementaren Grundkörpern: ein nahezu regelmäßiges, nach unten spitz zulaufendes Ellipsoid, verkleinert nachgeahmt und parallel verschoben in ihrem linken Oberarm; im Zentrum der Gestalt ein Gedränge von organisch verbundenen Halbkugeln; der Kopf ebenmäßig oval gerundet und maskenhaft durch seine Überlänge. Diese plastische Bildsprache kann nur als bewusste Aneignung und eigen-

91 Busch und Rudloff, Gerhard Marcks: das plastische Werk, Werkverzeichnis Nr. 1, 2, 12a, 13a, 14, 46–50, 52–56, 59, 60, 62–66.

92 Stephan, Gerhard Marcks: zwischen Bauhaus und Dornburger Atelier; Feuchter-Schawelka, Gerhard Marcks: Formmeister der Keramik, S. 28–44.

93 Busch und Rudloff, Gerhard Marcks: das plastische Werk, Werkverzeichnis Nr. 68.

willige Umsetzung eines *Kubismus* interpretiert werden, wie er beispielsweise von Raymond Duchamp-Villon in seiner bekannten, ebenfalls vergoldeten, aber klassisch eleganten Figur *DIE SITZENDE* von 1914 (Abb. 163) vorgebildet war. Fern aller primär formalen Experimente geht es Gerhard Marcks hier vor allem um die Schaffung einer aufdringlich überhöhten Ikone der Mutterschaft.

Das *OSTERALTÄRCHEN* (oder: *AUFERSTEHUNGSALTÄRCHEN*⁹⁴ Werkverz. 80) von 1920 gestaltete Gerhard Marcks zusammen mit dem Maler Alfred Partikel (Abb. 164), d. h. zumindest die in Holz geschnitzten Partien der Mitte des Triptychons sind das Werk von Marcks. Das Relief in Hausform mit Satteldachfront hat als dunklen Sockel das Versalien-Epigramm »STIRB SO LEBE«. Darüber in »falscher« Perspektive der zentrale schlichte Quader mit dem leeren Grab Christi als mittig eingetiefte Mulde in abstrahierter Form einer angedeuteten Taube, perfekt stereometrisch ausgeschliffen und vergoldet. Zu Seiten des Grabesblocks drei kleine Posaunenengel, ebenfalls formal reduziert, hier aus addierten, tendenziell kegelförmigen Elementen. Über dem einzelnen Engel rechts drei Treppenstufen, darauf ein griechisches Kreuz mit plastisch negativem Echo im Hintergrund. Auf dem Grabesquader kreuzen sich diagonal in der oberen Reliefhälfte eine überdimensionierte, geometrisch extrem stilisierte Blume und ein nicht minder stilisierter großer Engel, dessen Flügelgefieder im Relief kreis- und parabelförmige Scheiben erzeugt und so den Eindruck einer nun abhebenden Flugbewegung erweckt. Die durchgehend konstruierte Stilisierung mit zwar eindeutig christlicher, aber doch alles andere als traditioneller Karfreitags- und Oster-Symbolik – weil Posaunen-Engel eher auf das Jüngste Gericht verweisen und die angedeutete Taubenform der Grabeshöhle an die Jordantaufe und das nachösterliche Pfingstereignis erinnert, – ist insgesamt nicht anders denn als Folgeerscheinung kubistischen Ringens um Formenklarheit zu erklären. Zur Deutung bleibt zu ergänzen, dass das Werkverzeichnis als Titel nur *ALTÄRCHEN* nennt und im Kommentar dazu schreibt: »Thema dieses Weihnachtsaltärchens ist die Geburt und Verkündigung Christi.«⁹⁵

Vollplastik

Das nicht erhaltene, ein Meter hohe Gipsmodell einer Sonnenuhr (Werkverz. 74) von 1920 ist innerhalb des Œuvres von Marcks sichtlich am stärksten kubistischen Anregungen verpflichtet, wengleich auf indirektem Wege, denn das obere Drittel verweist unmittelbar auf den *TURM DES FEUERS* (Abb. 77), von Johannes Itten (Kap.II.D.1.a, Beispiel 2). Zu den Details dieses steilen Kegels sind schriftliche Hinweise von Marcks zur jeweiligen jahres- und tageszeitlichen Bedeutung überliefert.⁹⁶ Es handelt sich um eine nahezu »alphabetische« Komposition aus stereometrischen Grundelementen: Zylinder, Halbkreis-Scheibe, Prisma-Abschnitt, Kleinquader,

94 Hartog, »Ich will als Bildhauer sterben...« Gerhard Marcks 1914–1924«, S.15–19, hier S.16f.

95 Busch und Rudloff, Gerhard Marcks: das plastische Werk, S.251.

96 Ebd., S.250.

Viertelkugel konvex und konkav, Scheibe eines Würfels und Kegel-Variationen.

Der aus Holz geschnitzte Kopf *MARIA* (Werkverz. 93) von 1922 (Abb. 165), eine der vollplastischen Variationen von Porträts seiner Frau gleichen Namens, vermittelt vor allem in der frontalen Ansicht und verstärkt durch die Wahl des tiefdunklen Ebenholzes den Eindruck eines Idols, wie man es von Naturvölkern kennt: eine maskenhafte Monumentalität trotz des zierlichen Formates, die hohe vorgewölbte Stirn, welche die plastische Gesamtform quasi definiert, die lange schlanke Nase, die eng beieinander liegenden und geschlossen wirkenden Augen sowie der kleine, zum Lächeln ansetzende Mund formen einen nach innen gekehrten, von meditativer Konzentration geprägten Gesichtsausdruck. Die stehengelassenen Schnitzkerben des Hohlbeitels, die Schleifspuren der Raspel ringsum sowie das bewusste leichte Abweichen von totaler Symmetrie betonen zwar die intensive individuelle Handarbeit des Bildhauers, gleichwohl dominieren die klaren Proportionen der stilisierten Vollkernplastik auf dem zylindrischen Hals.

Druckgraphik

Im Jahr 1922 entsteht eine Reihe von »stark tektonischen, linear geometrischen Blättern«⁹⁷, in denen Gerhard Marcks auf andere Weise mit formalen Elementen umgeht, die letztlich ebenfalls aus dem Repertoire des *Kubismus* stammen. Es sind Drucke in nur geringer Auflage, bzw. von Handabzügen, die eine nicht zu übersehende Nähe zum Œuvre seines Formmeister-Kollegen Oskar Schlemmer aufweisen, wie schon J. v. Geymüller bemerkte,⁹⁸ ohne dass er diese produktive Rezeption mit kubistischen Anregungen in Verbindung brachte, was jedoch im vorliegenden Zusammenhang das Entscheidende ist.

PFINGSTKUCHEN (Abb. 166)

In diesem Blatt bearbeitet Marcks ein für seine Dornburger Jahre typisches Thema aus dem thüringischen Landleben: Ein Bauer und zwei ihm nachfolgende Bäuerinnen tragen über Kopf große Bleche mit Kuchen und kommen frontal auf den Betrachter zu. Die Darstellung der drei Körper ist stark reduziert auf markant gesetzte Konturen und eine lineare Binnengliederung. Marcks setzt hier massive Verdickungen der geometrisierten Umrisse ein, um volumenbildende Schatten anzudeuten. Im Falle der Bäuerin zwischen Bauer und Katze wird dieses Element verwendet wie das Profil einer antiken Amphore, die kegelartig nach unten spitz zuläuft, dabei die Linienstärke minimiert, und oben im konischen Hals endet.

Beide Motive, die Konturverdickung wie auch die spitzkegeligen Schenkel sind unzweifelhafte Adaptionen von formal-figurativen Topoi Schlemmers. Dieser realisierte, wenngleich auf ganz anderem Wege und mit völlig anderen Ergebnissen als Feininger z. B. die kubistisch-perfektionierte Triaden-Figurine und variierte sie mit materialspezifischen Variationen in Gra-

97 Lammek, »Suche und Experiment. Beobachtungen zu Marcks' Holzschnitten der Bauhauszeit«, S. 72–91, hier S. 82.

98 von Geymüller, »Gerhard Marcks und sein Holzschnittwerk«, S. 8.

phik, Malerei, Relief und Vollplastik, was noch eigens zur Sprache kommen wird.

RAUCHER (Abb. 167)

Auffälligstes Merkmal des Drucks ist die Zeichenhaftigkeit mit durchgängig geometrischer Tendenz. Diese linearen Kürzel aus rechten Winkeln (Augenbraue/Nase, Kragenspitze), Parabelsegmenten (Kappe, Umriss des Kopfes und des pfeifhaltenden Arms), kurzen exakten Parallelstrichen (Tabakqualm, Katzenrücken), Ellipsen (Ärmelränder, Pfeifenkopf) sind Derivate von Werken Schlemmers, aber letztlich Weiterentwicklungen von Impulsen Picassos, insbesondere seiner Linearkonstruktionen seit 1912 (Abb. 168).

ENDYMION (Abb. 169)

Dasselbe gilt für diesen Holzschnitt, der die Verbindung einer organisch schwellenden Grundform mit tendenziell rechtwinkliger Geometrie sucht und zusätzlich zur Linearität eine schattenandeutende Plastizität durch Linienverdickung und Punktraster anstrebt.

Keramik

Auch im keramischen Bereich hat Marcks viele Kriegsverluste hinnehmen müssen. Immerhin ist die bekannte Ofen-Kachel erhalten, die in spielerischer Weise das Lindig-Porträt des Holzschnitts *RAUCHER* (Abb. 167) im Relief variiert wie auch Elemente des *ENDYMION* aufgreift, weil über die sanft-geschmeidigen Volumina hinweg kompromisslose geometrische Linien gezogen sind: drei eingeritzte Senkrechte, dazu ergänzend von der Kinnspitze aufwärts ein scharfes Dreieck mit der kurzen Waagerechten unter dem breiten Auge, parallel zur kräftigen horizontalen Stirn-Kante, die auch im *ENDYMION* auftritt, sodann die zwei Halbkreise von der Nase bis unter den Mund; zusammen mit den Ohren- und Nasenlöchern eine unbekümmert-maskenartige Relief-Alternative zum Thema *PUNKT UND LINIE ZU (GEWÖLBTER) FLÄCHE*. Außerdem ist ein zeitgenössisches Atelier-Foto überliefert, das Zeugnis ablegt von der vollplastisch-keramischen Experimentierlust des Bildhauers Gerhard Marcks vor und in den frühen Dornburger Jahren. In einem Brief an Richard Fromme vom 8. Oktober 1920 schrieb er: »... ich schnitze und habe einen Haufen kleiner Terrakotten gemacht ...«⁹⁹ Ein solches Ensemble zeigt die bühnenartige Aufstellung (Abb. 170), von dem nur das im Profil stehende Kopfgefäß in der Mitte erhalten ist (Werkverzeichnis 66b, heute im Gerhard Marcks Museum Bremen), hier noch ohne Bemalung. Die mehrtürmigen Modelle links und rechts außen erinnern an die vielfältigen Experimente und Darstellungen zu Turm-Ideen von Weimarer Meistern und Schülern (Kap.II.D.1), darunter auch von Marcks selbst (dort Beispiel 5 mit Abb. 81). Das hier anzutreffende Prinzip additiven Komponierens von schlanken vertikalen, in der Höhe variierenden Balken zu einem Quader-Bündel mit Öffnungen zum Durchblick ist schon Jahre zuvor bei den in Paris agierenden kubistischen Bildhauern anzutreffen, alle angeregt durch Picasso und Braque; in diesem Falle liegt eine besondere Nähe zu Skulpturen vor, die der aus Litauen stammende und seit 1909 in

Paris arbeitende Jacques Lipchitz¹⁰⁰ in der Zeit um 1915/1916 schuf, wie beispielsweise *DER MANN MIT GITARRE* (Abb. 171) belegt. Auch die Keramiken von Marcks, die im Foto vorn auf dem Boden stehen, sind in ihrer experimentellen Montage von raumgreifenden Versatzstücken aus planen und gewölbten Scheiben, Querstegen, Körperdurchdringungen und Seitenstützen diesem Umfeld zuzuordnen, zumal sie sämtlich wie bei Lipchitz, Laurens, Archipenko und Zadkine bei aller stereometrischen Abstraktion an menschlicher oder bei Marcks auch tierischer Figürlichkeit orientiert bleiben.

Schließlich zeugt die in halbrechter Position auf dem Sockel stehende Fächermaske aus einer auf die Spitze gestellten, leicht gewölbten Viertelkreis-Scheibe von bewusster Teilnahme an der kubistischen Auseinandersetzung mit Masken und Idolen der afrikanischen Naturvölker. Gleichwohl ist einschränkend festzustellen, dass die hier angeführten Beispiele von Gerhard Marcks bezogen auf sein Gesamtwerk nur eine »vorübergehende Auseinandersetzung mit der kubistischen Skulptur«¹⁰¹ darstellen. Aber genau diese Phase seines Œuvres bildete den entscheidenden Nährboden für die Dornburger Töpferwerkstatt¹⁰², aus der die kubistisch orientierten Bauhaus-Produkte vor allem von Otto Lindig (Abb. 85) und Theodor Bogler hervorgingen (Kap.II.D.1.b mit Abb. 87–90 sowie Abb. 103). Dass Marcks die »Errungenschaften« des *Kubismus* auch ironisch zu kommentieren wusste, zeigt seine Federzeichnung »Landschaft mit Turmarchitekturen« (1921), siehe Kap.II.D.1.a, Beispiel 5, (Abb. 81).

Zur Rolle von Gerhard Marcks als Formmeister der Dornburger Töpferei und zu seinen Impulsen im Formunterricht siehe Kap.III.C.2.b.

d) Johannes Itten (1888 – 1967)

Am 6. Oktober 1919 nahm Itten als dritter Formmeister nach Feininger und Marcks seinen Unterricht am *Bauhaus* auf; in seiner Klasse befanden sich über zwanzig Studierende, die ihrem Lehrer von Wien nach Weimar gefolgt waren,¹⁰³ Itten selbst nennt namentlich nur vierzehn.¹⁰⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Itten wenigstens dreimal Werke des Pariser *Kubismus* mit eigenen Augen

100 Pütz, Jacques Lipchitz: the first cubist Sculptor, S. 119–123.

101 Weber und Sannwald, Keramik und Bauhaus: Geschichte u. Wirkunden d. keram. Werkstatt d. Bauhauses: Ausstellung Bauhaus-Archiv, Berlin (West), 12. April – 28. Mai 1989, S. 38.

102 Weber, »Handwerk, Kunst und Technik. Gerhard Marcks und die Keramikwerkstatt des Bauhauses«, S. 54–63, hier S. 58.

103 Mentha, »Johannes Itten. Biographische Chronologie 1889–1981«, S. 11–16.

104 Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre, S. 9.

gesehen. Das erste Mal, als er mit einer Seminaristen-Gruppe aus Bern im Frühjahr 1912 Paris besuchte, denn im *Salon des Indépendantes* (20. März bis 16. Mai) hingen unter anderem Bilder von Gleizes, Metzinger und Le Fauconnier sowie von Delaunay, Léger und Gris an den Wänden.¹⁰⁵ Nicht viel später fuhr Itten mit einem Freund rheinabwärts und schaute sich in Köln die große europäische Sonderbund-Ausstellung (25. Mai bis 30. September) an, auf der Picasso im eigenen Saal 8 mit 16 Werken vertreten war, darunter aber auch Bilder aus der Blauen und der Rosa Periode, während von Georges Braques sieben Werke ausgestellt waren, darunter ebenfalls auch vorkubistische.¹⁰⁶ – Die dritte Begegnung mit dem *Kubismus* ergab sich im Stuttgarter Hoelzel-Kreis: im »Kunstsalon am Neckartor«, das waren zwei Zimmer in Wilhelm Schlemmers Wohnung, wo er mit seinem Bruder Oskar 1914 kleine Ausstellungen zeitgenössischer Kunst organisierte und unter anderem »kubistische Zeichnungen von Braque, Lhote, Metzinger«¹⁰⁷ zeigte.

Itten: »Zuerst, das heißt von 1913 bis 1915 in Stuttgart, beschäftigte ich mich mit den Problemen des Kubismus.«¹⁰⁸

»Ich suchte in heftigen Diskussionen mit Schlemmer und anderen den Kubismus zu

105 Werner, *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, S. 46f.

106 Schaefer, 1912 – *Mission Moderne: die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, S. 66f., S. 121–128, S. 358–61, S. 564f., S. 566.

107 Itten, »Aus meinem Leben«, S. 24 m. Anm. 60.

108 Ebd., S. 31.

erklären. Ich studierte eifrig Max Raphaels
Buch *VON MONET ZU PICASSO*.«¹⁰⁹

Porträt

Dass es nicht bei Diskussionen und Lektüre blieb, sondern vor allem zu einer grundsätzlichen Neuorientierung im Œuvre Ittens kam, welches bis 1912 vornehmlich von traditioneller Landschaftsmalerei und herkömmlichen Porträts geprägt war, veranschaulicht in drastischer Weise die *KOPFSTUDIE* (Otto Morach) von 1913 (WV 43).

Diese Bleistift-Zeichnung (Abb. 279) stellt den im strengen Profil gegebenen Kopf als ein plastisches Objekt dar, dessen Volumen durch die Abfolge überwiegend ebener Oberflächensegmente modelliert wird, welche in variierenden Grauwerten ihren Winkel zum Lichteinfall von schräg oben angeben. Dabei stoßen die Flächen in zumeist geradlinigen Kanten aneinander. Vor allem die im vollen Reflexlicht stehenden und daher weiß ausgesparten Partien wie an der Stirn, über der Augenbraue oder an Oberlippe und Kinn bilden spitzwinklige Dreiecke, die etwas von aggressiver Hartkantigkeit vermitteln, so auch die schmale Mundkerbe und die unerbittlich scharfe Augenbraue, die die Augenhöhle tief verschattet. Hier geht es nicht, wie man annehmen könnte, um das individuelle Porträt eines rücksichtslosen Willensmenschen, sondern um die stereometrisch reduzierte Grundkörperlichkeit eines männlichen Schädels, das heißt um Formenklarheit. Um diese zu steigern, verzichtet der Zeichner weitgehend auf eine ausgeprägte Handschrift und eliminiert alles bloß Akzidentelle: Haarsträhnen, Augenwimpern, Lippenstrukturen oder Hautfalten, ebenso jegliche persönliche Mimik. Mit diesem facettierten Schädel folgt er den Zielen und Methoden des *Frühkubismus*, bleibt aber dabei vergleichsweise »förmlich«. Während die *KOPFSTUDIE* von 1913 offensichtlich eine porträthafte »Bearbeitung« eines beobachteten, d. h. real existenten Mannes war, erweckt die Zeichnung *KUBISTISCHER KOPF* von 1915 (Abb. 172) von Anbeginn den Eindruck eines kompletten Konstruktes, d. h. einer Zusammenfügung von Elementen, die am Ende eine Kopfform suggerieren, diesmal eine weibliche. Dabei diktieren Lineal und Zirkel und natürlich die dem Kohlestift eigene Vehemenz schwarzer Akzente. Das Mit- und Gegeneinander formaler Kontraste bilden das eigentliche Bild-Thema. So setzt sich die Nase aus einem weißen Winkel, einem schwarzen Dreieck und einer offenen Kreislinie als Nasenspitze zusammen. Oder die Augen: das eine ein kleines Dreieck, das andere mandelförmig mit großem Augenbrauenbogen. Nicht minder drastisch wird die eine Gesichtshälfte von einem großen stumpfen Winkel begrenzt, die andere durch portalartige Bögen, als Kontrast verstärkt durch die rechtwinklige Ecke eines Türrahmens im Hintergrund. Eine Neuerung sind auch die Flächenpartien mit eigenen graphischen Strukturen: am auffälligsten die lamellenartigen Diagonalstreifen vom Ohr abwärts zum Schulteransatz; daneben und darunter die Dreiecke in grober

109 Ebd., S. 24; Raphael, Von Monet zu Picasso: Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei.

Körnung, schließlich auf der Gegenseite die Abdunkelung des Hintergrunds durch Zonen dichter Streifen in unregelmäßiger Vertikalität.

Alles in allem eine konsequente Version nach den Kriterien des synthetischen *Kubismus*, was keiner weiteren Beweisführung bedarf.

Wenn Johannes Itten rückblickend schrieb, dass er sich 1913–1915 »mit den Problemen des Kubismus« beschäftigte, dann ist das nur die halbe Wahrheit, wie sich beim Blick auf sein Frühwerk bis 1919 zeigen lässt. Mag sein, dass ihm diese erste Phase als die entscheidende erschien, gleichwohl hielt die künstlerisch-praktische Auseinandersetzung mit den zitierten Problemen mit unverminderter Intensität an. Ein Beispiel der besonderen Art sind die drei Skizzen nach Cézannes Porträt seines Freundes und Mäzens Victor Chocquet (1876/1877). Ausgangspunkt war für Itten eine Abbildung in seinem eigenen Buchexemplar der Cézanne-Biographie von Julius Meier-Graefe (1913).

Ittens *TAGEBUCH IV* (1916/1917) zeigt (Abb. 173) eine ganzformatige Bleistift-Zeichnung nach Cézannes Chocquet¹¹⁰: Es ist dieses längliche Gesicht im Dreiviertelprofil mit langer gebogener Nase, kleinem Mund, vollbärtigem Kinn und den fast struppigen, nach hinten gekämmten Haaren, die den ohnehin hohen Kopf noch höher machen. Ittens zeichnerische Annäherung zeugt von einem raschen Zugriff mit schwungvoll flottem Strich in vornehmlich kreisenden, die zutreffende Konturlinie mehrfach suchenden und dadurch partiell überlagernden Bewegungen. Einzig die Oberlippe erhält eine scharf definierte Form mit Schattierung. Das Ungewöhnlichste an dieser lockeren Porträt-Skizze sind die eigenwilligen »Konstruktionslinien«, die das Vorbild überformen. Das beginnt mit der großen Bogenlinie der Nase, setzt sich in den kurzen Bögen zwischen Nase und Mund fort und findet eine Steigerung in den sich selbstständig machenden, ovalen bis kreisförmigen Ringen um sein rechtes Auge, die eine untere Grenze an der langen Diagonalen vom Kinn bis zum Nacken finden. Im Detail deuten Schraffuren unterhalb des Auges die Tränensack- und Backenknochenwölbung an, insgesamt aber dominiert schon vom Halsansatz aufwärts das Gerüsthafte der Zeichnung. Und das sich analytisch gebärdende Gerüst führt vom Porträt weg zum Tanz der Formen.

Dazu schreibt Itten einen Kommentar mit folgendem Wortlaut: »Ich suche nach dem formenden Prinzip, nach der Erkenntnis der die Zusammenhänge bedingenden Form selbst. Nicht die Erkenntnis des Geformten, nicht um das Begreifen des Zusammenhanges. – Das Prinzip nach dem wir denkend formen.«¹¹¹ Dass Itten ausgerechnet an einem Cézanne-Porträt eine derartige Tagebuch-Studie betreibt, hat am ehesten mit seiner Wachsamkeit gegenüber den zeitgenössischen kunsthistorischen Debatten um die Bedeutung dieses Malers etwa in den Schriften von Julius Meier-Graefe und Max Raphael zu tun.

110 Badura-Triska, Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Abbildung und Transkription, S.138; Badura-Triska, Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Kommentar, S. 84.

111 Ebd. S. 84ff.

Das bestätigt Ittens Vortrag, den er am 21. Mai 1917 vor der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und dann noch einmal am 6. Juni am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien hielt. Auf Manuskript-Blatt 54 recto geht Itten auf Cézannes »reine Kunst« am Beispiel des Chocquet-Porträts ein und illustriert das für sich selbst auf demselben Blatt 54 verso mit seinem Schreibstift in der Art eines weiteren skizzierenden Zitats.¹¹²

Aber in dieser Manuskript-Skizze nach Cézannes Chocquet agiert Itten mit einer stark reduzierten Strichführung, d. h. nur ganz wenige Linien sind gedoppelt. Wiederum scheint der große Nasenbogen das formale Ausgangselement für eine Folge lockerer Kreisschwünge gewesen zu sein, die das Auge mal von unten, mal von oben einkreisen, reflexartig fortgesetzt im Stirnbogen und in einer angedeuteten Kreislinie im Haarschopf. Der Mund besteht aus einer Horizontalen mit drei begleitenden Kreissegmenten, darunter ein offener Winkel und der Kinnbogen. Alles in allem herrscht in dieser Skizze die Tendenz vor, die keilförmige Gesichtsfläche in tendenziell geometrisch sich überlagernde, aber unplastisch wirkende Segmente zu gliedern.

VON MONET ZU PICASSO (Max Raphael), das war historisch der revolutionäre Bruch zwischen rauschhaftem Farbenkult und radikaler Formensuche. Im zeitgenössischen Blick auf die geradezu gewalttätigen Werke des *Frühkubismus* war aber nicht absehbar, dass das Ringen um die Freilegung der stereometrischen Kerne der physischen Welt in einen eigendynamischen Darstellungsprozess überging, der fast nahtlos zur nicht weniger revolutionären »Kernspaltung« führte, zur Zertrümmerung des Kerns, zur Negation der Physis, zur Analyse, d. h. zur systematischen Auflösung in die konstituierenden Bestandteile, konkret: dass von einer Formkante schließlich nur noch eine Linie übrigblieb, die nichts mehr begrenzte. Allerdings die nächste Wende zur völligen Negation des alltäglich Dinglichen und damit zur reinen Abstraktion, diesen Schritt vollzogen bezeichnenderweise die *Galeriekubisten* Picasso, Braques, Gris und Leger bis 1925 nicht.

Beim Betrachten der Kopfstudie (Abb. 174) im Tagebuch V Seite 5 von 1917¹¹³ gewinnt man den Eindruck: Hier testet Itten die Technik des analytischen *Kubismus* für seine eigenen Absichten und verbindet dies mit der für den synthetischen *Kubismus* kennzeichnenden Collage-Technik: ein doppeltes Experiment. Ohne die Kenntnis der beiden Skizzen nach Cézanne würde man bei dieser Studie, entstanden zwischen dem 22. April und dem 4. Juli 1917, wohl kaum darauf stoßen, dass es sich auch hier um einen Reflex auf das Chocquet-Porträt handelt, doch die sich schneidenden Kreise um das Auge sind ein untrügliches Indiz.¹¹⁴ Die Kopfstudie ist auf ein anderes, kleineres Papier gezeichnet und dann über eine vermutlich unbefriedigende Zeichnung ins Tagebuch geklebt. Wenn man genauer hinsieht, entdeckt

112 Badura-Triska, Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Abbildung und Transkription, S. 236; ebd., Kommentar, S. 54, 97 und 99.

113 Ebd., S. 19; ebd., Kommentar, S. 92.

114 Wick, Johannes Itten: Bildanalysen, S. 72f.

man, dass es sich dabei um die Rückseite eines Briefumschlages handelt, eine der diagonalen Klebekanten kreuzt z. B. den Mund.

Neu gegenüber den beiden anderen Skizzen ist einerseits die partiell offene Kopfform und andererseits der Einsatz von Flächen-Fragmenten durch das Anschattieren von offenen Winkeln. Außerhalb von Nase und Mund wirkt die Schattierung wie die Andeutung von Hintergrund, was aber so nicht für die übrigen Schatten-Winkel zutrifft, mit anderen Worten: Hier durchmischen sich Vorder- und Hintergrund ohne räumliche Zuordnung, am deutlichsten im Falle des rechten Winkels, der halb transparent das Kinn überlappt.

Das integrierende Aufkleben des materiellen Alltagsfragmentes Brief bildet eine ergänzende Sinn-Ebene, die in einem nicht erklärten Verhältnis zur fragmentierenden Auflösung der dargestellten Realität »Kopf« steht, den der Zeichner aber nicht selbst gesehen hat. Hier geht es nicht mehr um Chocquet, sondern um die auf unterschiedlichen Papieren vom bildnerischen Denken gesteuerte Komposition von Formelemente im Prozess des Abstrahierens. In einer Notiz seines Stuttgarter Tagebuchs vom 9. Dezember 1916 heißt es: »Über das Kleben. Ich male (klebe) mir mit Papier eine Realität auf die Fläche. Und zwar so, dass die Massenverteilung entsprechend unserer Empfindung gegeben ist ...«¹¹⁵ An dieser Stelle folgt ein Hinweis auf Übungen im Atelier seines Stuttgarter Lehrers Adolf Hölzel, selbst produzierte Collagen sozusagen im Zwischenschritt als Vorlagen für eigene Bilder einzusetzen. Von Hölzels Hand sind keine Collagen überliefert. Die Beschäftigung »mit den Problemen des Kubismus«, wie Itten es ausdrückte, fand bereits 1914 eine ganz persönliche »Problemlösung« im Ölgemälde *SELBSTPORTRÄT MIT DACKEL* (Abb. 175), das als verschollen gilt (WV 50) und über dessen Farbigkeit keine Aussagen möglich sind. Hier identifiziert sich der Maler mit seiner Malerei, und zwar stilistisch in Anlehnung an die Phase des Übergangs vom *Frühkubismus* zum analytischen *Kubismus*. Die Entscheidung zu dieser Wahl ist nicht anders zu erklären als durch den bewussten Zugriff auf das »Problem« einer gleichgewichtigen bildnerischen Integration von Linie, Fläche und Raum. Denn während in der ersten Phase des *Kubismus* das Ringen um das »Körper-Problem« dominierte, ging es in der zweiten Phase vorrangig um das »Flächen-Problem«, dessen Lösung in der zunehmend parataktischen Organisation der Bildelemente sowie der partiellen Loslösung der Linien von ihrer Funktion als Körpergrenze gesucht und gefunden wurde. In der dritten Phase, dem *synthetischen Kubismus*, ist irgendeine Illusion von Raumtiefe nicht einmal ansatzweise präsent, es sei denn, man möchte übereinander geklebte Papier- und Material-Schichten als extreme Raumkompression verstehen. Insgesamt lässt sich resümieren, dass das »Raum-Problem« als offene Frage nach einer wie auch immer gearteten Perspektive in allen drei Phasen des *Kubismus* eine vergleichsweise untergeordnete Rolle spielte, im Hinblick auf die europäische Tradition der Raumdarstellung am ehesten in

115 Rotzler, Johannes Itten: Werke und Schriften, S. 46.

den Landschaftsbildern des *Frühkubismus*, etwa den Ansichten von Horta de Ebro aus dem Sommer 1909, aber auch hier stand die Darstellung der stereometrisch reduzierten Körperlichkeit der Häuser im Vordergrund, Tiefenraum ergab sich allenfalls durch Körperstaffelung ohne Anwendung bekannter perspektivischer Techniken, eigentlich im Widerspruch zu ihnen. Itten verbindet sein hochformatiges Selbstporträt mit dem Blick aus einem erhöhten Inneren, von dem nur ein dunkler Randstreifen links zu sehen ist, hinab in die bebaute Umgebung. Unten der Rücken des im Titel genannten Hundes, dessen Schnauze sich am rechten Bildrand rückwärts hinauf zu seinem Herrn richtet. Dieser wendet aus seitlicher Position seinen über die Horizontlinie hinausragenden und das ganze Bild dominierenden Kopf in emotionsloser Ruhe dem Betrachter zu. So die klare Disposition der Bild-Regie. Damit endet aber auch schon die eindeutige Identifizierbarkeit der Szene. Denn durch massive Eingriffe in den Bildaufbau schwindet die körperliche und dadurch auch räumliche Zuordnung von Vorder- und Hintergrund vor allem im Zentrum des Bildes. Da ist vor allem diese linear stark betonte Diagonale, die rücksichtslos in die untere Bildhälfte abwärts einschneidet und über dem Hundes Rücken abknickend im rechten Winkel wieder aufsteigt, aber hinter der Hundeschnauze bleibt. Aus dem Inneren der so entstandenen Winkelfläche steigt der Oberkörper des Mannes in Seitenansicht empor, erkennbar am Oberarm und den Zacken des Revers der Jacke. Aber unterhalb, im Winkel-Eck, erfolgt unvermittelt ein regelrechter Szenenwechsel mit Blick auf drei dunkle Streifen, die wie Stufen einer Treppe aussehen, die nach links hinaufführt zu einem nur angedeuteten Gebäude, dessen dunkles Dach mit anschließendem Turmhelm vor der Brust des Mannes steht. Solch räumliche Irritation findet ihre Fortsetzung in dem am Horizont aufsteigenden Bogen, der alle Distanzen ignorierend in die Stirn des Malers zu stechen scheint. Ansonsten ist die Bildfläche in mehr oder weniger offene Facetten untergliedert, die entweder durch Geraden oder Bogenabschnitte begrenzt sind. Verweise auf Raumtiefe durch angedeutete Perspektivlinien treten unten links und in der Mitte links auf. Modelliertes Körpervolumen zeigen Kopf und Schulterpartie. Geometrische Linearität verschafft sich Geltung in verstärkten Körperkanten vor allem im unteren linken Bildviertel. Geometrie ist überhaupt das alles bestimmende Prinzip der gesamten Bildgliederung, allerdings ohne ostentativen Einsatz von Zirkel und Lineal. Im Kopf etwa sind es die monokelartigen Kreise, der Nasenwinkel und der dreieckig begrenzte Spitzbart.

Wie im *Frühkubismus* zeigen die Gebäude des Hintergrunds nur ihre stereometrische Grundform; wie im *analytischen Kubismus* lösen sich vor allem am linken Bildrand von der Mitte an aufwärts die Körper in Facetten auf. Allein der Kopf regiert mit dem fixierenden Auge das ringsum in Zerfall begriffene Bild der Welt. Man schreibt das Jahre 1914 ...

Verfolgt man einzelne zeichnerische Kopfstudien Ittens aus den drei nachfolgenden Jahren, dann lässt sich feststellen, dass der beschriebene Prozess des formalen Experimentierens noch lange nicht zum Abschluss gekommen war.

Die Studie zu *DER RAUCHER* von 1915 gerät zur maskenartigen Karikatur eines extrem schmalen Kopfes, dessen Schiefelage die disharmonischen Proportionen des Clownsgebietes zusätzlich in Unordnung bringt. Kinn, Mund und Augen sind auf Rhomben reduziert, die nach oben verrutschte Nase zu einem dunklen Dreieck.

DIE MASKE von 1916 gerät völlig aus den Fugen, die entgleisenden Gesichtszüge sprengen die Außengrenzen, nervöse Schraffuren verstärken die Unruhe, einzelne Bogenlinien entweichen in die Peripherie, was den erregten Duktus enorm steigert. Man fühlt sich an Expressionisten-Porträts von Ludwig Meidner erinnert. Schaut man genauer hinein, erkennt man trotz alledem überall geometrische Akzente: Unter der Fieberkurve des oberen Randes sorgt eine Gerade für Orientierung, der Haaransatz bildet zur Schläfe einen rechten Winkel, unter dem darunter befindlichen Auge ein scharfer Winkel mit schwarzer Spitze, die isolierten Linien haben die Form von Kreisabschnitten.

Im Porträt von 1917 (WV 91) erreicht die Abstraktion, wohlgermerkt im Bereich der Kopfstudien, ihren bisherigen Höhepunkt, insofern außer den Andeutungen der Augenpartie, der rechteckigen Kopfform und des Wellen- und Zacken-Kranzes der Haare ein freies, zentrifugales Spiel geometrischer Elemente das Feld beherrscht. Da tummeln sich ineinander verschachtelte Keilformen, lineare Kreisringe, radial gestaffelt, und breite Streifenabschnitte; partielle Schattierungen sorgen für eine tendenziell räumliche Wirkung.

Akt

KNIENDER AKT (Abb. 176) ist der Titel eines Aquarells von Itten aus der Zeit 1915/1916. Es bezieht seine Prägnanz aus dem kontrastreichen Dreiklang grün – gelb – violett. Durch das Aufhellen des Gelb und das Abdunkeln des Violett konkurriert dieser Komplementärkontrast zugleich mit dem auf diese Weise gesteigerten Hell-Dunkel-Kontrast, während die blassen Grüntöne eine mildernde Vermittlung bewirken. Kontrastbetonend agieren auch die Formen, denn geometrisch gerundete Flächengrenzen bilden scharfe Kanten und enden hier und da in aggressiven Ecken. Zwar weichen unten links die Farbgrößen auf, aber insgesamt dominiert die geometrische Flächenstruktur, abgeschwächt nur durch maltechnische Ungleichmäßigkeiten in der Flächenbehandlung. Als dunkelster Akzent jongliert rechts auf der Hüfte ein Quadrat. Die menschliche Gestalt ist Anlass, nicht Ziel der Darstellung, die Körpersprache wird auf eine gequält blitzartige Signatur reduziert.

Als ob er sich selbst im tradierten Sujet des Aktes gründlich des Umfanges seiner hinzugewonnenen Darstellungsmittel vergewissern wollte, hat sich Itten in den fünf Jahren von 1915 bis 1919 immer wieder zeichnerische Studien in verschiedenen Techniken vorgenommen, die sich mal stärker an der einen, dann an der anderen Phase des *Galerie-Kubismus* orientieren.

Aus den Jahren 1917 und 1918 sind geradezu Serien von Zeichnungen erhalten, in denen Johannes Itten die vom französischen *Kubismus* erarbei-

teten neuen Vokabeln der Körperdarstellung einschließlich ihrer syntaktischen Verwendbarkeit in beinahe systematisierender Weise am überkommenen akademischen Thema der nackten menschlichen Gestalt durchdekliniert. Die Fragestellung lautet: Welche mögliche Rolle spielen Linien, Flächen und volumenmodellierende Schattierungen bei der Erfassung von menschlicher Körperlichkeit, wenn es darum geht, unterschiedliche Haltungen und Bewegungsmomente als Ergebnis der Interaktion von Rumpf und Gliedmaßen zeichnerisch in der Weise darzustellen, dass die stereometrischen Grundelemente anschaulich werden und die Eigengesetzlichkeit der graphischen Mittel sichtbar bleibt.

In den Skizzen fallen die Antworten insofern verschieden aus, als mal das Lineare, mal das Flächenhafte und mal das Körperhafte dominiert. Dabei fällt auf, dass sich keine Entwicklung ablesen lässt, vielmehr setzt jede dieser Studien in kubistischer Manier neu an und verfolgt in systemimmanenter Perfektion ihr eigenes formalästhetisches Ziel. Das sei an drei Beispielen erläutert.

Abb. 177 (Werkverz. 176) zeigt eine Sitzende mit hochgestelltem linken Bein, auf den sich der angewinkelte rechte Arm stützt. Der gesuchte Kontrast zwischen den feinen, geometrisch-linearen Konturen und den schwarzen, präzise gebogenen und metallisch-scharf geknickten Streifen erzeugt ein fast ornamentales Spiel mit anekdotischen Details etwa am Knie oder den Brustspitzen, sucht aber insgesamt einen Ausgleich zwischen virtuoser Konstruktion und Nähe zu menschlicher Figürlichkeit.

Abb. 178 (Werkverz. 181) stellt das Modell in flächiger Binnengliederung dar, indem der Körper in vertikale Streifen, Kreissegmente und Dreiecke aufgefächert wird, die mal weiß gelassen und von außen durch dichte Schraffuren begrenzt, mal innerhalb von den Flächen-Ecken aus variabel schattiert sind, sodass eine Art Flickenteppich aus dem Wechsel unterschiedlich grauwertiger Segmente von geometrischer Klarheit entsteht, die aber immer noch Ansätze von Volumenbildung zeigen; die Grenze zwischen dem Körper und seiner Umgebung entzieht sich weitgehend der Bestimmbarkeit. Im Unterschied zu Abb. 287 betont der Zeichner hier seine Handschrift in der Herstellung der durchorganisierten graphischen Textur. Isolierte Linearität spielt eine ebenso geringe Rolle wie Volumenmodellierung. Wie stark Itten sich mit Zeichnungen wie dieser an vergleichbare Studien von Pablo Picasso anlehnt, lehrt ein Vergleich mit dem Blatt *KUBISTISCHER AKT* (Abb. 179) vom Sommer 1910 (Zervos XXVIII,20).

Abb. 180 (Werkverz. 183) bietet als Studie deutlich weniger Systematik, dafür aber einen vielseitigeren und graphisch kontrastreicheren Ansatz, weil in ihr das Lineare, Flächige und Körperliche ergänzend zusammenfinden, ohne einander das Feld streitig zu machen, auch wenn aufs Ganze gesehen der Eindruck von geradezu bildhauerischer Körperlichkeit überwiegt, was besonders durch die klaren Licht-Schatten-Verhältnisse des Oberkörpers und des stützenden Arms daneben hervorgerufen wird. Linear bleiben die dem Licht zugewandten Konturen, ergänzt durch feine kreuzende Geraden sowie die alternative Kopfhaltung. Flächenhaftes Fa-

cettieren beherrscht die Bein-Partie. Prismatisch erscheint der im Schatten liegende Oberkörper bis zum Becken und der stützende Arm. Auf dem Blatt oben links erscheint eine Linearzeichnung, die wohl als Zusammenhang von Kopf, Schulter und Brüste zu deuten ist, aber als Ansatz verlassen wurde, vermutlich wegen mangelnder Dynamik in der Disposition. Dieses Blatt offenbart, dass Itten seine Lektion des *Frühkubismus* und der analytischen Periode nicht nur vollständig lernte, sondern souverän damit umzugehen verstand.

Landschaft

Schon Jahre vor den Porträt- und Akt-Zeichnungen hatte Itten den *Kubismus* malerisch adaptiert, wie die drei Landschaftsbilder von 1914 (Werkverz. 54–56) beweisen.

Im Gemälde *FLIEDERBÄUMCHEN* (Abb. 181) blickt der Betrachter im Vordergrund auf zwei gebogene Baumstämme mittlerer Stärke und schaut an ihnen vorbei in eine hügelige Landschaft, die perspektivisch bis in die Höhe des Baumkronen-Ansatzes, d. h. bis zum oberen Bildrand hinaufreicht. Ohne Zweifel lässt sich dieses Motiv, vor allem hinsichtlich der Art und Weise seiner malerischen Behandlung, auf Landschaftsdarstellungen beziehen, die Georges Braque 1908 in *L'Estaque* malte, wie auf das im August entstandene Gemälde mit zwei Bäumen und dem Blick an ihnen vorbei auf ein ansteigendes Gelände (Abb. 182). Die frühkubistische Interpretation der Natur als ein Gedränge aus festen, stereometrisch elementaren Grundkörpern mit der Tendenz zum Kristallinen, selbst in der Sphäre der Vegetation, findet bei Johannes Itten ihr Echo in der ebenfalls auf Oberflächen-Details verzichtenden Darstellung. Die reduzierte Farbgebung kann man als relativ ähnlich bezeichnen, sie fällt jedoch weniger kontrastreich aus, so dass sich die Baumstämme weniger vom Hintergrund abheben, dafür stärker in diesen eingebunden erscheinen. Dazu passt, dass die Konturen weniger scharf gesetzt sind, vor allem im Hintergrund treten verwischte Grenzen auf. Gleichwohl bildet Itten das Gelände auch aus einer Folge von Blöcken, allerdings weniger kubisch.

Fazit: Auch malerisch sammelt Itten praktische Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit der, in diesem Falle früh-kubistischen Sicht auf die Welt im Sinne einer Veranschaulichung der Körperhaftigkeit der Natur.

Strukturen

Wie kaum anders zu erwarten, ist Itten die rasante Entwicklung in die dritte Phase des *Kubismus* nicht verborgen geblieben. Eine der wesentlichen Neuerungen des synthetischen *Kubismus* war das Einarbeiten von Alltagsfragmenten in den mischtechnischen Malprozess, sei es durch das Einkleben von ornamentalen Tapetenstücken, Papieren mit und ohne Text, Karton und Wellpappe, gemusterten Textilien, Sägemehl oder Sand, sei es durch zitierende Applikationen von täuschend echt gemalten Furnieren diverser Holzarten oder auch durch maltechnische Veränderungen in der Oberflächenstruktur der Farbhaut mittels Variationen im Pinsel-Duktus. – In Max Raphaels Buch *VON MONET ZU PICASSO* (1913), das Itten als seine

Lektüre angab, findet sich als Abbildung 27 ein solches Bild von Picasso (Abb. 183), das heute anders, weil authentisch betitelt ist: *AN DER WAND HÄNGENDE GEIGE*.¹¹⁶ Auf der Leinwand hat der Maler unten und rechts einige Holzbretter mit längs und quer laufender, grober wie feiner Maserung und in leicht variierenden Holztonfarben imitiert, dann hat er Sand in unterschiedlicher Dosierung auf das Gewebe gebracht, und zwar auf die Doppelbögen der seitlichen Geigenränder, sodass die darüber aufgetragene Farbe porös erscheint; drittens verläuft die Farbe am linken Leinwandrand von gleichmäßig dichtem Auftrag unten in eine nach oben hin immer leichterer und lockerer werdende Tupf-Struktur, schließlich haben die übrigen Flächenstreifen einen unterschiedlich pastosen Farbauftrag, möglicherweise auch infolge mehrerer übereinanderliegender Farbschichten. In dem genannten Wiener Vortrag von 1917 ging Itten auch auf Picassos Entwicklung ein, dass er Werke geschaffen habe, »die die Formen der Exoten aufwiesen«, und ergänzte: »Das Raumproblem taucht auf, das Problem der plastischen Anschauung.« Über den *synthetischen Kubismus* sagt er: »Der Futurist wie der Kubist nehmen wirkliche Materialien, was ja auch die Farbe ist, in das Bild hinein – wie Holz, Haare, Marmor, Tuch usw. –, um einen eindeutigen kraftvollen Ausdruck für ihre Verbindungen zu schaffen.«¹¹⁷ Diese Wahrnehmung der kubistischen Revolution führte bei Itten schon im Tagebuch IV (20. Oktober 1916 – März 1917) zu jener Tusche-Zeichnung *VON DEN STOFFEN* (Abb. 184), in der man mit Recht eine geradezu programmatische Vorwegnahme all der Struktur- und Material-Übungen in Ittens Vorkursen am *Weimarer Bauhaus*¹¹⁸ sehen kann: Auf diesem Blatt ist in 40 quadratischen Feldern wie auf einem Flickenteppich eine Fülle von Strukturen und Texturen zusammengetragen, die sich voneinander in fast allem unterscheiden, was graphische Techniken zulassen: von Punktierung, Kreuzschraffur, Fleckenansammlung, Wellenlinien und Strichbündeln bis zu einer Art Holzmaserung (im Zentrum). Es wiederholt sich nichts, zumal die Strichstärken stark voneinander abweichen und auch der Pinsel zum Einsatz kommt, und sei es nur zum nachträglichen partiellen Lavieren. Allein mit diesem Blatt ist schon die Relevanz der Auseinandersetzung Ittens mit dem *Galerie-Kubismus* erwiesen und damit deren nachhaltige Bedeutung für die frühen Bauhaus-Jahre. Diesen Zusammenhang zwischen kubistischen Collagen und den »der Entwicklung des Materialgefühls dienenden Strukturübungen in der Grundlehre« am *Bauhaus* sah bereits Georg Schmidt.¹¹⁹

Plastik

Seit 1917 beschäftigte sich Johannes Itten zunehmend mit dreidimensionaler Gestaltung, und zwar vornehmlich mit dem Werkstoff Gips.¹²⁰ Von den

116 Palau i Fabre, Picasso – der Kubismus: 1907–1917, S. 315, Farbabb. 892.

117 Badura-Triska, Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Kommentar, S. 237.

118 Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre, S. 50–57, Abb. 34–41.

119 Schmidt, Juan Gris und die Geschichte des Kubismus, S. 16.

120 Franzke, »Zu den plastischen Werken Ittens«, S. 89–98.

vermutlich zehn Arbeiten aus der Zeit vor den Weimarer Jahren sind allerdings nur zeitgenössische Fotos erhalten.¹²¹ In der Frage der Auseinandersetzung Ittens mit dem *Kubismus* ist die Gipsfigur *DER MANN* (Abb. 185) von 1919 besonders aufschlussreich. A. Franzke stellt dieses Werk in einen Zusammenhang mit der Tagebuchskizze vom 19. Februar 1919, in welcher Itten oben handschriftlich vermerkte: »Ich habe wie mir scheint eine/Lösung gefunden für das darstellen der/innern Bewegung in einem Akt.«

Mit wenigen flotten Strichen skizziert Itten eine frontal dastehende Gestalt, die Beinhaltung im Kontrapost. Die Figur umreißt er mit gegenläufig scharf-linigen Bögen, mal kreisförmig, mal in angedeuteten Spiralschwüngen, einzig die Schulterpartie zeigt zwei vollständige Spiralen, merkwürdigerweise durchdrungen von zwei in sie einsteckenden Winkeln, die wie Attacken auf ihre Federkraft wirken. Äußere Halbkreise deuten Armbewegungen an, wenige periphere Striche das Umfeld. Der Kopf antwortet leicht geneigt mit extrem vereinfachtem Gesicht auf den unten angelegten Kontrapost, was bei aller Dynamik der Gestalt eine insgesamt anmutige Gebärde erzeugt. Der kubistische Grundimpuls liegt in der radikalen Reduktion der Leiblichkeit auf tendenziell geometrische Elemente sowie in der partiellen Unabgeschlossenheit der Formen, wie das die Entwicklung zum *analytischen Kubismus* zeigt.

Nun hat es mit der Spirale bei Itten noch eine eigene Bewandnis, worauf Josef Helfenstein in einer umfassenden Studie hinweist, an deren Anfang er quasi programmatisch genau diese Zeichnung stellt.¹²² Danach zieht sich dieses Motiv durch das gesamte Œuvre Ittens, auch in den seit 1915 zunehmend ungegenständlichen Arbeiten. Schon in den vielen Aktzeichnungen des Frühwerks, d. h. bis 1919, ist das Zeichen der Spirale letztlich »Ausdruck einer kreativen Ur-Energie, sie versinnbildlicht den ›Kosmos im Werden‹«.¹²³

Seine Gestalt *EICHHÖRNCHEN* zeigt, dass Itten die Spirale aber auch in vollplastischer Ausbildung thematisiert.

Die Gipsfigur *DER MANN* (Abb. 185) von 1919 gibt sich nur in Umrissen und von seinen Proportionen her als menschliche Gestalt zu erkennen, auch die innehaltende Schrittstellung sowie der Griff seines rechten Armes zum Kopf bleiben nachvollziehbar, während die langgestreckte Linke hinunter auf den Weg zu weisen scheint. Der Körper dieses Mannes ist vollständig »enthäutet«, doch anstelle von Skelett und Muskulatur überrascht eine sich quasi nach oben schraubende, formenreiche Abfolge eigenwilliger plastischer Ereignisse, die nur partiell an anatomische Vorgaben erinnern, wie der Muskelbogen des linken Oberschenkels oder die scharfkantige Rippenfolge unter dem erhobenen Arm. Ansonsten zielt die ausgefeilte Modellierung darauf ab, aus abwechslungsreichen Wölbungen und Höhlungen,

121 Helfenstein und Mentha, Johannes Itten: das Frühwerk 1907 – 1919: mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis, S. 108 – 110, Werkverz. 205 – 213 (Abb. 311 – 320).

122 Helfenstein, »Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit. Zum Motiv der Spiralen bei Itten«, S. 23 – 38.

123 Ebd., S. 29.

meist getrennt durch schwungvolle, aber scharfe Kanten, immer wieder neue Formverläufe zu erzeugen, die sich prozesshaft wie in einer Metamorphose quasi selbst zu generieren scheinen.

Vergleicht man diese Gestalt mit Beispielen der kubistischen Bildhauer Alexander Archipenko, Henri Laurens und Jacques Lipchitz, die alle zuvor ihre Lektion bei Picasso und Braque in Paris gelernt haben, dann werden sogleich die Gemeinsamkeiten deutlich, natürlich auch die Unterschiede. Kubistisches Gemeingut dieser Jahre 1916 bis 1919 ist bei allen vier Werken die Abkehr von einer geschmeidigen körperlichen Ganzheit hin zu einem tendenziell additiven Aufbau mit auffälliger Kantenbildung. Indem jede Untereinheit des Körpers auf glattflächige Volumina reduziert wird, auf diese Weise eine gewisse plastische Eigenständigkeit erhält und in der Folge auch keine drastischen Knicke oder gar Bruchstellen zum leiblichen Anschluss-Element scheut, strebt jede Figur zu tendenziell stereometrischer Formenklarheit, aber in ausgeprägter Montage-Manier.

Im Einzelvergleich hebt sich Archipenkos *STEHENDE* von den anderen durch ihre figürliche Klarheit und Konsequenz bis hin zur Kopfbildung in Negativform ab. Bei Laurens geht es nicht um Eleganz wie bei Archipenko, die *FRAU MIT MANDOLINE* hat im Gegenteil etwas von unbeholfener Rohheit an sich, wenn man nur einmal die Beinpartie beider Figuren vergleicht. Damit zusammenhängend wirkt ihre Haltung ungelentk, die merkwürdigen Proportionen der groben, fast klotzartigen Körperteile sprechen eine archaische Sprache.

Ganz anders liegt der Fall bei der Figur *BADENDE III* von Lipchitz. Hier dominiert der plastische Segment-Charakter einer robusten Stele mit hohem Abstraktionsgrad. Die Körperteile sind nicht nur zusammengefügt, sondern regelrecht ineinander verkeilt und behaupten trotzdem ihre kompakte Präsenz als Zylinderabschnitt, Konus, Quaderfragment, Kugelsegment oder gekrümmte Scheibe. Den formalen Zusammenhalt bewirken achsenbezogene Kantenanschlüsse, übergreifende Winkel und plastisch verschobene Korrespondenzen auch über Distanzen hinweg.¹²⁴ Itten nimmt innerhalb seiner Figur eine deutlich kleinteiligere Fragmentierung vor und verzichtet ganz auf quaderartige Ecken und Kanten. Gegenüber den drei anderen Statuen setzt er außerdem viel stärker auf eine modellierende Entwicklung, um der Figur schon im Detail mehr Dynamik zu verleihen und auf diese Weise umzusetzen, was er am 19. Februar 1919 als Notiz über die Akt-Skizze zur Darstellung »der inneren Bewegung in einem Akt« ins Tagebuch schrieb. Und so nähert sich Itten scheinbar der zentralen Thematik des italienischen Futurismus, der sich ebenfalls von Picasso und Braque ableitet; jedoch geht es Itten eben nicht um äußere Bewegung, nicht um sukzessive Formveränderungen durch Zeitschritte, nicht um Geschwindigkeit wie beispielhaft in Umberto Boccionis beeindruckend voranstürmender Figur *EINZIGARTIGE FORMEN DER KONTINUITÄT IM RAUM* von 1913 (London, Tate Modern), sondern um die innere menschliche Beweglichkeit.

124 Pütz, Jacques Lipchitz: the first cubist Sculptor, S. 21–23 mit Abb. 14 (S. 22).

Itten notiert im Wiener Tagebuch am 1. August 1918:

»Eine Kerze brennt auf meinem primitiven Holztisch. Außen tiefdunkle Nacht. Am Himmel Gewitterwolken und ein heller Streifen am Horizont über den Bergen. See und Horizont ein verschwommenes Blau, in welchem die Berge schwimmen. Ein riesiges blaues Erdenmeer mit schimmernden Pyramiden und Würfeln.«¹²⁵

Die 140 cm hohe *WÜRFELKOMPOSITION* (Abb. 186) wird von A. Franzke in den Beginn der Weimarer Zeit (ab Oktober 1919) verlegt, und zwar unter Berufung auf einen Brief von Ittens Meister-Kollegen Lothar Schreyer, der dieses Werk auf einem Tisch in Ittens Atelier im Park sah.¹²⁶ Ein weiteres Argument dafür, dass die Würfelkomposition, wenn nicht schon in Weimar, so doch für Weimar geschaffen sein dürfte, ist die für Ittens bisheriges Œuvre ungewöhnliche Thematik. Zwar gibt es von Itten vor 1919 einige zweidimensionale Darstellungen mit Architektur-Motiven¹²⁷ (Bauernhof, Kirche, Ansicht von Thun, Häusergruppe in landschaftlicher Umgebung, Fabrik sowie die Studien zum Gemälde *DER ROTE TURM* von 1917/1918), doch diese stattliche dreidimensionale Arbeit fällt aus dem bis dahin abgesteckten Rahmen und bleibt auch im Umfeld aller übrigen Plastiken völlig überraschend.

Für Weimar, das heißt in Erwartung und Vorbereitung auf das, was die Arbeit am *Bauhaus* mit sich bringen würde, genauer: im Hinblick auf die im *BAUHAUS-MANIFEST* von Gropius propagierte Intention: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«

Die *WÜRFELKOMPOSITION* (Abb. 186) ist das Ergebnis einer Entwurfsidee zur Synthese von Statik und Dynamik, und zwar in der Art eines stattlich dimensionierten, quasi architektonischen Massenmodells. Basis und kompositorischer Bestandteil ist die kräftige Stufe einer quadratischen Platte, deren Kantenlänge etwa der halben Höhe des Gipsmodells entspricht. Auf dieser Basis erhebt sich ein Gefüge rechtwinkliger Blöcke, darunter auch Würfel, und endet oben in einer pyramidalen Spitze. Während das untere Drittel des Gesamtvolumens noch parallel zur Fundament-Ausrichtung eine ausgewogene statische Kombination aus positiver und negativer Blockerzeugung darstellt, verlässt der weitere Aufbau in allen drei Dimensionen diese Richtungsvorgaben durch Seiten- und Diagonalneigung der Orthogonalen. Diese konvergierende Dynamik nach oben nimmt außerdem dadurch zu, dass in diesem Bereich das subtraktive Verfahren der Blockbildung nicht weiterverfolgt wird und stattdessen die Quader teils rücksichtslos, d. h. in statisch bedenklicher Weise in den Unterbau einschneiden, in der Diagonalbewegung sogar über Eck, teils in akrobatischer Treppenführung mit Brückenbildung in die Höhe stolpern. Eine risikobereite Konstruktion, ein demonstrativ abenteuerliches Experiment als Modell eines utopischen Baus.

125 Rotzler, Johannes Itten: Werke und Schriften, S. 59.

126 Franzke, »Zu den plastischen Werken Ittens«, S. 92 mit Anm. 8 (S. 98).

127 Helfenstein und Mentha, Johannes Itten: das Frühwerk 1907 – 1919: mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis, Werkverzeichnis Nr. 14, 15, 73, 74, 76, 129, 130, 204 – 209.

Die *WÜRFELKOMPOSITION* steht zwar im Œuvre Ittens einzig da, kann aber nicht isoliert von zeitgenössischen Tendenzen beurteilt werden, will vielmehr als Ergebnis einer energischen Auseinandersetzung mit diesen verstanden werden. Die Gestaltung des Unterbaus im streng rechtwinkligen und basisparallelen System fordert geradezu einen Vergleich mit Arbeiten der holländischen Bewegung *De Stijl*.

Ins 6. Heft des ersten Jahrgangs der Zeitschrift *DE STIJL* vom April 1918 nimmt ihr Chefredakteur Theo van Doesburg die Abbildung einer Holzskulptur des Architekten Robert van 't Hoff auf, um den Lesern vor Augen zu führen, wofür die Mitarbeiter dieser Zeitschrift stehen. Aus dem oberen Ende eines vertikal aufgestellten Holzbalkens mit quadratischem Querschnitt sind in fünf gleichbreiten Streifen rechtwinklig zu den Körperkanten exakt horizontale, vertikale und orthogonale Schnitte geführt, die den ursprünglichen Block sukzessiv nach oben verschlanken, aber auf jeder Blockseite in anderen, unsymmetrischen Abständen.

Dabei sind unterschiedlich dimensionierte Stufen entstanden, die oben treppenartig enden. Die Ausführung ist technisch so perfekt, dass keinerlei manuelle Arbeitsspur zu sehen ist, als ob es sich um das Architektur-Modell eines Wolkenkratzers handeln würde. Umso erstaunlicher ist die Wahl des Materials, denn trotz absoluter Rechtwinkligkeit bleibt dank der starken Maserung die Erinnerung an Natur unübersehbar. Doch genau damit erfüllt diese Skulptur jene zentrale Forderung, die ein halbes Jahr später, in der Novemberausgabe der Zeitschrift, im ersten *DE STIJL-MANIFEST* in Punkt 6 davon spricht, dass »die begründer der neuen bildung ... in der bildenden kunst – indem sie die naturform aufhoben – dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen kunsta Ausdruck, der äußersten konsequenz jedes kunstbegriffs, im wege steht«. ¹²⁸ Die Frage, welche Bedeutung der *De Stijl*-Bewegung am *Weimarer Bauhaus* zuzumessen sei, einschließlich der Rolle des Architekten van 't Hoff, ist bereits im Zusammenhang der Untersuchung des Entwurfs zum *HAUS AM HORN* von 1923 konkret beantwortet worden (Kap. II.D.2.b). An dieser Stelle geht es um eine zusätzliche punktuelle Vergewisserung, ob in Ittens *WÜRFELKOMPOSITION* von 1919 ein produktiver Reflex auf Plastiken von *De Stijl*-Künstlern nachzuweisen ist. Und da kommt der belgische Bildhauer Georges Vantongerloo in Spiel, der neben van Doesburg und van 't Hoff zu den Unterzeichnern des ersten *De Stijl*-Manifestes zählt, ebenso wie Piet Mondrian und andere.

An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass van Doesburg 1921 brieflich Walter Gropius vorschlug, Vantongerloo als Meister für Bildhauerei im *Bauhaus* einzustellen; Gropius antwortete mit Datum vom 22. April 1921, leider sei gerade vier Wochen zuvor der Bildhauermeister Hartwig als Leiter der Bildhauerwerkstatt verpflichtet worden. ¹²⁹

128 Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, S. 36f.

129 Brockhaus u. a., Für eine neue Welt: Georges Vantongerloo und seine Kreise von Mondrian bis Bill: 1886–1965: [Ausstellung], Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, [10. Oktober 2009 bis 10. Januar 2010] Gemeentemuseum, Den Haag, [23. Januar 2010 bis 16. Mai 2010], S. 258 mit Anm. 16.

Vantongerloos *KOMPOSITION AUS DEM OVOID* von 1918 erweckt den Eindruck einer dreidimensional durchkalkulierten Gleichgewichtsstudie. Offensichtliches Ziel ist die Herstellung einer statisch und optisch ausbalancierten »Stele« in streng rechtwinkligem System durch additiv verbundene Quader verschiedener Maße, deren Flächen in den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau sowie den drei Nichtfarben Weiß, Grau und Schwarz lackiert sind. So traditionell das Konzept der Gliederung in Sockel, Stütze und Last zunächst scheint, so unerwartet experimentell ist dann doch die Lösung, weil beispielsweise die plastischen Elemente des Kopfbereichs entgegen statischer Logik montiert sind, optisch aber überzeugen. Dazu tragen vor allem die Grundfarben bei, die der geforderten Balance folgend im Quantitätskontrast der Farbenlehre eingesetzt sind, wonach wenig Helles viel Dunkles aufwiegt. Also erhält der größte Block auf dieser Ansichtsseite das Blau und die kleinsten Elemente das Gelb, während Rot in seiner mittelwertigen Helligkeit mengenmäßig dazwischen bleibt. Schwarz, Weiß und Grau wurden für die Sockelstufen genommen: Die hier gewählte Folge von Schwarz unten, Weiß oben und Grau dazwischen kommt in der hier gewählten Folge zwar einer regelrechten Umkehrung des Quantitätskontrastes gleich, fördert dadurch aber umso stärker den Eindruck von Leichtigkeit der aufsteigenden farbigen Volumina.

Beim Anblick der maßstabgetreuen farbigen Zeichnung zur Vorderansicht der Stele wird die überraschende Ähnlichkeit mit zwei Bleistiftstudien von 1915 für eine naturnahe Frauenplastik in halber Lebensgröße unübersehbar: eine Frau, die auf einem Bein stehend sich vornüberbeugend und seitlich neigend einen Schuh an- oder auszieht.¹³⁰ Mit anderen Worten: *DIE KLEINE FARBSTELE* ist eine direkte proportionale Umsetzung einer früheren vor-kubistischen Arbeit Vantongerloos. Dasselbe gilt für das nachfolgende Beispiel (Abb. 187), in welchem die Figur eines hockenden Mannes (Le Volendamais von 1916) als Ausgangsmodell diente, wie ein didaktisches Tableau zeigt.¹³¹ Wer sich in die Vorgeschichte der Wahl des unverständlichen Titels der kleinen *FARBSTELE* vertieft, erfährt, dass Vantongerloo das Ei als Ausgangsform einer Archipenko-Plastik glaubte entdeckt zu haben, was er durch eine Konstruktionszeichnung in der Zeitschrift *DE STIJL* (1. Jg., Heft 10, Beilage XIV) belegte.¹³²

Theo van Doesburg veröffentlichte 1919, als Beilage in Heft 2 seiner Zeitschrift *DE STIJL*, Fotos von zwei kleinen Sandstein-Plastiken Vantongerloos, deren linke mit Entstehungszeit 1918 (Abb. 187) später erneut als Abb. 10 in seinem Buch *GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST* auftaucht, welches als *BAUHAUSBÜCHER 6* erst 1925 erschien, obwohl die Übersetzung ins Deutsche schon 1921/1922 während seines Aufenthaltes in Weimar durch Max Burchartz zustande kam, wie es in einer auf 1924

130 Ebd., Abb. S. 60.

131 Ebd., S. 205.

132 Thomas, Denkbilder: Materialien zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921: unter Berücksichtigung der Korrespondenzen mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian, S. 98–100.

datierten Pariser Notiz van Doesburgs heißt.¹³³ Diese *PLASTIK II* (Abb. 187) vermittelt im Verhältnis zur farbigen Stele einen eher ruhenden Gesamteindruck, und zwar dank seiner erheblich kompakteren Präsenz, wozu auch das Material Stein seinen Beitrag leistet. Dieses Objekt bleibt denselben stereometrischen Regeln verpflichtet, bietet aber auch Neues; sie favorisiert keine Raumachse wie die Stele, sie setzt auf jeder ursprünglichen Blockseite vertikal, horizontal und orthogonal die unterschiedlichsten Quader-Elemente ein, vermeidet dabei aber klare Richtungsdominanzen, so dass auch hier ein Gleichgewicht erzeugt wird, nämlich in Form eines sehr abwechslungsreichen Mit- und Gegeneinanders im Neben- und Über- und Hintereinander der Blöcke. Neu sind die schattenfangenden Einschnitte und Durchbrüche.

In Zusammenarbeit mit dem jungen Architekten Cor van Eesteren, den er in Weimar kennenlernte, setzte van Doesburg 1923 genau nach diesem Entwurfsprinzip der Volumen-Beziehungen sein Modell für eine Villa architektonisch um, vorgestellt im selben Buch.¹³⁴

Bekanntermaßen ging der auslösende Impuls für den italienischen Futurismus, den *russischen Konstruktivismus* und so auch für die holländische *De Stijl*-Bewegung, wie eindrucksvoll an der Entwicklung im Œuvre von Piet Mondrian ablesbar, von der seinerseits van Doesburg abhing¹³⁵, vom Pariser *Kubismus* aus. Picassos Form-Experimente bildeten den samenreichen Humus, nicht zuletzt für jegliche geometrische Abstraktion, auch wenn Picasso selbst diesen Schritt in die »reine« Abstraktion aus verständlichen Gründen nie vollzog.

Die *VIOLINE* von Ende 1915 (Abb. 188) belegt eindrucksvoll, wie weit sich Picasso zu diesem Zeitpunkt in Richtung geometrische Abstraktion bewegt hat: Rechtwinklig zugeschnittene Metallbleche, die als Platte belassen oder zu offenen und damit raumfangenden Schachteln, Schienen und Winkeln umgebogen, bemalt und schließlich mit Draht zu einem konstruktivistischen Geschiebe und Gedränge kantiger Formhülsen zusammengebunden sind. Im Unterschied zum »reinen« *Konstruktivismus* verleugnet das Objekt bei aller Abstraktion keineswegs seine motivische Herkunft und wehrt sich innerlich gegen ein streng linear definiertes System, d. h. die erreichte Ordnung wirkt eher labil, droht abzurutschen. Der kokettierend unprofessionelle Umgang mit der Blechschere, die ungewollten, aber munter in Kauf genommenen Dellen im Blech, die verschobenen Parallelen und die aufs Lineal verzichtende Freihand-Rasterung zeugen mehr von Experimentierlust als vom Willen zu »absoluter Form« gleichwohl auch, trotz komplexer Unruhe, von der Suche nach einem höheren Gleichgewicht in der Verteilung der reduzierten Farben und Formen, wenn man nacheinander mal nur auf die Platzierung von Schwarz, Weiß und Blau achtet. Hier finden geometrisierte Ordnung und handwerklich erzeugte Bewegung zu einem beziehungsreichen Spiel zusammen.

133 van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, S. 4.

134 Ebd., Abb. 31.

135 Ebd., Abb. 27 (Mondrian 1915) und Abb. 17 (van Doesburg 1916).

Im Vergleich zwischen Ittens *WÜRFELKOMPOSITION* einerseits und den Plastiken von Picasso, van 't Hoff und Vantongeloo andererseits stellt sich heraus, dass Itten auf den ersten Blick, das heißt sowohl hinsichtlich der strengen Klarheit und Reinheit der Formen, als auch hinsichtlich des Schrittes in die reine Abstraktion den Zielen von *De Stijl* eine gewisse Reverenz erweist, aber in dieser Phase mit dem gewagten pyramidalen Aufbau zugleich der Diktatur des rechten Winkels den Kampf ansagt und auf diese Weise, das heißt durch den massiven Bewegungsimpuls, doch jener experimentellen Unruhe von Picasso annähert. Bauen ist bei Itten in diesem Werk ein kraftvoller, risikofreudiger und dynamischer Prozess, womit es dem *BAUHAUS-MANIFEST* näherkommt als die typischen Beispiele der *De Stijl*-Richtung.

Itten in Weimar

Abgesehen von der *WÜRFELKOMPOSITION*, die womöglich bereits in Weimar entstand, belegen alle bisherigen Beispiele anschaulich den erheblichen Einfluss des *Kubismus* auf die künstlerische Entwicklung Ittens vor seiner Übersiedlung nach Weimar, auch wenn die seit 1915 zaghaft einsetzende, dann sich von Jahr zu Jahr steigernde Produktion von Werken in »reiner« geometrischer Abstraktion parallel zu naturnahen und zu abstrahierenden Studien hier unberücksichtigt blieben. Aber auch diese teils großformatigen Hauptwerke Ittens wie das vollständig abstrakte Gemälde *AUFSTIEG UND RUHEPUNKT* im *Kunsthau Zürich* (WV 149) können ihre Herkunft aus dem vom *Kubismus* entwickelten Formen-Vorrat nicht verleugnen, wie alle europäischen Bewegungen der geometrischen Abstraktion. Welchen Einfluss hatte Ittens »kubistische Vergangenheit« auf die Entwicklung im frühen Bauhaus?

In der Fachliteratur zu Ittens Weimarer Zeit dominieren bislang drei Themenschwerpunkte: erstens das folgenreiche kunstpädagogische Konzept seiner Vorlehre und ihre historischen Wurzeln,¹³⁶ zweitens die von seinem Stuttgarter Lehrer Hoelzel abgeleitete und von Itten elaborierte Farblehre¹³⁷ sowie drittens die nicht zu unterschätzende Bedeutung der Esoterik nicht nur im Œuvre, sondern im gesamten Auftreten dieses am frühen *Bauhaus* zweifellos einflussreichsten Lehrers.

Was die Vorlehre betrifft, werden die von Itten ausgehenden Impulse kubistischer Art im nachfolgenden Abschnitt zu den Studienarbeiten aus den Vorkursen genauer untersucht. Ittens Farblehre in Weimar steht an dieser Stelle ebenfalls nicht zur Diskussion, weil sie sich von den Präferenzen des Pariser *Galerie-Kubismus* vollständig losgelöst hatte, hier aber das Form-Problem im Mittelpunkt steht. Bleibt die bohrende Frage nach der Bedeutung der Esoterik für Ittens formale Gestaltung.

Christoph Wagner weist nach, dass es unangemessen wäre, »Ittens künstlerische Reflexion ausschließlich aus den Lehren der Mazdaznanlehre ab-

136 Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, S. 91–127; Wick, »Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus«. S. 117–167; Wagner u. a., *Itten – Klee: Kosmos Farbe*.

137 Wagner u. a., *Itten – Klee: Kosmos Farbe*.

zuleiten. Vielmehr hat Itten diese synkretistisch mit anderen gnostischen, esoterischen und philosophischen Lehren zu verbinden und zu erweitern versucht, um auf diesem Wege eine Kunstphilosophie zu entwickeln, die in der Mazdaznanlehre selbst nicht zu finden war.«¹³⁸ Ittens Weg zu Beginn 1919 beschreibt Wagner als »von theosophischen Studien ausgehend«¹³⁹, die für ihn folgerichtig in die Mazdaznanlehre mündeten.

Da sich bekanntlich sowohl Kandinsky als auch Mondrian und nicht zuletzt Max Beckmann intensiv mit der Theosophie beschäftigt haben, sich aber keinerlei gemeinsamer künstlerischer Nenner zwischen diesen drei bedeutenden Malern der klassischen Moderne erkennen lässt, kann ebenfalls für Itten nicht angenommen werden, dass die zweifellos virulenten esoterischen Impulse einen bestimmenden Einfluss auf Ittens Formensprache hatten.

Den *TURM DES FEUERS* (siehe Kap.II.D.1.a, Beispiel 2) bezeichnet C. Wagner als »das erste und ambitionierteste Kunstwerk, das Johannes Itten nach seiner Berufung an das *Weimarer Bauhaus* im Winter des Jahres 1919 begann«.¹⁴⁰ Daher ist es an dieser Stelle erforderlich, die Formensprache dieser Architekturplastik noch einmal genauer zu betrachten.

Die Analyse der Formen erbrachte seinerzeit das Ergebnis, dass der *TURM DES FEUERS* konzeptionell aus »einfachen« Grundelementen besteht: ein Sockel in Form einer quadratischen »Plinthe«, darüber die Folge sich nach oben linear verjüngender Würfel in axialer Torsion, appliziert von Glasschirmen in Form flacher Kegelmantel-Segmente, ergänzt um metallene Sichelkappen, zudem schließlich eine Segmentierung der Glasoberflächen durch teilweise irreguläre Bleisteg-Linien. Alles das zeigt deutlich, dass das gestalterische Vokabular unzweifelhaft der ureigenen Formensprache des *Kubismus* entlehnt ist.

Nicht anders verhält es sich im Falle des verschollenen Werks *RELIEF MIT GITTER* von 1920 (WV 212), in welchem die Vokabeln der kubistischen Formensprache auf engstem Raum dekliniert werden, und zwar in einer auf Kontraste setzenden, kunstvoll ins Quadrat komponierten Syntax.¹⁴¹ Das aggressive Gedränge von scharfkantig abgegrenzten, konkaven und konvexen, aber auch prismatischen und kastenförmigen Elementen, die sich im plastischen Richtungsstreit gleichwohl arrangieren und letztlich ergänzen, wird durch das farbdifferenzierte Metallraster quasi »hinter Gitter« gebracht und wie in einem Käfig gebändigt.

Der ebenfalls verschollene *FORMENBAUM* von 1921 (WV 214) hat einen ausgesprochen experimentellen, in der Kombination von Gips, Metall und Geflecht tendenziell dadaistischen Charakter¹⁴², was aber nicht darüber hinwegtäuscht, dass hier wie im *MERZBAU* von Kurt Schwitters ein exaltierter

138 Wagner, »Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?«, S. 109–149, hier S. 120.

139 Ebd., S. 120.

140 Ebd., S. 123–130, hier S. 123.

141 Franzke, »Zu den plastischen Werken Ittens«, S. 89–98, hier S. 93.

142 Ebd., S. 93f.

Kubismus Pate stand. In dieser Assemblage drängen sich wieder auf engstem Raum wie in einem Konkurrenzkampf kontrastierende plastische Gebilde, kombiniert mit elementaren Flächenformen, die wie hypertrophe Blätter dieses Universalbaumes in die Höhe streben: über dem sechseckigen Stern eine Kreisscheibe, rechts ein sphärisch leicht gebogenes gleichseitiges Dreieck, dahinter eine quadratische Platte. Unter dem Stern »blüht« ein Würfel, vor dem Geflecht ein Kegel, dessen räumlich verdrehte Sockelfolge an Partien in der Plastik *DER MANN* von 1919 (Abb. 185) erinnert. Kein Zweifel: Die 1913 einsetzende Auseinandersetzung Ittens mit dem *Kubismus* ist zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht ans Ende gekommen.

Im selben Jahr 1921 beginnt Itten die Arbeit an seinem zweiten Hauptwerk der Weimarer Jahre, dem *KINDERBILD* (WV 265 – 271). Auf den ersten Blick ist von *Kubismus* keine Spur. Dieses in mehrfacher Hinsicht rätselhafte Werk¹⁴³ mit dem kugelköpfigen Kind in ikonenhafter Frontalität vor Goldgrund erinnert eher an alte Meister der Vorrenaissance, nicht zuletzt wegen des pseudo-naiven Perspektiv-Wechsels mit mehreren, systemisch unzusammenhängenden Fluchtpunkten auf mindestens drei Horizontlinien. Und doch darf an dieser Stelle vermutet werden, dass solche polyperspektivischen Konstruktionen weniger von der Spätgotik angeregt sind als vom *Frühkubismus*, zumal auch hier Kreis, Dreieck und Quadrat bzw. Würfel nicht nur eine rein formale Rolle spielen.

Doch soll das hier nicht überbewertet werden. Auch Picasso vollzieht bekanntlich schon 1919 nach der Phase des *synthetischen Kubismus* die Kehrtwende zur Darstellung des »prallen Lebens«, ohne in der Folge sein kubistisches Erbe zu verleugnen.

e) Georg Muche (1895 – 1987)

Im Zusammenhang des Entwurfs zum *HAUS AM HORN* von 1923 (Kap.II.D.2) wurde Muche in gebotener Kürze bereits als Künstlerpersönlichkeit vorgestellt. Dabei trat schon ansatzweise zutage, welche Rolle der *Kubismus*, insbesondere die kubistische Malerei Chagalls aus dessen Pariser Jahren (1910 – 1914) in Muches Entwicklung spielte.

An dieser Stelle soll der Faden wiederaufgenommen werden, und zwar mit selektivem Blick auf Muches Œuvre der frühen Weimarer Bauhausjahre.

143 Wagner, »Johannes Itten. Leit motive einer Künstlerbiografie«, S. 11 – 80, hier S. 34 – 45.

Die *KOMPOSITION GRAUBLAU-ROSA* (Abb. 189) von 1921 (WV M80¹⁴⁴) organisiert Muche nach dem in der Phase des synthetischen *Kubismus* entwickelten »Prinzip der Tiefenbildung durch Hintereinanderschichtung planparalleler Ebenen.¹⁴⁵ Schon der dreigeteilte Untergrund sorgt für eine räumliche Verunsicherung, indem der Mittelstreifen oben schwarz und unten tendenziell weiß gemalt ist, was oben in eine unbekannte Tiefe führt, das untere Feld dagegen nach vorn rückt. Den zentralen Bereich der hochformatigen Leinwand besetzt ein leicht unregelmäßiges Sechseck in hellem Graublau und bezeichnet damit zugleich eine mittlere Raum-Ebene, vor die sich weitere, tendenziell rechteckige, gegeneinander verschobene Flächen setzen, zuoberst ein fleckig graues Rechteck, das der breite Borstenpinsel in eine reliefhaft wirkende Oberfläche verwandelt hat. Das Spannendste aber ist die Ebenen-Täuschung im Zentrum. Denn das kleinere Rechteck links daneben und optisch darunter zeigt die nur lasierte Leinwandstruktur als tiefste aller Schichten, identisch mit dem rechten Außenstreifen, rutscht also als Aus-Schnitt unter die grau-blaue Tischplatte hindurch und weiter unter den schwarz-weißen Mittelstreifen wie auch unter den zart rosafarbenen linken Außen-

144 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912 – 1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 112; Weber, »Die Keramische Werkstatt«, S. 354f.

145 Raphael, Raumgestaltungen: der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque, S. 125 – 127.

streifen. Und zur Mitte hin, zinnoberrot umrandet, in Form einer Apfel-Silhouette, feine parallele Linien, die beim Übertritt in den Bereich des grauen Reliefs zu kurzen groben Strichen werden. Bleibt noch das doppelt weiß umrandete »Loch« zu erwähnen, das ebenfalls auf die tiefste Ebene der Leinwand blicken lässt. Alles in allem ein Vexierspiel mit schwer definierbaren Ebenen, geometrisch verschobenen Flächen und maleurischen Oberflächen-Variationen.

Wie unschwer erkennbar, stand bei diesem Bild eines der Werke Picassos aus dem Jahr 1916 Pate (Abb. 190)¹⁴⁶, die das Bild einer *GITARRE* immer wieder neu interpretieren. Direkt vergleichbar ist zunächst das Motiv des Sechsecks: Picasso umrandet es außen mit einer schwarzen Linie, Muche innen nur zur Hälfte mit einer weißen Linie. Sodann die Gitarrensaiten: Picasso setzt sie graphisch vertikal ins Zentrum, Muche vervielfacht sie horizontal, ebenfalls mittig, und verfremdet sie auf diese Weise. Das Schallloch verschiebt Muche, wiederum verfremdend, nach oben. Eine weitere formumwandelnde Vertauschung ist Muches Apfel-Silhouette an Stelle von Picassos hellem Gitarrenumriss. Weiterhin die Oberflächen-Variation: Muche lässt den Borstenpinsel tanzen, wo Picasso Sandpapier zu benutzen scheint. Und schließlich die stark reduzierte Farbigkeit mit einem massiven schwarzen Flächenanteil.

146 Warncke, Pablo Picasso: 1881–1973. Werke 1890–1936, Bd. 1, S. 246.

Aus dem Folgejahr 1922 stammt die *SCHWARZE MASKE*, WZ M66,¹⁴⁷ ein Werk, das ähnliche Mittel des von Max Raphael formulierten kubistischen Prinzips der »Tiefenbildung durch Hintereinanderschichtung planparalleler Ebenen« umsetzt, diesmal außen exakt geometrisch durchkomponiert, innen die anthropomorphen Flächen mit einer kalligraphischen Binnensilhouette. Wiederum ein Flächen-Vexierspiel, denn was ist vorn und was hinten?

Das *STILLEBEN* (Abb. 191) von 1921 (M63; zerstört¹⁴⁸) besticht einerseits durch die Komplexität der auf die Bildmitte konzentrierten Komposition, andererseits durch eine mittels Klarheit und formaler Strenge perfektionierten Flächenbehandlung. Der rahmenbildende Hintergrund aus helligkeitsdifferenten Vertikalstreifen spielt, wie oben links deutlich zu sehen, wiederum mit Flächenverschiebungen, die ein Hintereinander suggerieren, aber in der planparallelen Ebene verbleiben. Obwohl in diesem Werk Muches die Flächenhaftigkeit rein quantitativ dominiert, scheint das kleinteilig-differenzierte und verschachtelte Ineinander des Bildzentrums mit aller Macht dagegen anzukämpfen, und zwar mittels Körperbildung und Raumillusion, passt sich dabei jedoch paradoxerweise in der maleri-

147 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912 – 1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 106 mit Abb. als umgestaltete Bauhaus-Postkarte von 1926.

148 Ebd., S. 104f.

schen Ausführung partiell der Flächentendenz an, wie die drei hellen, parallel-bogenförmigen Streifen rechts unmissverständlich belegt. Vier bildnerische Mittel kommen zum Einsatz, um den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Erstens Perspektive, Beispiel: unter anderem die graphische Zylinder-Darstellung zuoberst; zweitens Schattenbildung, Beispiel: der kleine Kegel darunter (aber eben flächig ausgeführt); drittens partielles Verdecken, Beispiel: die untere Ecke des genannten Zylinders und eigentlich überall; viertens die Größenreduktion in Richtung Raumtiefe, Beispiel: der kleine Beistell-Tisch mit gebogenem Bein, unter dem Kegel. – Und damit ist man schon bei der Klärung der Frage nach der Nähe zur Alltagsrealität. Die Ambivalenz zwischen Gegenstandsdarstellung bzw. deren Andeutung und zögerlicher bis vollzogener geometrischer Abstraktion ist das eigentliche Bildthema. Der Kampf scheint nicht entschieden. Der Alltag klingt an in den für das Sujet eines Interieurs typischen Objekten: Tisch, Stuhl, Kaktus (weiß punktiert) als Topfpflanze, Andeutung von Treppenstufen und oben die großen Rundungen wohl als Hinweis auf einen Ohrensessel.

Genau an diesem Punkt der Irritation, wo Dinglichkeit und Formenspiel einander durchdringen, muss an denselben Kampf erinnert werden, den Picasso bereits Jahre zuvor geführt hat, wie die Zeichnung *ECK-*

MÖBEL (Abb. 192) von Ende 1916/Anfang 1917 beweist: Perspektive, Schattenbildung, partielles Verdecken und Größenreduktion in die Raumtiefe, dazu das Mit- und Gegen-einander von Realitätsfragmenten und hinterlegten Flächen mit einem teils verdeckten, dunklen Vertikalstreifen oben rechts. Im Unterschied zu *Muche* wirkt die Darstellung experimenteller, d. h. sowohl realitätsnäher im Detail als auch abstrakter in der Konstruktion, aber das Gesamtkonzept ist dasselbe.

Das biographisch bedeutsamste Dokument der Beschäftigung Georg Muches mit der Malerei Picassos ist zweifelsohne das im Jahr 1917 für die Sammlung seines Vaters erworbene Gemälde *DER DICHTER (PIERRE LOTI)*¹⁴⁹ aus dem Jahr 1912, heute im *Kunstmuseum Basel*, ein Bild, das 1913 in der großen Münchner Picasso-Retroperspektive der *Galerie Thannhauser* ausgestellt war. Auswirkungen dieser Erwerbung lassen sich vor allem in maltechnischer Hinsicht in Bildern Muches während seines ersten Jahres am *Weimarer Bauhaus* nachweisen.¹⁵⁰

f) Paul Klee (1879 – 1940)

Mit seinem Gemälde *HOMMAGE À PICASSO* (1914/192) hat Paul Klee ein unmissverständliches Zeichen gesetzt (Abb. 193), das jedoch mehr durch den Titel als mit der Dar-

149 Ebd., S. 18.

150 Ebd., S. 100 – 103.

stellung an Pablo Picasso erinnert, wenn man vom elliptischen Äußeren, das sich seit 1910 auch bei Georges Braque zunehmender Beliebtheit erfreute, einmal absieht. Schließlich war die vollständige Abstraktion, auch wenn sie wie hier im Prinzip von tendenziell geometrischer Art ist, grundsätzlich nie ein Anliegen Picassos. Denn diese unten wie oben abgeschnittene Ellipse, was so weder bei Picasso noch bei Braque bis 1914 vorkam, ist unregelmäßig in lauter Rechtecke verschiedener Größe untergliedert und in überwiegend gedeckten bis dunklen Farbtönen gehalten. Die Unregelmäßigkeit wird gesteigert durch eine reliefartig opake Farbhaut mit Krustenbildung, die im mittleren Bereich an Wolkenformationen erinnern, auch wenn Röntgenaufnahmen kein Bild unter dem Bild erkennen lassen.¹⁵¹

Natürlich gibt es auch im Falle von Paul Klee eine intensive Vorgeschichte, was sein Verhältnis zu Frankreich betrifft.¹⁵² Diese sei nur knapp mit den bekannten Hinweisen erinnert, dass er Anfang Juni 1905 erstmals für zwei Wochen nach Paris fuhr,¹⁵³ 1906 Voltaires *CANDIDE* mit Eifer las und 1911 illustrierte und dass ihm das Jahr 1912 zunächst in München im Zusammenhang mit der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiters*, in

151 Hopfengart, »Der Maler von heute: Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso«, S. 41f.

152 Wedekind, »Klee, Frankreich und eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts«, S. 1–19, hier S. 8–15.

153 Kersten, Paul Klee: Tagebücher 1898–1918, S. 216–220.

der Klee 17 und Picasso 8 Arbeiten zeigte, die erste direkte Begegnung mit dem *Kubismus* verschaffte,¹⁵⁴ welche er dann auf seiner zweiten Reise nach Paris vom 2. bis 18. April 1912¹⁵⁵ vertiefte, indem er neben mehreren Louvre-Besuchen (u. a. Manet: Olympia, Déjeuner) und nach einer Besichtigung des *Salon des Indépendants* persönlich beim Sammler Uhde sowie in der Galerie Kahnweiler u. a. Werke von Braque und Picasso anschaute, Le Fauconnier besuchte und Robert Delaunay einen Atelierbesuch abstattete. In der Schweizer Monatsschrift *DIE ALPEN* (Heft 12, August 1912, S. 696 – 704) rezensierte Klee eine Züricher Ausstellung; darin formulierte er eine differenzierte Kritik am *Kubismus*,¹⁵⁶ über die man heute sagen muss, dass sie sich mit seiner eigenen künstlerischen Praxis der Folgejahre nicht ohne weiteres zur Deckung bringen lässt, wie zu zeigen sein wird. 1913 brachte die Münchner *Galerie Thannhauser* erstmals in Deutschland eine große Picasso-Retrospektive. Im selben Jahr übersetzte Paul Klee recht eigenwillig den Text *ÜBER DAS LICHT* von Robert Delaunay¹⁵⁷ und veröffentlichte ihn in der von Herwarth Walden herausgegebenen Berliner Zeitschrift *DER STURM* (Jg. 3, Nr. 144/145, S. 255f.).¹⁵⁸

154 Hopfengart, Klee trifft Picasso, S. 16f.

155 Kersten, Paul Klee: Tagebücher 1898 – 1918, S. 324f.

156 Geelhaar, Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, S. 105 – 111.

157 Meyer-Büser, Marc, Macke und Delaunay die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910 – 1914): [Sprenkel Museum Hannover, 29. März bis 19. Juli 2009], S. 270f. mit Abb. der Postkarte Klees an Delaunay vom Okt. 1912.

158 Vriesen und Imdahl, Robert Delaunay: Licht und Farbe, S. 6 – 10.

Zur Auseinandersetzung Klees mit dem *Kubismus* liegen diverse gewichtige Publikationen vor, beginnend mit den bis heute unübertroffenen Untersuchungen von Jim M. Jordan¹⁵⁹ bis zu den jüngsten von Christine Hopfengart im Katalog zur Ausstellung »Klee trifft Picasso«,¹⁶⁰ deren Ergebnisse genau wie diejenigen der älteren Publikationen anhand der »Quellen«, also der Zeichnungen und Malerei Klees, zu überprüfen sind. Dahinter steht, wie bei den anderen Formmeistern, die Frage, welchen Beitrag dieser französische Impuls im Werk von Paul Klee für die Entwicklung im *Weimarer Bauhaus* leistete. Damit diese Revision nicht den Rahmen der vorliegenden Gesamtschau zu sprengen droht, wird nachfolgend aus den Jahren 1913 bis Frühjahr 1925, als Weimar verlassen werden musste, jeweils nur ein Beispiel aus dem umfangreichen Œuvre herangezogen, das in seiner Gestaltung mehr oder weniger offensichtlich an Problemstellungen des *Kubismus* anknüpft. Um gleich einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Mit keinem Wort soll an dieser Stelle behauptet werden, dass Paul Klee die als Vergleichsbeispiele herangezogenen Werke der Galerie-Kubisten Braque, Picasso, Léger und Gris gesehen hat und auf genau diese produktiv reagierte. Vielmehr haben,

159 Jordan, Paul Klee and Cubism.

160 Hopfengart, Klee trifft Picasso, S. 32–63, hier S. 35–43; außerdem Hopfengart, »Influenz. Klees Verhältnis zu Picasso zwischen heimlicher Bewunderung und kritischer Ironie«, S. 83–106, hier S. 86–88.

und das ist viel entscheidender, seit 1912 kubistische Impulse offensichtlich so weit in Klees eigenes »bildnerisches Denken« Eingang gefunden, dass er selbst zu ähnlichen Ergebnissen kam, und zwar stets um ein gewisses Zeitintervall nach jenen Vor-Bildern. Und noch etwas:

Die ursprüngliche, den *Frühkubismus* auslösende Problemstellung, wie körperliche Grundphänomene unserer Alltagswelt unter Einschluss des sie umfangenden Raumes in geradezu bildhauerischer Plastizität auf die Bildfläche zu bannen seien, ist nie eine ernsthafte Frage Klees gewesen; umso erstaunlicher die Formenvielfalt seiner anhaltenden Adaption kubistischer Techniken des Bildentwurfs.

1913/176: ALS GOTT SICH MIT DER ERSCHAFFUNG DER PFLANZEN TRUG

Diese aquarellierte Federzeichnung auf Papier (Abb. 194)¹⁶¹ ist von erheblicher formaler Komplexität, d. h. das Auge braucht geraume Zeit, sich in der dargestellten Szenerie zurechtzufinden und sich des Zusammenhangs all ihrer Details zu vergewissern, um die Wahl des Bildtitels, der mit hohem Anspruch auf den biblischen Schöpfungsmythos verweist, nachvollziehen zu können. Der erste Eindruck ist bestimmt von einer unregelmäßig kleinteiligen Flächengliederung, deren Felder zwar von tendenziell rechtwinkligem Zuschnitt sind, deren Zusammenhang aber durch linear betonte Diagonalen und einige Kurven in eine gewisse Unübersichtlichkeit gebracht ist. Der Wechsel von hellen und dunklen Flächen einerseits sowie die drastischen Unterschiede in der Behandlung der dunklen Partien andererseits verstärken diese Unruhe, in die hinein hier und da Ansätze von pflanzlichen Bildungen gesetzt sind: gezackte Blattränder, gefächerte Stängel, Blütenkranz-Fragmente, kugelige Knospen, unten rechts gar eine angedeutete Landschaftsformation mit einem großblättrigen Gewächs. Genau hier stellt sich die Frage, wie es überhaupt um die Darstellung von Räumlichkeit im gesamten Bild steht. Eine eindeutige Antwort darauf ist nicht möglich, weil oberhalb der nur skizzenhaften Landschaftsperspektive die Felder wie eine

161 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1913–1918, S. 108, Nr. 1078; Farb-Abb. S. 71.

aus der Luft betrachtete Flurkarte aussehen, während man auf der Gegenseite oben links den Eindruck eines vertikal herabhängenden Gitters gewinnt, durch das man hindurch auf einen leeren Grund schaut. Mit anderen Worten: Das Verhältnis von Körper, Fläche und Raum bleibt bewusst weitgehend unbestimmt. Der erhebliche Beitrag der graphischen Strukturen trägt da nicht zur Klärung bei, ganz im Gegenteil.

Man kommt nicht umhin, nach der Herkunft eines solchen, für Klee bis 1912 unbekanntes Bildkonzeptes zu fragen und stößt ohne Umschweife auf den analytischen *Kubismus*, wie der Vergleich mit einem der typischen Gemälde der Zeit von 1910 bis 1912 zeigt, hier *OBSTSCHALE, FLASCHE UND GLAS (SORGUES)* von Georges Braque (Abb. 195): eine rechtwinklige Grundstruktur, durchbrochen von linear betonten Diagonalen und einige Bögen, Wechsel von helleren und dunkleren Partien, quasi anekdotisch eingefügte Wirklichkeitsfragmente wie Trauben, Flaschenhals, Glas und Schriftzug, indifferente Raumdarstellung und handschriftliche Pinselstrukturen, die zur Unruhe des Gesamtgefüges beitragen. Eine für den *Frühkubismus* wie für den analytischen *Kubismus* zentrale Technik ist die Aufhebung eindeutiger Lichtverhältnisse: Jede Körperfläche, später auch die entkörperterte Konturlinie bildet Schattenkanten unabhängig von irgendeiner Lichtquelle. An welcher Seite einer Flächengrenze »Schatten« entstehen, ob »außen« oder »innen«, entscheidet nur das direkte Umfeld. Genau dies Verfahren wendet auch Klee in seiner Zeichnung 1913/176 an, allerdings weniger systematisch als Braque und Picasso. Aus demselben Jahr stammt die winzige Zeichnung 1913/132: *KÖPFE*,¹⁶² die man als private Satire auf die kubistischen Kopfstudien Picassos lesen könnte, sozusagen in Ergänzung seiner bereits erwähnten schriftlichen *Kubismus*-Kritik. Dagegen spricht aber die Tatsache, dass Klee diesen »Papierschnipsel« in Berlin als Exponat im »Ersten Deutschen Herbstsalon« von 1913 ausstellen ließ¹⁶³:

Wie an einem dünnen Gezweig »wachsen« maskenförmige Gesichtsfragmente in analytischer Reduktion auf lineare Kreissegmente, kleine Ringe, offene Winkel und Zackenlinien. Wie ernst es Klee mit dergleichen Formulierungen ist, zeigt noch das Gemälde 1922/1932. Wenn also Klee 1912 in einer Art Abwehrhaltung schrieb: »Bäume werden vergewaltigt, Menschen werden lebensunfähig, es wird ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit«¹⁶⁴, dann belegt dieses und weitere Beispiele, dass kubistische Vorbilder langfristig offenbar stärkere Wirkung auf ihn und seine Produktion ausübten als seine theoretische Kritik es wahrhaben wollte. So ambivalent, wie C. Hopfengart Klees Verhältnis zum *Kubismus* glaubt bezeichnen zu sollen,¹⁶⁵ war es offenbar nicht, wenn man Klees Taten höher bewertet als seine Worte. Das belegen auch die nachfolgenden Beispiele.

162 Ebd., S. 108.

163 Alms und Steinmetz, *Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, S. 156f.

164 Geelhaar, *Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, S. 105–111, S. 117.

165 Hopfengart, »»Der Maler von heute« Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso«, S. 32–63, hier S. 38f.

DEM MANN IN GUNTEN EIN GROSSES ? PICASSO (um 1914)

Seinem Freund und Malerkollegen Louis Moilliet schickte Klee eine Postkarte mit dieser Zeichnung (Abb. 196), deren Mitte ein großes Fragezeichen bildet. Unten links der Name Picasso, als ob dieser das Fragezeichen als sein Werk signiert hätte. Sogleich wird der Sinn deutlich: Klee übermittelte Moilliet, der im Schweizer Ort Gunten wohnte, einen zeichnerischen Eindruck von Picassos Darstellungstechnik, verbunden mit der fordernden Frage, ob das nun die wichtigste Errungenschaft der Gegenwart sein könne und was davon zu halten sei. Moillet's Antwort kennen wir nicht, sie ist aber auch weniger von Bedeutung als Klees Bemühen, etwas im Stil Picassos darzustellen. Wie genau ihm diese Adaption gelang, zeigt der Vergleich mit einer der vielen, in der kubistischen Phase von 1910 entstandenen Aktstudien Picassos. Es ist das Fragmentieren und Facettieren des Sujets, das die Ähnlichkeit erzeugt, und zwar in der Weise, dass lineare Schnitte und Bögen das Motiv zergliedern, dass die Teile verschoben sowie durch das Anschattieren der Winkel den Anschein von räumlich gegeneinander verkanteten Flächen erwecken und dass sich schließlich das zuckende Geschiebe der Formteile in abgeschwächter Weise als Echo in der Umgebung fortsetzt.

1915/133: STADT MIT STUFENFÖRMIGEM SPRINGBRUNNEN

In dieser Federzeichnung¹⁶⁶ herrscht geometrische Linearität vor. Dabei entwickelt sich das vorgestellte körperlich-räumliche Szenarium, links beginnend, als parallelperspektivische Darstellung. Doch die imaginierten Flächen lassen vielfach ihren Zusammenhang mit entsprechenden Körpern vermissen, weiter rechts überlagern sich die aneinander geketteten Flächen zu transparent gestaffelten Gestellen. Bezeichnenderweise sind die Baukörper der »Stadt« wie im *Frühkubismus* von simpler Grundform und ohne jede Oberflächenstruktur wie etwa Dachziegel. Nur selten taucht mal ein dunkles Fenster, ein Schornstein oder eine Giebelbekrönung auf. Gleichwohl fehlt es an jeglichem Willen zu plastischer Vergegenwärtigung, stattdessen gewinnt man den Eindruck eines durchsichtig instabilen Konglomerats mit Auflösungserscheinungen.

Dieselben bildnerischen Erscheinungen hat man beim Anblick einer Zeichnung von Picasso *MANN MIT BANDERILLA* von 1912 vor sich: parallelperspektivische Körperansätze, aneinander gekettete Flächen, die sich zu einem transparenten Gestell aufstaffeln, wenige Realitätsrelikte wie die Knopfreihe eines Jacketts mit Revers. Die gesamte Konstellation macht einen ausgesprochen instabilen Eindruck mit Substanz-Zerfall.

Noch 1915 finden sich bei Klee Reflexe auf solch linear schwankende Konstruktionen, wie etwa im linken Teil seiner Zeichnung *NEBEL ÜBERZIEHN DIE UNTERGEHENDE WELT*.

166 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1913–1918, S. 285, Nr. 1476.

1916/55: ZERSTÖRUNG UND HOFFNUNG

In seinem Kapitel über Paul Klees Adaption des *Kubismus* weist Marcel Franciscono nach, dass die Bildidee der aquarellierten Lithographie *ZERSTÖRUNG UND HOFFNUNG* (Abb. 197)¹⁶⁷ eine Reaktion auf die Zeichnung *DIE STADT UND DER FLUSS* von Albert Gleizes (Abb. 198) war, die Klee 1913 in München sah.¹⁶⁸ Die Indizien: die vergitterten Bögen (bei Gleizes oben links, bei Klee weiter mittig), das Mauerwerk (bei Gleizes mittig, bei Klee verkleinert etwas tiefer), die Brückenbögen und die Speichenräder (bei Gleizes unten rechts und über der Mitte rechts, bei Klee zuoberst). Darüber hinaus übernimmt Klee vor allem die langen und kurzen Linien, die wie scharfe Schnitte das Bild kreuz und quer durchziehen und damit das Motiv fragmentieren. Insgesamt betrachtet hält Gleizes wie in den meisten seiner Bilder dieser Zeit¹⁶⁹ noch sehr stark an erzählerischen, abbildhaften Details fest, während Klee in sich dieser Hinsicht mehr an die freieren Abstraktionen Picassos in dieser Phase hält, das jedenfalls zeigt der Vergleich mit der 1912 entstandenen Zeichnung *AKKORDEONSPIELER IN LE HAVRE* (Abb. 199), auch wenn darin der Teil eines Ankers vom Hafen »erzählt«. In seiner Untersuchung zur Entstehung und zum Titel dieser Lithographie hat O. K. Werckmeister auf Klees Anteilnahme am Tod von Franz Marc (4. März 1916) und dessen letzte Werke hingewiesen.¹⁷⁰

1917/160: TURM AM MEER

Nach dem eher strichelnden und kitzelnden Strich des Frühwerks über die immer geradlinigeren Beispiele der Jahre 1915/1916 hat Klee in diesem Blatt *TURM AM MEER* (Abb. 200)¹⁷¹ eine neue zeichnerische Klarheit erreicht, indem die weißen Flächen und die mit Lineal gezogenen geometrischen Linien den Ton angeben. Trotz der leichten Überschaubarkeit der versammelten Landschaftsmotive bleibt das Auge des Betrachters länger an der irritierenden Darstellung der räumlichen Beziehungen hängen, weil sie ganz unbekümmert und mutwillig gegen die Gesetze der Perspektive verstößt: eine durchkonstruierte Augentäuschung mit gleichwohl eigener kompositorischer Logik. Schon der titelgebende Turm folgt kurioserweise mit seiner Unterkante einer scheinbar zentralperspektivischen »Einfahrt« zu einer Art Schleusentor, während dieselbe Wandfläche oben frontparallel abschließt. Der zu ergänzende Fluchtpunkt der Einfahrt liegt jedoch deutlich unterhalb des Horizontes, markiert durch den Meeresspiegel, der seinerseits mit der Schleusentor-Oberkante abschließt. Nicht minder unverständlich liegt die Staffel der drei »tunesischen« Kuppeln (Kairouan lässt grüßen) ebenfalls unterhalb des Horizontes, während der halbhohe prismatische Eckkörper wie von oben gesehen erscheint. Dieses Spiel mit wechselnden Perspektiven, die sich auf geometrisch reduzierte Körper und Flächen richten, kann

167 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1913–1918, S. 358, Nr. 1652.

168 Franciscono, Paul Klee: his work and thought, S. 154–165, hier S. 162–164.

169 Cooper, The Cubist epoch, S. 71–75, Abb. 62–66.

170 Werckmeister, The Making of Paul Klee's Career: 1914–1920, S. 82–85.

171 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1913–1918, S. 433, Nr. 1844.

nicht anders als kubistisch genannt werden und hat – wie kann es anders sein – entsprechende Vorläufer in Studien Picassos (Abb. 201), auch wenn Klee diese kaum gekannt haben dürfte, d. h. Klee folgte selbstständig der Logik adaptierter kubistischer Prinzipien.

1918/199: E.

Das Einbeziehen von Typographie in Malerei entstand im dialogischen Entwicklungsprozess zwischen Braque und Picasso um 1911, d. h. während der Phase des analytischen *Kubismus* und verstärkte sich mit dem Einsetzen der Collagen im synthetischen *Kubismus* durch das Integrieren von gedruckter Typographie. Mit Vorliebe tauchten die Wörter in betont konservativen Serifen-Schriften nur fragmentarisch auf, zuweilen auch nur einzelne Versalien wie ein halbes A mit ergänztem L als Ende von JOURNAL in Picassos *MANN MIT PFEIFE* (Zervos II*, 728), oder auch verstreute Einzelbuchstaben wie in Picassos *RUMFLASCHE* (Zervos II*, 267), beide Bilder vom Sommer 1911; im Rundbild *DAS BULLAUGE* von 1914 (Sgl. Marina Picasso) ist nur ein großes J lesbar.

In seinem Aquarell *E.*¹⁷² verfremdet Klee die Bezugnahme auf diese Art kubistischer Bild-Typographie in doppelter Weise. Denn während Braque und Picasso solche Aufschriften eher beiläufig zur Bezeichnung des dargestellten Alltagsambientes z. B. eines Cafés benutzten, erhebt Klee den Einzelbuchstaben durch die bildnerischen Manipulationen der Isolierung, der übertriebenen konstruktivistischen Form und der Farbintensität zur übermächtigen Hauptfigur und degradiert geradezu das dagegen verblasende Ambiente. Zweite Verfremdung: In den Bildern der Pariser Kubisten bleibt trotz Fragmentierung stets der Wortsinn im Zusammenhang seiner Darstellung entzifferbar, Klee dagegen macht daraus ein Rätsel, verstärkt durch den Abkürzungspunkt. Soll es der Anfangsbuchstabe einer Stadt sein, weil ringsum Gebäude angedeutet werden? Denn das einzelne E, mal mit mal ohne Punkt, tritt ebenfalls in zwei anderen Bildern desselben Jahres auf (1918/47 und 1918/63), in einem Falle ganz ohne architektonischen Zusammenhang, oder ist es hier einfach die Lust am »Fahnnenspiel« der Serifen? Aber auch unabhängig vom Bildzentrum verweisen die Raster-Elemente rechts, die uneinheitlichen Perspektivansätze oben und überhaupt die räumlich-konstruktive Indifferenz der Buchstaben-Umgebung auf kubistische Experimente. Wer mit den Bildwelten Klees nur etwas vertraut ist, kennt die eminente Rolle der Verbindung von Schrift und Malerei in einer ganzen Reihe seiner Bilder.

1916/5: Gipsstatuette

1919/33 und 1919/34: Kopf aus einem im Lech gefundenen Ziegelstück

Die kleine Gipsstatue (Abb. 202) mit dem scharfen Kontrast der schwarzen Bemalung auf weißem Grund und darüber hinaus mit dem heftigen Gegensatz zwischen einer tendenziell amorphen, nur ganz entfernt an eine

menschliche Silhouette erinnernden Plastizität und einem streng rechtwinklig-gerüthften, um statisches Gleichgewicht ringenden Lineament aus langen Senkrechten und kurzen Waagerechten¹⁷³ gibt eine sehr eigenwillige Antwort auf die für den *Kubismus* entscheidende Grundfrage nach Darstellungsmöglichkeiten formaler Gesetze der Körperlichkeit, hier betont durch den radikalen Ausschluss jeglicher Diskussion über den Einsatz von Farben. Das Grotesk-Ironische an diesem Ergebnis ist, dass Klee im Unterschied zu den frühkubistischen Plastiken Picassos das Problem nicht »bildhauerisch« zu lösen bemüht ist, sondern durch eine graphische Applikation. Durchaus ähnlich verhält es sich mit den beiden *KOPFFÜSSLERN* 1919/33 und 1919/34¹⁷⁴, was das Verhältnis von Graphik und Plastik betrifft, ergänzt durch den haptischen Kontrast zwischen dem handschmeichlerischen Kopf und dem bröselig-spröden Sockel (Abb. 202). Neu gegenüber 1916/5 ist die zeichnerische Differenzierung in Richtung Physiognomie, in 1919/33 zaghaft andeutend, in 1919/34 vollständig dargestellt: das Gesicht zusammenhängend konstruiert, der vertikale Mittelstreifen von der Stirn hinab durchsichtig durch die Nase bis zum Mundschlitz als Ansatz zur rechtwinkligen Flächenbildung mit Variationen im Helldunkel. Besonders hervorzuheben als Adaption aus der kubistischen Formensprache ist neben einer partiellen Transparenz der Perspektivwechsel im Ineinander von Profilsicht und Frontalität.

1920/134: *HÄUSER AM MEER*

In einer selektiven Übersicht zur Auseinandersetzung Klees mit dem Pariser *Kubismus* muss dem Einfluss Delaunays ein herausgehobener Platz eingeräumt werden, was in der reichhaltigen Fachliteratur hierzu, angefangen bei Untersuchungen zum Münchner *Blauen Reiter*, schon frühzeitig thematisiert wurde, und zwar – wie schon im Falle Feiningers (siehe Kap.III.B.1.b) – als Unterkapitel zum Generalthema der Auswirkungen von Robert Delaunays Malerei in Deutschland bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs.¹⁷⁵ Anlass zu einer erneuten Annäherung an diese Beziehung soll an dieser Stelle das Aquarell *HÄUSER AM MEER* (Abb. 203) sein, entstanden in jenem Jahr, an dessen Ende Paul Klee als Formmeister ans *Weimarer Bauhaus* berufen wurde.

Klee hatte Bilder Delaunays in Ausstellungen des *Blauen Reiters* gesehen, den Maler 1912 in dessen Pariser Atelier aufgesucht, ist in Ausstellungsrezensionen für die Zeitschrift »Die Alpen« auf Delaunay eingegangen und veröffentlichte 1913 den von ihm ins Deutsche übersetzten Text Delaunays »Ueber das Licht« in der *STURM*-Zeitschrift, aber ein echter, in Klees Bildern spürbarer Funken war bis dahin noch nicht überggesprungen. Erst die Anregungen durch das gemeinsame Aquarellieren während der schicksalhaften Tunis-Reise im April 1914 mit August Macke, dessen Bedeutung für Klee zuweilen gänzlich ausgeblendet wird,¹⁷⁶ brachte die malerische Wen-

173 Ebd., S. 328, Nr.1602.

174 Ebd., S. 47 f., Nr. 2096 u. 2097.

175 Lenz, »Klee und Delaunay«, S. 227 – 242.

176 Ebd., S. 232.

de »vom Saulus zum Paulus«. So schrieb Klee schon bei der Ankunft in Tunis ins Tagebuch: »Die farbige Klarheit am Lande verheißungsvoll. Macke spürt das auch. Wir wissen beide, dass wir hier gut arbeiten werden.«¹⁷⁷ August Macke war zu diesem Zeitpunkt bekanntermaßen ein besonderer Verehrer Delaunays, wovon auch der Briefwechsel zwischen beiden zeugt. Hier eine Brief-Passage von Delaunay an Macke aus dem Jahr 1912:

»Ich kann nicht auf die Beobachtung der Natur verzichten, der Natur in ihrer leuchtenden Essenz ... Aber für mich ist es wichtig, die Bewegungen der Farben zu beobachten. Nur auf diesem Wege habe ich die Gesetze der Komplementärkontraste und die Gleichzeitigkeit (*simultanité*) der Farben gefunden, die den eigentlichen Rhythmus des Sehens ausmachen. Dort finde ich den Kern der Darstellung, der nicht aus einem System oder einer Theorie a priori erwächst.«¹⁷⁸

Diese Verbindung Delaunay – Macke – Klee lässt sich anhand der Beispiele in den Abb. 203, 204, 205 verdeutlichen. Dass das Aquarell *HÄUSER AM MEER* von 1920 noch immer den Tunis-Impuls verarbeitet, verrät schon der erste Blick, denn es greift unmittelbar die Tagebuch-Notiz vom 8. April 1914 wieder auf: »Die Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur in Angriff genommen.«¹⁷⁹ Damit hat Klee selbst das entscheidende Stichwort formuliert, das zur begrifflichen Aufschlüsselung der drei Werke führt. Was verbindet diese Bilder?

Thematisch im weitesten Sinne die Darstellung von Architektur im Raum leuchtender, gegenstandsunabhängiger Spektralfarben. Doch damit ist nur der allgemeine erste Eindruck benannt. Was die von Klee angesprochene Synthese betrifft, hat Delaunay in der Serie seiner Fenster-Bilder durch Übernahme und Fortführung der von Braque und Picasso entwickelten kubistischen Techniken zum formalen Bild-Aufbau die eigenständige Methode der »Farbflächenordnung«¹⁸⁰ erarbeitet, die er in deutlichem Gegensatz zu Braque und Picasso in farbenfroher Manier einsetzte. Diese Methode besteht darin, die gesamte Bildfläche mit einkalkulierten Unregelmäßigkeiten geometrisch in eine mehrfache Reihung von Facetten einzuteilen, wobei häufig die vertikalen Abläufe über die kürzeren horizontalen Folgen dominieren; es kommt auch vielfach zum Verspringen der Grenzen, sodass kein regelmäßiges Schachbrett-Raster entstehen kann. Diese grundlegenden »Felder-Wirtschaft« mit Tendenz zur Streifenbildung wird weiter differenziert durch meist kurze Diagonalen und, was für die Fenster-Serie typisch ist, durch mehr oder weniger auffällige Parabelschwünge, um das Motiv des *EIFFELTURMS* als Bildzentrum anzudeuten. Ein zweiter essentieller Bestandteil der Methode ist die im Prozess des Farbauftrags getroffene Unterscheidung von Feldern in solche, die flächendeckend ausgemalt sind, nicht selten farbig changierend, dann solche, die nur partiell von ihren Rändern aus Farbe erhalten, und solche, die sich mit einem oder mehreren

177 Kersten, Paul Klee: Tagebücher 1898 – 1918, S. 339.

178 Rosenthal, Pariser Visionen – Robert Delaunays frühe Serien, S. 130f.

179 Kersten, Paul Klee: Tagebücher; (1988), S. 340.

180 Haftmann, Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens, S. 50.

Nachbarfeldern transparent überlappen. Ein drittes Methodenmerkmal betrifft die lockere rhythmische Verteilung farbidentischer Felder über die gesamte Bildfläche, was ein teppichartiges Aussehen begünstigt. Eine vierte Auffälligkeit in Abb. 204 ist, entgegen traditioneller Landschaftsmalerei, die bewusste optische Aufhebung eines möglichen Eindrucks architektonischer Schwere oder Last des Vordergrunds, indem die untere Bildhälfte deutlich heller gehalten ist, d. h. die obere Region die intensiveren und dunkleren Farbakzente enthält, wodurch dem Betrachter buchstäblich der Boden unter den Füßen entzogen wird.

Zumindest Ansätze all dieser Erscheinungen tauchen auch bei Macke (Abb. 344) und bei Klee (Abb. 203) auf, wenngleich mit unterscheidbaren Schwerpunkten. Macke setzt dabei intensiver auf Reinheit, perspektivische »Richtigkeit« und kompositorisch ausgefeilte Eleganz, Klee kultiviert dagegen stärker die Diversität der Farbskala. Von Delaunay unterscheiden sie sich beide durch anekdotenhafte Ergänzung von stilisierter Vegetation und baulichen Details, um in diesem Stadium, so scheint es, der unaufhaltsam voranschreitenden Abstraktion Einhalt zu gebieten. Im Ergebnis herrscht hinsichtlich der zitierten Synthese bei Macke das Verhältnis von Städtebauarchitektur und Bildarchitektur eine geradezu glücklich-harmonische Ausgeglichenheit im Sinne von »klassischer« Moderne vor, bei Klee stellt sich die Situation weniger eindeutig dar.

Im Aquarell *HÄUSER AM MEER* bricht Klee mit der perspektivischen Einheitlichkeit: unten ein transparent roter Platz mit zentralperspektivischen Grenzen, oben links ein gedeckt rotes Haus mit einer »naiv-unrichtigen« Verbindung von Front- und Seitenansicht sowie einem zu großen und architektonisch deplatzierten Fenster, die Gartenstreifen zwischen dem gezackten Zaun und der mittigen Hausfront perspektivisch »richtig« und »falsch« nebeneinander, – d. h. der zitierten Städtebauarchitektur wird in ihrer malerischen Darstellung stärker als bei Macke die topographische Realität entzogen. Mit dieser Art der Preisgabe von Wiedererkennbarkeit steht Klee zwischen Delaunays systematisch vollzogener Abstraktion und Mackes Tunis-Idylle. Das verfremdende Entkörpern der Bauten ist aber die gesuchte Brücke zur Synthese mit der Bildarchitektur, indem gleichzeitig die körperlosen Zwischenflächen farblich intensiviert werden. Dabei treibt Klee ein gewagtes Spiel mit statischen Unsicherheiten: die Farb-Bausteine des Bildes sind »wackelig« versetzt, bilden keinen robusten, sondern eher einen schwimmenden Verband. Offenbar sucht Klee mittels formaler und malerischer Unruhe durch das sprunghafte Verteilen der roten, der schwarzen, grünen oder blauen Flächen sowie durch deren Kontrast zu den gedeckt-unreinen Tönen jene »Bewegung der Farben«, von der Delaunay in seinem Brief an Macke spricht.

Fazit zu Klees Synthese: Durch den Verzicht der Architekturdarstellung auf körperliche Eigenständigkeit und auf eine ihr wohl zustehende städtebauliche Erscheinungsdominanz sowie durch eine gleichzeitige Steigerung der farbigen Präsenz der Zwischenfelder gelingt es dem Maler, beides in einem farbenreichen Flickenteppich zu einem bewegten Miteinander zu vereinen.

Anmerkung: Der Begriff *orphischer Kubismus* taucht in Guillaume Apollinaires Buch *LES PEINTRES CUBISTES*, erschienen 1913, als dritte von vier Tendenzen des *Kubismus* auf, zu der unter anderem auch Robert Delaunay zu zählen sei.¹⁸¹

1921/97: KERAMISCH/EROTISCH/RELIGIÖS

Der Titel dieses 97. Werkes aus dem Jahr 1921, Klees erstem Jahr am *Weimarer Bauhaus*, erklärt sich aus der dargestellten Szene:¹⁸² Vor dem Hintergrund voluminöser Amphoren in der oberen Bildhälfte (»keramisch«) hockt eine weibliche Gestalt mit gespreizten Schenkeln (»erotisch«), die ihre Arme und den Kopf wie in einer antiken Oranten-Geste gen Himmel richtet (»religiös«).

Nicht unähnlich dem Prinzip im Bild *HÄUSER AM MEER* stuft Klee hier die dingliche Präsenz herab und wertet gleichzeitig die nicht-dingliche Umgebung formal und farblich auf, in diesem Falle aber nicht parataktisch, sondern integrativ, indem die Figuren des Vordergrunds, so scheint es, auf den »Teppich« des Hintergrunds projiziert und innerhalb ihrer Silhouette Ton in Ton, d. h. hier in der Skala der Erdfarben, aufgehellt werden.

Die transparente Durchdringung und Überlagerung der verschiedenen Körper- und Raum-Ebenen ist eines der wesentlichen Ergebnisse des Prozesses vom körperbetonenden *Frühkubismus* zur Integration von Vorder- und Hintergrund im *analytischen Kubismus*, was dann im *synthetischen Kubismus* auf verschiedene Weise fortgeführt wird, wie das im *STILLEBEN MIT SCHILD* von Juan Gris aus dem Jahr 1917 zu sehen ist, wo die Körper- und Raum-Ebenen zu einem unentwirrbaren Puzzle ineinander verschachtelt sind, und zwar ebenfalls in einer kohärent gedeckten Farbskala. Es gibt sogar das bei Gris und Klee identische Struktur-Detail des Punktierens bzw. Strichelns in den aufgehellten Partien.¹⁸³

1922/32: DER GOTT DES NÖRDLICHEN WALDES

An diesem Werk¹⁸⁴ wird einmal mehr deutlich, dass auch Paul Klee kubistische Prinzipien der Bildgestaltung nicht in der Weise adaptierte, dass er sich Vokabeln und Syntax der Entwicklungsphasen des *Kubismus* Schritt für Schritt, d. h. der Reihe nach seinem eigenen Sprachschatz einverleibte, sondern dass er wahlweise, d. h. je nach Bedarf auf die kubistische Bildsprache zurückgriff, seinen eigenen Vorstellungen anpasste, umwandelte und neu formulierte. Der Beweis: Mit diesem Gemälde bezieht Klee sich auf eine Phase vor Delaunays Fensterbild (Abb. 204).

Wenn man Klees Gemälde *DER GOTT DES NÖRDLICHEN WALDES* von 1922 mit Picassos *DIE VIOLINISTIN* von 1910/1911 vergleicht, lassen sich erstaun-

181 Apollinaire, Die Maler des Kubismus: Ästhetische Betrachtungen, S. 35–37, hier S. 37.

182 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1913–1918, S. 315, Nr. 2688.

183 Schmidt, Juan Gris und die Geschichte des Kubismus, S. 28 mit Farbtafel 6.

184 Ebd., S. 372, Nr. 2856.

lich viele Parallelen feststellen. Das Sujet beider Bilder ist eine weitgehend abstrahierte, auf den ersten Blick kaum noch erkennbare Halbfigur, weil sich deren Umrisse kaum von ihrer Umgebung abgrenzen, aber auch die Binnenstruktur sich heftig verschiebt. Dabei spielt die Helligkeitsdifferenz eine wichtigere Rolle als die Farbvarianz. In beiden Gemälden ist die Bildfläche weitgehend von einem tendenziell rechtwinkligen, rasterähnlichen Gerüst mit zusätzlichen Diagonalen und Bogenlinien überzogen, bei Picasso nach außen sich auflösend, bei Klee umgekehrt von den Rändern nach innen. Dabei übernimmt beide Male das graphische Element der geraden Linien die entscheidende bildstrukturierende Rolle, bei Picasso dynamischer als bei Klee. Weiterhin treten die Linien mal selbstständig auf, mal bilden sie Grenzen nur angedeuteter Flächen, ohne dabei ihren Liniencharakter einzubüßen. Besonders charakteristisch ist das sogenannte Anschattieren von Innen- und Außen-Winkeln durch Intensivierung der Farbdichte an den Kanten.

Zur grundsätzlichen Unterscheidung der Malerei muss hinzugefügt werden, dass bei Picasso das Ringen um die Lösung formaler Probleme über die Thematik dominiert: Farbskalierung und Maltechnik im Dienste der Klärung des Verhältnisses von Linie zu Fläche zu Raum, während bei Klee Farbe und Form zumeist Träger symbolischer Aussagen werden, wie hier der mythische Bildtitel verrät. Ein weiterer Unterschied betrifft das Œuvre einer Jahresproduktion: Während Picasso sich zusammen mit Braque in jenen Jahren 1910/1911 in einem kontinuierlichen Werkstatt-Prozess an den genannten Problemen Schritt um Schritt abarbeitete, und zwar im Sinne des überlieferten Bonmots, wonach jedes fertige Bild die Problemstellung für das nachfolgende darstellte, hat Klee sich keineswegs durchgehend mit nur einem bildnerischen Problem auseinandergesetzt, auch nicht durchgehend mit kubistischen Farb- und Formfragen; welch erhebliche Folgewirkungen gleichwohl der *Kubismus* auch in dem Jahr 1922 im Schaffen Paul Klees hatte, offenbart der sehr bekannte *SENECIO*-Kopf im Baseler Kunstmuseum.

1923/144: SCHLUSSBILD EINER TRAGIKOMÖDIE

Klees Experimentierlust geht subtilere Wege als die Picassos. Im Falle dieses Werkes¹⁸⁵ ist es einerseits der umständlich produzierte Malgrund, andererseits die Lust an rätselhaften Vorstellungen, hier im wörtlich doppelten Sinne, die sich auch im halb-abgründigen Titel niederschlägt. *SCHLUSSBILD* meint traditionell diejenige, meist statische Szene, bevor der letzte Vorhang fällt. Doch was ist das für eine Bühne? Und welche Akteure! - Thematisch liegt es nahe, an die Rolle der Bühne am *Bauhaus* zu denken. Vom 1. Januar 1921 datiert die offizielle Verpflichtung von Oskar Schlemmer in Weimar, also genau einen Monat nach derjenigen von Paul Klee. Zu dessen innovativen kubistischen Bühnenideen mehr im nachfolgenden Kapitel. Im vorliegenden Fall *SCHLUSSBILD EINER TRAGIKOMÖDIE* scheint es sich um eine Art Drahtseilakt gehandelt zu haben, in welchem

185 Paul Klee Stiftung, Catalogue raisonné: 1923–1926, S. 109, Nr. 3238.

die vier Akteure: der Großköpfige, der Vogelartige, die Augengestalt und der Dünnbeinige selbst wie Drahtkonstruktionen recht verloren im undefiniert weiten Raum aufgetreten sind; am Ende jedenfalls recken sie ihre Arme empor: jubelnd? hilfeschend? entsetzt?

In der Frage der Bildsprache besteht kein Zweifel: Elementare geometrische Grundformen, transparente Durchdringung und Überlappung sowie Perspektiv-Wechsel, all das verweist auf die Herkunft aus dem *Kubismus*.

1924/88: WINTERLANDSCHAFT

In dem Aquarell *WINTERLANDSCHAFT*¹⁸⁶ geht es um den bildnerischen Grenzbereich zwischen Linie und Fläche, insofern Konturlinien sich zu Streifen verschiedener Breite ausdehnen, die einen lebhaften Rhythmus wie unterschiedlich laute Trommelschläge auf die Bildfläche verteilen. Da alle kahlen Baumstämme und die Gebäude rechts nur ihre linksseitigen Außenlinien dunkel verstärken, gewinnt man den Eindruck, es handele sich um die lichtabgewandten Eigenschatten, aber diese Streifen betonen nicht die zu ihnen gehörigen Körper, sondern führen im Gegenteil ein flächenverhaftetes Eigenleben, besonders da, wo sie kurz und richtig breit werden. Die hellen Flächen präsentieren sich vornehmlich als Rechtecke bzw. Quadrate oder als gleichseitige Dreiecke oder als Kreisscheiben.

Mit diesem Repertoire knüpft Klee gewollt oder ungewollt in entscheidenden Punkten an etwas an, was Fernand Léger in seiner illustrationshaften Darstellung der Stadt Paris aus dem Jahre 1919 vorwegnahm. Erst nach längerem Betrachten entdeckt man darin etwas links von der Mitte die Fassade von Notre Dame, daneben das Gitter des *EIFFELTURMS* und den Bogen einer Seine-Brücke, zusammengebunden durch einen unterlegten Kreisring, der die Stadt quasi zusammenhält, denn außerhalb heißt es (unten links): »LA FIN DU MONDE«. Das Bild lebt aber weniger von der Darstellung der Monumente als vom Takt der Linien und vom Rhythmus der sich zu schwarzen Flächen verbreiternden Streifen, die auch hier wie Paukenschläge ins Bild hämmern.

1925/7: ANSICHT EINER BURG

In dieser rein linearen Darstellung (Abb. 206)¹⁸⁷ einer mittelalterlichen Anlage aus befestigtem Torbau (links), Palas mit Bergfried (mittig) und Seitenbauten (rechts) um einen nach vorn offenen Burghof zeigt sich die Lust am phantasierenden Konstruieren eines räumlich vorgestellten Gebäude-Ensembles, das eine tatsächlich existierende Burg zumindest assoziieren lässt. Wie es aber in den großzügigen Freiraum des Papierformates gesetzt ist, denkt man eher an ein modernes »Luftschloss« als an uraltes Gemäuer. Das eigentlich Spannende an dieser Erscheinung ist jedoch die Art der Raum-Imagination, denn hier spielt der Zeichner gezielt mit alternativen Möglichkeiten der darstellenden Geometrie, d. h. eine einheitliche Perspektive ist von vornherein gar nicht gewollt. Vielmehr erhält jeder der reduziert fensterlosen Baukörper seine eigene »Ansicht«: das Torgebäude zentral-

186 Ebd., S. 207, Nr. 3456.

187 Ebd., S. 288, Nr. 3688.

perspektivisch, der Palas wie ein Aufriss, der Bergfried mit Anbau in Parallelperspektive von oben und rechts eine Phantasiekonstruktion in einer schwer durchschaubaren Schrägsicht.

Solch abenteuerliche Architektur-Darstellung hat ihre Parallele im *Frühkubismus*, genauer: in Ansichten des Dorfes Horta de Ebro, die Picasso im Sommer 1909 malte (Abb. 207). Die Aufhebung der normativen Perspektivlehre durch Verlassen eines ortsfesten Beobachter-Standpunktes, das Spiel auch mit »unmöglichen« Perspektiven, die Körper-Reduktion, die Preisgabe einer einheitlichen Beleuchtung sowie das in die Umgebung ausgreifende Facettieren hatten im Gegenzug zum Impressionismus als Hauptziel die Klärung der körperlich-räumlichen Verhältnisse in ihrer Darstellung auf der zweidimensionalen Leinwand.

Klees »Rückgriff« auf diese Artikulationsweise der frühkubistischen Bildsprache geschieht nicht ohne eigene Modifizierung. So betont er nicht die plastische Eigenständigkeit jedes Baukörpers, sondern sucht den graphischen Zusammenhang durch ein abwechslungsreiches Netz aus parallelen Bahnen, konvergierenden Strahlenbündeln, Raster-Ansätzen und Kreuzschraffuren. Außerdem setzt er nicht wie Picasso auf intakte Kompaktheit, sondern auf gerüthafte Transparenz.

Mit diesem Bild von Anfang 1925, zugleich dem Ende der Weimarer Bauhauszeit, soll die Kette der Beispiele von *Kubismus*-Adaptionen im Œuvre von Paul Klee abgebrochen werden, die hiermit als eine notwendige Ergänzung zum Katalog *KLEE TRIFFT PICASSO* angeboten wird. Die gleichnamige Ausstellung hat ausführlich vor Augen geführt, dass Klee sich auch später immer wieder intensiv mit den jeweils aktuellen Bildern Picassos auseinandergesetzt hat,¹⁸⁸ ohne allerdings, was es in diesem Kapitel zu untersuchen galt, dabei sich weiter intensiv mit dem »reinen« *Kubismus* zu beschäftigen.

Fazit

Das adäquate Erfassen von Paul Klees Adaption des *Kubismus* ist ein vergleichsweise kompliziertes Kapitel. Der Grund liegt darin, dass Klee unabhängig von der Intensität seiner Auseinandersetzung mit dem *Kubismus* sich im Unterschied zu Gropius, Feininger, Marcks, Itten, Muche, und, wie noch zu zeigen sein wird, auch zu Schlemmer, Schreyer, und Moholy-Nagy eine ungleich distanziertere, deutlich reservierte bis »eigenbrötlerische« und auf diese Weise unabhängige Position bewahrte und in dieser Hinsicht Kandinsky näher stand, dessen künstlerische Autonomie allerdings noch ein erhebliches Stück weiter reichte.

Klees schriftliche Kritik (1912)

Biographisch betrachtet stand bei Klee ziemlich am Anfang seiner Begegnung mit dem *Kubismus* die schriftliche Form einer Ausstellungsrezension. Daher muss diese hier in gebotener Kürze referiert werden.

Innerhalb der Serie von Rezensionen, die Klee zwischen November 1911 und Dezember 1912 in München für die Zeitschrift *DIE ALPEN* schrieb, erschien

188 Hopfengart, Klee trifft Picasso.

in der März-Ausgabe 1912 ein erster erklärender Hinweis und im Dezember-Heft desselben Jahres eine grundsätzliche Stellungnahme zum Phänomen *Kubismus*.

Der erstgenannte Artikel bezieht sich auf die zweite Ausstellung des *Blauen Reiters* in der Münchener Buchhandlung Goltz, in der Picasso mit fünf, Derain mit vier, Braque und Delaunay mit einer und Klee selbst mit 17 Arbeiten vertreten war.¹⁸⁹ Klee betont, Goltz sei der erste (in München), der den Mut bewiesen habe, in seinen Schaufenstern kubistische Kunst auszustellen und fährt erklärend fort: »Unter Kubismus versteht man die Bestrebungen, das Konstruktive der Formen ausdrucksvoll zu behandeln.«¹⁹⁰

Der zweite, ungleich längere Beitrag betrifft »Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich«¹⁹¹, die Klee im Juli, d. h. nach seinem zweiten Paris-Aufenthalt im April, gesehen haben muss. Wiederum rezensiert Klee eine Ausstellung, in der eingeladenerweise auch eigene Werke vertreten waren.¹⁹² Das hat schon etwas von Referenz einerseits und Rechtfertigung andererseits an sich.

Der Moderne Bund, so schreibt Klee, habe sich dem *Expressionismus* verschrieben, der als Bewegung durch jüngste Einflüsse aus Paris deutlich erweitert worden sei (genannt sind: Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso und Braque), und dem sich Schweizer Künstler angeschlossen hätten. Darum sei auch aus Paris eine Auswahl von Matisse, Le Fauconnier und Delaunay sowie aus München »eine bemerkenswerte Kollektion des blauen Reiters« hinzugezogen worden.

Nach dieser Einleitung spricht Klee über den Unterschied zwischen *Impressionismus* und *Expressionismus*, um daran seine Ausführungen über den *Kubismus* anzuknüpfen:

»Ein spezieller Zweig des Expressionismus ist der Kubismus. Diese Schule der Formphilosophen, der spekulativen Naturen unter den Künstlern« komme offenbar unter den Kritikern nicht gut an, zumal das »Formdenken« nichts Neues zur Renaissance darstelle, nur »dass man jetzt bis in die formalen Elemente die Konsequenzen« ziehe. Vormalig sei es den Betrachtern überlassen worden, bestimmte Maße im Bilde »herauszuempfinden oder nicht. Die Kubisten fixieren diese Maße bis ins Detail mit aller Bestimmtheit, die einen mehr die Flächenmaße, wie Le Fauconnier, andere auch die Helligkeits- und Farbenmaße, wie Delaunay. Dass so ein Bild nachher aussieht wie eine Kristallisation oder wie kombinierte geschliffene Steine ist kein Spaß, sondern die natürliche Folge des kubistischen Formdenkens, welches hauptsächlich in der Reduktion aller Proportionen besteht und zu primitiven Projektionsformen wie Dreieck, Viereck und Kreis führt.

Auf landschaftlichem Gebiet hat der *Kubismus* wohl schon Genießer gefunden, während auf dem figürlichen die Lächerlichkeit scheint nicht zu

189 Geelhaar, Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, S. 162 Anm. 33.

190 Ebd., S. 100.

191 Ebd., S. 105–111 mit Anm. 51 (S. 164).

192 Gordon, *Modern art exhibitions 1900–1916: selected catalogue documentation*, Bd. II, S. 606–607.

vermeiden ist. Ich erwähne dies, einmal weil ich selber gewisse Inkonsequenzen als störend empfunden habe, besonders aber, um daraus die Berechtigung des letzten Schrittes, der Weglassung des Gegenstandes, verständlich zu machen.« Während das Thema Landschaft darstellerisch weniger Probleme mache, verlören Tier und Mensch »an Lebensfähigkeit bei jeder Umrechnung. Oder gar, wenn sie sich einem heterogenen Bildorganismus einzuordnen haben, oder – wie bei Picasso – in einzelne Motive zerschnitten, dahin gesetzt werden, wo es die Bildidee fordert. Zerstörung der Konstruktion zu liebe? Gleichgültigkeit dem Gegenstand gegenüber und zugleich Reklame für ihn durch seine krasse Maltraitierung? Solche Inkonsequenz vermeide der Maler Delaunay, »einer der geistvollsten unserer Zeit«, beispielsweise mit seiner »Fensteraussicht«.

Klee lässt hier einen eigenen Absatz über Kandinskys Abstraktionen folgen und kommentiert noch Matisse, Le Fauconnier, Marc und Münter. Im letzten Teil seiner Rezension geht Klee schließlich auf einige Schweizer Künstler mit deutlich kubistischen Adaptionen ein.

Wie man sieht, hat Klee als Zeitzeuge von Ausstellungen in München, Paris und Zürich während des Jahres 1912 durchaus wachsam die Zeichen der Zeit wahrgenommen, die wahren Zusammenhänge und vor allem die Abhängigkeiten aber nicht durchschaut, noch nicht durchschauen können, von kunsthistorischer Kategorisierung ganz zu schweigen. Doch unabhängig davon bedarf das Theorie-Praxis-Verhältnis bei Paul Klee in puncto *Kubismus* einer Klarstellung. Dabei liegt die Problematik in der Zeitschiene, insofern die verschriftlichte *Kubismus*-Kritik nur für die enge Zeitspanne des Jahres 1912 Geltung beanspruchen kann, wogegen die eigene künstlerische Auseinandersetzung mit dem *Kubismus* da erst einsetzt und bis 1925 verschiedene Stadien durchläuft, wie an der Auswahl der Bildbeispiele zu zeigen war.

Zur Werkauswahl (1913 – 1925)

Nach der zugegeben selektiven Übersicht über zweifellos kubistisch inspirierte Werke Klees aus dem Zeitraum von 1913 – 1925 bleibt zu resümieren, welcher Art der »rote Faden« ist, der sich durch die analysierten Werke hindurch zieht. Sodann ist es erforderlich zu klären, wie sich diese *quinta essentia* zu Klees schriftlicher Kritik am *Kubismus* verhält, zumal in der Fachliteratur nicht selten beides »in einen Topf« geworfen wird.

Die Folge der Beispiele sollte den Nachweis erbringen, dass Klees individuelle Aneignung von bildnerischen Lösungsmöglichkeiten, die der *Kubismus* zu formalen Grundfragen der Darstellung des Verhältnisses Körper – Raum – Fläche anbot, durch alle Jahre von 1913 bis 1925 andauerte, und zwar unabhängig davon, ob es sich um Zeichnung, Druckgraphik, Aquarell, Ölmalerei oder seltenerweise um Plastik handelte. Dabei stellte sich heraus, dass Klee keine systematische, der Entwicklung des *Kubismus* folgende, d. h. sie nachvollziehende Aufarbeitung betrieb. Vielmehr sind in der Reihe der herangezogenen Werke regelrechte Sprünge festzustellen, d. h. Klee griff ohne Rücksicht auf eine begründbare Reihenfolge auf die drei

Phasen des *Galerie-Kubismus* zurück, worin allein sich schon eine gewisse Distanz und Unabhängigkeit manifestiert. Als Ergebnis der Tunis-Reise vom April 1914 gewann Klee als weitere Dimension zur Bewältigung der angestrebten Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur die Farbe hinzu, indem er unter dem Einfluss von August Macke die ihm schon länger bekannte Farbfächenordnung Delaunays (W. Haftmann) erstmals eigenständig umsetzte.

Auch wenn unbestritten bleibt, dass es im Œuvre Klees bis 1925 keine kontinuierliche Dominanz kubistischer Tendenzen gab, Jim M. Jordan terminiert Klee's Cubist period of 1912 – 1926¹⁹³ und die engere Phase der assimilation auf die drei Jahre nach 1912,¹⁹⁴ – er arbeitete bekanntermaßen im Weimarer Atelier gleichzeitig parallel vor drei Staffeleien¹⁹⁵ an Bildern ganz unterschiedlicher Thematik, Formate, Farbigkeit und Techniken – so erstaunt doch die Uneinigkeit in der Fachliteratur, was Klees Rezeption des *Kubismus* betrifft. Aus dem Meer der Stimmen über Paul Klee hier einige Solisten: Will Grohmann resümierte 1954: »Wenn man bei Klee von Kubismus spricht, so ist nicht mehr als ein Anklang an die Raumzeit-Sprache der Pariser Maler gemeint, ... seine Folgerichtigkeit liegt mehr in der Anpassung der Sprachmittel an das Thema.«¹⁹⁶ – Eva-Maria Triska behauptete noch 1979: »In wesentlichen Punkten steht er somit dem *Kubismus* ablehnend gegenüber.«¹⁹⁷ Dies leitete sie aus der *ALPEN*-Rezension Klees von 1912 ab, um daran das Beispiel von Klees *HOMMAGE À PICASSO* (Abb. 193) als weiteren Beleg anzuschließen: »In seinen Bildern vermischen wir das kubistische Prinzip, ... Nur in ganz wenigen Fällen nähert er sich der kubistischen Art, die Fläche räumlich aufzubrechen.« Als eine der wenigen Ausnahmen merkt die Autorin die Zeichnung 1913/151 an. – Dritte Stimme: In ihrem Kapitel »Klees Auseinandersetzung mit dem *Kubismus*« geht Christine Hopfengart 2010 ebenfalls auf Klees *Kubismus*-Kritik ein und erhebt die ovale Hommage von 1914 (Abb. 193) zur »Summe seiner aktuellen Auseinandersetzung mit Picasso«, weil Klee »in seiner distanziert-reflektierten Grundhaltung« letztlich gar nicht auf Picasso eingegangen sei. »In den folgenden Jahren und vor allem während seiner Zeit am *Bauhaus* und an der Düsseldorfer Kunstakademie scheint die Auseinandersetzung mit Picasso für Klee nur eine geringe Rolle gespielt zu haben.«¹⁹⁸ – Dass im Gegensatz zu diesen Aussagen der Kubist Picasso für Paul Klee gleichwohl auch nach 1914, von den Vor-Bildern anderer Kubisten ganz zu schweigen, eine zentrale Rolle spielte, hatten die amerikanischen Studien von Jim M. Jordan (1984)¹⁹⁹ und

193 Jordan, Paul Klee and cubism, Preface XIX.

194 Ebd., S. 50.

195 Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild?, S. 165f.

196 Grohmann, Paul Klee, S. 142.

197 Triska, »Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk«, S. 45–78, hier S. 46.

198 Hopfengart, »Influenz. Klees Verhältnis zu Picasso zwischen heimlicher Bewunderung und kritischer Ironie«, S. 83–106, hier S. 86–88.

199 Jordan, Paul Klee and cubism.

Marcel Franciscono (1991)²⁰⁰ bereits mit präzisen Analysen in extenso nachgewiesen. – Im vorliegenden Zusammenhang einer Untersuchung, welche Bedeutung die Auseinandersetzung mit dem *Kubismus* am *Weimarer Bauhaus* spielte, musste Klees Beitrag auf die Kette der hier gezeigten Beispiele reduziert werden. Und das mit folgendem Ergebnis.

Bereits das erste der analysierten Bildbeispiele von 1913, *ALS GOTT SICH MIT DER ERSCHAFFUNG DER PFLANZEN TRUG* (Abb. 194), ist ein offensichtlicher Beleg für das von J.M. Jordan bereits im Vorwort formulierte Resümee seines Buches: »*But the most essential element of Cubism for Klee was not its abstraction or schematization but its pictorial space. Cubism provided Klee with a means for structuring and controlling space. Though Cubist painting, a shallow, ambiguous, but visually rationalized (if not precisely rational) volume could be created without the use of traditional perspective or modeling of form. This space was extremely useful to Klee, for while it was relatively »pure« and modern, the shallow Cubist box was also an efficient stage for the graphic and plastic effects of his linear imagery.*«²⁰¹ Auch wenn Jordan für die ersten Jahre nach 1912 bei Klee von bestimmten, begrifflich fixierbaren Entwicklungsstufen spricht und sie minutiös nachweist, so kann angesichts der hier ausgebreiteten Beispiel-Kette der Jahre 1913–1925 kaum die Rede sein von einer in sich konsequenten Abfolge, d. h. von einer »Entwicklung« in dem Sinne, dass, wie in den drei kubistischen Phasen von Braque und Picasso, sich fortwährend in Hunderten kleiner und größerer Schritte etwas voran bewegt, indem vor allem auf der formalen Gestaltungsebene jedes Bild zugleich Stichwort-Geber für strukturelle Veränderungen im nächsten Bild ist.

Und trotzdem kann man bei Klee von einer Gesamttendenz sprechen, die natürlich auch mit der zunehmenden Sicherheit des Zeichners und Malers im Einsatz seiner bildsprachlichen, und das heißt hier: seiner eigenen, kubistisch inspirierten Darstellungsmöglichkeiten zusammenhängt: Formen-Klarheit. Dabei ist es aber nicht so, dass er zuvor, d. h. vor der intensiven Wahrnehmung des *Kubismus* noch nicht über Formenklarheit verfügt habe, im Gegenteil: seine frühen symbolistischen Darstellungen ließen in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Aber diese Phase der manieriert-hartkonturigen Formfestigkeit, Beispiel: *DER HELD MIT DEM FLÜGEL* (Radierung 1905/38), verließ Klee zugunsten spät- bzw. neo-impressionistischer Darstellungen, Beispiel: die tendenziell pointilistische Federzeichnung (1908/29 B) *LANDSCHAFT MIT SONNE* (»meinem Freund Sonderegger gestiftet«). Und dicht vor seinen Begegnungen mit dem *Kubismus*, also 1911/1912, verfolgte Klee mit seinen Illustrationen zu Voltaires *CANDIDE* eine »kritzeln« Zeichentechnik mit »suchendem Strich«, die jegliche klare Form, jeden festen Kontur geradezu ostentativ vermied, Beispiel zu Kap. 10: »*Vous ne savez pas ma naissance*« (1911/54). Von daher kann man die ersten Zeichnungen, die deutlich unter dem Eindruck jener französischen »Formphilosophen« (Ausdruck Klees in der *Kubismus*-Kritik seiner Alpen-Rezen-

200 Franciscono, Paul Klee: his work and thought.

201 Jordan, Paul Klee and cubism. Preface XVIII.

sion) entstanden²⁰², wie in die *DICKKÖPFE (KUBISTISCHES SPIEL)* (1912/90) oder *HINRISS ZU TANZ* (1912/126), als einen zögerlich evolutionären Prozess in Richtung Suche nach eindeutigen Formen in geometrisch abstrahierter Gerüsthafigkeit beschreiben. Zögerlich deshalb, weil Klee nicht sofort alles Bisherige hinter sich ließ, sondern auch nach den »ersten kubistischen Versuchen« die älteren Wege weiter beging.

Klees Wende in Richtung neuer Formenklarheit setzte mit der Adaption des analytischen *Kubismus* ein, wie am Beispiel 1913/176 (*ALS GOTTE SICH MIT DER ERSCHAFUNG DER PFLANZEN TRUG*) nachgewiesen (Abb. 194). Schon vorher hatte Klee in der winzigen Zeichnung *KÖPFE* (1913/132), die er im selben Jahr immerhin zum »Ersten Deutschen Herbstsalon« beisteuerte²⁰³ (Abb. 208), sich selbst in seiner Kritik am *Kubismus* widersprochen, indem er genau das darstellte, was er den Kubisten als »lächerlich« vorwarf: den kubistischen Blick auf Mensch und Tier. Auch hier schon: Klare Striche ohne »Kritzelei« ringsum. Diese Tendenz zur Zeichnung »reiner« Formen erreicht unter den ausgewählten Beispielen einen ersten Höhepunkt mit dem *TURM AM MEER* von 1917 (Abb. 200): eine durch und durch »bauhaus-affine« Formenklarheit. Dasselbe gilt für das dominierende Bildzentrum des *E* von 1918. Dagegen wirken die Zeichnungen auf den geschliffenen Steinen von 1919) (Abb. 202) eher spielerisch experimentell, was aber keineswegs im Widerspruch zur Mentalität im frühen *Bauhaus* steht. Mit dem Aquarell *HÄUSER AM MEER* von 1920 (Abb. 203) offenbart sich bei Klee der schon 1914 zum Durchbruch gelangte Wille zur Klärung des Eigenwertes der Farben auf Kosten ihres möglichen Darstellungswertes. In den nachfolgenden Jahren am Bauhaus, so zeigen es die fünf Beispiele, geht es um immer wieder neu formulierte Lösungen zum problematischen Verhältnis von Linie zu Fläche zu Raum: um komplexe Formüberlagerungen (1921/97)²⁰⁴, um das Auflösen einer strukturellen Verschränkung von graphisch eingebundenen Flächen-grenzen (1922/32), um eine scheinräumliche Inszenierung konstruierter Figuren (1923/44)²⁰⁵, um das Verbreitern von Linien zu Flächen (1924/88)²⁰⁶ und um eine geometrisch verdichtete Komposition wechselnder Perspektiven auf ein quasi architektonisches Ensemble (1925/7, Abb. 206) in einem räumlich undefinierten Umfeld. – Für das ganze Bündel solcher Darstellungsprobleme kommen, wie gesehen, Anregungen aus dem Zentrum des *französischen Kubismus*, namentlich von Braque, Picasso, Gris, Léger, Gleizes und Delaunay.

Klee nennt 1912 in seiner schriftlichen Kritik am *Kubismus* gewisse Inkonssequenzen, die er als störend empfunden habe. Dazu zähle der Verlust an Lebensfähigkeit in der kubistischen Darstellung von Tier und Mensch. Diese von Klee behauptete Einbuße hinderte ihn in der Folge aber nicht, selbst

202 Ebd., S. 68–81.

203 Alms und Steinmetz, *Der Sturm*: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre, S. 156f.

204 Abb. 347.

205 Abb. 350.

206 Abb. 351.

diesen Weg zu beschreiten, ja, besonderes eigenes Kapital daraus zu schlagen, wie die *KÖPFE* von 1913, die bemalten kleinen Statuetten (Abb. 202) von 1916 und 1919, das Aquarell *KERAMISCH/EROTISCH/RELIGIÖS* von 1921 und auch die gezeichneten Figurinen im *SCHLUSSBILD EINER TRAGIKOMÖDIE* von 1923 zeigen. – Dass Figuren von Picasso in einzelne Motive zerschnitten, dahin gesetzt werden, wo es die Bildidee fordert, bezeichnet Klee als Zerstörung der Konstruktion zuliebe und sei ebenfalls eine Inkonsequenz. Auch diese Kritik hält Klee nicht davon ab, dieselbe Technik nachzuzahlen (Abb. 196) und das Prinzip einer Konstruktion durch Zerstörung im Ölbild *DER GOTT DES NÖRDLICHEN WALDES* von 1922 selbst anzuwenden, so scheint es zumindest.

Was das spezielle Verhältnis Klees zu Picasso betrifft, muss an den noch immer gültigen Vergleich beider Maler erinnert werden, den Werner Hofmann 1966 durchführte. In seinem Kapitel »Die Stellung Paul Klees«²⁰⁷ erkennt Hofmann einen fundamentalen Unterschied zwischen dem Arbeitsprozess Picassos und dem Vorgehen Klees. Picasso sei stets von der Wirklichkeitserfahrung unter Einschluss der letztlich bis Giotto zurückreichenden Modelle ihrer Nachahmung ausgegangen, sei trotz aller Radikalität selbst in der Zerstörung noch der Tradition verpflichtet geblieben. Das unterscheide ihn von Paul Klee, der – verkürzt gesprochen – von den Darstellungsmitteln ausgehend auf immer neue Weise Wege zur Darstellung einer möglichen Wirklichkeit gesucht und gefunden habe.

Wenn man Hofmanns Urteil folgt, muss an dieser Stelle die Auseinandersetzung Klees mit dem *Kubismus* anders bewertet werden als die kubistischen »Anwendungen« der anderen Bauhaus-Meister, nämlich nicht als deduktiv umformulierend- bzw. weiterentwickelnd-nachahmende Adaption, sondern als eigenständiger Weg, der induktiv zu Ergebnissen führte, die nicht zufällig denen des *Kubismus* ähneln, weil bildsprachliche Vokabeln des *Kubismus* eingesetzt werden.

Dies lässt sich am letzten Beispiel *ANSICHT EINER BURG* von Anfang 1925 (Abb. 206) im Vergleich mit Picassos *HÄUSER AUF EINEM HÜGEL* (Horta de Ebro) von 1909 (Abb. 207) verifizieren. Während Picasso das nordspanische Dorf deutlich vor Augen hatte, wie eigene Fotos von Picasso mit diesem Blick beweisen, handelt es sich bei Klee um lustvoll phantasierendes Konstruieren mittels eines ausgefeilten graphischen Repertoires, das sich auf den Eindruck einer Burganlage zubewegt, um am Ende, d. h. hier rechts im Bilde, die fabulierenden Parallelen in ihr eigenes bildnerisches Spiel zu entlassen.

Den Beleg dafür, dass Klee nicht den Weg fortschreitender Abstraktion nahm wie Braque und Picasso in ihrer Bilderserie vom *Frühkubismus* zum analytischen *Kubismus*, sondern gleich »synthetisch« von den bildnerischen Mitteln und deren eigener Potenz ausging, die er als Vokabeln seiner Bildsprache einsetzte, um daraus sichtbare Assoziationen zu vorgestellten Wirklichkeiten zu erzeugen, das belegen auch Klees programmatische Äu-

207 Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, S. 416 – 428.

Berungen wie sein *PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH*, erschienen 1925, deren Zeichnungen schon im Sommer 1923 in der ersten Bauhaus-Ausstellung ausgestellt waren.²⁰⁸ Die erläuternden Texte erklären von Anbeginn, was eine bloße Linie bewirkt, wenn sie »aktiv«, »medial« oder »passiv« dargestellt wird. – Wie daraus das Bild einer Landschaft gestaltet werden kann, führt Klee in seinem oft zitierten Text der »Schöpferischen Konfession« von 1920 mit einer kleinen »Reise ins Land der besseren Erkenntnis« vor.²⁰⁹ Prinzip: »Die Elemente sollen Formen ergeben, nur ohne sich dabei zu opfern.«²¹⁰

In dieser Hinsicht kommt Klee dem von Juan Gris überlieferten Satz am nächsten: »Cézanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich mache aus einem Zylinder eine Flasche.«²¹¹

g) Oskar Schlemmer (1888 – 1943)

Wes Geistes Kind Oskar Schlemmer in seiner Zeit am *Weimarer Bauhaus* ist, offenbart die Lektüre seines Textes für die offizielle Einladung zur ersten großen Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923, auch wenn dieser, von Hans Maria Wingler als »Manifest« bezeichnet,²¹² zwar gedruckt, aber wegen der irritierenden Formulierung »Kathedrale des Sozialismus« letztlich nicht veröffentlicht, sondern wieder eingestampft wurde. Dennoch gelangten trotz aller Vorsichtsmaßnahmen einige komplette Exemplare in die Öffentlichkeit, was zu entsprechenden Anfeindungen seitens der tonangebenden konservativen Kreise in Weimar führte. Die große Schlemmer-Monographie samt Werkverzeichnis von Karin von Maur enthält auch ein Kapitel »Schlemmers Kubismus«, das jedoch unverständlicherweise auf

208 Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, S. 53.

209 Geelhaar, Paul Klee: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, S. 118f. Abschnitt II.

210 Ebd., S. 119, Abschnitt III.

211 Schmidt, *Juan Gris und die Geschichte des Kubismus*, S. 22.

212 *Das Bauhaus: 1919 – 1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, S. 79f.

Schlemmers frühe Stuttgarter Jahre mit Gemälden der Jahre 1911 – 1914 reduziert bleibt. Mit großer Akribie weist die Autorin den starken Einfluss von Cézanne auf Schlemmers frühe Stadtlandschaften nach, zeigt dann auch Derain und von Picasso die 1906 entstandene Kohlezeichnung eines Kopfes sowie die *SCHLAFENDE MUSE* von Brancusi, das war es aber auch schon.²¹³ Die vorliegenden Untersuchungen verlangen nach einer umfassenden Revision der Auseinandersetzung Schlemmers mit dem *Kubismus* bis zum Ende der Weimarer Jahre.

Malerei. Zeichnung. Druckgraphik.

Mit dem Ölgemälde *WEIBLICHER KOPF IN GRAU* von 1912 (Abb. 209, Werkverz. G 79) gibt sich Oskar Schlemmer als Form-Sucher zu erkennen. Entsprechend dem Verlauf der frühen Phasen des *Galerie-Kubismus* verzichtet der Maler auf die sinnlichen Reize der Farbe, um sich ausschließlich auf die zweidimensionale Darstellung der plastischen Werte eines seitlich geneigten, jugendlichen Frauenkopfes zu konzentrieren. Dass hier ein bewusster Reflex auf Picasso vorliegt, beweist eine Tagebuchstelle vom Juli 1913: »Bei Picasso ist wieder etwas Neues, die Abstraktion, die Form: er verzichtet wiederum auf die Farbe, um zu immer größerer Verfeinerung zu gelangen.«²¹⁴ In frühkubistischer Manier unterlässt es der Maler, sich auf individuelle Gesichtszüge mit der Wiedergabe physiognomischer Details einzulassen; einzig von Bedeutung ist die schmal-ovale Form des Schädels, um deren Reinheit willen sogar Augen und Ohren fehlen, und von der Nase bleibt nur die scharfgratige Kante des überlängten Nasenrückens, der Mund sprachlos klein. An dieser Stelle liegt der schon von K. v. Maur angestellte Vergleich mit Brancusis Kopf der *SCHLAFENDEN MUSE* besonders nahe, der diese Kopf-Idee²¹⁵ 1909 (Marmor) und 1910 (Metallgüsse) in Paris plastisch umsetzte.

Das überzuchtet Puppenhafte sucht eine Idealität reiner Körperlichkeit in grisailleartig unterkühltem Seitenlicht, verfeinert durch eine zarte Beimischung von Inkarnat im Gesicht. Aufmerksam geworden durch den exakten Winkel des Halsausschnitts kann man körperunabhängige Linien geometrischer Art entdecken, welche in die mit trockenem Pinsel verriebene

213 von Maur, Oskar Schlemmer: Monographie, S. 40 – 49.

214 Schlemmer, Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912 – 1943, S. 10.

215 Bach, »Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form«. Werkverzeichnis der Skulpturen, S. 430f. Nr. 89 u. 99.

Farbhaut eingeritzt sind, auf der Stirn und im Hintergrund: so links in Höhe des Haaransatzes einen Kreis, ergänzt durch Kreisabschnitte mit größerem Radius. Hier ist konstruierende Experimentierlust im Spiel.

Einige Jahre später zeichnet Oskar Schlemmer den *MANN IN AUFGETEILTEN FORMEN* (Abb. 210 Werkverz. A 51), offensichtlich eine Vorstudie zum Gemälde *MANN MIT FISCH*²¹⁶. Titelgemäß ist die Figur aufgelöst, als ob es sich um die Einzelteile einer Gliederpuppe handelt. Bei aller Lockerheit des skizzierenden Strichs herrscht eine strenge vertikal-horizontale Achsen-Geometrie vor, gepaart mit heftigem Helldunkel-Kontrast und vermittelnden durchsichtigen Grauwerten. Die Verwendung von kariertem Papier und die partielle Nutzung seiner Linien verstärkt das subtraktiv-additive Vorgehen, das dem analytischen *Kubismus* entlehnt scheint. Dafür spricht die Aufhebung körperlicher Konsistenz, das transparente Überlagern der Beine wie auch das Durchdringen von Brust- und Hals-Umriss, insgesamt das Außer-Kraft-Setzen tiefenräumlicher Bestimmbarkeit. Gleichwohl bleiben kräftige Ansätze zur Volumenbildung erhalten, im Gesichtsprofil ebenso wie an der karikaturhaften Bauchsilhouette. Im Innern des Rumpfes werden die Halswirbel linear-geometrisch reduziert, der Lungenbereich mutiert zum »Brustkasten« mit einem angrenzenden Minifigur-Fragment, auch im Unterleib steckt eine skizzierte Modepuppe. Die solchermaßen geometrierte Gestalt erinnert mit ihren rechtwinkligen Körperwendungen und Gliedmaßendrehungen – die erhobene Rechte zeigt unnatürlicherweise ihre Außenfläche – an Prinzipien ägyptischer Figuration.

In der Zeichnung *ABSTRAKTE FIGUR (SCHREITENDE FIGUR)* von 1919²¹⁷ nimmt Schlemmers Adaption des *Kubismus* deutlich die Tendenz von Fernand Léger an, der seinerzeit in Deutschland ziemlich präsent war²¹⁸: 1913 im »Ersten Deutschen Herbstsalon« mit 15 Werken und 1 Katalogabbildung, dann von 1916 bis 1919 fünf Mal in der Berliner STURM-Galerie, 1920 eine Lithographie *DIE SCHAFFENDEN* in der Zeitschrift *DAS KUNSTBLATT*, 1921 für das *Weimarer Bauhaus*-Portfolio *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK* die Lithographie *LE DÉJEUNER*²¹⁹, 1923 mehrere Texte von ihm in deutschen Kunst-Zeitschriften, 1924 persönlicher Kontakt zwischen ihm und Schlemmers engem Freund Willi Baumeister in Paris. Légers Tendenz offenbarte sich schon in einem Tagebuch-Eintrag Schlemmers vom Oktober 1915:

»Das Quadrat des Brustkastens,
Der Kreis des Bauchs,
Zylinder des Halses,
Zylinder der Arme und Unterschenkel,
Kugel der Gelenke an Ellbogen, Achsel, Knöchel,

216 Grohmann, Oskar Schlemmer: Zeichnungen und Graphik. Œuvre-katalog, S. 9 (ZT 60); von Maur, Oskar Schlemmer: Œuvre-katalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, S. 51, G 115.

217 Grohmann, Oskar Schlemmer: Zeichnungen und Graphik, S. 72, (ZT 113, ZT 142, 143, 146)

218 Gohr, »Max Beckmann und Fernand Léger«, S. 25–40.

219 Weber und Hahn, Punkt, Linie, Fläche: Druckgraphik am Bauhaus: Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin, Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001: Katalog, S. 51, Abb. 2.4.

Kugel des Kopfes, der Augen,
Dreieck der Nase, ...«²²⁰

Es sind vor allem die zylindrischen und konischen Elemente, die Légers Malerei der Jahre von 1913 an durchziehen, wie *MANN IN EINER MECHANISCHEN LANDSCHAFT* von 1918, die auch Schlemmers *ABSTRAKTE FIGUR (SCHREITENDE FIGUR)* bestimmen; hier in segmentierter Abfolge der Gliedmaßen. Allerdings verzichtet Schlemmer für dieses Mal auf die sonst so typischen, volumenerzeugenden Schattierungen. Im UTOPIA-Verlag erschien im November 1923 die Mappe *SPIEL MIT KÖPFEN*, darin 6 Lithographien Schlemmers,²²¹ produziert in der Druckwerkstatt des Bauhauses. Eine davon zeigt einen »Verschnitt« von drei schablonenhaft-flachen Kopfprofilen, arrangiert nach drei Grundprinzipien des *Kubismus*: erstens die ins Geometrische führende Stilisierung, wobei etwa das überdimensionierte Kinn zum Kreisabschnitt wird, zweitens die Segmentierung der Bildfläche, in diesem Falle durch eine diagonale, rhythmisch variierende Streifenbildung, wie sie zuvor vor allem Juan Gris 1912 praktizierte (Abb. 160), und drittens die Durchmischung der Raum-Ebenen, die hier zum Bestandteil des »Spiels« wird, indem entgegen der Luftperspektive die monochrome Farbintensität von vorn nach hinten zunimmt und die Raumschicht des weiß gelassenen Kopfstreifens rechts undefiniert bleibt.

Wandgestaltung. Relief.

Im Rahmen der Bauhaus-Ausstellung von 1923 setzte Oskar Schlemmer drei öffentlichkeitswirksame Akzente: Er verfasste den manifestartigen Text zur Eröffnung, führte selbst im August sein *TRIADISCHES BALLETT* auf und steckte viel Zeit und Energie in die Wandgestaltung des Eingangsbereichs, der Flure und des Treppenhauses innerhalb des Werkstattgebäudes, das Henry van de Velde entworfen hatte. Schlemmer dachte 1922 zunächst an Wandmalerei im zentralen weitläufigen Vestibül des Hauptbaus, doch der Einspruch der im selben Hause 1921 neu gegründeten alten Akademie blockierte einstweilen solche Pläne.²²²

Zum gesamten Komplex der Wandgestaltungsprojekte Schlemmers liegen die umfassenden Untersuchungen von Wulf Herzogenrath vor, sodass weitere Fragen dazu obsolet erscheinen. Doch gerade im Fall des wichtigsten und vom Autor durchaus detailliert analysierten Projekts der Weimarer Jahre Schlemmers, der Ausgestaltung des Werkstattgebäudes,²²³ versäumt es der Autor, auf Schlemmers eigenen Weg der Auseinandersetzung mit dem *Kubismus* einzugehen, um die Herkunft und Entwicklung seiner besonderen Formensprache verständlich zu machen. Nur an einer Stelle, als es um die Bronzierung der Figuren in Flur B geht, werden die »kubistischen

220 Schlemmer, Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher, S. 43.

221 Grohmann, Oskar Schlemmer: Zeichnungen und Graphik. Œuvreverzeichn. GL 11a/b – GL17, hier GL16. – Conzen, Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt, S. 68f. u. S. 284.

222 Schlemmer, Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus, S. 52f., 55f.

223 Herzogenrath, Oskar Schlemmer: die Wandgestaltung der neuen Architektur: mit einem Katalog seiner Wandgestaltung 1911–1942 (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen), S. 34–62.

Collagen und Material-Reliefs Picassos« erwähnt und durch einen Tagebucheintrag Schlemmers über Picasso ergänzt, mündend in der Notiz: »Anwendung von Materialien wie Silber, Staniol, Staub, Sand, Seide etc., aus Gründen des Ausdrucks. Kubismus nicht aus Logik, sondern aus Gefühl, Lebenshaltung.«²²⁴ So viel dazu.

Konzept, Bild-Themen und Techniken im Weimarer Werkstattgebäude sind bei Herzogenrath ausführlich kommentiert. An dieser Stelle kann es stellvertretend genügen, die Eingangssituation zu analysieren, und zwar anhand der beiden authentischen Blicke (Abb. 211, Werkverz. P 20/1–2) entlang der Innenwände des Eingangs A mit dem flachen Deckenrelief und unter Einschluss des Seitenblicks auf eines der beiden rundbogigen Felder in Flur B mit den bronzierten Figurinen, deren Platzierung anhand des Gesamtplans (Abb. 212, Werkverz. A 123) identifiziert werden kann. Daraus wird auch ersichtlich, warum Schlemmer gerade hier die Wandgestaltung durch Reliefs bevorzugte: wegen des Lichteinfalls von der Seite, wie sich auf den historischen Fotos zeigt.

In ihrer raumhohen Monumentalität erwecken die beiden Gestalten links und rechts der Tür den Eindruck mächtiger Wächter, esoterisch gesprochen: von »Hütern der Schwelle«, die alles Kommen und Gehen aufmerksam wahrnehmen bzw. die Ein- und Austretenden spüren lassen, genau registriert zu werden. Die Statik ihrer heraldischen Gebärde ist zentriert aufrechter Achse wie auch die Präzision ihrer glatten Oberflächen mit der geradezu unerbittlichen Strenge ihrer exakten Konturen haben einen gewissen Aufforderungscharakter: *Bewahre Haltung und suche Klarheit!*

Formenklarheit erzeugt Schlemmer in diesen Mörtelreliefs durch deutlich unterschiedene Schichten: die unterste in wandparallel flachen, geometrisch begrenzten Streifen, die außen die Grund-Form wie ein Echo in Linien und Winkeln ausklingen lassen. Vor dieser Schicht wölben sich die stark stilisierten Figuren: auf der einen Seite mit betont schlanker Hüfte, abwärts angedeutetem Rock, ausladender Oberweite, geneigtem Kopf und schlankem Arm wohl eine Frau, gegenüber in unbeugsam vertikaler Dominanz wohl ein Mann, der mit seiner erhobenen Linken den Weg treppaufwärts weist, während die Frau wie zum Abschied türwärts winkt. Relieftechnisch handelt es sich bei den Wölbungen um flachgedrückte Halbzylinder oder, wie der Hals der Frau, um einen flachgedrückten Halbkegel. Dabei wird jeweils die Kante zum Grund bzw. zur darunterliegenden Reliefschicht schattenbildend an- bzw. abgerundet, während die Mitten jeweils zur Frontparallelität tendieren. Ein weiteres Merkmal dieses Reliefstils ist das Komponieren im engeren Wortsinn, d. h. das Verbinden der Glieder nicht durch Verschmelzung, sondern durch additives Anheften wie bei einem Steckspiel. Mit diesen drei Prinzipien weist sich Schlemmer als Kubist aus, wie der vergleichende Blick auf drei kubistische Bildhauer zeigt, die in Paris ihre Impulse empfangen. Das relieftechnische In-die-Fläche-Drücken schattenbildend angewölbter Glieder setzt Henri Laurens ein (Abb. 213), die

224 Ebd., S. 50.

Reduktion der Glieder auf Halbzylinder und Halbkegel findet man bei Alexander Archipenko, den Schlemmer im Tagebuch hervorhebt,²²⁵ und das Prinzip, weitgehend autonome Körperteile additiv scharfkantig aneinanderzuheften oder zusammenzustecken führt Jacques Lipchitz (Abb. 214) schon 1916 vor. Weitere Gemeinsamkeit aller: der menschliche Körper als Sujet. Im Vergleich mit den Beispielen von Lipchitz, Laurens und Archipenko entwickelt Schlemmer seine unverwechselbar eigene Bildsprache, indem er erstens weniger auf Formkontraste setzt und im Zusammenhang damit zweitens weniger parataktisch wie Lipchitz und Archipenko arbeitet, sondern eher syntaktisch; drittens beschränkt sich Schlemmer auf die vertikale, die horizontale und auf eine diagonale Achse pro Relief, vermeidet damit beliebige Winkelvarianten; schließlich sucht er trotz starker plastischer Reduktion intensiver als die anderen Bildhauer in diesen Beispielen nach inhaltlich aussagefähiger figürlicher Gestik.

In den rundbogigen Wandfeldern in Flur B (Abb. 212, Werkverz. P 20/4) hat Schlemmer auf dunklem Grund Figurinen mit metallisch schimmernder Oberfläche appliziert, die wie schwerelos stehen, vornüberkippen oder vertikal fallen und durch unterschiedliche Körpergrößen eine undefinierte Raumtiefe imaginieren. Die große, diagonal kippende Gestalt sieht man links im Mittelgrund als ausgefeilte Formstudie auf dem historischen Werkstatt-Foto der Weimarer Steinbildhauerei, die Schlemmer seit 1922 leitete (Abb. 215). Die Relieffigur fällt vor allem wegen ihrer extremen Schlankheit auf, dazu durch die axiale Steifheit und nicht zuletzt ihren unsicheren Stand, denn sie »steht« auf den Zehenspitzen ihrer winzigen Füße. Die überlängten Proportionen der puppenhaft schematisierten Gliedmaßen erzeugen den Typus einer maschinellen Retorten-Kreatur fernab jeglicher Individualität, wie ihn wenige Jahre später Fritz Lang in seinem legendären Film *METROPOLIS* schuf. Schlemmers Torso *ABSTRAKTE FIGUR* sieht man vorn rechts auf demselben Foto, das mit all seinen Objekten den Eindruck einer Werkstatt des *Kubismus* vermittelt.

Schlemmers zuvor entstandene Werke: Relief H von 1919 (Werkverz. P 5) und Bauplastik R von 1919 bzw. nach 1945 (Werkverz. P 10) waren noch stärker den Intentionen des *Kubismus* verpflichtet, genauer: dem analytischen *Kubismus* mit partieller Einbeziehung frühkubistischer Plastizität, d. h. Formaufflösung ohne Preisgabe aller Volumina. Beide Reliefs bestehen aus Versatzstücken, die wie nach Art eines Baukastensystems mit kunstvoller Präzision zu einer neuen Einheit lückenlos-kompakt in schlanke Hochformate zusammengefügt sind. Es liegt im Prinzip der Relieftechnik, die Raumtiefe in Richtung Fläche zu komprimieren, kubistisch wird es aber dann, wenn dabei wie hier der Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund partiell aufgehoben oder gar beides vertauscht wird. In Anlehnung an die menschliche Aufrechte dominiert in beiden Fällen die vertikale Mittelachse, ansonsten gliedern horizontale Scheiben- oder Block-Kanten die Reliefs der Höhe nach in maßvoll proportionierte Abschnitte. Zur erheblich

225 Schlemmer, Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912–1943, S. 20: 27. April 1915.

abstrahierten Körperlichkeit bleibt zu ergänzen, dass weibliche Volumen-Abschnitte vorherrschen, konvex steigend oder hängend mit Ansätzen zur Kugelbildung. Während Relief H durch die Bronzierung gerade in diesem Bereich glänzt, hat die Gipsfassung der *BAUPLASTIK R* den Vorzug größerer Komplexität durch eine gesteigerte Vielfalt an Stufung und Details. Schlemmers Nähe zum *Kubismus* hat natürlich auch mit seiner ausgesprochen engen Beziehung zu Willi Baumeister zu tun, beide stellten seit ihren gemeinsamen Studienjahren bei Adolf Hölzel in Stuttgart mehrfach gemeinsam aus, zuletzt 1920 in der Berliner STURM-Galerie.

Freiplastik

Die *ABSTRAKTE FIGUR* von 1921/1923 (Abb. 216, Werkverz. P 13) ist zweifellos nicht nur eines der herausragenden Meisterwerke Schlemmers, sondern darüber hinaus mit Recht eine Ikone der Klassischen Moderne. Das liegt an ihrer absoluten Formvollendung. Um mit Versen aus einem Gedicht von Rainer Maria Rilke zu sprechen: »Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.«²²⁶ So verwundert es auch nicht, dass diese Stele schon mit der Gestalt des Apoll vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia verglichen wurde: Verwandte Motive sind, neben dem Fehlen der unteren Gliedmaßen der Beine, die aufrecht gebieterische Frontalität des Thorax, die Kopfwendung zu Seite, wohin auch der waagrecht ausgestreckte Arm weist, vielleicht sogar das über die Schulter geschlagene Tuch.

Zwei zeichnerische *ENTWÜRFE ZUR RUNDPLASTIK 3* datieren von 1921.²²⁷

Der von Schlemmer gewählte Titel »abstrakt...« überdehnt nach heutiger Terminologie diesen Begriff, denn Ausgangspunkt war ein menschlicher Körper, der nun unterwegs von der naturgemäßen Darstellung zur reinen Abstraktion innehält. Die Figur ist nicht abstrakt, sondern abstrahiert, und zwar in kubistischer Manier, d. h. durch stereometrische Reduktion auf elementare Volumina. Der Kopf: ein halber Ellipsoid auf einem halben Ovoid; der Armstumpf: ein schräg angeschnittener Zylinder; sein linker Oberschenkel: ein weiterer Zylinder mit halbkugeligen Enden; sein »amputiertes« rechtes Bein liegt in Sockelfunktion da als halber Kegel, der in eine Viertelkugel übergeht, in welcher eine quadratische Scheibe steckt; das extrem geschrumpfte Fußrelikt: ein winziger Kegelstumpf. – Doch nicht die additive Kombination aller Elemente, so elegant diese auch in Balance gebracht sind, sondern der Rumpf bildet den Kern von Schlemmers gestalterischen Ambitionen: ein Wunderwerk an körperlicher Verwandlung.

Der Bildung des Rumpfes von der engen Taille an aufsteigend bis zur Schulterhöhe liegt ein mittig geteiltes gleichseitiges Dreieck zugrunde, indem auf der einen Seite die plane Scheibe eines Teildreiecks den Oberarm-Stumpf stützt, während auf der anderen Seite, getrennt von einem vertikalen Steg wie durch die nach außen gekehrte Wirbelsäule, das nach

226 Rilke, *Archaischer Torso Apollos*, Paris 1908.

227 Grohmann, Oskar Schlemmer: Zeichnungen und Graphik. *Œuvrekatalog*, *Œuvreverz.* (ZT 174, ZT 175).

außen sich zunehmend rundende Trichtervolumen nach unten sich kugelig ausweitet – im Profil wohl als Gesäß zu deuten –, oben dagegen von einer panzerartigen Schulterplatte überwölbt wird. Der Kunstgriff der Metallstelzen verschafft der Stele trotz ihrer gewichtigen Präsenz eine gewisse Leichtigkeit. Schlemmer avancierte spätestens mit dieser Freiplastik, die mit der eklatanten Bevorzugung von Vorder- und Rückseite eher wie ein Doppelrelief wirkt, wie Feininger zum Vertreter einer Art *Edel-Kubismus*, weil er im Gegensatz zu Braque und Picasso, denen alle Arbeitsspuren stets wichtig blieben, vollständig eliminierte, um ein Höchstmaß an Präzision und geradezu maschineller Perfektion zu erzielen. In dieser geschmeidigen und verwandlungsbereiten Formenklarheit bildet Schlemmers Figur eine Art plastischen Gegenpol zu zeitgleichen *De Stijl*-Tendenzen am *Weimarer Bauhaus*; einzige Gemeinsamkeit, neben der Quadratscheibe im Sockel, ist die Dominanz der vertikalen und horizontalen Achse. Diese außerordentliche Figur lädt dazu ein, über ihre Verbindung zu Schlemmers schriftlichen und zeichnerischen Studien zu Le Corbusiers *Wohnmaschine* weiter nachzudenken (siehe Kap. IV.C. und Abb. 217–219).

Bühnen-Kostümkörper

Wie stark kubistische Impulse im Œuvre von Oskar Schlemmer ihr Echo fanden, zeigen nicht zuletzt die Figurinen zu seinem *TRIADISCHEN BALLETT*, das nach der ersten vollständigen Stuttgarter Uraufführung von 1922 während der Bauhauswoche im Sommer 1923 im Weimarer Nationaltheater zur Aufführung gelangte: »Das Triadische Ballett besteht aus drei Abteilungen, die einen Aufbau von typisch gestalteten Tanzszenen bilden, dem Sinn nach von Scherz zu Ernst gesteigert. Die erste ist heiter-burlesker Art bei zitronengelb ausgehängter Bühne, die zweite festlich getragen auf rosafarbener Bühne und die dritte mystisch-phantastischer Art auf schwarzer Bühne. Die zwölf verschiedenen Tänze in 18 verschiedenen Kostümen werden wechselweise getanzt von drei Personen: zwei Tänzern und einer Tänzerin. Die Kostüme bestehen teils aus wattierten Stoffteilen, teils aus starren, cachierten Formen, die farbig oder metallisch behandelt sind.«²²⁸

Alle Bühnen-Kostümkörper (Abb. 220, Werkverz. A 153) sind kubistische Geburten par excellence. Höhepunkt der drei Reihen, ausgeführt als letzter Solo-Tanz nach diesem Figurinen-Plan von 1924/1926 ist, vor schwarzem Grund, *DER ABSTRAKTE* (Abb. 221).

In seiner Gestaltung vereinigen sich die Prinzipien aller drei Phasen des *Galerie-Kubismus* (Braque, Picasso, Gris, Léger), insofern in frühkubistischer Manier die Volumina »gereinigt« und in ihrer stereometrischen Präsenz gesteigert, dann nach analytischen Gesichtspunkten zerlegt und schließlich synthetisch wie Versatzstücke aus diversen Materialien sowie kontrastreichen Farben und Formen neu zusammengesetzt sind. Begrifflich ist auch hier der Terminus *abstrakt* nach heutigen Kriterien überreizt, denn es bleibt in der ganzen Figürlichkeit eine in Gliederung und Proportion menschenähnliche Gestalt, allerdings, und das wäre der angemessenere Be-

228 Schlemmer, »Mensch und Kunstfigur«, S. 7–24, hier S. 22.

griff, stark *verfremdet*. Das beginnt mit der gegensätzlichen Behandlung der Beine. Während sein schwarzes linkes Bein vor schwarzem Grund nahezu unsichtbar bleibt, drängt sich »das überdimensional auswattierte rechte Bein aus weißem Filzstoff mit rotem Hahnenkamm als Biese«²²⁹ geradezu grotesk in den Vordergrund. Der metallisch glänzende Brustschild bezieht seine konvexe Präsenz aus dem Fundus abgewandelter Perkussionsinstrumente (Abb. 221), dagegen gehört der glockenförmige Unterarm mit Kugel und Kegelspitze als Innenteil ebenso wie die schwarze Kugelhand mit bronzierter Keule eher zum Repertoire einer Spielzeugmechanik. In der Kopfmaske kulminiert die Asymmetrie der gesamten Körpervertikale, denn sie teilt sich senkrecht in zwei ungleiche Partien, »deren rechtes Halbvoal mit dem kreisrunden Guckloch über das linke halbkugelförmige rote Kopfteil hinausragt. Verbunden werden die Hälften durch einen silberfarbenen Bügel, auf den ein schmallippiger Mund aufgemalt ist.«²³⁰ In seinem Bühnentheoretischen Konzept der Weimarer Jahre, verschriftlicht im Beitrag *MENSCH UND KUNSTFIGUR*²³¹ entwirft Schlemmer ein Gesamtschema möglicher Bühnenaktivitäten,²³² die er zwischen Kulthandlung und Volksbelustigung ansiedelt. Er konzentriert seinen Ansatz auf die von ihm definierten vier elementaren Prinzipien menschlicher Verhaltensweisen (Abb. 222), bezogen auf die »Gesetze des umgebenden kubischen Raumes«, die »Funktionsgesetze des menschlichen Körpers«, dessen »Bewegungsgesetze« und auf die »metaphysischen Ausdrucksformen«.²³³ Ein in diesem Zusammenhang typischer Satz Schlemmers: »Zeichen unserer Zeit ist ferner die Mechanisierung, der unaufhaltsame Prozess, der alle Gebiete des Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: die Erkenntnis des Unmechanisierbaren.«²³⁴ Schaut man von hier aus auf die Tänzergestalt des *ABSTRAKTEN*, dann synthetisiert Schlemmer an dieser Stelle das Gliederpuppenhafte, welchem Züge einer Harlekinade anhaften, mit dem Kopf eines steuernden Maschinisten. Vor schwarzem Grund beleuchtet und in Aktion: ein unheimlicher Homunkulus, der die Frage nach dem »Unmechanisierbaren« im Menschen drastisch vortantzt. M. Droste dringt in ihrer Interpretation des *TRIADISCHEN BALLETTS* und speziell des *ABSTRAKTEN* tief in Schlemmers »persönliche Ikonographie« einer Erlösung ein, ohne auch nur mit einem Wort auf die hier agierende kubistische Formensprache einzugehen, obwohl sie selbst an zwei Stellen Schlemmer zitiert: »Erst war das Kostüm, die Figurine« (1922). Und: »Das Gesetz der Form gibt Freiheit des Ausdrucks und die Seele kann ihm [dem Tänzer] nicht genommen werden.«²³⁵

229 Scheper, Oskar Schlemmer: das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 43.

230 Zimmermann, »Mensch und Kunstfigur«: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik, S. 183.

231 Oskar Schlemmer: bauhausbücher 4. Die Bühne im Bauhaus, 1925, S. 7–24.

232 Ebd., S. 9.

233 Ebd., S. 16 ff.

234 Ebd., S. 7.

235 Droste, »Stirb und werde« Anmerkungen zur Vor- und Nachgeschichte von Oskar Schlemmers Triadischem Ballett«, S. 73–86.

h) Lothar Schreyer (1886 – 1966)

Schreyer war seit dem 1. Oktober 1921 Schlemmers Vorgänger an der *Weimarer Bauhaus*-Bühne. Eine Beschreibung der Begegnung beider und ihrer Standpunkte hat Schreyer selbst unternommen, in seinen Erinnerungen, dialogförmig innerhalb des Kapitels »Die Kunstfigur«. ²³⁶

Das Problem: Gemeinsamkeiten rangieren dort vor den Unterschieden, was die heutige Bauhaus-Literatur im Rückblick durchgängig umgekehrt sieht.

Schlemmer seinerseits äußert sich über Schreyer sehr viel distanzierter und wortkarger, wenn man den veröffentlichten Teil seiner Tagebücher und Briefe durchblättert. So äußerte Schlemmer in einem Brief vom 30. März 1923 angesichts des gänzlichen Scheiterns einer bauhausinternen Weimarer Aufführung Schreyers vom Anfang des Monats, die nicht alleinige Ursache, aber Auslöser seiner Demission am 5. März vom *Bauhaus* war, kein Wort des Bedauerns. ²³⁷

Doch im vorliegenden Zusammenhang geht es weniger um Schreyers Biographie ²³⁸, vielmehr um die Frage nach Schreyers bildnerischer Auseinandersetzung mit dem *Kubismus*. Zu einem Marionettenspiel *GEBURT* hat Schreyer 1918/1919 acht farbige Figuri-

236 Schreyer, Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild?, S. 174–184.

237 Schlemmer, Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912–1943, S. 105.

238 Bothe, Hahn, und von Tavel, Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 bis 13.9.1994]. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, S. 493.

nen auf Papier entworfen,²³⁹ deren letzten Titel *DER WEIBLICHE INTELLEKT* trägt (Abb. 223). Sie setzt sich aus einer schlanken Kette aneinandergfügter geometrischer Elemente zusammen, die trotz des überwiegend graphischen Gesamteindrucks doch eine Fülle farbig variierender Kleinflächen verbindet. Bei näherer Betrachtung der Vokabeln wie auch der Grammatik dieser Bildsprache drängt sich der Vergleich mit einer Collage des ein Jahr älteren Pariser Bildhauers Henri Laurens auf, der seit 1911/1912 ein enger Freund von Georges Braque war: *JOSEPHINE BAKER* von 1915 (Abb. 224).

In beiden Beispielen handelt es sich thematisch im weitesten Sinn um Bühnenfiguren weiblichen Geschlechts, in beiden Darstellungen sind die Gliedmaßen in geradezu grotesker Weise verschlankt, beide vollziehen marionettenhafte Bewegungen, vor allem aber setzen sich beide Figuren ausschließlich aus einer Vielzahl rein geometrischer Linien und Flächen zusammen, im Zentrum jeweils ein Kreis, ergänzt um Segmente von Kreisflächen (bei Laurens am Hauptkreis, bei Schreyer am unteren und oberen Ende), den Oberkörper bildet hier wie dort ein größeres Dreieck, kleinere Dreiecke formen bei Laurens Hände und Füße, bei Schreyer versammeln sie sich im Kopfbereich; ein rein lineares Rechteck steht bei

239 Ebd., S. 334–337: alle acht Entwürfe in Farbe.

Schreyer im Zentrum, bei Laurens fungiert es als Tanzfläche; eine Folge von dichten Parallelstreifen treten bei Schreyer im Brustbereich auf, bei Laurens am Kopf. Soviel zu den Vokabeln. Deren Syntax ist bestimmt von Addition mit nur punktueller Berührung bis hin zu partieller Überlagerung, wobei sich dennoch kaum raumerzeugende Wirkungen einstellen, bei Schreyer stärker im Kopf-Brust-Bereich, bei Laurens eher im Körperzentrum, teils mit Transparenz-Effekten.

Aufs Ganze gesehen entsteht bei Schreyer ein mehr spielerisch dekorativ-ornamentales Phantasie-Produkt ohne jegliche Suche nach Fleisch und Blut, während es bei Laurens zwar auch spielerisch zugeht, jedoch war der noch immer nachvollziehbare Auslöser, wie der Titel nahelegt, die Faszination der berühmten Tanzkünste jener aufsehenerregenden Tänzerin.

Die kubistischen Impulse wird Lothar Schreyer in Berlin empfangen haben, genauer: von 1915 an als Mitarbeiter, ab 1916 Schriftleiter von Herwarth Waldens Zeitschrift *DER STURM*, dann dort auch Lehrer für Bühnenkunst und Pantomime, schließlich 1918 Gründer der STURM-Bühne. Schreyer besaß selbst ein Gemälde von Fernand Léger, der 1916, 1917 und 1919 im STURM ausgestellt hatte.

Im verschollenen *TOTENBILD DES MANNES FÜR DAS TOTENHAUS DES MANNES* von 1921

(Abb. 225), das in seinem Weimarer Meister-Atelier stand, verwendete Schreyer dieselben bildnerischen Vokabeln wie im Marionetten-Entwurf, allerdings auf einer höheren Ebene an seriöser Komplexität, zumal es darum ging, das ungewöhnliche Format eines Sargdeckels kompositionell zu bewältigen. Die Flächengestaltung steht unter starker Spannung, insofern zwei heftige Kontraste ununterbrochen das Auge beschäftigen: der Hell-dunkel-Kontrast, überlagert vom Kampf der unruhig-komplizierten Linearstruktur gegen das Flächige, alles in streng geometrisierten Formen. Von daher lässt sich hier von einem stark formalisierten *Kubismus* sprechen.

Auf die Idee, dass es sich hier um das »Innenleben« eines toten Mannes handelt, kommt man erst bei näherer Betrachtung der obersten Partie, die an eine dunkle Tarnkappe erinnert mit zwei kleinen Halbkreisen als Augenlöcher. Mit dem weißen Kreuz auf der Stirn und dem heiligenscheinartigen Nimbus verweist die Darstellung auf okkulte Sphären; von »Ruhe in Frieden« jedenfalls keine Spur.

Schreyer selbst schreibt dazu: »In Weimar ließ ich dann das zweite Totenhaus, das ›Totenhaus des Mannes‹, für mich zimmern nach den gleichen Maßen. Ich bemalte es zunächst nur völlig mit Weiß. Ich ließ aber noch einen zweiten Deckel hierfür zimmern, den ich gesondert bemalte, auf der Grund-

farbe Gelb, eine sehr bunte, ins Kubistische abstrahierte Mannesgestalt.«²⁴⁰

In dem nach Art einer Collage um 1922 gestalteten Blatt *ZWEI FIGURINEN* macht Schreyer offensichtlich von Techniken des synthetischen *Kubismus* Gebrauch, insbesondere von der kompositorischen Verwendung von Versatzstücken, die wie ausgeschnitten und hineingeklebt wirken, sowie der Nachahmung von Muster-Reproduktionen, hier sogar mit tapetenartigem Rapport. Denn auf dem weiß-gelben Schachbrett-Untergrund ist unten rechts ein Formen-Ensemble aus Dreiecken und einem geometrischen Phantasiegebilde platziert, das sich oben verschoben exakt wiederholt. Die beiden kostümballartig gekleideten Gestalten wirken wie ratlos dastehende, aus geometrischen Muster-Schnipseln zusammengeklebte Schachfiguren.

Die nur anderthalb Jahre währende Mitwirkung Lothar Schreyers bei der Aufbauarbeit in Weimar und ihr Ende schon vor der großen Bauhaus-Woche wird nur verständlich im Gesamtzusammenhang der Theater-Biographie Schreyers vor seiner Berufung ans Bauhaus, wie Bernd Vogelsang ausführlich und überzeugend darlegt.²⁴¹

Georg Muche, Schreyers junger Meister-Kollege, kommentiert das Ende so: »Nach Johannes Itten war Lothar Schreyer

240 Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild?*, S. 161.

241 Vogelsang, »Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne«, S. 321–363.

gestürzt worden, weil er in den Proben zum Tanz seiner Bühnenwerke den Bauhaus-Kanon überschritten hatte, um für eine höhere Deutung der Bühnengestaltung die gemäße Form – eine kultische – zu finden, und sie nicht gleich fand. Da gab es keine Geduld und keine Gnade, kein Verstehen und keinen freundschaftlichen Rat, kein gutes Wort – nur Zorn und Schweigen.«²⁴²

i) Wassily Kandinsky (1866 – 1944)

Am 1. Juli 1922 beginnt offiziell die Lehrtätigkeit Kandinskys am *Weimarer Bauhaus*. Unter den Formmeistern war er zugleich der deutlich älteste wie der künstlerisch zweifellos unabhängigste von allen. Sein Verhältnis zu Frankreich war ungleich komplizierter und schwerer durchschaubar als das der anderen. Dabei hat er von allen am längsten in Frankreich gelebt, sogar 1939 kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die französische Staatsbürgerschaft angenommen. Aber für Kandinsky war »Paris nie affektive Heimat« und »de facto bleibt er, der zeitlebens eine Hauptrolle in seinem jeweiligen künstlerischen Milieu spielte, in Paris eine Randfigur«.²⁴³ Kaum etwas ist bekannt über seine ersten Kurzbesuche Oktober 1889 in Paris, d. h. während des letzten Monats der Weltausstellung (siehe dazu Kap.II.B.3), ebenso 1892; ein weiterer datiert auf den 27. November bis zum 2. De-

242 Muche, Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart, S. 129.

243 Illtischko, Kandinsky und Paris: die Geschichte einer Beziehung, S. 7f.

zember 1904. Am 22. Mai 1906 traf er zusammen mit Gabriele Münter in Paris ein; sie wohnten zunächst im Quartier Latin und zogen dann Ende Juni für ein ganzes Jahr in den Pariser Vorort Sèvres. Ende 1933 nahm Kandinsky für die letzten zehn Jahre seines Lebens Quartier im Pariser Stadtteil Neuilly-sur-Seine, wo er bald nach der Befreiung durch die Alliierten starb.²⁴⁴

Paris war natürlich auch für Kandinsky ein Ort der Sehnsucht; in Paris künstlerisch bekannt und anerkannt zu werden, offenbar sein Traum. Wie anders ist zu erklären, dass sich Kandinsky zwischen 1904 und 1912 an nicht weniger als insgesamt 20 Ausstellungen in Paris beteiligte.²⁴⁵ Allein 1904 an vier, 1905 an fünf, 1907 an vier Ausstellungen. Jedes Jahr im Herbst nahm er von 1904 bis 1910 am *Salon d'Automne* teil, in deren Jury er 1905 gewählt wurde; der *Salon* fand zunächst im renommierten *PETIT PALAIS* statt, ab 1905 im nicht weniger bedeutenden *GRAND PALAIS* (siehe Kap.II.C.1.). Die Frühjahrsausstellungen der *Société des Artistes Independants* beschickte er 1907, 1908, 1909, 1911 – in diesem Jahr war auch Feininger dort und mit sechs Gemälden vertreten – und 1912, zuletzt am Quai d'Orsay. Hinzu kamen u. a. die Galerie Sagot (1904), dann eine internationale Aquarell-Ausstellung (1905) sowie die *12. Exposition du Travail*

244 Barnett u. a., »Zeittafel«, S. 400–403.

245 Illetschko und Katz, »Kandinsky Exhibitions«, S. 493–538.

(1906) mit der Anerkennung durch eine Medaille. Im Mai 1904 war er der *Union Internationale des Beaux-Arts* beigetreten, durch die er in intensiveren Kontakt mit der *Galerie des Tendances Nouvelles* (Juni 1904) kam, in deren Zeitschrift *LES TENDANCES NOUVELLES* er zwischen 1906 und 1908 über 30 Holzschnitte veröffentlichen konnte,²⁴⁶ und in der auch Feininger 1911 einen eigenen Text mit 6 Bildern publizierte.

Welche künstlerischen Impulse empfing Kandinsky in und aus Frankreich?

In seinem autobiographischen Buch *RÜCKBLICKE*, erschienen 1913 im Verlag DER STURM, berichtet Kandinsky über wichtige Ereignisse, die sein Leben nachhaltig beeinflussten, darunter Claude Monets Gemälde *HEUHAUFEN*, das er 1896 in einer Moskauer Ausstellung französischer Kunst sah, und war tief beeindruckt angesichts des erheblichen Abstraktionsgrades.

Als Kandinskys Hauptwerk seiner Pariser Periode gilt *DAS BUNTE LEBEN* von 1907 (130 × 162,5 cm, im Münchener *Lenbachhaus*), in welchem Kandinsky wie schon im Bild *RUSSISCHE SCHÖNE IN LANDSCHAFT* (1903) und in der *ANKUNFT DER KAUFLEUTE* (1905) den Farbauftrag in einer typisch neoimpressionistischen Tupf-Technik vornahm, ungewöhnlicherweise aber weißlich aufgehellte Creme-Töne und kontrastierend dazu einen dunklen Grund wählte. In einer Pariser

246 Röthel, Kandinsky: das graphische Werk, S. 426f.

Landschaftsstudie wie *LE PARC DE SAINT CLOUD* (1906) trug Kandinsky die Farben spontan mit kurzen, ungewöhnlich saftig-pastosen Strichen des breiten Pinsels auf, die aber kaum etwas von der französisch lichtdurchfluteten Leichtigkeit an sich haben.

Kandinskys Landschaften der Murnauer Zeit leuchten da deutlich stärker, sind aber kaum direkt von französischen Vorbildern beeinflusst, sondern lassen sich in ihrer Farbenpracht mühelos in den weitläufigen Horizont des blühenden deutschen Expressionismus (Nolde, Pechstein, u. a.) einreihen.

Erst mit der Formierung des *Blauen Reiters*, vor allem durch die enge Zusammenarbeit mit Franz Marc, der nebenbei bemerkt mit seiner elsässischen Mutter nur Französin sprach, entwickelte sich eine neue Beziehung zur jüngsten Pariser Entwicklung, namentlich zur Person und zu den Werken von Robert Delaunay. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte es bereits fünf Pariser Ausstellungen gegeben, in denen Delaunay und Kandinsky gleichzeitig vertreten waren: 1906 und 1907 im *Salon d'Automne* sowie jeweils im Frühjahr 1907, 1909 und 1911 im *Salon des Artistes Indépendantes*, ohne dass sie voneinander Notiz genommen haben dürften, zumal Kandinsky zwischen 1907 und 1933 nicht mehr in Paris war. Wie längst bekannt, bedurfte es erst der persönlichen Anregung durch die in Paris lebende ehemalige russi-

sche Schülerin Kandinskys, Elisabeth Epstein, zugleich Freundin von Sonja Delaunay, die Fotos von jüngsten Arbeiten Robert Delaunays nach München schickte, woraufhin Kandinsky und Marc diesen zur Mitarbeit am *Blauen Reiter* einluden, zur gemeinsamen Ausstellung wie zur Beteiligung am Almanach.²⁴⁷

In seinem Dankesbrief an Delaunay vom 28. Oktober 1911 erwähnt Kandinsky insbesondere das Eiffelturm-Bild und fragt: »Würden Sie ein paar Überlegungen zu Ihrem künstlerischen Ziel schreiben? Über den Kubismus vielleicht?«²⁴⁸ Delaunay bedankt sich seinerseits nach dem Erfolg der Ausstellung bei Kandinsky mit dem Geschenk einer Eiffelturm-Zeichnung,²⁴⁹ die alle Merkmale des fortgeschrittenen *analytischen Kubismus* aufweist.

Kandinskys Reflexe auf Delaunay müssen wohl als vergleichsweise marginal bezeichnet werden, wenn man daneben die Wirkung auf Franz Marc und andere sieht. Auf der Suche nach adaptierten Motiven stößt man bei Kandinsky am ehesten auf Delaunays orphistische Kreisformen (Abb. 226, 227), die »*formes circulaires*«; eine ganze Serie davon zeigte der *Erste Deutsche Herbstsalon* vom 20. September bis zum 1. Dezember 1913 in Berlin, auf dem auch

247 Schuster, »Delaunay und Deutschland«, S. 69–80, hier S. 69–74.

248 Ebd., S. 483, Dokument 11/2.

249 Ebd., Kat.-Nr. 83.

Kandinsky mit 7 Werken vertreten war.²⁵⁰ Meist kleinere mehrfarbige Ringe tauchen in Aquarellen und Gemälden Kandinskys schon im November 1913 in den ersten Vorstudien zu seinem monumentalen Hauptwerk der Vorkriegsjahre *KOMPOSITION VII* auf.²⁵¹ Der Kreis als kompositionelles Hauptmotiv nahm in Kandinskys Bauhausjahren ständig an Bedeutung zu.

Insgesamt betrachtet findet im malerischen Œuvre von Kandinsky keine signifikante direkte Auseinandersetzung mit dem Pariser *Galerie-Kubismus* (Picasso, Braque, Léger, Gris) statt, umso erstaunlicher sind Kandinskys theoretischen Bemühungen um eine Klarstellung seiner Position auch gegenüber dem *Kubismus*. Es überrascht die große Anzahl qualifizierter Aussagen, die von ihm über Picasso und über den *Kubismus* überliefert sind, nicht nur in Briefen, sondern ebenso in seinen Schriften zur Kunsttheorie. Drei Beispiele als *pars pro toto*.

In einem Brief an Franz Marc vom 2. Oktober 1911 formuliert Kandinsky: »Kahnweiler hat mir Picassosche Photos geschickt: er zerteilt den Gegenstand und streut einzelne Teile über das Bild. Riesig interessant. Picasso geht seinen Weg weiter. Hoffentlich überwindet er auch das äußere Band der Natur. Wie Schönlake sagt, sucht Picasso das Zahlenverhältnis der einzelnen Teile.

250 Alms und Steinmetz, *Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*, S. 261.

251 Riedl, *Wassily Kandinsky*, S. 67–72.

Also das, was Le Fauconnier schrieb. Nein! Hier ist nicht das Heil! Aber erfreulich ist es doch. Einige Sachen Picasso's sind wie geistige Abspiegelung des Zerfalls: das ist die Folge der unvollkommenen Befreiung vom Naturalismus.«²⁵²

In seinem Buch *ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST*, erschienen Dezember 1911, datiert 1912, heißt es zum Stichwort »das Objektive der Form«: »Konstruktion zum Zweck der Komposition. Dadurch erklärt sich der schon heute daliegende Drang, die konstruktiven Formen der Epoche zu entdecken. Als eine der Übergangsformen zeigt z. B. der Kubismus, wie oft die naturellen Formen den konstruktiven Zwecken gewaltsam untergeordnet werden müssen und welche unnötigen Hindernisse diese Formen in solchen Fällen bilden.

Jedenfalls wird heute im Allgemeinen eine entblößte Konstruktion angewendet, welche scheinbar die einzige Möglichkeit ist, dem Objektiven in der Form Ausdruck zu verleihen.«²⁵³

Für den Almanach *DER BLAUE REITER* von 1912 schreibt Kandinsky:

»Das Suchen, in einer Formel das Kompositionelle auszudrücken, ist der Grund des Entstehens des sogenannten Kubismus. Diese ›mathematische‹ Konstruktion ist eine Form, die manchmal bis zum letzten Grade

252 Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. 2 Dokumentation, S. 576.

253 Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, S. 129.

der Vernichtung des materiellen Zusammenhanges der Teile des Dinges führen muss und in konsequenter Anwendung führt (siehe z. B. Picasso).«²⁵⁴

Eine spezielle Aufforderung zur Beschäftigung mit dem *Kubismus* kam auf Kandinsky zu, als er 1912 zusammen mit Franz Marc den Almanach *DER BLAUE REITER* herausgab. Dabei galt es nicht nur, für einen Beitrag über den *Kubismus* (von Roger Allard, übers. v. F. Marc) zu sorgen, sondern auch zumindest ein Beispiel von Pablo Picasso abzubilden: *FEMME À LA GUITARRE*²⁵⁵ (Paris, Frühjahr 1911). Hinzu kamen Abbildungen von Werken Cézannes sowie drei Beispiele von Robert Delaunay und zwei des Salon-Kubisten Henri Le Fauconnier.

Es ist ebenso aufschlussreich wie bezeichnend, welches Beispiel von Picasso als Abbildung in den Almanach aufgenommen wurde. Vor dem Hintergrund der Kritik Kandinskys am *Kubismus*, wie sie in der zitierten Brief- und den Buch-Passagen zum Ausdruck kommen, verwundert es nicht, dass mit dem Gemälde *FEMME À LA GUITARRE* ein Bild vorgestellt wird, das der am weitesten fortgeschrittenen Phase des *analytischen Kubismus* angehört, wo der Weg in die reine Abstraktion mit dem Verzicht auf jegliche Andeutung von Gegenständlichkeit sich als nächster folgerichtiger Schritt anzu-

254 Kandinsky, »Über die Formfrage«, S. 132–182, hier S. 173.

255 Ebd., S. 26 (mit Titelvariante).

deuten schien, ein Schritt, den aber weder Picasso noch Braque je vollzogen, was Kandinsky als inkonsequent kritisierte, ganz abgesehen davon, dass er sicherlich die Farben vermisste.

Immerhin schickte Herwarth Walden, Berliner Galerist und international agierender Vorbereiter von Kandinsky-Ausstellungen, im März 1913 aus Paris einen Gruß an Kandinsky auf einer STURM-Postkarte, die neben Apollinaire unter anderen auch Robert und Sonja Delaunay sowie Juan Gris eigenhändig unterschrieben.²⁵⁶

Um 1918, also deutlich vor seinem Eintritt ins Bauhaus, treten in Zeichnungen und Bildern Kandinskys isolierte Striche wie auch Formgrenzen auf, die erstmals mit Lineal und Zirkel gezogen sind: der Beginn einer langfristigen, grundsätzlichen Neuorientierung.

Vorausgegangen war seine kriegsbedingte Emigration zunächst in die Schweiz, dann Ende 1914 zurück nach Moskau. In den folgenden Jahren bis 1921 fand sich Kandinsky unverhofft umgeben von einer deutlich jüngeren Künstler-Generation, die als russische Avantgarde weit radikaler als er vor allem die Formfrage stellte und die kulturpolitische Führerschaft beanspruchte.²⁵⁷ In persönlichen Begegnungen und natürlich während gemeinsamer Ausstellungen sah Kandinsky sich konfrontiert mit Werken von

256 Bilang, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Herwarth Walden. Briefe und Schriften 1912–1914, Abb. S. 61 m, Anm. S. 195.

257 Poling, »Kandinsky in Russland und am Bauhaus«, S. 9–59, hier S. 9–27.

Wladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko, Kasimir Malewitsch und El Lissitzky, um nur die bekanntesten zu nennen. Trotz umfangreicher Aktivitäten in wichtigen Positionen der Moskauer Kulturpolitik gelang es ihm auf die Länge der Zeit gesehen offenbar nicht, seine Vorstellungen von abstrakter Kunst zur Anerkennung zu verhelfen, was ihn am Ende zur abermaligen Emigration nach Berlin bewog.

Seine Reaktion in zahlreichen theoretischen Schriften lassen noch heute den unüberhörbaren Rechtfertigungsdruck spüren. Bedeutsamer für seine Malerei aber wurde die sehr zögerliche Adaption des geometrischen Ansatzes aus den Werken des *Suprematismus* und des *Konstruktivismus*. Dabei hatten beide Protagonisten dieser Bewegungen, Malewitsch wie Tatlin, der 1914 Picasso in Paris aufsuchte, ihre kubistische Lektion geradezu schulbuchmäßig durchgearbeitet, sodass man *Suprematismus* und *Konstruktivismus* deutlich als *Kubismus*-Derivate bezeichnen muss, ebenso wie den *Orphismus* von Delaunay.

Von Malewitsch und dessen Anhängern übernahm Kandinsky in vielen Bildern beispielsweise das Motiv des Trapezes, das einerseits klare Fläche ist, andererseits unwiderstehlich in die Raumbtiefe wegzudriften scheint. Zum 51. Geburtstag von Walter Gropius am 18. Mai 1924 steuerte Kandinsky ein Aquarell bei (Abb. 228), das links oben mit

der von Farb-Ringen umhüllten gelben Kreisscheibe an Delaunay sowie mit dem grünen Trapez unten rechts an Malewitsch erinnert.

Auch wenn sich in seinen eigenen Arbeiten kaum direkte Reflexe auf kubistische Impulse finden lassen, so überrascht es umso mehr, dass sich Kandinsky schon in Weimar als Bauhaus-Lehrer offenbar recht intensiv kubistischer Methoden bediente, wie Serien von Ergebnissen der Schüler seines Kurses »Analytisches Zeichnen« erkennen lassen. Denn da geht es um linear geometrisierte Stillleben-Kompositionen mittels transparenter Objekt-Erfassung, und zwar drastisch reduziert auf stereometrische Grundkörperlichkeit: Kap.III.B.6 mit Abb. 229, 230.

j) László Moholy-Nagy (1895 – 1946)

Als letzter der nach Weimar berufenen Künstler übernahm der Ungar László Moholy-Nagy am 1. April 1923, also wenige Monate vor der ersten großen *Bauhaus*-Ausstellung, als Formmeister nicht nur die Leitung der Metall-Werkstatt, sondern auch den Vorkurs von Johannes Itten, in dessen ehemalige Wohnung er mit Lucia Moholy einzog.

Wie keiner der acht anderen Formmeister hatte Moholy-Nagy in den Jahren zwischen Kriegsende und dem Start in Weimar seine eigene künstlerische Entwicklung in mehr oder weniger stilgetreuen Nachahmungen an aktuellen Strömungen der europäischen

Avantgarde ausgerichtet. Beginnend mit Darstellungen in kubistischer Manier, folgen dann Experimente in dadaistischer Collage-Technik nach dem Vorbild von Kurt Schwitters, mit dem er im Winter 1922/1923 ein Atelier in Berlin teilte²⁵⁸ und der ihm eine *Merz-Collage* schenkte,²⁵⁹ und weiterhin Malerei in enger Anlehnung an den holländischen *De Stijl*, z. B. in seiner Mondrian-Adaption *LIS* (1922)²⁶⁰. Schließlich machte er sich Bestrebungen des von Malewitsch entwickelten *Suprematismus* zu eigen (Abb. 231), wie auch des russischen *Konstruktivismus* (Abb. 232), dessen raumgreifende Modelle entscheidende Anregungen für Neuerungen im Weimarer Vorkurs bildeten, wobei auch Elemente und Techniken der Materialstudien Ittens übernommen wurden. Ein neues Arbeitsfeld eröffnete Moholy-Nagy sodann einerseits mit seinen typographischen Beiträgen zum öffentlichen Erscheinungsbild des Bauhauses, andererseits, unterstützt von seiner Frau Lucia Moholy, mit Fotogrammen und zunehmend auch mit seinen Fotografien, später auch dem Film und der Bühne.

All diese längst bekannten Fakten dokumentieren die Experimentierfreudigkeit eines Bauhaus-Lehrers, der in vielerlei Hinsicht offener und vielseitiger war als seine Kolle-

258 Kurt Schwitters: catalogue raisonné, Biographie, S. 528 – 557, hier S. 538.

259 Ebd., Bd. 1, S. 392, Nr. 817.

260 Pfeiffer und Hollein, László Moholy-Nagy. Retrospektive: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Abb. S. 29.

gen Formmeister und bereitwilliger die Nähe zum Zeitgeist suchte, der sich in den »Tendenzen der Zwanziger Jahre«²⁶¹ niederschlug, und so das Innovationspotential der Studierenden am *Bauhaus* vor allem in Richtung Konstruktion und Medien deutlich zu erweitern verstand.

Seine eigene künstlerische Laufbahn begann als Soldat während des Ersten Weltkrieges mit spontanen farbigen Kreidestrichen, mit denen er Bauern und Bäuerinnen sowie seine Kameraden in flotten Situationsskizzen mittels einer an Zille erinnernden Manier charakterisierte.²⁶² Nach Kriegsende änderte Moholy-Nagy drastisch seine Zeichentechnik, ohne dass eine kontinuierliche Entwicklung aus den Form-Problemen seiner eigenen Studien ablesbar ist, was übrigens sein Œuvre der nächsten Jahre charakterisiert. Sein *STEHENDER WEIBLICHER AKT* von 1918/1919 (Abb. 233) unterscheidet sich von allen vormaligen Darstellungen durch eine stärkere Formalisierung infolge einer Überbetonung der Binnenkonturen, so als habe jede körperliche Unter-einheit ein Recht auf klare Abgrenzung. Am Beispiel ihres rechten Beines erkennt man aber auch, dass es nicht primär um anatomisches Verdeutlichen der Oberschen-

261 Waetzoldt und Haas, Tendenzen der Zwanziger Jahre: [15. Europäische Kunstausstellung unter der Auspizien des Europarates: in der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Grossen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, vom 14. August bis zum 16. Oktober 1977: Katalog.

262 Mück und Artus GmbH Dr. Mück (Apolda), László Moholy-Nagy: auf dem Weg nach Weimar: Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Collagen, Holz- und Linolschnitte, Fotogramme 1917–1923, Abb. S. 9–69.

kel-Muskulatur oder der Knochenform des Schienbeines geht, sondern um ein graphisches Gesamtgerüst mit begrenzten Ansätzen zur plastischen Ausformung. Denn die überwiegend geschwungenen Linien tragen nur zu jeweils einer Seite hin durch eine kitzelnde Kreuzschraffur zur angestrebten Volumengestaltung bei; es bleiben Linien ohne konsequent durchgeführte, d. h. Volumen erzeugende Schattenbildung entsprechend dem Grad der jeweiligen Oberflächenwölbung. Die Körperkonstruktion hat Vorrang gegenüber einer Körpermodellierung. Auffällig ist in dieser Hinsicht der stumpfe Winkel, den ihr ausladender linker Oberschenkel zur schlanken Hüfte hin bildet.

Diese Art der Strukturierung verfolgte Moholy-Nagy in noch radikalerer Weise im eher gezeichneten als gemalten Aquarell *SEEMANN MIKLÓS, IN BUCH LESEND* von 1919 (Abb. 234), denn hier ist erstens der Kontrast zwischen dem balkenartigen Liniennetz und der Volumen nur andeutenden blassen Lavierung der Binnenfelder noch schärfer, zweitens hat sich die graphische Struktur noch weiter abgelöst vom realen stofflichen Relief der Bekleidung, sodass man von einem sich verselbstständigenden Gerüst sprechen kann.

Im *SELBSTPORTRÄT* von 1920 (Abb. 235) ist dieser Abstraktionsgrad zurückgefahren zugunsten einer gesuchten Naturnähe mit einer psychologisierenden Note in Richtung

skeptischer Selbstbefragung. Aber auch hier zeigt seine rechte Gesichtshälfte denselben Hang zum Partikulieren des Oberflächenreliefs durch teils sich schneidende Bündel von Bogenlinien mit Ansätzen zu plastischer Modellierung.

Allen drei Blättern ist gemeinsam die vom *Kubismus* ursprünglich ausgehende Zielvorstellung, in der Darstellung von Körperlichkeit die sie konstituierenden elementaren Formen deutlich herauszuarbeiten und aus diesem Grunde auf atmosphärische Qualitäten zu verzichten. Im *AQUARELL* ist daher die Farbigkeit auf Blautöne und Braunvarianten reduziert. Abweichend vom *Galerie-Kubismus* beziehen die drei Darstellungen nicht die Umgebung der Körper ins Verfahren ein. Das aber änderte sich in seiner Malerei.

Auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei ist in dieser Zeit der Einfluss des *Kubismus* noch offenkundiger. Die *FABRIKLANDSCHAFT MIT STAHLBRÜCKE* von 1919 erreicht ihre Prägnanz durch eine robuste, räumlich geschichtete Komposition und die überaus klare Körperlichkeit ihrer Elemente; auch die Farbigkeit ist so stark reduziert, dass zu ihrer Unterscheidung alle Elemente kräftig schwarz umrandet sind. Wie in Picassos *HORTA DE EBRO-LANDSCHAFT* (Abb. 207) wechselt ständig die Perspektive der Gebäude, ablesbar an den differierenden Neigungen der Dachformen. Sodann

zeigen die Bauten keinerlei Oberflächendetails, d. h. keine Türen, keine Fenster, keine Dachschindeln, zudem folgen die Schattierungen der ebenfalls ockerfarbenen Körper keiner einheitlichen Lichtführung. Auch der Hintergrund ist hier ins System eingebunden, insofern deren Bögen als Echolinien die Bögen der Brücke und des dahinterliegenden Kegelstumpfes nachklingen lassen. Bereits im Jahr zuvor hatte Moholy-Nagy im Aquarell *UNGARISCHE LANDSCHAFT* eine durchgehende Facettierung des Blicks auf eine hügelige Gegend vorgenommen, in deren hinterem Teil sich einige Gebäudeblöcke nur geringfügig von der linear betonten Gelände-Einteilung abheben. Durch die netzartige Bildstruktur und die Verselbstständigung einiger Linien geht dieses Blatt einen Schritt weiter in Richtung *analytischer Kubismus*.

Mitte März 1920 zog Moholy-Nagy nach Berlin, wodurch zunächst stärker als zuvor urbane Motive ins Blickfeld rückten. Der Linarschnitt *BERLINER INDUSTRIELANDSCHAFT* von 1920 stellt ein neues Bildkonzept vor, indem nun das Abbildhafte in den Hintergrund tritt zugunsten einer signethaften Abbriviatu, die kompositorisch mit geometrisch reduzierten Flächenelementen jongliert, dabei die Abstraktion steigert und durch Teiltransparenz zur Aufhebung der räumlichen Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund drängt.

In der Tusche-Zeichnung *VARIATION VON BILD R* von 1921 (Abb. 236) verwendet Moholy-Nagy Elemente bzw. Techniken aus ursprünglich kubistischen Arbeiten von Braque und Picasso: Typographie, mit Vorliebe schablonierte Großbuchstaben, punktierte Flächen (seinerseits ein ironisches Pointillismus-Zitat) sowie Realitätsfragmente in einem ansonsten formal abstrahierten und collagierten Umfeld. Natürlich sind diese Neuerungen des analytischen und dann synthetischen *Kubismus* bald von nachfolgenden Bewegungen, insbesondere vom *Dadaismus* aufgegriffen und überspitzt worden, d. h. Moholy-Nagy hat vermutlich seine Version von *Dada* übernommen. Als Beispiel für solche Adaption kann man auf die Titelseite der Pariser Zeitschrift *DADAphone No. 7* von Francis Picabia, dem Mitbegründer der salon-kubistischen *Section d'Or*, verweisen, erschienen März 1920, die als Hauptmotiv eine diagonal sich nach oben verjüngende Spiralfeder zeigt,²⁶³ wie sie später Moholy-Nagy in seiner *NICKEL-PLASTIK MIT SPIRALE* (1921/1922) dreidimensional umsetzt und weiterhin in seinem Aquarell *KINETISCH-KONSTRUKTIVES SYSTEM* (1922) verwendet,²⁶⁴ ganz zu schweigen von Tatlins großer Spirale seines *Denk-*

263 Vallye, Léger: modern art and the metropolis: [exhibition, Modern City, Philadelphia Museum of Art, October 14, 2013 – January 5, 2014, Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr, February 8 – June 2, 2014], S. 180, Abb. 166.

264 Mück und Artus GmbH Dr. Mück (Apolda), László Moholy-Nagy: auf dem Weg nach Weimar: Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Collagen, Holz- und Linolschnitte, Fotogramme, 1917–1923, S. 134, Abb. 37 und S. 139, Abb. 41.

mals der III. Internationale (Broschüre-Veröffentlichung des Projektes 1920).

Dieses Umfeld gilt auch für den Holzschnitt *MASCHINEN-KONSTRUKTION* vom Februar/März 1921, zumal die *Kubismus-Derivate Dada, De Stijl* und der *russische Konstruktivismus* Anfang der 20er-Jahre eine merkwürdige Allianz eingingen, wie das bekannte Gruppenfoto vom Weimarer Konstruktivisten- und Dadaistenkongress im September 1922 zeigt, an dem u. a. neben Kurt Schwitters, Theo van Doesburg und El Lissitzky eben auch László Moholy-Nagy teilnahm.

Der Holzschnitt jedenfalls bildet mittels Überlagerung und Durchdringung abstrakt-geometrischer Linien und Balken sowie mit Rädern und Kreissegmenten, die an Brückengeländer erinnern, eine graphisch dichte Komposition wie in einigen *PROUN*-Vorstudien von El Lissitzky, allerdings dort in weit höherer Präzision und Komplexität, z. B. in *PROUN 7 A* (Bleistift, Lack, Gouache, Collage).²⁶⁵

Einen ganz eindeutigen Fall von Rezeption der Werke russischer Avantgardisten liefert der Linolschnitt *KONSTRUKTIVISTISCHE KOMPOSITION* von 1922/1923 (Abb. 237), denn da erscheint das von Malewitsch erfundene scheinperspektivisch-suprematische schwarze Trapez, von dem auch Kandinsky »infiziert« wurde, ergänzt um sich

265 Leering, El Lissitzky, S. 95, Abb. 22.

kreuzende Linien und Streifen, die auch bei Rodtschenko und Lissitzky in diesen Jahren um 1919/1920 eine wesentliche kompositorische Rolle spielen, einschließlich der bei Moholy-Nagy hier nur punktierten Kreisringe.

Wie nah Moholy-Nagy über all diese Beispiele hinaus noch immer an ursprünglich kubistischen Impulsen bleibt, belegen zwei seiner Arbeiten vom Beginn der 20er-Jahre. Wenn man die Collage *MOTORRADFAHRER (FAHRRADFAHRER)* von 1920/1921 (Abb. 238) mit der *COMPOSITION AVEC PERSONNAGE* von Fernand Leger aus dem Jahr 1919 (Abb. 239) vergleicht, kann man eine erstaunliche Reihe von gestalterischen Gemeinsamkeiten erkennen. Das beginnt mit der Thematik Mensch und Maschine, indem stark stilisierte Figuren dank ihrer Körpergeometrie zu einer neuen, sozusagen mechanisierten Einheit verschmelzen; zweitens das antagonistische Verhältnis von Statik und Dynamik durch die Rotationselemente der Ringe, die aber von horizontalen und vertikalen Streifen scheinbar blockiert werden, sodass ein Geschiebe kontrastierender Formen entsteht; drittens das nicht zu letzter Klärung gebrachte Spannungsverhältnis von Körper, Fläche und Linie; viertens der dominante Hell-Dunkel-Kontrast mit den schwarzen Blöcken auf hellem Grund einschließlich des Wechsels von Positiv- und Negativformen; fünftens das Fragmentieren der Formen zu

Versatzstücken, die nicht nach real-technischen, sondern rein kompositorischen Gesichtspunkten zu einem komplexen Puzzle arrangiert werden.

Der andere Fall ist die *HOLZPLASTIK* von 1921/1922 (Abb. 232), eine abstrakte Komposition, die den Vergleich mit Picassos *ANIS-DEL-MONO-FLASCHE UND OBSTSCHALE MIT WEINTRAUBE* (Paris, Ende 1915) herausfordert (Abb. 231). Denn hier wie dort bilden rohe Bretter, teils mit ausgesägten Winkeln, das Material, hier wie dort geht es um die Verbindung einer lagernden und einer aufragenden Form durch ein gerundetes Mittelstück; Unterschied: Picasso abstrahiert Alltagsrealität, ohne diese zu unterdrücken, Moholy-Nagy arrangiert rein abstrakte Formen. Im Ergebnis ähneln sie sich trotzdem in ihrem Zeichencharakter.

Noch einmal sei auch an dieser Stelle betont, dass hier keineswegs behauptet werden soll, dass Moholy-Nagy diese zum Vergleich herangezogenen Beispiele von Léger und Picasso gekannt hat; das ist eher unwahrscheinlich; gleichwohl – und das ist das Entscheidende – kann die Entstehung der genannten Arbeiten von Moholy-Nagy nur erklärt werden durch die Umsetzung bildnerischer Prinzipien und Techniken, die nun einmal vom *Kubismus* inauguriert wurden.

Welche Bedeutung Moholy-Nagy selbst dem *Kubismus* zugestand, geht aus seinem

Buch *VOM MATERIAL ZUR ARCHITEKTUR (BAUHAUSBÜCHER 14)* hervor. Es erschien zwar erst 1929, also jenseits des Zeitraums der vorliegenden Untersuchung, aber, wie der Autor im Vorwort betont, es seien seine Vorträge in der Grundlehre des *Bauhauses* seit 1923 gewesen, welche die Basis dieses Buches gebildet hätten. In den Kapitel II und III würdigt Moholy-Nagy seitenlang, d. h. in wünschenswerter Ausführlichkeit die Errungenschaften des *Kubismus* anhand von nicht weniger als zehn Bildbeispielen Picassos, was mit einer Textseite (Abb. 240) des vom Autor typographisch gestalteten Lehrbuches hier dokumentiert werden soll.²⁶⁶ Es ist eine echte Hommage. Außerdem zeigt Moholy-Nagy aus dem Bereich der Plastik 13 Beispiele kubistischer Bildhauer: 5 von Archipenko, 8 von Lipchitz.

2. Bauhaus-Mappen NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK

In den Beziehungen zwischen Frankreich und dem *Weimarer Bauhaus* lassen sich, wie nicht anders zu erwarten, mehrere Ebenen unterscheiden, auch was die Rezeption des *Kubismus* betrifft. Über die ganz persönliche Auseinandersetzung jedes einzelnen Formmeisters mit den drei Phasen dieses Pariser Impulses hinaus kam es im dritten Jahr nach Gründung des *Bauhauses* zu einer gezielten Kontaktaufnahme von Weimar aus zu einer ganzen Reihe bekannter französischer Künstler, und zwar im Rahmen des von Walter Gropius angestoßenen Projektes *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK*. Wie den Meisterratsprotokollen vom 23. Mai, 24. Juni, 1., 12. und 31. Oktober 1921 sowie vom 24. März 1922 zu entnehmen ist,²⁶⁷ stand dies Thema mehrfach auf der Tagesordnung, am intensivsten offenbar am 12. und 31. Oktober 1921. Als Ergebnis ging daraus der seriöse sechsseitige Prospekt von 1921 zur Subskription für die Mappen-Edition hervor.²⁶⁸

266 Moholy-Nagy, *Vom Material zur Architektur*, S. 75.

267 Wahl und Ackermann, *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, S. 131, 133, 141f., 145f., 159.

268 Weber, »Zu Ehren unserer Sache«. *Das Mappenwerk »Neue Europäische Graphik«*, S. 22–33, hier S. 23 Abb. 6.

Darin werden die Ziele des *Staatlichen Bauhauses Weimar* dargelegt, natürlich die voraussichtlich 75 teilnehmenden Künstler alphabetisch aufgelistet und vor allem der Sinn des Projektes erläutert, nämlich eine wirtschaftliche Unterstützung wegen staatlicher Unterfinanzierung einzuwerben, zugleich aber auch die Solidarität der internationalen Avantgarde zu demonstrieren und somit die Bekanntheit und das öffentliche Ansehen des *Bauhauses* zu verbessern. Der Prospekt kündigt fünf Mappen an: Mappe I enthalte Graphiken der Bauhaus-Meister, Mappe II sei den romanischen Ländern vorbehalten, in Mappe III lägen Drucke bekannter deutscher Künstler, Mappe IV zeige Werke aus slawischen Ländern und Mappe V beinhalte Arbeiten weiterer deutscher Künstler.

Aus einer Vielzahl von Gründen wurde das Projekt jedoch alles andere als eine Erfolgsgeschichte, weil es sich infolge schleppender Realisierung bis 1924 hinzog und unverschuldet, nicht zuletzt wegen der Inflation von 1923, sogar zu einem Verlustgeschäft entwickelte. Von den 75 Künstlern der Vorankündigung nahmen letztlich nicht alle teil, gedruckt wurden tatsächlich nur 56 Arbeiten, darunter von den Bauhausmeistern jeweils zwei.

Am schlimmsten traf es die geplante Mappe II. Als die Mappen I, III und V bereits gedruckt vorlagen, entschloss man sich zu einer Programm-Änderung und fasste in Mappe IV die Russen und Italiener zusammen, um die Mappe II allein den Franzosen vorzubehalten.²⁶⁹ Nach einer datierten Liste vom 12. Oktober 1922 lagen von 8 Künstlern aus Frankreich Zusagen vor, nämlich von Coubine, Delaunay, Gleizes, Jeanneret, Léger, Marcoussis, Ozenfant und Survage. Außerdem wurden, natürlich in französischer Sprache, von 13 weiteren Künstlern Beiträge erbeten, und zwar von Braque, Le Fauconnier, de la Fresnaye, Gris, Laurencin, Lipchitz, Lhote, Matisse, Metzinger, Picasso, Picabia, Tour-Donas und Derain.²⁷⁰

Bei der Auswahl der Künstler spricht alles dafür, dass die Empfehlungen der Berliner STURM-Galerie von Herwarth Walden die entscheidende Rolle spielten, was keiner weiteren Erklärung bedarf, wo doch die Bauhausmeister selbst dort bereits ausgestellt hatten, Muche und Schreyer vormals sogar zu den festen Berliner Mitarbeitern des STURM zählten.

Für Mappe II hatten bis zum Spätsommer 1924 nur vier Künstler aus Frankreich Beiträge eingeschickt: Othon Coubine (1883–1969), Louis Marcoussis (1878–1941), Léopold Survage (1879–1968) und Fernand Léger (1881–1955). Von Blatt 1 (Coubine) scheint jede Spur zu fehlen, es soll sich um eine Radierung mit einem weiblichen Akt gehandelt haben, Blatt 2 (Marcoussis) zeigt ein Frauenporträt (Abb. 241) mit linearen Facetten-Schnitten im Sinn des Übergangs zum *analytischen Kubismus*, Blatt 3 (Survage) widmet sich der Darstellung einer Stadtlandschaft (Abb. 242) mit einem kubistischen Verschnitt von Baum-, Haus- und Wolken-Fragmenten, durchsetzt von Dreiecken, das größte mit einem Ansatz zum Prisma, alles in Rot-Weiß. Blatt 4 (Léger) thematisiert das Genre Gruppenporträt in einer Alltagsszene (Abb. 243).

Von Légers Blatt ist durch den Weimarer Druckerei-Bericht vom Oktober 1924 bekannt, dass »1 Steinkopie und 4 Probedrucke« angefertigt wurden, d. h. Léger hatte seine Darstellung auf Umdruckpapier geliefert; ein Notiz-Zettel belegt, dass Léger am 17. Oktober Probedruck(e) bekam, im Dezember-Bericht des Druckers Zaubitzer wird der

269 Wingler, Die Mappenwerke »Neue europäische Graphik«, S. 13.

270 Ebd., S. 24.

Druck von 140 Exemplaren angegeben, auf einem weiteren Zettel wird spezifiziert, dass vom Litho Légers 130 Exemplare auf Bütten und 10 auf Japanpapier gedruckt wurden.²⁷¹

Gleichwohl wurde das Fragment der Mappe II nicht ediert. Dem letzten Versuch von Gropius zur Vervollständigung der Mappe wurde ein vorzeitiges Ende gesetzt durch das ministerielle Kündigungsschreiben vom 18. September 1924,²⁷² welches das Ende des *Weimarer Bauhauses* einläutete.

Zur Radierung von Louis Marcoussis (Abb. 241) bleibt noch zu ergänzen, dass es sich dabei um dasselbe Porträt handelt, das im legendären *Salon de la Section d'Or* vom Herbst 1912 in Paris als fünfte von sieben Arbeiten Marcoussis ausgestellt war. Marcoussis war erst kurz zuvor in die Gruppe der Salon-Kubisten aufgenommen worden²⁷³ und stellte 1913 in dem von Herwarth Walden organisierten »Ersten Deutschen Herbstsalon« in Berlin aus. Allerdings wurde die Kupferplatte für Weimar beschnitten: oben kaum, links und rechts deutlich und unten am meisten.²⁷⁴

1912 stellte auch Léger noch im *Salon de la Section d'Or aus*, schied aber 1913 als Folge seines Exklusivvertrages mit Daniel-Henry Kahnweiler aus und wurde somit zum Galerie-Kubisten. Seine Lithographie für die Weimarer Mappe II (Abb. 243) ist die graphisch reduzierte Version des Gemäldes *TROIS FEMMES (LE GRANDE DÉJEUNER)* von 1921, heute im *Museum of Modern Art* in New York. Im Unterschied zum Gemälde hat Léger in der Litho-Vorlage die Szene vor allem zu den Rändern hin offener gestaltet, hat die Bildelemente einer durchgehenden Rasterung angenähert und hat trotz der für ihn typischen Volumenbildung eine Durchmischung der Raumebenen erzeugt, sodass Vorder- und Hintergrund, also Fußboden und Rückwand, in ihrer räumlichen Distanz schwer zu unterscheiden sind.

Unabhängig von der Tragödie um die Mappe II lässt sich bei der Durchsicht sämtlicher, in der Monographie von H. M. Wingler katalogisierten 56 Blätter der Mappen *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK* feststellen, dass etwa die Hälfte aller Arbeiten mehr oder weniger stark kubistisch beeinflusst sind, d. h. in allen fünf, bzw. vier seit 1921 edierten Mappen hat man eine vielfältige, differenzierte *Kubismus*-Rezeption vor sich, produziert in der vom Formmeister Feininger geleiteten Druckwerkstatt des *Bauhauses*.

3. Vorkurs-Studien bei Itten, Moholy-Nagy und Albers

Welche Auswirkungen die Auseinandersetzung der Weimarer Formmeister mit dem *Kubismus* wie auch die Edition der europäischen Gegenwartsgraphik mit ihren mehrheitlich kubistischen Tendenzen auf den Lehrbetrieb und somit auf die Entwicklung des *Bauhauses* hatte, ist in unterschiedlicher Deutlichkeit an dem abzulesen, was von den Studierenden aberlangt, aufgegriffen und persönlich umgesetzt wurde. Bekannt-

271 Ebd., S. 143f.

272 Wahl, *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, S. 728.

273 Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, S. 210.

274 Werner, *Der Kubismus stellt aus: der Salon de la Section d'Or, Paris 1912*, Kat. 105, Abb. 43.

lich war für alle Studierenden nach ihrer Aufnahme die Teilnahme am Vorkurs, auch Vorlehre genannt, obligatorisch. Diese Veranstaltung lag von Anbeginn, d. h. ab Oktober 1919, in der Verantwortung von Johannes Itten, vertretungsweise auch von seinem kollegialen Freund Georg Muche, ab 1923 dann von László Moholy-Nagy und Josef Albers.

Über Ittens Vorkurs ist viel geschrieben worden, nicht zuletzt von ihm selbst.²⁷⁵ An dieser Stelle muss nicht erneut sein kunstpädagogisches Gesamtkonzept, dessen historische und biographische Voraussetzungen dargestellt werden; einen komplexen Überblick dazu vermittelt das Itten-Kapitel bei Rainer Wick.²⁷⁶ Denn im vorliegenden Zusammenhang geht es in erster Linie um den Nachweis, welches Ausmaß der französische Impuls innerhalb der künstlerischen Praxis der Studierenden annahm. Daher versteht es sich von selbst, dass bei der nachfolgenden Auswahl von Beispielen hier kein repräsentativer Querschnitt zu erwarten ist.

Zur Kontrastlehre Ittens

Als Itten nach Weimar kam, brachte er 14 seiner namentlich aufgeführten Schüler/innen²⁷⁷ aus Wien mit, die bereits im Sinne des von ihm entworfenen Vorkurses geschult waren. Ganz nach dem Prinzip der schon von Charles Le Brun in Frankreich praktizierten Vorlehre (Kap.I.C.2.d) sollten die Lernenden ein breites Spektrum an bildnerischen Techniken kennen lernen, die am Ende die Entscheidung zur Spezialisierung auf ein werkstoffgebundenes Handwerk erleichtern sollte. Einen gewissen Eindruck von Ittens Arbeitsweise vermittelt beispielsweise die bildanalytische Studie nach Giotto's *VERKÜNDIGUNG DER ANNA* von Margit Téry-Adler, die ihrem »Meister« nach Weimar gefolgt war. Hier mit diesem Beispiel zu beginnen, das 1918 in Wien entstand, lässt sich damit rechtfertigen, dass es sich in der ersten hauseigenen und entsprechend auf Repräsentation bedachten Monographie *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919 – 1923* als Abbildung 25 wiederfindet, d. h. als typisch für die Weimarer Vorlehre galt.

Wie Itten selbst bestätigt, entstanden derartige Studien nach Anregungen, die er als Stuttgarter Student bei seinem Lehrer Adolf Hölzel erhalten hatte, und begründet es so: »Das Wissen um die Arbeitsweise alter Meister ist nützlich. Es schärft das Bewusstsein für Ordnung und Gliederung der Bildfläche und das Gefühl für Rhythmik und Texturen.«²⁷⁸ Den Stellenwert solcher Übungen hat man im Rahmen der komplexen Strategie Ittens zu beurteilen: »Grundlage meiner Gestaltungslehre war die allgemeine Kontrastlehre. Das Hell-Dunkel, die Material- und Texturstudien, die Formen- und Farbenlehre, der Rhythmus und die expressiven Formen wurden in ihren Kontrastwirkungen besprochen und dargestellt.«²⁷⁹ In der Folge beginnt Ittens Buch mit dem Kapitel des Hell-Dunkel-Kontrasts als »eines der ausdrucksvollsten und wichtigsten Gestaltungsmittel«²⁸⁰ und zeigt

275 Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*.

276 Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, S. 91–127.

277 Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*, S. 9.

278 Ebd., S. 18.

279 Ebd., S. 17.

280 Ebd., S. 21f.

dazu 20 Vorkurs-Beispiele, darunter auch Friedl Dickers weiße und schwarze Kreisflächen (Kap.I.C.2.b, Abb. 8) und eben die Giotto-Studie von Margit Tery-Adler, obwohl dieselbe in der Publikation von 1923 als *PROPORTIONS-ANALYSE* titulierte wird, was aber keinen Widerspruch darstellt.

»Vor-Bild« des Unterrichts war Giottos Fresko der Verkündigung Annas aus dem Zyklus der Arena-Kapelle in Padua, Südwand, obere Reihe, drittes Bild, entstanden um 1305. Allen Indizien zufolge hat Margit Tery-Adler ihr *NACH-BILD* als Collage aus schwarzem, grauem und weißem Tonpapier gestaltet, was von vornherein eine doppelte Reduktion bedeutet: Verzicht auf alle körpermodellierende und Raumentiefe erzeugende Zwischentöne sowie das Weglassen aller erzählenden Details. Auf diese Weise verliert das »Nach-Bild« seine inhaltliche Erkennbarkeit, den biblischen Kontext, gewinnt aber durch Über- und Untertreibung an bildimmanenter Strukturierung, und zwar im Sinne des *synthetischen Kubismus*.

Weil die stofflichen Unterschiede nivelliert sind, gehen Gehäuse, Haupt- und Nebenszene eine engere Verbindung ein, indem beispielsweise alle auftretenden Diagonalen – die von Giotto gesetzt wie die im *NACH-BILD* ergänzten – nicht mehr als Grenzen von Realien, wie einer Außentreppe, wahrgenommen werden, sondern als konstruktive Elemente, die das Gleichgewicht der Komposition stabilisieren. Das ist besonders deutlich in der Umsetzung der Erscheinung des Engels zu beobachten. Seine Botschaft tritt in der Bildfläche als diagonale Grenze auf, die das vorherrschende Schwarz vom grauen Bildanteil darunter trennt. Um diesem dagegen optisch zu eigener Geltung zu verhelfen, wird es kompositorisch belebt durch das helle Fensterdreieck (bei Giotto rundbogig), sozusagen als »Lichtblick«, mit drei gegenläufigen Linear-Elementen: dem geometrisch reduzierten »Flügel«, dem Rückenkontur und dem Ärmelrand des Engels, ergänzt durch die hellen Wand-Flecken darunter. Synthetisch im Sinne des *Kubismus* ist dieses Vorgehen schon rein technisch deshalb zu nennen, weil alle Bestandteile der Komposition geometrisch vereinfachend zurechtgeschnitten sind mit bewusst einkalkulierten handwerklichen Ungenauigkeiten, was nebenbei bemerkt für Picasso besonders typisch ist, und weil sie neben- und übereinander aufgeklebt sind, teilweise mehrfach.

Weitere Vorkurs-Beispiele dafür, wie Hell-Dunkel-Kontraste in Verbindung mit ordnenden Bildstrukturen als Studien in kubistischer Manier ausgeführt wurden, liefern die von Itten bevorzugten Kohle-Zeichnungen der Bauhaus-Schüler Brocksieper, Müller-Hummel und Singer; letztgenannter war auch aus Wien nach Weimar gekommen.

Heinrich Brocksiepers *HÄUSERZEILE IN WEIMAR* von 1919 gibt einen Blick von erhöhtem Standpunkt auf eine im Bogen verlaufende Folge eingeschossiger Wohnhäuser mit hohem Satteldach, über deren First der Blick zu einer Hügelkette ins Weite schweift bis hinauf zu blassen Wolkenkanten. Das Besondere an dieser thematisch bescheidenen Stadtlandschaftsstudie ist ihre tendenziell prismatische Transparenz und ihre wie in Auflösung befindliche Bewegtheit, die sich im Stakkato der aus dem Lot geratenen Fenster und in den markanten First- und Traufnlinien äußert, die sich von den

Blockkanten ablösen und ihre graphische Dominanz betonen. Das alles verweist zweifelsohne auf Anregungen durch Impulse, die der Phase des Übergangs zum analytischen *Kubismus* zuzuordnen sind.

Theobald Emil Müller-Hummels *GEOMETRISCHE KOMPOSITION* vom Dezember 1920 (Abb. 244) scheint von architektonischen Vorstellungen inspiriert, wie das große gleichseitige Giebel-Dreieck im Zentrum mit der nach links anschließenden Formation dachähnlicher Streifen vermuten lässt. Doch setzen sich andere, schlankere Dreiecksflächen unterschiedlicher Graustufen und Ausrichtungen davor und daneben, rechts treten streifige Dreiecke mit gedrehten Richtungen auf, wie überhaupt das Winkel-Bilden innerhalb eines horizontal-vertikalen Gesamtsystems zum eigentlichen Thema wird. Im Unterschied zur Häuserzeile von Brocksieper geht es nicht um Offenheit und Bewegung, sondern um einen statisch vollständig durchorganisierten, nach außen abgeschotteten Komplex, allerdings mit partieller Transparenz und einer Durchmischung diverser Raumebenen. Mit dem »Verkeilen« von Dreiecksflächen schließt Müller-Hummel an seine *STELE MIT KOSMISCHER VISION* an (Kap.II.D.1.a, Abb. 79).

Zu Franz Singers *FIGUR*, entstanden um 1920: Der Zeichner blickt von schräg hinten auf einen unbedeckten Mann, der mit kühnem Ausfallschritt und angewinkelt erhobenen Armen nach rechts voranstrebt. Ihre Dramatik erhält die Kohle-Studie nicht nur von der heftigen Bewegung, sondern auch von den fast rücksichtslosen Proportionen und vor allem dem starken Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den tiefschwarzen Schattenzonen ringsum und der sich dagegen behauptenden Körperlichkeit. Diese wiederum strotzt vor Energie, was sich in den harten Winkeln und schwellenden Volumina äußert. Deren Reduktion auf stereometrische Grundformen lassen den Eindruck einer maschinell bewegten Gliederpuppe aufkommen.

Eine im Vorkurs von Itten besonders intensiv geförderte Beschäftigung mit Kontrasten betrifft die sogenannten Materie-Studien, die zeichnerisch, flächig-haptisch und dreidimensional realisiert wurden.

Wie im Abschnitt über Itten (Kap.III.B.1.d) nachgewiesen, hatte er selbst diese Thematik schon Jahre zuvor vom synthetischen *Kubismus* übernommen, wovon u. a. seine Zeichnung *VON DEN STOFFEN* (Abb. 184) im *TAGEBUCH IV* von 1916/1917 Zeugnis ablegt, was nicht ausschließt, dass er in den folgenden Jahren auch von der quasi dadaistischen Experimentierlust ergriffen wurde, die er im Vorkurs offensichtlich überzeugend zu vermitteln wusste. Unterrichtsziel war eine optische und haptische Sensibilisierung für die Oberflächenreize so unterschiedlicher Materialien wie Stein und Textilien, Metall und Vogelfedern. Diese geschulte Empfindlichkeit für stoffliche Qualitäten soll den Studierenden helfen, nach der Vorlehre die persönlich richtige Entscheidung für die Weiterarbeit in einer der Bauhaus-Werkstätten zu treffen. Damit folgt Itten, wie bereits angemerkt und sicherlich ohne sich dessen bewusst zu sein, dem Konzept, das schon unter Ludwig XIV. von Charles Le Brun entwickelt und unter dessen eigener Leitung praktiziert wurde, wo es ebenfalls darum ging, im Vorkurs die individuellen kunsthandwerklichen Fähigkeiten der Schüler dahingehend zu

erkennen, für welches Gewerk sie im Großprojekt von Versailles besonders geeignet waren (Kap.I.C.2.d). Das im vorliegenden Zusammenhang Entscheidende ist nun die Art und Weise, wie in der Vorlehre Ittens die Kontrast-Übungen realisiert wurden. Und genau da spielt zwar nicht in allen, aber in vielen, für das frühe *Bauhaus* charakteristischen Fällen der *Kubismus* die maßgebliche Rolle eines Katalysators.

Als Beispiel für eine rein zeichnerische Annäherung an Material-Eigenschaften kann die Abbildung 4 im *BAUHAUSBUCH* von 1923 herangezogen werden (Abb. 245). Die Übung wurde offensichtlich von Itten so formuliert, dass die Studierenden sich ein Stück Alltagsrealität vornehmen und je nach Objekt mit Bleistift, Kreide oder Kohle durch eine nahezu naturwissenschaftliche Intensität des Beobachtens darstellen sollten, und zwar mit besonderem Augenmerk auf die plastische Erscheinung von Oberflächenstrukturen. Dieses geradezu veristische Vorgehen, man könnte fast sagen: im Vorgriff auf die Neue Sachlichkeit der fortgeschrittenen 20er-Jahre, ist natürlich auch ein weiterentwickeltes Erbe des synthetischen *Kubismus*, insofern George Braque erstmals Realitätsfragmente ins Bildgefüge einbaute, sowohl stofflich eingeklebt als auch in augentäuschender Imitation, was Picasso freudig aufgriff und in unzähligen Variationen durchspielte.

Aus derselben Zeit um 1920 stammt die Materialmontage (Abb. 246), die Itten im Buch über seine Vorlehre präsentiert.²⁸¹ Hier geht es um das Arrangieren und Fixieren von flächigen Objekten innerhalb eines Rechtecks, damit eine überzeugende, weil optisch und haptisch ausgeglichene Komposition entsteht. In diesem Beispiel kontrastieren nicht nur die Oberflächen von Teppich-Flechtwerk, blasenbildenden Folien und Metallgitter, sondern auch die stark differierenden Helligkeitswerte, die Formen von Rechteck und Kreis und vor allem der unterschiedliche Realitätsgrad der Elemente von abstrakten Rechteckflächen bis zur Küchenreibe. Natürlich erinnert das Vorgehen an *Dadaismus*, aber die Art des Arrangierens und das Ausspielen variierender Oberflächen-Texturen hat ihren Ursprung im synthetischen *Kubismus*, wie das Vergleichsbeispiel *DER MANN MIT GITARRE* (Abb. 247) von Picasso aus dem Sommer 1913 evident macht. Denn auch da sind überwiegend vertikale Rechtecke neben- und übereinander geschoben, oben links ist die Farbe besonders pastos aufgetragen und rechts lassen Realitätsfragmente grüßen, in einer ansonsten weitgehend abstrakten Flächenkomposition.

Eine im doppelten Sinne des Wortes neue Dimension eröffneten die plastischen Materialstudien, die sich, weil mit Lust am Experimentieren verbunden, vermutlich großer Beliebtheit erfreuten, wenn man sich das Foto mit dem Sammelsurium an Ergebnissen aus Ittens Vorkurs näher anschaut (Abb. 247). Das reicht von *MÄRCHENBURG* (unten halblinks) über *MUMMENSCHANZ* (rechts und links) und *STANGENKONSTRUKTION* (mittig vor der Mondsichel) bis zum *MASCHINENARTIGEN FANTASIEGEBILDE* (oben mittig). In allen Fällen handelt es sich um die Montage diverser ausrangierter Ob-

281 Itten, Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre, S. 50.

jekte, Teile und Reste zu einer unvorhersehbar neuen Einheit, Relikte einer Materialschlacht, eine entfremdende und verfremdende Konstruktion, nicht selten mit Fetischcharakter, von lustig bis gruselig.

Ein anderes Bild vermitteln durchdachte Material-Konstruktionen wie die plastische Studie von Walter Herzger (Abb. 248), die eine geschulte Fähigkeit zu eigenem erfinderischem Komponieren verrät, die allen Ansprüchen an »bildhauerische« Qualität genügt. Itten selbst schreibt dazu: »Plastische Studie aus unterschiedlichen Materialien. Die Hauptwirkung der ca. 120 cm hohen Komposition liegt in den formalen Gegensätzen: Dreieck, Rechteck, Kreis, Zylinder, Punkt und Linie. Erst in zweiter Ordnung differenzieren die Texturen die Formwirkungen. Weimar 1922.«²⁸² Schon auf den ersten Blick und auch nach längerer Betrachtung gewinnt man den Eindruck einer abstrahierten aufrechten Figur, was durch die Ausbildung eines Beines mit Fuß unten rechts, dann die versetzten Schulter-Bögen und auch die kopfartige Partie aus Zylinder und darunter angedeuteter Physiognomie hervorgerufen wird. Der materialverbindende, bildnerische Umgang mit sich vorwölbenden Flächen in Kombination mit hülsenförmigen Schalen, Zacken, Spitzen, lang durchlaufenden Kanten und kleineren, akzentuierenden Elementen, wozu auch das gitterbildende Verspannen einer Schnur zählt, kann seine Herkunft aus dem Arsenal der kubistischen Bildsprache nicht verleugnen.

Stellvertretend dafür sei auf Picassos *VIELGESICHTIGE GITARRE* von 1912/1913 und auf die Plastik *BOUTEILLE ET VERRE* von Henri Laurens aus dem Jahr 1918 (Abb. 249) verwiesen.

Formenlehre

Ergänzend zu den Material-Studien hat Itten innerhalb seiner umfänglichen Formenlehre auch vollplastische Aufgaben gestellt, Arbeiten aus Modellierton und aus Gips, die er ausdrücklich nicht als »formalistische Stilübungen« missverstanden wissen wollte, sondern in denen beim experimentierenden Umgang zunächst mit den reinen Elementarkörpern die physischen Gesetze dreidimensionaler Volumenbildung und deren statische Bedingungen untersucht und erprobt werden sollten. Auf diesem Felde konnte Itten auf seine eigenen, durchaus intensiven Erfahrungen (Kap.III.B.1.d) zurückgreifen. Im Falle der Würfel-Studie von Else Mögelin lässt sich aus dem identischen Kantenmaß von 36 cm schließen, dass der Ausgangspunkt der Arbeit ein Gipskubus dieses Ausmaßes war, aus dem wie bei der Steinbildhauerei subtraktiv von oben und von den Seiten die Staffel der unterschiedlich großen Blöcke nach und nach »freigelegt« wurde. Im Unterschied zu im Prinzip ähnlichen Arbeiten, die ihr Konzept der Bewegung von *De Stijl* verdanken (siehe Abb. 187), denn Ende April 1921 zog Theo van Doesburg nach Weimar (Kap.II.D.2.b), gibt es bei Itten und Mögelin keine dogmatische Festlegung auf absolute Rechtwinkligkeit; zwar sind alle Würfel in sich rechtwinklig, aber nicht untereinander, was an Ittens große Würfelkomposition von 1919 erinnert (Abb. 186).

Eine nächste Stufe der Entwicklung stellen Gips-Kompositionen aus demselben Grundkubus von 36 cm Kantenlänge dar, die Würfel, Kugel, Pyramide und Zylinderscheibe kombinieren und durch weitere, von diesen Grundformen abgeleitete Elemente zu einer im engeren Sinne »kubistischen« Plastik vereinigen, ohne eine der Formen dominieren zu lassen, wie dies die Formstudie von Ilse Fehling zeigt (Abb. 250).

Eine dritte Stufe der Entfaltung verkörpert Kurt Schwertfegers *RAUMSTUDIE* von 1921 (Abb. 251), insofern hier die »reinen« Grundformen zwar nicht vollständig, aber doch spürbar verlassen sind zugunsten einer abstrakten Figürlichkeit, die ihre Herkunft aus einem rechtwinkligen, vertikal-horizontalthorizontalen System zwar nicht verleugnet, aber hin zu eigenständiger Plastizität drängt und damit den Weg in eine Richtung beschreitet, die zuvor kubistische Bildhauer wie Archipenko, Laurens und Lipchitz verfolgt hatten, wie in Archipenkos Skulptur *BOXING* von 1914: Formen, die durch das Ab- und Ausschneiden schlichter Grundkörper entstanden, dann umsichtig konvex verformt, neu zusammengefügt und schließlich in handschmeichelnden Übergängen neu verbunden wurden.

Itten war der festen Überzeugung, dass seine Übungen im Vorkurs über das intensive Wahrnehmen und Erproben von Werkstoffen hinaus wie auch durch das Sammeln praktischer Erfahrungen bei der Gestaltung von Skulpturen wesentlich dazu beitragen, dann in den Werkstätten eigene materialgerechte Lösungen für die Herstellung von Gebrauchsgeräten zu erarbeiten. Inwieweit ein echter Transfer tatsächlich stattgefunden hat, wird an den Ergebnissen aus den Werkstätten zu überprüfen sein.

Für die Rolle von Georg Muche in zeitweiliger Vertretung Ittens (in den beiden Sommersemestern 1921 und 1922) ist es bezeichnend, dass Rainer Wick ihn im Vorkurs-Kapitel seines Buches zur Bauhaus-Pädagogik übergeht, und zwar mit dem Verweis auf Muches eigene Aussagen, wonach er »kein System und keine Methode« gehabt habe, aber hinreichend Begabung und Erfahrung; außerdem habe er nichts dagegen, dass in seinen Kursen entstandene Schülerarbeiten »da und dort reproduziert und Ittens Unterricht beigelegt« worden seien.²⁸³ Als Beispiel reproduziert Wick eine Hell-Dunkel-Studie von Margarete Willers (Materiestudie Holz und Leder, Kohlezeichnung vom Sommer 1921)²⁸⁴, die tatsächlich belegt, dass Muche sich als Lehrer eng an die Vorgaben seines Freundes Itten hielt.

Neue Schwerpunkte unter Moholy-Nagy

Als Konsequenz aus dem »Itten-Gropius-Konflikt« reichte Itten bekanntlich schon am 4. Oktober 1922 per Brief an Gropius seine Kündigung zum Ende des Wintersemesters 1922/1923 ein²⁸⁵ und Gropius berief im Frühjahr 1923

283 Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, S. 126, Anm. 90.

284 Ebd., S. 108, Abb. 41.

285 Bothe, Hahn, von Tavel, *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 bis 13.9.1994]. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, S. 465, Dok. 59.

László Moholy-Nagy als neuen Leiter des Vorkurses und zugleich als Formmeister der Metallwerkstatt. Das blieb dieser bis zu seinem Fortgang 1928. In der Fachliteratur begegnet man der Schwierigkeit, seine vergleichsweise kurze Weimarer Zeit angemessen zu beurteilen, weil seine eigenen Publikationen überwiegend aus den Dessauer Jahren stammen und der kunsthistorische Blick auf ihn verständlicherweise meist aus Dessauer Perspektive geworfen wird. Die ausführliche, uneingeschränkt positive Würdigung von R. Wick²⁸⁶ hat unter anderem damit zu tun, dass, die Bedeutung von Moholy-Nagy im Vergleich zu Itten in der Kunstpädagogik der Nachkriegsjahrzehnte zu Unrecht weitgehend außer Acht gelassen wurde, obwohl der Stellenwert der Medien in der Unterrichtspraxis ständig zugenommen habe. Demgegenüber sollte nicht unterschlagen werden – wie in Kap.III.B.1.i angedeutet –, dass Moholy-Nagys »Fähigkeit zur raschen Aufnahme neuer Anregungen und zu ihrer produktiven Umsetzung«²⁸⁷ als »Rückseite der Medaille« im Vergleich zu allen anderen Weimarer Formmeistern am wenigsten eigenen künstlerischen Ideen folgte. Dafür griff er umso eifriger die in der aktuellen Avantgarde kursierenden Tendenzen auf, vor allem aus Holland und noch intensiver aus Russland, und zwar in einer Art und Weise, dass El Lissitzky, der Moholy-Nagy häufig in dessen Berliner Atelier aufsuchte und ihn 1922 in einer Zeitschrift noch positiv rezensierte, wenige Jahre später in einem Brief an seine Frau, Sophie Lissitzky-Küppers, des Plagiats bezichtigte,²⁸⁸ was angesichts der Schwitters-, Mondrian- und Lissitzky-Nachahmungen verständlich ist. Ob das auch für die Erfindung des Photogramms gilt, scheint eine noch nicht ausdiskutierte Frage zu sein: Gaben vielleicht die Pariser Experimente von Man Ray die entscheidende Anregung? Gleichwohl kann man R. Wick ohne Zweifel zustimmen, dass die von Moholy-Nagy verfolgte neue »Ausrichtung entscheidend zum gewandelten Selbstverständnis des Bauhauses nach 1923, zur Weichenstellung des Institutes in Richtung auf eine Integration von Kunst und Technik, beigetragen hat.«²⁸⁹

Für den vorliegenden Zusammenhang ist aber nur von Bedeutung, ob und in welchem Maß auch im Vorkurs von Moholy-Nagy noch kubistische Impulse verarbeitet wurden. Und das lässt sich nur an den Studienarbeiten der Schüler ablesen. Rückblickend schreibt Moholy-Nagy:²⁹⁰

»sinnesübungen aber nicht irgend ein systematisches handwerk war die erste stufe dieser bauhausausbildung. der auf synthese gerichtete aufbau wurde eingeleitet durch das erlebnis des materials, das sammeln von oft zunächst unwichtig erscheinenden eindrücken.

primitive t a s t ü b u n g e n waren z. B. die anfänge der grundlehre, doch war dabei das weitere ziel: das erlebnishafte begreifen des materials, wie es durch das buchwissen im üblichen schulbetrieb nie erreicht wurde.«

286 Wick, Bauhaus-Pädagogik, S. 128–164.

287 Ebd., S. 139.

288 Drutt, »El Lissitzky in Deutschland 1922–1925«, S. 9–24, hier S. 17f. mit Anm. 31, 32.

289 Ebd., S. 160.

290 Moholy-Nagy, Vom Material zur Architektur, S. 18f.

Hier folgt die Anmerkung: »das in diesem buch geschilderte ist nur ein teil der ›bauhauserziehung‹, soweit sie mir während meiner bauhausarbeit oblag. es ist auch in keiner weise bindend etwa für einen anderen mitarbeiter des späteren bauhauses. bei der begründung des bauhauses hat johannes itten derartige versuche in seinen vorkursen eingeführt. meine aufgabe war es, nach seinem ausscheiden diese lehre weiter auszubauen ...«

Aus den Formulierungen dieser Anmerkung geht nicht klar hervor, ob die Fortsetzung der Übungen Ittens sozusagen Teil seiner »Arbeitsplatz-Beschreibung« war, als Moholy-Nagy antrat, oder ob es seine eigene Entscheidung war, nicht nur mit den »sinnesübungen« weiterzumachen, sondern sie noch zu intensivieren, und zwar im Sinne seiner eigenen Vorstellungen, wie es die 1924 hergestellte Vorkurs-Studie von Hilde Horn demonstriert, die Moholy-Nagy wegen ihres Beispiel-Charakters als Abbildung in sein Buch *VOM MATERIAL ZUR ARCHITEKTUR* aufnahm. Im Vergleich mit der bei Itten entstandenen Material-Montage (Abb. 246), die bereits einen hohen Ordnungsgrad aufweist, strebt H. Horn eine erheblich stärker disziplinierte Materialkomposition an, sodass am Ende die ausgeklügelten Formate und deren streng rechtwinklige Diagonalanordnung mit exakten Randbezügen ihren Vorrang gegenüber den divergierenden Oberflächenreizen behaupten. Das Prinzip steht zwar grundsätzlich noch im Einklang mit dem synthetischen *Kubismus*, verlässt diesen aber mit jenem abstrakt-geometrischen »Rechter-Winkel-Fundamentalismus«, der sich klar von Theo van Doesburgs *De Stijl*-Doktrin ableiten lässt, jene begann sich in einer kleinen, aber recht aktiven Opposition zum Bauhaus, der KURI-Gruppe, ab 1921 innerhalb Weimars auszubreiten. Der direkte Verbund der zeichnerischen Kopie mit der Materialmontage soll offenbar den hohen Grad technischer Versiertheit im Zeichnen vorführen, bringt aber gestalterisch nur eine Verdoppelung.

Die Tendenz zur Perfektionierung begleitete Moholy-Nagy theoretisch durch eine in seinen Augen stringente »terminologie für die verschiedenen materialgefüge«:²⁹¹ Struktur, Textur und Faktur, wobei er den Begriff *Faktur* vermutlich vom russischen *Konstruktivismus* übernahm.²⁹²

Für eine echte Innovation im Vorkurs sorgte Moholy-Nagy mit der Einführung dreidimensionaler Gleichgewichtsstudien. Anregung dazu waren zweifelsohne entsprechende Werke des russischen *Konstruktivismus*, dessen Vorkämpfer Vladimir Tatlin war, der seinerseits nach seinem Treffen mit Picasso in Paris im Frühjahr 1914 eigene kubistische Assemblagen schuf und sogenannte Konterreliefs entwickelte. Deren Raffinesse besteht, wie in Tatlins *ECK-RELIEF* von 1914 (Abb. 288), insbesondere darin, dass ein plastisches Gefüge aus diversen Materialien in geometrisierten Grundformen über eine Raum-Ecke hinweg mit Seilen verspannt und so fixiert ist. Picasso hatte im Frühjahr 1913 in seinem Atelier am Montparnasse eine kuriose Installation (Abb. 253) mit einer an Seilen hängenden Gitarre ge-

291 Moholy-Nagy, *Vom Material zur Architektur*, S. 33.

292 Szech, »Faktur« als ein zentraler Begriff der russischen Avantgarde. Tatlins *Materielle Kultur*«, S. 90–97.

schaffen, die von einem Mann gespielt wurde, der an die provisorische Papierwand dahinter gezeichnet war, mit rechtwinkliger Schattenzone um seinen geneigten Kopf, und dessen Arme und Hände aus Zeitungspapier nach den Saiten griffen, davor als Stillleben: ein Tisch mit Flasche und Pfeife. Im Frühjahr 1914 schuf Braque die Papierkonstruktion eines Stilllebens (Abb. 254), die über Eck im Raum installiert war. Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass dies offensichtlich die entscheidende Pariser Anregung für Tatlins Moskauer Konterreliefs war.²⁹³ Biographisch betrachtet knüpft die nach Art einer Takelage ausgeführte Seil-Verspannung im Eck-Relief von 1914 an Tatlins zehn Jahre zuvor begonnene Arbeit als Matrose an Bord eines Schulsegelschiffs (Abb. 252), das meist die Häfen des Nahen Ostens anlief.²⁹⁴ Dies bleibt unverzichtbarer Teil des historischen Untergrunds für die Entwicklungen im russischen *Konstruktivismus*, dessen Werke in der Moskauer OBMOCHU-Ausstellung von 1921 präsentiert wurden. Moholy-Nagy stellt durch die Abbildung dieses bekannten Fotos in seinem Buch *VOM MATERIAL ZUR ARCHITEKTUR* einen direkten Bezug zwischen der russischen Entwicklung und seinen Vorkurs-Übungen her. Beispielsweise finden die um 1924 entstanden Gleichgewichtsstudien von Werner Zimmermann und Irmgard Sörensen-Popitz (Abb. 53) Lösungen für ein Problem, das im Ausstellungsfoto das zweite Standmodell links von Boris Joganson (Abb. 255) sowie Alexander Rodtschenkos hängende »Raumkomposition« (rechte obere Bild-Ecke, im Anschnitt) verkörpern. Joganson – wie Rodtschenko Gründungsmitglied der Moskauer Konstruktivistengruppe innerhalb von INCHUK – stellt einen Stab mittig auf eine dreieckige Fußplatte und setzt obenauf ein offenes Gerüst aus raumdiagonal ausgerichteten Vierkant-Stäben. Deren Zusammenhalt ermöglicht erst der Einsatz von verbindenden Drähten, und zwar bis hinunter zu den Ecken der Grundplatte. Rodtschenko arbeitet mit einem System von Ringscheiben, die wie materielle Planetenbahnen umeinanderkreisen und herabhängend sich in dynamischer Balance halten.

Das Vorkurs-Modell von W. Zimmermann sucht eine Verbindung von Statik und Dynamik, indem einerseits ein Stab exzentrisch in eine quadratische Platte gesteckt ist, der als Stütze für eine diagonal aufsitzende Stange dient, die am Befestigungspunkt eine schlankere und kürzere Stange horizontal kreuzt. Andererseits sind am oberen Ende der Diagonalstange von der kopfartig angebrachten Drahtspirale die obersten Umdrehungen aus ihrer engen Bahn gedehnt und lang herausgezogen, um in einer elegant federnden und ausschwingenden Pirouette um das Gestell hinab zu drehen und schließlich in der Bodenplatte verankert zu werden.

An dieser Stelle darf daran erinnert werden, dass bereits im Vorkurs von Itten ein metallenes Turm-Modell entstand, das nicht ohne externe Drahtverbindungen auskam (Abb. 80). Betrachtet man das gesamte Phänomen

293 Rubin und Cousins, Picasso und Braque: die Geburt des Kubismus: [Ausstellung, Kunstmuseum Basel, 25. Februar – 4. Juni 1990]: [Katalog], S. 28. Ein Porträtfoto Picassos mit der Zeichnung des Gitarre-Spielers, S. 39.

294 Bott, Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt, S. 213.

aus größerer historischer Distanz, dann begegnet es als Ingenieur-Problem bereits beim Bau der gewaltigen Eisenbrücke über den Douro bei Porto (Abb. 52) durch das Ingenieurbüro Eiffel (Kap.II.B.3).

Das Vorkurs-Modell eines hängenden Gestells von Irmgard Sörenden-Popitz (Abb. 53) ist mit der Studie von W. Zimmermann hinsichtlich dreier Gestaltungsprinzipien vergleichbar: Kombination heterogener, formal einfach zugeschnittener Materialien, Reduzierung der Körperlichkeit auf ein fast zeichenhaft-lineares Minimum sowie eine möglichst exakt geometrische, aufeinander abgestimmte Stoßrichtung der Elemente in den Freiraum ringsum mit Bevorzugung der dynamischen Raumdiagonale. Hinzu kommt im Falle des hängenden Modells die Transparenz von Plexiglas, was eine zusätzliche Leichtigkeit ins Spiel bringt.

Als Antwort auf die Frage nach französischen Einflüssen im Vorkurs unter Moholy-Nagy lässt sich verkürzt resümieren, dass Moholy-Nagy zwar ausführlich und mit Nachdruck in Text und Bildern auf die bahnbrechenden Errungenschaften des *Kubismus* durch Picasso verwies, dass aber in den Übungen der Studierenden nur gefilterte Reflexe anzutreffen sind: gefiltert durch Itten, gefiltert und überformt durch *De Stijl* und den *russischen Konstruktivismus*.

Zur Werklehre von Josef Albers

»Im Frühjahr 1920 verließ ich die Malklasse von Franz von Stuck an der Münchener Akademie, um am *Bauhaus* in Weimar zu studieren, das ungefähr ein Jahr vorher eröffnet worden war.«²⁹⁵ Als ältester Weimarer Student begann Josef Albers (1888 – 1976) im Sommersemester 1920 seinen Vorkurs beim gleichaltrigen Johannes Itten. Da Albers später bis zum Berliner Ende (Juli/August 1933) am *Bauhaus* lehrte, gab es niemanden, der länger als er dem *Bauhaus* angehörte.²⁹⁶ Aus der Zeit vor den Weimarer Jahren hat Albers außer einigen expressiven Holzschnitten mehrere Lithographien geschaffen, die deutliche Hinweise auf seine Beschäftigung mit dem *Kubismus* liefern. Sein *SELBSTBILDNIS* von 1917 (Abb. 256) kennzeichnet zwar ein sichtliches Bemühen um lebendige Porträt-Ähnlichkeit im Sinne einer wachen, kritischen Selbstbefragung, in der gestalterischen Umsetzung jedoch dominieren Ecken und Kanten vor allem in der Darstellung seiner Haare und des Oberkörpers, so als sei ein Bildhauer mit breitem Meißel am Werk, der Splitter um Splitter vom Monolithen abträgt. Solch Facettieren entsteht, wenn man die fetthaltige Lithokreide quer auf den geschliffenen Stein aufträgt. Einen zusätzlichen Effekt leichter Transparenz schafft der Druck auf das parallel-streifige Ingres-Papier.

In der Straßenstudie *NORDRING* von 1918 ist die Auflösung der Baumkronen in einen Tanz von Facetten im Sinne des analytischen *Kubismus* weiter vorangetrieben, sodass in der rechten Bildhälfte Vorder- und Hintergrund kaum noch zu unterscheiden sind. Beide Lithos vertreten eine Art elegant domestizierten *Kubismus*. Wie den Meisterratsprotokollen zu entnehmen

295 zit. nach Wolsdorff, »Josef Albers' Vorkurs am Bauhaus 1923–1933«, S. 49–60, hier S. 49.

296 Albers: Eine Retrospektive, S. 295–300 (Biographischer Überblick).

ist,²⁹⁷ wurde Albers zusammen mit Bogler, Ida Kerkovius, Breuer und anderen per Beschluss vom 17. März 1921 am *Bauhaus* endgültig aufgenommen. In besonderer Anerkennung seiner eigenwilligen, kubistisch-dadaistischen Glasscherben-Arbeiten (Abb. 257) hatte er bereits Ende Oktober 1922 als Geselle Sitz und Stimme im Kreis der Werkmeister, und zwar in kommissarischer Vertretung für die Werkstatt der Glasmalerei unter Formmeister Paul Klee. Und am 26. Mai 1923, d. h. zu einem Zeitpunkt, da Moholy-Nagy erstmals im Meisterrat saß, erhielt Albers »die Gesamtaufsicht des Vorkurses«, was am 28. Oktober 1923 ausdrücklich bestätigt wurde. Am 22. Oktober 1923, übernahm er die Leitung der WERKARBEIT. Schaut man sich den Stundenplan der Vorlehre von 1924 an (Abb. 258), dann muss konstatiert werden, dass Moholy-Nagy als Formmeister zwar samstags und montags jeweils vier Vormittagsstunden unterrichtete – ihn interessierte mehr die Metallwerkstatt, dass Albers aber die Woche über mit 18 Stunden die Hauptarbeit leistete. Wie der katalogartige Überblick über die Ergebnisse der *Weimarer Bauhaus-Werkstätten* belegt,²⁹⁸ hat Josef Albers in denselben Jahren 1923–1925 in der Tischlerei – natürlich in Zusammenarbeit mit dem zuständigen Werkmeister – ein Zeitschriften-Regal, einen Ausstellungsschrank, Wandklappstühle, einen Sitzungstisch und einen Bücherschrank hergestellt, außerdem hat er Fruchtschalen entworfen und produziert, die später in Serie gingen.

Was innerhalb der Vorkurs-Studien die sogenannte Werkarbeit betrifft, ist man hinsichtlich der letzten beiden Weimarer Jahre weitgehend auf Rückschlüsse angewiesen. Aus der Dessauer Zeit (1925–1932) ist eine große Fülle an Ergebnissen dokumentiert,²⁹⁹ aus dem Unterricht in Weimar aber nur wenig Greifbares. In Fortführung dessen, was er selbst im Vorkurs bei Itten erlebt hatte, ließ Albers über all die zehn Jahre hinweg Materie-Studien betreiben, reale und zeichnerisch-darstellende (Abb. 259), die in Materialwahl mehr von Itten, in Zuschnitt und Komposition stärker von Moholy-Nagy angeregt erscheinen.³⁰⁰ Umso radikaler aber ist die Abkehr von Itten, was den Schwerpunkt der von Albers angeregten Übungen angeht: die Modelle aus Papier und Pappe sowie aus Blech und Draht. Wie kann beispielsweise aus einem flachen Blech eine Raumstudie entwickelt werden? In diesem Fall durch Kreisschnitte, Auseinanderziehen und Verformung, am Fußpunkt ergänzt durch eine lange Stange mit Kugelknopf, die durch diagonale Gegenbewegung ein experimentell getestetes Gleichgewicht erzeugt.

Häufig gab Albers den Studierenden schlichte Papierbögen gleichen Formats mit der Aufgabe, aus dieser Fläche heraus ins Relief zu gehen und damit in den Raum vorzustoßen, und zwar »nur durch schnitt und knick erreicht«, wie es erklärend auf einem Zettel neben sechs ausgestellten Mo-

297 Wahl und Ackermann, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925, S. 119, 275, 310, 314, 317.

298 Gropius und Moholy-Nagy, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, S. 18–21, 30, 52.

299 Herzogenrath, »Josef Albers und der Vorkurs: am Bauhaus (1919–1933)«, S. 245–277.

300 Wick, Bauhaus-Pädagogik, S. 165–189, hier S. 177–180.

dellen hieß (Abb. 260). Offenbar gab es hier weitere »Spielregeln«: das Verbleiben im randparallel rechtwinkligen System bzw. im Kreis-System, ein streng serielles Vorgehen, materialökonomisches Vermeiden von »Resten«, ein logisch durchschaubares und daher prinzipiell von jedermann praktisch nachvollziehbares Herstellungsverfahren, sozusagen eine anonyme Reproduzierbarkeit. Damit gab Albers das Prinzip »künstlerische Handschrift« auf, das »Künstler-Unikat«. Positiv gesehen entstanden, (wie in Abb. 260 oben links) Falt-Systeme, die in Richtung Tragwerk gingen, d. h. Konstruktionen, in denen die Unterscheidung von Stütze und Last aufgehoben ist. Negativ betrachtet wurden en masse Endlos-Raster mit quasi maschineller Exaktheit produziert, denen der Vorwurf eines *ästhetischen Formalismus* ohne Relevanz für den Entwurfsprozess von Gebrauchsgütern nicht erspart bleiben konnte.³⁰¹ Dieser Eindruck wird allerdings revidiert durch einen Katalogtext von 1938, in welchem Albers rückblickend von der unterrichtlichen Bandbreite seiner Weimarer Werkarbeit berichtet,³⁰² nachdem er zehn Jahre zuvor schon einen differenzierten Rechenschaftsbericht über Ziele, Methoden und Techniken vorgelegt hatte.³⁰³

In Hinblick auf die Frage des Anteils möglicher französischer Impulse in den durch Albers angeregten Studienergebnissen lässt sich resümieren, dass keine direkten, sondern nur vermittelte kubistische Tendenzen festzustellen sind. Das gilt vor allem in den Materie- und Material-Übungen, die ohne die Erfindung von Collage und Assemblage im synthetischen *Kubismus* undenkbar gewesen wären. Darüber hinaus rangierte bei Albers wie auch im *Kubismus* die Form-Frage weit über einer Farbtheorie, die ein zentrales Anliegen in der Bauhaus-Lehre von Itten, Kandinsky und Klee war, und bei Albers erst im amerikanischen Spätwerk dominant wurde: *INTERACTION OF COLOR* (1963). Einen eigenen bedeutenden, kubistisch inspirierten Beitrag lieferte Albers mit seinem großen Buntglasfenster von 1922 für das Berliner Sommerfeld-Haus, das im Kapitel Glaswerkstatt zur Sprache kommen wird (Abb. 261).

4. Produkte von Handwerksmeistern am Bauhaus

Die historischen Voraussetzungen, die das innovative Werkstatt-Konzept des *Bauhauses* als durchaus eigenwilligen Entwicklungsschritt besser begreifen lassen, sind eigentlich geklärt.³⁰⁴ Die tatsächliche Stellung und Arbeit der Meister in ihrer Werkstatt ist dagegen lange kaum beachtet und betrachtet worden. Ein Grund hierfür liegt verständlicherweise auch darin, dass bis heute nur wenige der achtzehn Weimarer Werk-

301 Ebd. S. 264–267.

302 Bayer, Gropius, und Gropius, *Bauhaus 1919–1928*, S. 89.

303 Albers, »Werklicher Formunterricht«, S. 3–7.

304 Siebenbrodt, »Die Werkstätten. Fundament der Bauhauspädagogik und der Designentwicklung am Bauhaus.«, S. 73–75; Winkler, »Der Kern der Bauhausarbeit: Die Werkstätten«, S. 165–196.

meister der Öffentlichkeit mit einem eigenen Œuvre bekannt wurden. Ihre Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des *Bauhauses* differierte je nach Werkstatt erheblich, kann aber an dieser Stelle über die Untersuchungen von Ronny Schüler³⁰⁵ hinaus nicht weiterverfolgt werden. Wichtiger ist hier die Vorbildfunktion von Produkten, die, wie das *SCHACHSPIEL* von Josef Hartwig, über die eigene Werkstatt hinaus nachhaltig d. h. bis heute in das publizierte Erscheinungsbild des *Bauhauses* seit den 20er-Jahren eingegangen sind.

Beispiele von Josef Hartwig (1880 – 1955)

Josef Hartwig wurde 1921 Werkmeister zuerst der Steinbildhauerei, dann auch der Holzbildhauerei und blieb dies bis 1925.³⁰⁶ Neben seiner Mitarbeit am Weimarer *MÄRZGEFALLENEN-DENKMAL* (Kap.III.B.1.a), an der Ausgestaltung im Berliner *HAUS SOMMERFELD* und an den Wandgestaltungen in den Bauhaus-Foyers für die Ausstellung von 1923 (Kap.III.B.1.g) hat Hartwig mit seinem *SCHACHSPIEL* eine der »Bauhaus-Ikonen« geschaffen (Abb. 262), indem er das tradierte Abbild zweier feindlicher Heere durch »entmilitarisierte« Figuren ersetzte, die rein abstrakt-stereometrisch ihre spezifischen Spielfunktionen zum Ausdruck bringen. Ausgangspunkt dieser formalen Neuinterpretation war das kubistische »Urelement«: der Kubus. Hartwig schreibt: »Bauer und Turm ziehen winkelrecht zum Brettrand: ausgedrückt durch den Würfel. Der Springer bewegt sich rechtwinklig in Hakenform auf vier Feldern: vier Würfel rechtwinklig kombiniert. Der Läufer zieht diagonal zum Brettrand: ein Schrägkreuz aus dem Würfel geschnitten ...«³⁰⁷

Die ersten Prototypen entstanden 1922, nachfolgend entwickelte Hartwig auf der Suche nach der endgültigen Form diverse Varianten, z. B. für die Dame einen Zylinder auf quadratischer Sockelplatte mit Kugelkopf, für den Läufer eine steile Pyramide oder für das Pferd einen aufgestützten Horizontalwinkel. Heute sind sieben Formvarianten des Spiels im Original oder im Foto nachweisbar.³⁰⁸

An dieser Stelle darf nicht verschwiegen werden, dass *De Stijl*-Mitglied Vilmos Huszár 1921 ein Aluminium-Schachspiel mit Figuren nur aus zylindrischen Elementen entwarf, zu sehen im Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* (Inv.-Nr. 1976.009).³⁰⁹ Hartwigs *EULE* (Abb. 263) aus Marmor belegt, dass er sich als Steinbildhauer, wie es das Schachspiel nahelegen könnte, in seiner Formensprache keineswegs den zu dieser Zeit am *Bauhaus* grassierenden *De Stijl*-Tendenzen anschließt. Er orientierte sich deutlich näher am *Frühkubismus*, dem es darstellerisch um klärende Reduktion auf elementare Grundformen wie Kugel, Kegel und Zylinder ging, ohne dabei die Alltagswirklichkeit aus dem Auge zu verlieren. Genau dies verkörpert die *EULE*, indem sie mit ihrem eiförmigen Rumpf auf einer Art Halb-

305 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar.

306 Ebd., S. 33–39.

307 zit. nach Bobzin, Hartwig, und Weber, Das Bauhaus-Schachspiel von Josef Hartwig. The Bauhaus Chess Set by Josef Hartwig, S. 8f.

308 Ebd., S. 10.

309 Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen Bd. 22 (1977), S. 245 m. Abb.

kugel hockt und ihren großen Kopf, der mit dem Gefieder zusammen eine schwingvolle Kalotte bildet, typischerweise in die Brust einsenkt, wie im Halbschlaf, aber mit voluminösen Augen gleichwohl ihre Umgebung im Blick hat.

Beispiele von Christian Dell (1893 – 1974)

Im Dezember 1921 bewarb sich Dell auf die ausgeschriebene Stelle eines Werkmeisters in der Metallwerkstatt des Bauhauses, die er Ende Januar 1922 übernahm.³¹⁰ Er kannte diese bereits aus den Jahren 1912/1913, weil er zwischenzeitlich dort an der Kunstgewerbeschule Henry van de Veldes studiert hatte. Im April 1922 legte er sozusagen in nachträglicher Legitimation seine Meisterprüfung vor der Weimarer Handwerkskammer ab. Richtiger Schwung kam in »seine« Metallwerkstatt aber erst, nachdem Moholy-Nagy im April 1923 als experimentierfreudiger Formmeister die künstlerische Leitung übernommen hatte.

Dells *TEESERVICE MIT HEISSWASSERKANNE* aus der Zeit um 1921 bezieht seinen eigenwilligen Formcharakter aus einer Metamorphose, insofern alle Körper über kreisrundem Fuß konisch aufsteigend in einen kristallinen Sechskant übergehen; die oberen Öffnungen schneiden wieder kreisförmig in die horizontale Deckfläche ein und werden durch flache Kugelabschnitte gedeckelt; die Knäufe sind wieder aus polygonal geformtem Ebenholz.³¹¹ Die *WEINKANNE* von 1922 (Abb. 264) weist dagegen einen eher additiven Formcharakter auf, indem Gefäßkörper und Deckel »konsequent aus den einander durchdringenden Elementarformen Konus und Kugel entwickelt« sind.³¹² Man könnte auch sagen: aus Kugel und Kegel-Abschnitten, denn auch der Ausguss-Rand beschreibt einen Halbkreis. Der hölzerne Deckelknopf sitzt umgekehrt konisch auf einem kleinen Kegel. Der Ebenholz-Griff folgt mit seiner inneren Achse einem Kreissegment.

Im Ergebnis kann festgehalten werden, dass alle Beispiele ihre stereometrische Formenklarheit eindeutig kubistischen Entwurfsprinzipien verdanken.

5. Kubistische Tendenzen in den Werkstatt-Arbeiten

Die Gesamtheit der Werkstätten bildete den produktiven Kern des *Bauhauses*. So stand bereits im Programm von 1919 (Kap.II.D.3.b, Abb. 133), dass das Ziel »die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen« sei; zu den Grundsätzen hieß es: »Die Schule ist Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen«; und weiter: »Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhause.« In seinem einleitenden Beitrag zu *BAUHAUSBÜCHER 7* »Grundsätze der Bauhausproduktion«³¹³ schrieb Gropius 1925 (Kap.III.D.3.c) zur Zielsetzung der Arbeit in den Weimarer

310 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar, S. 75–80.

311 Weber, Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April, S. 57 mit Kat.-Nr. 137, S. 192.

312 Ebd., S. 58f. mit Kat.-Nr. 140, S. 193.

313 Gropius und Moholy-Nagy, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, S. 5–8.

Werkstätten: »Die Bauhauswerkstätten sind im wesentlichen Laboratorien, in denen vervielfältigungsreife, für die heutige Zeit typische Geräte sorgfältig im Modell entwickelt und dauernd verbessert werden.« Und weiterhin: »Das Handwerk der Vergangenheit hat sich verändert, das zukünftige Handwerk wird in einer neuen Werkeinheit aufgehen, in der es Träger der Versuchsarbeit für die industrielle Produktion sein wird.« Mit dieser präzisierenden Neubestimmung gelang es Gropius, die angeblich rückwärtsgewandte »Handwerksromantik« des *BAUHAUS-MANIFESTES* von 1919 mit dem aktualisierten Ruf von 1923: »Kunst und Technik – eine neue Einheit« einleuchtend zu verklammern.

Die nachfolgende Untersuchung der Ergebnisse entspricht in Reihenfolge und Benennung der Werkstätten jener Festlegung von 1925 durch Walter Gropius, sozusagen als zeitgenössisches Weimarer Resümee.³¹⁴ Es ist außerordentlich schwer, ein historisch zuverlässiges Bild von der Summe der Bauhausproduktion in den Weimarer Werkstätten zu gewinnen. Noch schwerer ist es, darin den proportionalen Anteil zu bestimmen, den kubistisch beeinflusste Arbeiten einnahmen. Bei der Auswahl von Beispielen empfiehlt es sich daher, bevorzugt Werke zu untersuchen, die schon in der zeitgenössischen Bewertung besondere publizistische Aufmerksamkeit erregten und teilweise fachliche Anerkennung fanden.

a) Tischlerei

Innerhalb des *HAUSES AM HORN* in Weimar, das sich als Vorzeigemodell des *Bauhauses* während der großen Ausstellung von 1923 der Öffentlichkeit präsentierte (Kap. II. B. 2. b), wurde Marcel Breuer der Entwurf und die Ausführung der kompletten Inneneinrichtung des südlichen, zwischen Bad und Kinderzimmer situierten *ZIMMERS DER DAME* anvertraut, mit Ausnahme des *WEBTEPICHES* (von Agnes Roghé). Hauptattraktion war sein Gesellenstück eines *TOILETTENTISCHES DER DAME* (Abb. 265), der aber, wie die zeitgenössische Fotografie mit Durchblick ins benachbarte *KINDERZIMMER* eindrucksvoll belegt (Abb. 266), und was am Ende in der Beurteilung zu berücksichtigen bleibt, integraler Bestandteil des aufeinander abgestimmten Möbel-Ensembles war,

bestehend aus *EINBAUSCHRANK* (Abb. 267), *BETT*, *STUHL* (durch Drehen der Sitzfläche höhenverstellbar, mit diagonal eingespanntem Rückengurt), opak-gläserner Heizkörper-Abdeckung (mit Platz z. B. für einen abgelegten Fön, wie ein Foto von 1923 zeigt) sowie rechts tief daneben ein Stellplatz fürs angeschlossene Telefon.³¹⁵ Zusammen mit dem *TOILETTENTISCH DER DAME*, von dem es heißt: »Citronen- und Nussbaumholz. Beschläge: Nickel poliert. Mit beweglichen Spiegeln«,³¹⁶ lässt diese Gesamtausstattung sogleich Le Corbusiers verblüffenden »Schlachtruf« von der *Wohnmaschine* (»*machine à habiter*«) assoziieren, veröffentlicht in Heft 8/1921 der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU*, die zeitgleich am *Bauhaus* abonniert war (Kap.IV).

Der *TOILETTENTISCH* ist eine ungewöhnliche Komposition aus einem offenen, experimentell anmutenden Tisch-Gestell, verbunden mit dem kompakt geschlossenen, schlank-hochformatigen Block einer Kommode mit abwechselnd hell und dunkel gemaserten Schubladen von der Tischhöhe abwärts. Der experimentelle Charakter resultiert aus der minimalistischen Skelett-Statik der Konstruktion im Verein mit der empfindlichen Integration vornehm gemaserner Edelhölzer, rahmenloser Spiegel, der Glasabdeckungen sowie grazil glänzen-

315 Winkler, Bauhaus-Alben. Bauhausausstellung 1923. Haus am Horn. Architektur. Bühne. Druckerei, S. 108 – 111.

316 Meyer, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, S. 75f.

der Metallelemente. Hier ist eine behutsam feinfühligke Hand im Umgang mit den beweglichen Teilen gefragt, wenn der in Nickel gefasste Glasdeckel des links hängend montierten Schminkkastens zur Mitte geschoben, die Metallstangen-Schere des kleinen Spiegels nach vorn geschwenkt und um seine Vertikalachse seitlich gedreht wird. Ein Kulturjournalist der *LEIPZIGER NEUESTEN NACHRICHTEN* vom 22. August 1923 spricht genervt von »Folterwerkzeugen«. ³¹⁷

Bei der Beurteilung der Qualität der Ausstattung des Zimmers der Dame begegnet einem in der Literatur nicht selten die Auffassung, Breuer habe wie bei seinem Latenstuhl-Modell, das 1923 zeitgleich im zentralen Wohnraum des *HAUSES AM HORN* stand, »die Maximen einer rein aus dem Dialog von Funktion und Konstruktion sich ergebenden Formgebung« formuliert, »die auf »eine künstlerisch-gestalterische Begründung« völlig verzichtete«. ³¹⁸ Ein so allgemein gefasster Funktionsbegriff ist jedoch wertlos zur Erklärung von Formen, zumal wenn, wie in diesem Zitat behauptet, künstlerische Ambitionen hier von Breuer für obsolet gehalten worden seien. Wie bei der Analyse von Theodor Boglers *MOKKA-MASCHINE* vorgestellt (Kap.II.D.1.b), ist innerhalb des Funktionsbegriffes im Design zu-

317 Wolsdorff, »Das »Haus Am Horn« im Spiegel der Presse«, S. 31–45, hier S. 34.

318 Gleiniger, »Marcel Breuer«, S. 320–327, hier S. 325.

mindest zwischen ästhetischer, praktischer und symbolischer Funktion zu differenzieren (Abb. 89). Um das am Beispiel der beiden Spiegel des *TOILETTENTISCHES DER DAME* zu verifizieren: Die praktische Funktion eines jeden Spiegels ist die reine Spiegelung, und zwar gänzlich unabhängig von jeglicher Form, oder anders ausgedrückt: ein runder Spiegel erfüllt seine Funktion nicht besser als ein eckiger. Demnach, und das gilt ebenso für alle anderen Formen des Toilettentisches, erzwingt die praktische Funktion nicht unbedingt eine spezielle Form. Die alles entscheidende Formfrage ist Sache der ästhetischen Funktion, die sich aber mit der symbolischen Funktion ins Benehmen setzen muss, was z. B. die Bedürfnisse der Benutzerin bezogen auf ihren sozialen Status betrifft, was wiederum z. B. mittels Materialwahl befriedigt werden kann.

Breuers *TOILETTENTISCH* folgt als besonderer Bestandteil des kompletten Einrichtungsprogramms deutlich einem durch und durch künstlerischen Gesamtkonzept, wie es am besten die Aufnahme von 1923 dokumentiert (Abb. 266). Dieses Konzept ist bestimmt von den geometrischen Grundformen Quadrat, Kreis und Ellipse sowie von fast grafisch-linearen Konstruktionselementen, – ein Erbe von Breuers vormaliger Annäherung an den holländischen *De Stijl*, von dem er sich zu diesem Zeitpunkt aber in Wort und Tat distanziert hatte. In seinem

1923 gehaltenen Vortrag *FORM UND FUNKTION*, publiziert im November 1924³¹⁹, heißt es unter anderem: »Kunst und Technik können in der Erscheinung ähnlich ausfallen, sodass man sie verwechseln oder für ein und dieselbe Sache halten kann. Aber nicht in der Entstehung und in der Grundursache ihrer Entstehung.« Und weiter dann: »Das Wesentliche bei dem Künstler ist, dass er mit höchstem Grad von Empfindung arbeitet. Das Wesentliche bei dem Techniker, dass er mit höchstem Grad von Logik arbeitet.« Im *TOILETTENTISCH* sucht Breuer die von Gropius 1923 neu herausgegebene Lösung »Kunst und Technik – eine neue Einheit« wörtlich umzusetzen. Dessen entscheidende Gestaltungsprinzipien haben als »Grundursache ihrer Entstehung« die Grammatik und das Vokabular des *französischen Kubismus*: Reduktion auf geometrische Grundformen, sodann der Einsatz von Material- und Oberflächenkontrasten, schließlich die Integration von Körpern, Flächen und Linien auf einer höheren Ebene struktureller Transparenz einschließlich möglicher Verschiebung von Ebenen. Im inszenierten Foto von 1923 (Abb. 266) wird das am deutlichsten im räumlichen Vexierspiel der beiden Spiegel: Im großen spiegelt sich der halbe kleine, im kleinen überlagert als glänzend heller Winkel der Metallstangen-Re-

319 Wiederabdruck in: Oswald, Marcel Breuer: Designer und Architekt; [zur Ausstellung »Marcel Breuer. Design und Architektur« am Bauhaus Dessau vom 1. Juni bis 31. Oktober 2012], S. 67–73.

flex die gespiegelte Schrankwandstruktur. Außerdem antwortet die schwenk- und vertikal drehbare kleine Spiegelscheibe auf die horizontal drehbare Kreisscheibe der hölzernen Sitzfläche des Stuhles, der lineare Stangenwinkel auf den Flächenwinkel des Stuhllehnenstoffes, die unübliche Winkelstellung der Tischstützen auf die sonderbare Fünffbeinigkeit des Stuhles. Nicht zuletzt kontrastiert die geschmeidige Flächenbiegung des Bettendes zum hartwinkligen Stangengerüst der Stuhllehne.

Eine Anmerkung noch zum großen Spiegel: Die eigentlich als barocke Leitform bekannte Ellipse wurde von Braque und Picasso ab 1910 in der Malerei der Moderne als äußeres Bildformat wieder »salonfähig« gemacht, woher sie unter anderem Mondrian und Klee (Abb. 193) phasenweise adaptierten.

Ein völlig anderes Beispiel eines kubistisch inspirierten Produkts aus der Weimarer Tischlerei ist das von Alma Buscher (später Siedhoff-Buscher) 1923/1924 entworfene *SCHIFFBAUSPIEL* (Abb. 29), welches auch vermarktet wurde (Kap.II.A.4.b) und heute als Neuauflage im Bauhaus-Archiv zu erwerben ist.

b) Metallwerkstatt

Unter allen Studierenden der Metallwerkstatt des *Bauhauses* ist Marianne Brandt, die zuvor bereits Malerei und Bildhauerei an der Weimarer Kunsthochschule studiert hat-

te,³²⁰ die bekannteste geworden, weil viele ihrer insgesamt 31 Geräte, 28 Lampen, 4 weiterer in Mitarbeit, 2 Hockern und 2 Garderoben,³²¹ die sie in Weimar und Dessau bis Ende Juli 1929 schuf, eine Höchstmaß an formaler Klarheit in technischer Perfektion erreichten. Schon beim ersten Blick auf ihr *TEE-EXTRAKT-KÄNNCHEN MT 49* von 1924 (Abb. 268) gewinnt man spontan den Eindruck: *Kubismus* pur, als ob dessen Zielvorstellung endlich im Produktdesign in reiner Form angekommen ist. Die sechs bekannten Exemplare dieses Modells *MT 49*³²² sind nicht identisch, unterscheiden sich aber, was das Form-Konzept betrifft, nur marginal. Mal ist es aus Messing, mal aus reinem Silber (zwei Exemplare nachweisbar), zwei variierende aus Bronze, eins aus Tombak (Kupfer-Zink-Legierung), immer jedoch innen versilbert. Am stärksten unterscheidet sich der jeweilige kleine Deckelgriff, beim reinen Silbermodell geringfügig auch der seitliche Ebenholzgriff, beim 1925 publizierten Bronze-Modell³²³ auch die kürzere Tülle sowie die zum Quadrat tendierende Griffbefestigung.

Das Konzept ist klar: Gestaltung des Gefäßes aus elementaren Grundformen: der Kan-

320 Otto, Tempo, Tempo!. Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt; [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Bauhaus-Archiv, Berlin: 12.10.2005 – 9.01.2006; Busch-Reisinger Museum, harvardUniv., Cambridge, Mass.: 11.03. – 21.05.2006; International Center of Photography, New York: 9.06. – 27.08.2006], Biographie, S. 132–151.

321 Kruppa, »Marianne Brandt. Annäherung an ein Leben«, S. 48–55, hier S. 52; Metallprodukte von M. Brandt, dort Kat.Nr. 32–123 (S. 138–183).

322 Ebd., S. 140f., Kat.-Nr. 36–39.

323 Gropius und Moholy-Nagy, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, S. 46.

nenbauch eine tendenzielle Halbkugel, die dezentrale Deckelöffnung ein Zylinderabschnitt, die ausladende Tülle leicht konisch, also streng genommen ein Kegelabschnitt, als Fuß ein aus feinen Stegquadern gebildetes Kreuz, wodurch imaginär auch das Quadrat ins Spiel kommt.

Das Exemplar der Weimarer Kunstsammlungen (Abb. 268) bezieht seine Wirkung einerseits aus dem Farbkontrast der edlen Materialien Silber (Tülle, Sockelstege, Fassung der Griffe), Ebenholz und Kupfer, andererseits, wie alle Exemplare, aus dem engen Zusammenspiel der klaren strengen Formen.

Dabei ist besonders hervorzuheben, dass der Bauch der Kanne eben keine Halbkugel ist, sondern als Kugelabschnitt im Maß darunter bleibt; das verleiht dem Volumen optisch mehr Leichtigkeit, intensiviert durch die extrem reduzierte Sockelform, welche die Kanne knapp über dem Boden fast schweben lässt. In formaler Konsequenz ahmt die seitliche Ebenholzscheibe die Kannen-Silhouette nach, gedreht um 90 Grad. Ein anderes Beispiel dieses *kubistischen Purismus* ist der Tintenfasshalter mit Federablage aus dem Jahr 1924: ein kleiner silberner, zylindrisch entkernter Würfel auf einer kupfernen Bodenplatte und ein langes Zylindermantel-Segment in horizontaler Lage, mittig gestützt von einem vertikalen Steg und seitlich in halber Höhe an den Würfel

geheftet, mehr nicht. Die Verbindung dieser extrem reduzierten Elemente folgt rein künstlerisch-kompositorischen Prinzipien, indem der Würfel nicht mittig platziert ist, sondern in Ecklage verschoben hinten über die Platte hinausragt und die Schale vorn ebenfalls verschoben in Gegenrichtung zur Bodenplatte weit nach rechts frei überhängt.

So betont die Designerin jede Richtung im Raum durch proportional aufeinander abgestimmte und den Gleichgewichtssinn bedienende Körper-Aktionen. Mit Blick auf das »trigonometrische« Funktionsmodell zur Design-Analyse (Abb. 89) wird einmal mehr deutlich, dass es am *Weimarer Bauhaus* keineswegs, wie durchweg behauptet, stets vorrangig um die optimale Befriedigung der praktischen Bedürfnisse geht, vielmehr verkörpert auch dieses Objekt einen ästhetischen Mehrwert, und zwar, materialbedingt, mit einer starken Komponente sozialer Status-Symbolik. Die eminent ästhetische Funktion folgt unzweifelhaft kubistischen Prinzipien.

Weitere Beispiele Weimarer Metall-Objekte, deren Design vom *Kubismus* beeinflusst scheinen, sind die Arbeiten von Carl Jacob Jucker (Abb. 22 – 24), darunter auch seine Vorstufen zu der Bauhaus-Ikone *TISCHLEUCHE MT 9* (Abb. 32), deren »Milchglasglocke« Wilhelm Wagenfeld beisteuerte (Kap.II.A.4.b)

c) Weberei

Gunta Stölzls Gobelin *KÜHE IN LANDSCHAFT* von 1920 (Abb. 269) vergegenwärtigt eine Alpen-Szenerie mit zwei Kühen im Zentrum: ein an Farben reich differenzierter und in seinen ungewöhnlich vielfältigen Webstrukturen komplexer Wandbehang, der eine lange Betrachtungszeit erfordert, bis man die Bildzusammenhänge begriffen hat. Erst dann erweisen sich beispielsweise die Winkelformen mittig am unteren Bildrand als Wasserspiegelungen der Bergspitzen des oberen Bildrandes und die hellblaue Fläche rechts mit ihren hellgrünen Rändern als der zugehörige flache See, in den das Kälbchen mit den leuchtend roten Hörnern seine Vorderbeine senkt. Die Vergitterung des linken Bildrandes meint offensichtlich die Almgrenze; am gegenüberliegenden Rand deuten die Streifenbildungen auf Felderwirtschaft. Eine Irritation löst allerdings der mächtige Kopf der zweiten Kuh mit den dunkelroten Hörnern aus, wohl der Mutter des Kälbchens, denn von ihr fehlt der Körper vollständig.

Die Fähigkeit zu genauer Beobachtung und gekonnt naturnaher Darstellung einer mächtigen Kuh hatte Gunta Stölzl, vormals Schülerin von Richard Riemerschmid an der Münchner Kunstgewerbeschule,³²⁴ im Vorjahr 1919 durch eine elaborierte Bleistiftskizze scheinbar mühelos unter Beweis ge-

324 Müller, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, S. 42–49.

stellt.³²⁵ Doch Welch ein Sprung von dort bis zu ihrem ersten Gobelin (Abb. 269); statt geschmeidig weicher Körperkonturen nun geometrisierte Strukturen: der Rücken des Kälbchens bildet eine strenge Horizontale, rechtwinklig abwärts sein Hinterteil mit den statischen Hinterläufen. Trotz mehrfacher Maßnahmen zur Erzeugung landschaftlicher Raumtiefe, etwa durch Verkleinern der Zaunhöhe links sowie generell durch schichtenbildendes Überlagern, erscheinen, auch dank der groben Webstruktur, Vorder- und Hintergrund zusammengezogen, besonders entlang des rechten Stoffrandes, wo auch die Geometrie die Oberhand gewinnt. Außerdem scheinen der See und die gestreiften Felder rechts oben ohne perspektivische Verjüngung in die Bildebene nach vorn geklappt. Dergleichen Indizien belegen unabweislich kubistische Einflüsse, die vermutlich durch Itten vermittelt wurden, über dessen beeindruckendes Auftreten Gunta Stölzel ab Oktober 1919 sehr positiv in ihrem Tagebuch berichtet.³²⁶

Ein anderes Beispiel aus der Weberei ist der Gobelin mit abstrakten Formen, der Anfang der zwanziger Jahre unter den Händen von Hedwig Jungnik entstand. Auch wenn darin auf die Darstellung von Alltagsrealität vollständig verzichtet wurde, enthält dieser ähnlich grob gewebte Stoff mehrere Ele-

325 Stadler und Aloni, Gunta Stölzel – Bauhausmeister, S. 35.

326 Ebd., S. 48f.

mente, die bereits im frühen Gobelin von Gunta Stölzl vorkommen: kräftige schwarze Diagonallinien, Felderstreifen ähnlich einer Klaviatur, Vorherrschen geometrischer Figuren und nicht zuletzt eine hier weiter fortgeschrittene irrationale Räumlichkeit, die erstmals im *analytischen Kubismus* auftrat, indem ein irritierendes Spiel mit dem Wechselverhältnis von Figur und Grund getrieben wird.

Weit strenger geometrisch formalisiert, weil nur noch mittels Parallelstreifen, Quadraten und Dreiecken strukturiert, ist da der Teppich von Benita Otte (Abb. 30) für das 1923 von Alma Buscher eingerichtete Kinderzimmer im *HAUS AM HORN*.

d) Töpferei

Die ausführlichste Analyse-Studie zum Produktdesign des *Weimarer Bauhauses* liegt mit dem Kap.II.D.1.b zum Porzellan-Objekt einer *MOKKA-MASCHINE* (Abb. 84) von Theodor Bogler bereits vor. Der dortigen Beschreibung und Analyse ihrer ästhetischen Funktion bleibt an dieser Stelle noch hinzuzufügen, woher diese signifikante Formen-Klarheit abzuleiten ist. Theodor Bogler befand sich um 1923 wie die mit ihm Studierenden in einem Umfeld von Formmeistern, die, wie nachgewiesen, ihre Lektion *Kubismus* zumindest in einer Phase ihres Œuvre mehr oder weniger intensiv durchgearbeitet hatten, was auch für den Formmeister der Töpferei Gerhard Marcks gilt, wie be-

sonders seine Werke der Jahre 1919 – 1922 belegen (Kap.III.B.1.c). Der *MOKKA-MASCHINE* formal am nächsten kommt das Gipsmodell der *SONNENUHR*, ansonsten einige der Tonmodelle von 1920 (Abb. 170). Ihnen gemeinsam ist die Suche nach Rückführung der Gestaltung auf die einfachsten stereometrischen Grundelemente wie Kugel, Zylinder und Kegel, insbesondere den Konus (Kegelstumpf), jedenfalls Formen, die in den Jahren bis 1925 sowohl das Werk von Fernand Léger bestimmten, als auch bei den kubistischen Bildhauern Archipenko, Lipchitz und Laurens zu den Leitformen zählten. Zu diesem Weimarer Umfeld gehören ebenso die plastischen Arbeiten von Itten und Schlemmer, dann die in der Druckwerkstatt des *Bauhauses* hergestellten Blätter *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK* mit mehrheitlich postkubistischen Ansätzen (Kap.III.B.2) sowie die Produktionen in den anderen Weimarer Werkstätten, wie die des Metall-Werkmeisters Christian Dell (Abb. 264). Für die Küche im Weimarer *HAUS AM HORN* (Abb. 33) hat Theodor Bogler im Rahmen der ersten Gesamtausstellung des *Bauhauses* 1923 eine Serie von Vorratsgefäßen entworfen und produzieren lassen. Zylinder, Kugel und Kegel bilden auch hier die Ausgangselemente der Gestaltung. Für die Aufbewahrung fein- und grobkörniger Nahrungsmittel modellierte Bogler zwei Schalengrößen in identischer Form: Auf einem nur

knapp angedeuteten Ständering ruht eine Halbkugel, die den praktischen Vorteil bietet, dass sich im glatten Inneren kaum Reste festsetzen können. Darüber erhebt sich mit größerem Umfang ein mehr in die Breite als in die Höhe gehender Zylinder, wodurch außen eine Griffkante zum sicheren Anheben des Behälters entsteht. Oben schließt ein flach eingelassener Deckel das Gefäß kantenbündig ab, als Griff dient eine kleine trompetenartige Ausstülpung.

Die Karaffe steigt von unten zylindrisch auf und verjüngt sich von der halben Höhe an parabolisch bis zur Halsverengung, auf der als Ausguss ein Kegelstumpf sitzt, flach gedeckelt mit ähnlichem Griff wie die Schalen. Ein dritter Behältertyp ist eine an die Wand zu hängende Mehlschale mit flachem Holzdeckel (Abb. 103). Sie besteht aus einer halbierten Kugelhälfte mit einem halbierten Zylinder, der allerdings leicht zum Konus tendiert. Als Hängevorrichtung dienen zwei seitliche durchlöchernde »Ohren«.

Das nahezu elfenbeinfarbene Steingut lässt die Serie der Vorratsbehälter rein und leicht erscheinen; die Beschriftung aus schwarzen Schablonen-Versalien, erkennbar an den Spalten innerhalb der Buchstabenflächen, ist weithin lesbar. Entsprechend den Gefäßgrößen gibt es drei Buchstabenformate, die größte ist aus naheliegenden Gründen verschlankt. Merkwürdigerweise hat das »ESSIG-I« einen Punkt, »ZIMT« und »ING-

WER« jedoch nicht. Die Grundlinie der Wörter bezeichnet jeweils die Mitte der Zylinderhöhe.

Ergebnis: eine äußerst elementare Präsentation schlichtester Körperlichkeit.

Franz-Rudolf Wildenhain hat 1924 eine glasierte, rotbraune »Schnapsflasche« modelliert (Abb. 270), dessen zylindrischer Bauch ähnliche Proportionen aufweist wie Boglers Schalen-Zylinder, d. h. weniger hoch als breit ist, vermittelt abgesehen von der dadurch gewährleisteten Standsicherheit ein auch optisch ruhendes Eigengewicht. Alle Kanten sind gerundet. Oberhalb des Zylinders steigt aus einer leichten Randmulde ein Kegel auf, dessen Spitze als Ausguss ein eierbecherförmiges Schälchen hat. Der Streifenhenkel schmiegt sich an den Zylinder rand und die Kegelmittle an. Die gesamte Modellierung sucht die Formgrenzen als weiche Übergänge zu gestalten, ohne dass dies auf Kosten der Erkennbarkeit ihrer reinen Formen geht.

Ganz im Gegensatz dazu hatte Otto Lindig schon 1922 eine hohe Kanne entwickelt, die betont additiv die einzelnen Abschnitte des Korpus formal und farblich durch mehr oder weniger ausladende Ringscheiben optisch voneinander trennt. Die Mitte behauptet ein doppelt parabolischer Bauch, man könnte auch sagen: ein oben und unten verjüngter Ellipsoid. Fuß und Hals sind konisch aufsteigend, abgesondert jeweils durch einen

schmalen Ring, der seinerseits durch die feinen Ringscheiben abgesetzt ist. Der Deckel ist kegelförmig gehalten und endet oben in einem kleinen Zylindergriff. Nur der schlanke Henkel und die steile dünne Tülle »stören« optisch den gestelzten und hochgezüchteten Aufbau der Volumina aus reinen Grundformen.

An den ausgewählten Beispielen der umfangreichen Weimarer, genauer: Dornburger Keramik-Produktion wird deutlich, wie stark die Beschäftigung der Maßstäbe setzenden Produkt-Designer mit den Intentionen des von Braque und Picasso entwickelten *Frühkubismus* war, in der Gestaltung ein Optimum an »reiner« reduzierter Plastizität zu erzeugen. So kann man sagen, dass in diesen Ergebnissen des frühen *Bauhauses* der ursprüngliche *Kubismus* wie zu einem formalisierten, nicht weiter zu treibenden Ende gekommen ist.

e) Holz- und Steinbildhauerei

Wie ein abstraktes ABC des *Frühkubismus* liest sich die Skulptur *BÜHNENKUBUS* (Abb. 250) von Ilse Fehling aus dem Jahr 1922, weil sich hier Würfel, Kugel, Pyramide, Zylinder und parabolische Volumina umeinanderwinden und ineinander spielerisch zu einem »Knoten« vereinen. Man sieht, dass da eine gelernte Bildhauerin am Werke war.³²⁷ Ihr gleichzeitiges inneres Interesse an der Bühnenarbeit verschaffte ihr im

327 Müller, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, S. 86–91.

Oktober 1922 die Zulassung zur Bühnenwerkstatt bei Lothar Schreyer. In dieser Kombination schuf sie unter anderem Entwürfe für ein *STABPUPPEN-SPIEL*, zeichnerische und auch bildhauerische (Abb. 271), sowie für eine *MARIONETTEN-RUNDBÜHNE*, für die sie ein Reichspatent erwarb (Abb. 272).³²⁸

Die Rechtfertigung, I. Fehlings Entwürfe für Bühnen-Figurinen der Bildhauer-Werkstatt zuzuordnen, ist einerseits damit gegeben, dass diese kleinen fünf gegossenen und im Gipsschnitt modellierten Blöcke von 1922 zu eigenständigen plastischen Bildwerken gerieten, andererseits gehören sie, zumindest eine von ihnen, zum sehr bekannten Ensemble des Fotos von 1923 mit dem Blick in die Werkstatt der Steinbildhauerei (Abb. 215): Sie steht als kleinstes Modell im Hintergrund links auf der aufgebockten Tischplatte.

FIGURINE II ist geradezu ein Schulbeispiel für eine gleichermaßen konsequente wie innovative Umsetzung der Gestaltungsprinzipien des analytischen *Kubismus* auf dem Gebiet der Skulptur, was ebenso die zugehörige *DREI-TAFEL-PROJEKTION* belegt (Abb. 271), welche zeichnerisch die Frontseite in Kombination mit Seitenansicht und Draufsicht darstellt. Wie im hochentwickelten analytischen *Kubismus* ist die Abstraktion infolge Körperauflösung mittels sich ver-

328 Herzogenrath und Württembergischer Kunstverein, 50 Jahre Bauhaus. Ausstellung; 5. Mai – 28. Juli 1968, Kunstgebäude am Schloßplatz Stuttgart, S. 92, Abb. 112.

selbständigender Lineamente, die vormals Körpergrenzen definierten, soweit fortgeschritten, dass von einer konsistenten Figürlichkeit schwerlich noch gesprochen werden kann, was im Fall des Gipsmodells von *FIGURINE IV* gerade noch möglich ist. Des Weiteren entsteht auf diese Weise eine irrationale Räumlichkeit, in der identifizierbare Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund aufgehoben sind, sich hier und dort partiell sogar transparent durchdringen. In der Zeichnung wie in der Gips-Steile sieht man das beispielsweise in der oberen Partie am Verlauf der Diagonale, die von der oberen rechten Ecke im 45 Grad-Winkel abwärts unbeschadet durch alle Elemente durchschneidet oder auch die Linie des Kreissegmentes, die oben ebenso ungehindert durch die Dreiecksfläche hindurch läuft. Innovativ ist sicherlich die Verdichtung der Raumschichten in einem relativ flachen Front-Relief, obwohl der Gipsblock auch eine vollplastische Darstellung hergegeben hätte. Schließlich bleibt noch die allgegenwärtige Geometrie zu nennen, ohne dass der rechte Winkel die Vorherrschaft übernimmt.

Otto Werners *BAUPLASTIK* von 1922 (Abb. 273) ist weithin bekannt durch das bereits genannte Werkstatt-Foto (Abb. 215) und steht heute im Berliner Bauhaus-Archiv: eine vergleichsweise monumentale Steile, die schon vom Titel her das umzusetzen

sucht, was im Werkstätten-Konzept des Bauhaus-Programms von 1919 vorgegeben war, nämlich einen Beitrag zu leisten zur »Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile« (Abb. 133 a). Demzufolge ist die Muschelkalk-Skulptur auf ihre quasi architektonische Statuarik hin zu befragen. Offensichtlich ist sie aus einem Hochkantquader mit ursprünglich quadratischer Grundfläche gewonnen. Im unteren Drittel hat sie einen Großteil ihrer Masse behalten, nach oben hin nimmt diese sukzessive ab, und zwar je nach Raumrichtung in unterschiedlicher Art. Denn das ist eines ihrer wesentlichen Merkmale: Abzüglich der Standfläche ist jede der fünf verbleibenden Blockseiten zwar in einer auf sie selbst bezogenen Weise plastisch durchstrukturiert und insoweit im Wechselspiel der deutlich unterschiedenen Teilkörper für sich autark im Sinne einer komponierten Ponderation, allerdings mit zwingenden Konsequenzen für die Anschlussflächen nach links und nach rechts, sodass erst eine Über-Eck-Ansicht die Interaktion der Volumina verständlich macht. Im konkreten Fall der Ansicht (Abb. 273) folgt auf den diagonal die Außenkante betonenden ECKkörper (eine steil geböschte Rampe) ein Innenwinkel, in den auf halber Höhe ein geviertelter Zylinder (archi-

tektonisch: ein Viertelstab) teils eingerückt, teils überstehend eingesetzt ist, während oben eine Halbkugel doppelt überstehend angeheftet erscheint, gestützt durch die »Wandscheibe« der rechten Seite des Innenwinkels. Während dann unten rechts die knapp vortretenden Scheiben der beiden Zylinderabschnitte konvex nach außen drängen, antworten oben links die rechtwinklig einwärts gestuften »Restkörper«. Insgesamt also eine durch und durch tektonisch konzipierte Plastik. Auf der Gegenseite überrascht der Kontrast von kubischem »Kopf« und der herab wallenden Kaskade eines Zylinderscheiben-Verbunds, der Erinnerungen an F. Léger weckt. In dieser Hinsicht strukturell durchaus verwandt stellt sich der von Theobald Emil Müller-Hummel aus nussfarbigem Holz gefertigte *MASCHINENMENSCH* aus demselben Jahr 1922 dar (Abb. 274), jedoch mit der nicht unerheblichen Differenz, dass die menschliche Gestalt mit Füßen, Beinen, Rumpf, Hals und Kopf präsent bleibt, wenngleich verfremdet mittels einer quasi technischen Stereometrie aus Quaderanteilen, Zylinderscheibe, Kugel und Halbkugel sowie triglyphenhaft gekerbten Fuß. Auch hier eine stark betonte Ausrichtung und Bezogenheit auf die ursprünglichen Blockflächen der Stele. Offenbar ist diese Skulptur ein Beitrag zur Maschinen-Diskussion im Zusammenhang mit dem Stichwort *Wohnmaschine* (Kap.IV.D.2.)

Ebenfalls von Th. E. Müller-Hummel stammt die schon zuvor aus einem Propellerflügel entwickelte *STELE MIT KOSMISCHER VISION* (Abb. 79), die in ihrer Facettierung eher an Anregung durch den *analytischen Kubismus* denken lässt.

An dieser Stelle bleibt zu ergänzen, dass Oskar Schlemmer in seinem Brief an den Meisterrat vom 22. November 1922 »Zur Situation der Werkstätten für Holz- und Steinbildhauerei«³²⁹, die ihm zu dieser Zeit unterstellt waren, über die Wandlung des Selbstverständnisses am *Bauhaus* seit dem Manifest von 1919 schreibt und die Existenzberechtigung der beiden Werkstätten angesichts fehlender »großer Aufgaben« in Frage stellt, sofern sie nur noch dem Ziel »freier Kunstübung« dienen sollten.

f) Wandmalerei

Natürlich gilt auch für das Metier der Wandmaler, »zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile« (Programm 1919) Beiträge zu liefern, die anstelle bloß netter Dekoration eine klar erkennbare architektonische Haltung zum Ausdruck bringen, weil sie auf Raumstrukturen Bezug nehmen bzw. diese erweitern und interpretieren.

Also geht es um die konkrete Frage: Was macht die jeweilige Bemalung mit der Wand als materieller Raumgrenze und folglich mit dem Innenraum? Im vorliegenden Fall einer

329 Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago* 1937, S. 72.

von Herbert Bayer³³⁰ und Rudolf Paris gestalteten Atelier-Ecke im Weimarer Werkstattgebäude (Abb. 275) vermittelt das historische Foto weder einen Eindruck von der Farbigkeit noch von den Dimensionen des vollständigen Raumes und seines Charakters. Im Falle der Farbigkeit ist das vor allem deshalb bedauerlich, weil bekanntlich jeder flächig aufgetragene Farbton seine eigene spezifische Farbraum-Tiefe hat: Helles kommt nach vorn, Dunkles rückt in die Tiefe, was je nach Farbtemperatur weiter zu differenzieren ist. Die beiden rechtwinklig zueinanderstehenden Wandflächen bilden ein an formalen Bezügen reiches Kontrastpaar. Das beginnt schon mit dem Heizkörper-Duo: einer weiß, der andere schwarz; das Ungewöhnliche daran ist, dass man wohl kaum einen Raum wärmetechnisch in dieser Weise beheizen würde, abgesehen davon, dass sie trotz Fußständer relativ hoch an der Wand hängen und (noch) keinerlei Installationsanschlüsse haben, als ob sie gerade erst an die frisch bemalte Wand montiert wurden. So jedenfalls wirken sie wie elegante *Readymades*, die zusammen mit den Milchglasscheiben des Fensters, dem schwarzen Sockelstreifen und der schwarzen Decke geradezu den Eindruck einer Versuchsanordnung erwecken.

Die Wandbemalung links öffnet einen durchlässigen Bildraum mit einer überschaubaren

Anzahl geometrischer Elemente, einer Komposition aus Linien, Streifen, einem kleinen Raster, Halbkreisen und zwei auffälligen Punkten, die als gesamtes Ensemble sogleich an Kandinsky, der zu dieser Zeit Formmeister der Wandmalerei war, denken lassen: *PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE*, auch wenn hier keine durchschaubare Kandinsky-Adaption vorliegt. Es geht um eine komplizierte Gleichgewichtsrechnung mit einer vertikal betonten Mitte und horizontal orientieren Seiten. An zwei Stellen entsteht eine Scheinräumlichkeit: unten links die Folge immer schmaler werdender Streifen und im Zentrum die transparente Überlappung des flächigen und des linearen Halbkreises.

Im Gegensatz zu diesem weitgehend offenen Feld mit ihren leichten, darin scheinbar schwebenden Formen wirkt die rechte Wand regelrecht dicht, d. h. das Geschiebe der lückenlos angrenzenden Farbflächen sorgt für Undurchlässigkeit. Auch hier tritt im Zentrum Scheinräumliches auf, wo die große weiße Kreisfläche in den hohen Vertikalstreifen einschneidet. Das Auffälligste jedoch sind die beiden Felder mit plastisch modellierten Horizontalstreifen: links röhrenartig, rechts wellenförmig. Das ist zweifellos eine Adaption von »Leitformen« aus jenem Formenvokabular, das besonders typisch ist für die Malerei von Fernand Léger, vertreten auch in dessen Beitrag für die *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK* (Abb. 243).

Das Fresko, das Josef Maltan und Alfred Arndt³³¹ ebenfalls im Werkstattgebäude ausführten, operiert mit derselben Formensprache, kommt aber einerseits durch mehrfache Flächen-Schichtung, andererseits durch die große, perspektivartig modellierete Rohrfolge rechts zu einer intensiveren, fast bedrängenden Raumwirkung. Wiederum bringt der Heizkörper, diesmal mit realen Anschlüssen, sein plastisches Eigengewicht in die gesamte Wandkomposition ein. Ein sichtlich anderes Konzept verfolgt das Fresko von Walter Menzel, weil es mit einer Destabilisierung des räumlichen Vorstellungsvermögens spielt, denn jeder Versuch, den scheinbaren Perspektivlinien folgend einen räumlich kohärenten Zusammenhang zu rekonstruieren, endet in Ratlosigkeit. Hier scheint etwa die Frage nach Vorder- und Hintergrund irrelevant wie im *analytischen Kubismus*, obwohl es hier und da Überlagerungen gibt, doch die geben sogleich wieder Anlass zu Zweifeln. Trotzdem enthält der Entwurf eine unübersehbare Richtungsgeste nach rechts: Die Ellipse umgibt eine Art Tür, welche die große bildbestimmende Keilform durchtrennt und am Ende wie in einer kippenden Wand endet. Relevant dagegen bleiben der durch und durch geometrische Entwurf und der Einsatz starker Hell-dunkel-Kontraste. Pate stand hier sichtlich der *Konstruktivismus* als *Kubismus*-Derivat.

331 Ebd., S.476.

Einen Sonderfall der Wandgestaltung stellen die Reliefs dar, die im Vorlauf der Bauhaus-Ausstellung von 1923 für das Vestibül und das zentrale Treppenhaus im Weimarer Hauptgebäude entstanden, Entwurf und Ausführung von Joost Schmidt (1893 – 1948), der vor dem Krieg bei Max Thedy an der Weimarer Kunsthochschule sein Malei-Studium absolviert hatte und später in Dessau Leiter der plastischen Werkstatt wurde sowie Unterricht in Schriftgestaltung erteilte.³³²

Die Wand links (Abb. 150) vor der imposant emporschwingenden Treppenhausspirale von Henry van de Velde³³³ spricht gleichermaßen Sinne und Verstand an: Sinne im abtastenden Hinblick auf das Lichtspiel der plastischen Höhen und Tiefen, Verstand wegen der ausgeklügelten stereometrischen Konstruktion, die eine komplexe Verbindung von Ruhe und Bewegung darstellt, ein zeitgleich statisches wie dynamisches Gebilde. Mit gleichsam maschineller Präzision treibt von oben ein schräg und winklig angeschnittener Keil hinab, wobei er mit seiner Kegelspitze ein großes Dreieck in die zuvor plane Fläche gerissen zu haben scheint, in dessen Innerem dadurch Halbkugeln, konkav oder konvex, freigelegt wurden. Umgekehrt folgt das Auge von unten rechts dem Streifen einer Bewegungsspur, die gemächlich in ei-

332 Ebd., S. 408 u. 480 – 483.

333 Ebd., S. 367.

nem eleganten Viertelkreis nach oben schwenkt, um in einem kombinierten Halbkugelpaar zur Ruhe zu kommen, die rechte gläsern und in Korrespondenz zur dunklen Halbkugel auf dem Pfosten des Treppenaufgangs. Dazwischen vermittelt ein an den Kegelrand flächig angelehnter und unten kantig die Kugelspur parallel begleitender Steg.

Fazit: ein reliefplastisches Meisterwerk, den Vokabeln und ihrer grammatischen Fügung nach in der Formensprache der Kubisten.

Das Vestibül-Relief hat als Grundmotiv einen langgestreckten, vertikal montierten Zylinder, der segmentiert, winklig aufgeschnitten, an den Enden gerundet und mittig von einem kurzen Rohrstück präzise durchstoßen wird, das mit Kerbschnitt und kleiner Kugel seinen plastischen Eigenwert behauptet; unten erscheint als Sockel ein schräg angeschnittenes Doppelrohr, seitlich davon ein kleiner aufrechter Quader auf einer horizontalen Leiste mit applizierter weißer und schwarzer Kugel auf den Ecken. Alles in allem ein technoides Gebilde neben der Jugendstil-Tür; ein kleineres Pendant zeigt der Blick in die Steinbildhauer-Werkstatt (Abb. 215): das halbhohe Relief, das links von der Mitte aufrecht auf dem Boden steht.

g) Glaswerkstatt

Für das Berliner Haus des gelernten Zimmermanns und Bauunternehmers, man darf

auch sagen: Sponsors des frühen Bauhauses, Adolf Sommerfeld (Abb. 459), das Walter Gropius mit Adolf Meyer von November 1919 bis Februar 1920 entwarf,³³⁴ zog Gropius für Teile der Möblierung Marcel Breuer, Joost Schmidt als Holzbildhauer (Abb. 276), die Werkstatt für Wandmalerei, Dörte Helm für einen großen Vorhang sowie Josef Albers für das vielfarbige Dielen-Fenster hinzu (Abb. 261), die Weimarer Metallwerkstatt lieferte Beleuchtungskörper, Heizkörperverkleidungen und Beschläge. Das Richtfest fand am 18. Dezember 1920 statt; die *VILLA SOMMERFELD* brannte im Zweiten Weltkrieg vollständig ab.

Das in schweren Eisenrahmen gefasste, 8 qm große Fenster über dem Haupteingang wurde im Juni 1922 fertiggestellt. Es hatte außen schmalere, frontparallele Seitenteile, die breite Mitte nahmen drei gewinkelte Doppelfenster ein, die oben in Dreiecksform abgeschrägt waren. Zur Farbigkeit ist nichts überliefert.

Schaut man sich von innen die rechte Seite mit dem 7. und 8. vertikalen Fensterstreifen genauer an, dann erkennt man entgegen dem ersten Eindruck einer durch und durch abstrakten Gliederung, dass Albers in durchaus kubistischer Manier überwiegend archi-

334 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 44f.; Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994 27. März bis 29. Mai 1994, S. 291–295.

tektonische Elemente darstellte. Dabei bildete er Untereinheiten durch die etwas breiteren, oft geknickten Querstege. So zeigt das letzte Feld unten rechts einen perspektivisch über Eck gestellten, hochformatigen Quader mit einem dreieckigen »Vorplatz«. Darüber, im mittleren Feld, suggerieren unten die Fluchtlinien einen Blick entlang einer Häuserfront, weiter oben hat man den Eindruck der Untersicht einer Treppe. Im obersten dritten Feld deutet die schmale dunkle Fläche mit ihrem oberen Abschluss auf den Innenwinkel zweier rechtwinklig zueinanderstehender Gebäudeteile hin. Die siebte Fensterbahn beginnt unten mit einer treppenähnlichen Folge schmaler Streifen, rechts daneben der Kopf des Bauhaus-Signets von Oskar Schlemmer. Über beiden stapeln sich Blöcke. Das nächste Feld vermittelt den Blick in einen gestuften Innenraum mit Fenster und einer zentralperspektivisch gezeichneten Decke. Das vermutlich vielfarbige Schachbrett-Muster folgt im Gesamtsystem der über alle acht Fensterbahnen ab- und aufwärts laufenden Bewegung. Was ist an alledem kubistisch? Da ist erstens die Reduktion auf »reine« Körper ohne Binnenstrukturen oder Applikationen; zweitens das kombinierende Spiel mit konkurrierenden Perspektiven bis hin zur Verkehrung ihrer Gesetze wie beim zuerst genannten Quader in der untersten rechten Ecke; schließlich die Einbettung perspektivischer

oder scheinperspektivischer Körper- und Raumvorstellungen in ein unregelmäßiges Gittersystem betont linear umgrenzter Flächen, die sich letztlich jeder räumlichen Definition entziehen; damit verband Albers hier Prinzipien des körperbetonenden *Frühkubismus* mit denen des antiperspektivischen *analytischen Kubismus*. In jedem Falle ein herausragendes Beispiel, wie der von Gropius geforderte architektonische Geist in einer Werkstatt-Arbeit realisiert wurde.

h) Druckerei

Von kubistischen bzw. kubistisch angeregten Blättern aus der Weimarer Druckwerkstatt war schon verschiedentlich die Rede. So angesichts der Bauhaus-Mappen *NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK* (Kap.III.B.2) und zuvor schon bei Drucken von Carl Jakob Jucker (Kap.II.A.4.b), Georg Muche (Kap.II.D.2.a) und den übrigen Formmeistern (Kap.III.B.1). Prinzipiell konnten alle Mitglieder des *Bauhauses* die Druckerei nutzen; an dieser Stelle geht es nur um Arbeiten von Studierenden.³³⁵

Im Holzschnitt *EROS* von Fritz Schleifer (Abb. 278) ist die Zuneigung von Mann und Frau wörtlich genommen: in der engen Begegnung auf der Bilddiagonalen. Die weibliche Seite ist formal von elliptischen bzw. von Parabel-Schwüngen bestimmt, Ausnahme: ihre Nase, die männliche kennt nur

335 Schob, »Zu Künstlern müssen sie sich selbst durchringen.« Druckgraphik der Bauhausschüler«, S.188–195, Abb. S.198–241.

Geraden bzw. harte Winkel, Beispiel: seine rechtwinklige Schulter. Der szenische Vorgang wird nur auf der Bildebene, d. h. ohne plastische oder räumliche Angaben, mittels Linien sowie des Kontrastes der schwarzen und weißen Flächen dargestellt.

Der Holzschnitt *TORSO* (Abb. 279) von Werner Graeff zeigt eine im Voranschreiten innehaltende Mutter, die den Kopf zu ihrem Baby auf dem Arm neigt, welches seiner Säugling das Köpfchen nach oben richtet. Die emotionale Seite dieser Szene kommt lediglich figürlich-gestisch sowie durch das Helle vor dunklem Grund zum Ausdruck. Ansonsten wirkt diese »Madonna« wie der Rohling eines Holzschnitzers: der Kopf ein Quader, ihr linker Arm ein Prisma, die Beine grobe Blöcke. Körperlichkeit erzeugt vor allem die schattenbildende grobe Parallelschraffur, allerdings ohne eindeutige Lichtregie.

Die *KOMPOSITION (KIRCHTURM)* von Werner Chomton bezieht ihre suggestive Wirkung aus dem scharfen Kampf der immer wieder durchbrochenen hellen Winkelflächen gegen die Übermacht der Dunkelheit ringsum. Das ohne Zweifel erregt Expressive solcher »Erscheinung« eines wie von nächtlichen Blitzen getroffenen Kirchturms verdankt seine Bildsprache, wie bei seinem offensichtlichen Vorbild Lyonel Feininger, der Formzersplitterung des analytischen *Kubismus* mit der Folge eines irrationalen Bildraumes

trotz komplex-konstruktiver Organisation der Holzschnittfläche.

In der Monotypie *SITZENDER AKT* von Alfred Arndt (Abb. 465) geht es um ein Wechselspiel von Körperlichkeit und Transparenz wie bei einem Kristall. Man sieht die konstruierten Geraden als scharf geschliffene Kanten eines durchsichtigen Polygons, in welchem ein ebenso geschliffener Akt passgenau eingeschlossen ist. Um den menschlichen Körper als solchen erkennbar zu machen, sind einige Flächen in verschiedenen Helligkeitsstufen schattiert, in Konkurrenz zur rein linearen Konstruktion, die das Äußere des Kristalls wie das Innere des Aktes bestimmt. Anzumerken bleibt noch, dass im Blick auf die gesamte Graphik-Produktion am *Weimarer Bauhaus* der Anteil kubistisch inspirierter Blätter keineswegs dominant zu nennen ist; in den frühen Jahren bestimmten expressionistische Studien die Szene, später kamen, abgesehen von ganz individuellen Lösungen, Adaptionen von *De Stijl* und des *Konstruktivismus* hinzu. Außerdem prägte bei nicht wenigen Studierenden das Aufgreifen kubistischer Impulse nur eine Phase ihres Schaffens.

i) Reklameabteilung

Die darstellerisch aufwändige Einladung ins Ilmschlösschen zum »Bauhaustanz« am 15. Dezember 1923 (Abb. 271) dokumentiert einmal mehr die Innovationsfreude von Marcel Breuer auch auf dem Sektor des Adver-

tising oder Kommunikationsdesigns, wie es heute genannt wird. Auf diesem quergestreckten Plakat, einem halben Quadrat, experimentell sowohl im Sujet wie in dessen Umsetzung, konkurrieren drei verbundene, in ihrer Konstruktion von Flächen- und Körper-Projektionen aber voneinander abweichende Parallelperspektiven. Und das im Zusammenhang mit einer Versalien-Typographie am rechten Plakatrand, die ein Wechselspiel von horizontaler und vertikaler Lesart treibt.

Als »Tanzfläche« dient ein im Raum schwebendes, langes rechteckiges Feld mit linearem Raster, vielleicht ein Hinweis auf das angekündigte »Hartgummi-Parkett«, an dessen Ende eine dunkle Projektionswand erscheint, auf welcher vor schwarzem Hintergrund ein roter Würfel mit einem schornsteinartigen Rohrstück in einer forcierten Kavallierperspektive dargestellt ist. Das mag eine Anspielung auf den Weimarer *De Stijl*-Ableger um den *Bauhaus*-Schüler Farkas Molnár sein, der genau ein Jahr zuvor (Dezember 1922) mit einigen Gleichgesinnten die KURI-Gruppe gründete und selbst ein Haus-Modell entwarf: *DER ROTE WÜRFEL* (Kap.II.D.2.b). Die bescheidene Größe des Plakat-Würfels und die scheinbar rückwärts, d. h. gegen die Leserichtung fliehende Bewegung des »Tänzers« könnte als ironischer Kommentar gedeutet werden.

In einem Vor-Entwurf zum Plakat³³⁶ bewegt Breuer diese mechanische Figur, abgesehen von leicht veränderten Proportionen, nach vorn, weil sich die Achse des Zylinder-Rumpfes in die andere Richtung neigt, weiterhin schwenkt sie dort ihre »Arme« losgekoppelt vom Zwang zu konform rechtwinkligen Aktionen, im Gegensatz zum Plakat, wo alle Teile dem strengen Diktat von Vertikale, Horizontale und Orthogonale folgen außer der Neigung des Hals-Stils. Der Vor-Entwurf (Gouache auf Papier; 48,2 × 37,7 cm) ist betitelt *PERSONNAGE MÉCANIQUE*, was sogleich ein weiteres, seinerzeit aktuelles Bauhaus-Thema zur Sprache bringt: die mechanische Bühne, um die es im nächsten Abschnitt gehen wird. Diese *PERSONNAGE* besteht aus dem genannten Zylinder-Rumpf, Röhren, Stangen, flächigen Arm- und Beinteilen in rot, gelb und schwarz sowie einer roten Halbkugel als Kopf mit gelber Schnittfläche als »Gesicht«, von dem die im Untertitel der Einladung genannte »elektrische Raumspannung« auszugehen scheint – einerseits durch die Kabelrotation abwärts, andererseits mittels der Fokussierung auf die kleine gelbe Kugel einer »Antenne«, die am überlängten schwarzen Arm-Rohr den Raum zu sondieren scheint, und zwar mit dem oben genannten Ergebnis des Zurückweichens

336 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 205, Abb. 225.

vor der Projektion des roten Würfels. Der defensive »Tanzschritt« der Figur wird ablesbar am punktuellen Kontakt der nadelfeinen »Füße« mit der Grundfläche. Durch das Kippen der figürlichen Vertikal-Achse entstehen parallelperspektivisch andere Winkelbeziehungen als im Fußbodenraster und im Würfel.

Einmal mehr ist festzustellen, dass sich die neue Bauhaus-Ausrichtung seit Sommer 1923 durch den Ruf von Gropius »Kunst und Technik – eine neue Einheit« auch in diesem Beispiel der »Reklameabteilung« durchgesetzt hat, und zwar mit Darstellungsmitteln, die letztlich dem *Kubismus* entlehnt wurden.

j) Bühnenwerkstatt

Es ist hier nicht der Ort, den komplexen Stellenwert der Bühne am *Bauhaus* und ihres Wandels bis zum Ende der Weimarer Tage nachzuzeichnen. Was ihre Formmeister Schreyer und Schlemmer betrifft, so ist deren *Kubismus*-Rezeption bereits hinreichend gewürdigt worden (Kap.III.B.1.g und h). Gropius selbst hat im Oktober 1922 für einen Aufsatz über die Arbeit der Bauhausbühne einige Gedanken entwickelt, die für deren Neubeginn »eine elementare Klärung des umfassenden Problems der Bühne« voraussetzen: »Wir erforschen die einzelnen Probleme des Raumes, des Körpers, der Bewegung, der Form, des Lichtes, der Farbe und des Tones. Wir bilden die Bewegung des organischen und des mechanischen

Körpers ...« Schließlich gelte es, der architektonischen Gestaltung des Bühnenraumes besondere Aufmerksamkeit zu widmen. An die Stelle der gerahmten, schaufensterartigen Tiefenbühne solle eine Rundbühne treten, »ein Schauraum, in dem sich rundplastische Körper bewegen.«³³⁷ Das klingt wie ein Vorgriff auf das von Gropius 1927 entworfene *TOTALTHEATER*. In Band 4 der *BAUHAUSBÜCHER* (1925) mit dem Titel *DIE BÜHNE IM BAUHAUS* dokumentieren die Beiträge von Schlemmer und Moholy-Nagy die Diskussion um die Aufführungspraxis am Ende der Weimarer Zeit. Daran anschließend zeigen insgesamt 14 Bildseiten³³⁸ die Aktivitäten von Kurt Schmidt und seiner Mitarbeiter F. W. Bogler und Georg Teltscher: *DAS MECHANISCHE BALLETT* sowie Marionetten und Figurinen anderer Bühnenstücke Schmidts. Nicht dargestellt sind weitere beachtliche Experimente von Studierenden,³³⁹ die demonstrieren würden, dass Schmidts Aktivitäten nur Teil eines viel größeren Zusammenhangs waren. Schmidts Sonderrolle ergab sich für die Publikation aber daraus, dass sein »mechanisches Ballett« für die Bauhaus-Ausstellung 1923 entworfen, am 17. August im von Gropius umgebauten Stadttheater in Jena uraufgeführt und noch im selben Monat vor dem in Weimar tagen-

337 Winger, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, S. 70–72.

338 Schlemmer, Moholy-Nagy, und Molnár, *Die Bühne im Bauhaus*, S. 70–83.

339 Tokai, »Ungarische Experimente in der Bühnenwerkstatt des Bauhauses«, S. 278–295.

den Deutschen *Werkbund* wiederholt und schließlich 1924 in der *Berliner Philharmonie* gezeigt wurde.

Aus seinen eigenen Erläuterungen³⁴⁰ geht hervor, dass die Bühne schwarz ausgeschlagen war und die Tänzer in schwarzen Trikots agierten, um weitestgehend unsichtbar zu bleiben. Im Unterschied zum *FIGURALEN KABINETT* (1922) von Oskar Schlemmer waren lediglich farbige Flächen in geometrisierter Form ohne »Gesichter« zu sehen, der kostümierte Mensch »nur Vermittler abstrakter Formbilder«, wobei allenfalls die Füße der Akteure sichtbar blieben. Nach der stark rhythmisierten Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt bewegten sich die Figuren ruckartig-mechanisch wie Bewegungen von Maschinen: So wurde »das Prinzipielle des Maschinenwesens dargestellt und in das Formtänzerische übersetzt«.

»Da das Mechanische Ballett ganz auf Fläche gestellt war, konnten sich die Tänzer nur seitlich bewegen, sie durften sich nicht drehen, da sonst die reine Flächenwirkung nicht zur vollen Entfaltung gekommen wäre.« Ein Mittelteil, (beispielsweise in Abb. 280) die grüne, rechtwinklig zugeschnittene Ebene, bildete die Grundfläche und wurde am Leib befestigt, weitere Formen an Armen und Beinen, bei zwei Figurinen diente auch der Kopf als Formenhalter. »Die Choreographie bestand darin, durch Bewegungen,

340 Neumann, Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse, S. 54–58.

durch Hintereinanderstehen, durch Verschiebungen immer neue Formen und Farbkompositionen zu bilden.« Im letzten von fünf Tanzteilen bewegten sich zuerst allein auf der Bühne ein großes rotes und ein kleineres blaues Quadrat, ehe die übrigen Figuren sich mit ihrem interaktiven Spiel einmischten (Abb. 280).

Die Aufführung des Mechanischen Balletts soll im Publikum teilweise »als eine eigenartige Parodie auf das Zeitalter der Maschinen und Apparate« aufgefasst worden sein.³⁴¹ Doch unabhängig von seiner Wirkung sollte begrifflich auf den Punkt gebracht werden, was und wie da eigentlich inszeniert wurde. »Ganz auf Fläche gestellt« (Kurt Schmidt) hieß konkret, dass die farbig bemalten, an jedem der Tänzer befestigten Sperrholz-Formen auf der Frontseite zu den Zuschauern hin ein flaches, mit- und gegeneinander bewegbares Schichtenrelief bildeten. Und wenn auf der Bühne zwei derart applizierte Figuren zum Rhythmus der Musik in ruckartiger Pantomime aneinander vorbeizuckten und so für kurze Momente in jeweils neuen Konstellationen das blaue und rote Quadrat verdeckten, dann ist das über das Geometrisieren hinaus eine innovative Weiterentwicklung des von Braque und Picasso im *synthetischen Kubismus* verwendeten Prinzips des radikalen Komprimierens von Raumschichten zu überlappenden Flächen.

341 Blume, Das Bauhaus tanzt, Kap. 4 »Bühnenmaschinen«, S. 40–47.

Die Entwürfe von Xanti Schawinsky zielten dagegen auf ein eher dekorativ-illustrierendes Spiel in Kombination von Perspektive (Zirkus-Eingang), Flächenrelief (Untier) und vollplastischen Grundkörpern (Dompteur). Von Eberhard Schrammen sind Handpuppen überliefert (Abb. 281), die im Sinne des *Frühkubismus* aus vollplastisch gedrechselten Holzkörpern bestehen: Kugel, Zylinder, Ellipsoid, Konus und Kegel. Darüber hinaus hat Schrammen als Spielfigur das Holzmodell eines variabel zusammensteckbaren »Maskottchens« aus streng reduzierten Formteilen hergestellt (Abb. 282), das stark an das Holzmodell *DER CLOWN* (Abb. 283) von Henri Laurens aus dem Jahre 1918 erinnert: eine Kubismus-Adaption ersten Grades. Weiteres zur Bühne in Kap.IV.D.3.

k) Architekturabteilung

»Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeiten ist der Bau!«

Problem: Die ursprünglich geplante und im Bauhaus-Programm von April 1919 (Abb. 133 a) proklamierte Angliederung einer Architekturabteilung an den Zusammenschluss der ehemals *Großherzoglich Sächsischer Hochschule für bildende Kunst* und der *Kunstgewerbeschule van de Veldes* ließ in Weimar auf sich warten, die hochgesteckten Ziele ausgerechnet im Zentrum dieser Kultur-Offensive weckten Erwartungen, die letztlich nicht eingelöst wurden; eine reguläres Architektur-Studium konnte

nicht stattfinden: »Eine systematische Entwurfsausbildung wird man in der 14-jährigen Geschichte des Bauhauses vergeblich suchen.«³⁴² Die Gründe waren vielfältig und die provisorischen Weimarer Lösungen sind bekannt.³⁴³ Nimmt man die erste größere, sozusagen offizielle Selbstdarstellung des *Bauhauses* zur Hand, die 1923 in Ermanglung eines umfänglichen Katalogs der Sommer-Ausstellung publiziert wurde, dann findet man im Kapitel II.B »Der Raum« ein Dutzend Projekte, in der Mehrzahl aus dem von Adolf Meyer geleiteten *Baubüro Gropius*, darunter den Umbau des *JENAER STADTTHEATERS*, das Berliner *BLOCKHAUS SOMMERFELD* (Kap.III.B.5.g), den Entwurf für die *CHICAGO TRIBUNE* (Kap.II.D.1.a Beispiel 6) und vor allem die Vorschläge für das Gropius-Konzept eines »Typenserienhauses«. Natürlich fehlt nicht das Projekt des Bauhaus-Versuchshauses nach dem Entwurf von Georg Muche (Kap.II.D.2.b). Erstaunlicherweise bildet mit drei Bildseiten ein Projekt des Studenten Farkas Molnár den stolzen Anfang des gesamten Kapitels,³⁴⁴ als solle demonstriert werden, zu welcher reifen Studienleistung man schon im Schwerpunkt BAU gekommen sei: der Entwurf eines Einfamilienhauses samt Gartengestaltung ringsum, genannt *DER ROTE WÜRFEL* (Abb. 284).

342 Winkler, *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919 – 1933*, S. 10.

343 Ebd., S. 16–20.

344 *Staatliches Bauhaus in Weimar und Nierendorf, Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, S. 159–178, hier S. 160–162.

Farkas (Wolfgang) Molnár (1897 – 1945) kam im Oktober 1921 ans Bauhaus, hatte bis dahin schon ein beachtliches Œuvre an Malerei und Zeichnungen vorzuweisen, wovon die italienischen Landschaftsskizzen vom April 1921 zeugen, die er im Jahr darauf in der Weimarer Druckwerkstatt als Lithografien für eine Mappe vervielfältigte (Abb. 285).³⁴⁵ Wie unschwer im Litho *OR-VIETO* zu erkennen, hatte Molnár bereits vor seinen Bauhaus-Jahren in eigener Schattierungstechnik, mittels quer wischendem Kreidestück, kubistische Impulse aufgegriffen und verarbeitet. In einigen seiner figürlichen Weimarer Studienarbeiten sieht man dann Reflexe auf *Kubismus*-Adaptionen von Itten, dessen Vorkurs er besuchte, wie auch von Schlemmer, bis Molnár schließlich, angeregt durch das Auftreten Theo van Doesburgs in Weimar, zum Mitbegründer der mit eigenem Manifest auftretenden KURI-Gruppe wurde,³⁴⁶ die sich als Weimarer Ableger des holländischen *De Stijl* verstand.

Anlass für Molnárs Hausentwurf und andere Projekte war die im Meisterrat vom 20. September 1920 von Gropius ergangene Aufforderung an alle Meister und »sämtliche Lernenden«³⁴⁷, für das vom Staat gepachtete Gelände *AM HORN* »skizzierte

345 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 386f., S. 139–141 und vgl. im Register S. 417 die Abbildungsübersicht: 69 Titel.

346 Ebd., S. 190f.: Manifest vom Dezember 1922.

347 Wahl und Ackermann, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919–1925; (2001), S. 95, Z. 10–22.

Ideen« zum Wohnbau einzureichen. Aktualisiert wurde dieser Aufruf durch die Gründung der *Bauhaus-Siedlungsgenossenschaft* im Frühjahr 1922 und im Hinblick auf die für den Sommer 1923 anvisierte Bauhaus-Ausstellung, für die Gropius selbst am 15. September 1922 einen Entwurf vorstellte (Kap.IV.D.5.h). Eine Mehrheit der Studierenden entschied sich aber für Muches Entwurf des *VERSUCHSHAUSES AM HORN* (Kap. II.D.2.b), das architektonisch, wie nachgewiesen, keinerlei Bezug zu *De Stijl* erkennen lässt, sondern »archäologisch« betrachtet auf französischen Fundamenten steht.

Farkas Molnár hatte in seiner eleganten Darstellungstechnik eine großformatige Perspektive der Bauhaus-Siedlung auf der Grundlage des von Gropius geplanten und von Fred Forbat ausgearbeiteten Entwurfs gezeichnet (Abb. 99), die 1923 innerhalb der *Ausstellung internationaler Architektur* über dem Hügel-Modell mit den Variationen von Gropius zu seinem eigenen Serienhaus-Konzept hing. Molnárs Hausmodell sieht man auf demselben historischen Ausstellungsfoto im Vordergrund links.

DER ROTE WÜRFEL (Abb. 284) war bereits Gegenstand des KURI-Manifestes (veröffentlicht Dezember 1922), dessen Schluss lautet: »Es lebe der neue Kubus: Das erste würfelförmige Haus der Welt – Kuri – Welt – Kuri!« Übersehen wurde dabei allerdings die architektonische Würfel-Studie von Jo-

hannes Itten: *HAUS DES WEISSEN MANNES*, eine Weimarer Lithographie von 1921 (Abb. 106). Ohne an dieser Stelle in eine Diskussion über Molnárs Grundriss-Gestaltung im Hinblick auf Nutzungskriterien einzusteigen, hat allein schon das Modell – eine Rekonstruktion aus der *Weimarer Bauhaus-Universität* steht derzeit im Berliner Bauhaus-Archiv – offenbar seine Wirkung als Vorzeige-Objekt selbst auf Gropius wie auch auf uns Heutige nicht verfehlt. Es besticht durch optische Prägnanz, erzeugt durch »eine Kompositionsform des Elementarismus«. ³⁴⁸ Neu ist das plakativ-heftige Rot des Blocks, das sich auf die Farbe-Form-Theorie Kandinskys bezieht, an dessen Unterricht Molnár teilnahm. Im Außengelände herrscht ebenfalls absolute Geometrie unter der Diktatur des rechten Winkels: unmissverständlicher Hinweis auf die Gestaltungsprinzipien von *De Stijl*. Im Garten bilden sich durch gestufte Ebenen, niedrige Mauern und einen weitläufig mäandrierenden Laubengang verschiedene Abteilungen, die in sich durch Winkelflächen, Quadrate oder Streifen weiter untergliedert sind. Im Unterschied zu Muches Entwurfsprinzip im *HAUS AM HORN* ist jegliche Symmetrie vermieden.

Bis zu diesem Zeitpunkt (1922/1923) durchlief also auch Farkas Molnár eine Entwick-

348 Wahl und Ackermann, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925, S. 91–93.

lung, in welcher kubistische Impulse ihn zu einer Phase der Besinnung auf formale Gestaltungsprobleme führten, die ihm im Sinne von *De Stijl* den Schritt in die »Reinheit der absoluten Form« erleichterte.

6. Kandinsky – Unterricht

Die im Sommer 2014 im Berliner Bauhaus-Archiv gezeigte Ausstellung zum Unterricht von Wassily Kandinsky offenbarte eine Seite dieses Formmeisters, die im Kontrast zur sonstigen Distanz Kandinskys zum *Kubismus* (Kap.III.B.1.i) steht. Denn in seinem schon am *Weimarer Bauhaus* in Raum 34 erteilten Unterricht »Analytisches Zeichnen« sorgte Kandinsky für den Aufbau von Stillleben, die von den Studierenden mittels rein linearer Zeichnungen darzustellen waren.³⁴⁹ Dabei wurde offensichtlich besonderer Wert darauf gelegt, dass die überschaubare Zahl von Objekten erstens auf ihre stereometrischen Grundkörper reduziert, zweitens in ihrer räumlichen Schichtung transparent analysiert und drittens kompositorisch als geometrische Syntax erfasst wurden. (Abb. 229, 230)

C. DIE BEDEUTUNG DES KUBISMUS FÜR DIE ENTWICKLUNG AM BAUHAUS IN WEIMAR

Wie die Untersuchungen gezeigt haben, hinterließ der *Kubismus* in der künstlerischen Biographie nicht nur der tonangebenden Formmeister des *Weimarer Bauhauses* mehr oder weniger tiefe Spuren, sondern auch bei vielen Studierenden, wie am Beispiel *DRUCKGRAPHIK* (Kap. II.B.5.h mit Abb. 278, 279) sogleich offenkundig. An dieser Stelle geht es zusammenfassend um die Quintessenz der kubistischen Einflüsse auf die Entwicklung bis 1925.

Überblickt man die sicher nicht vollständigen, aber in ihrer Gesamtheit wohl repräsentativen Bildvergleiche, die in Kap. III als Nachweis der Anregung durch zeitlich vorangegangene Werke des *Kubismus* herangezogen wurden, dann fällt schon rein statistisch auf, dass der Anteil von Arbeiten der Galerie-Kubisten mit sehr großem Abstand dominieren, was insofern nicht verwundert, als diese sich im Unterschied zu den eher »literarischen« Salonkubisten auf Darstellungen des menschlichen Körpers ohne erzählerische Attitüden und auf Alltagsgegenstände konzentrierten. An zweiter Stelle folgen Werke der Bildhauer Laurens, Lipchitz und Archipenko. Anstoß gebende Beispiele der übrigen Kubisten konnten nur in Einzelfällen ausfindig gemacht werden: So inspirierte der kubistische, d. h. »vor-orphische« (Ausdruck von Apollinaire 1912/1913) Delaunay maßgeblich Feininger, der »orphische« dann Itten, Klee und partiell Kandinsky. Vereinzelt konnte eine direkte Adaption von Gleizes seitens Paul Klee entdeckt werden sowie vermutlich eine von Duchamp-Villon

349 Droste, Wassily Kandinsky: Lehrer am Bauhaus, S. 64–75, Abb. 37–56.

bei Gerhard Marcks; dazu zählt auch Brancusi mit einer möglichen Vorlage für Oskar Schlemmer.

Wie bereits mehrfach betont, lässt sich selten bis gar nicht nachweisen, ob die Bauhaus-Künstler die hier zitierten Vergleichsbeispiele kannten. Umso entscheidender ist, dass sie im Zugriff auf den Fundus kubistischer Ansätze Lösungen fanden, die den Ergebnissen der in Frankreich arbeitenden Kubisten so erstaunlich nahe kamen.

1. Zur Rolle der Kunst

Alfred H. Barr jr. hat 1936 als damaliger Gründungsdirektor des New Yorker *Museum of Modern Art* eine Art Kartierung der nach dem *Impressionismus* sich entwickelnden *Moderne* vorgelegt (Abb. 286). Darin eingearbeitet sind auch seine Vorstellungen über das Netz der Einflüsse vom *Kubismus* Richtung Bauhaus. Aufgrund der Resultate der vorliegenden Recherchen ist diese Partie im Sinne von Abb. 287 zu aktualisieren. Aus dieser revidierten Visualisierung geht hervor, dass der *Kubismus* die stärkste Wirkung auf direktem Wege Richtung *Bauhaus* ausübte, dass aber ebenso über die *Kubismus*-Derivate viele indirekte, nicht zu unterschätzende Impulse in Weimar aufgegriffen wurden. Diese lassen sich am deutlichsten während der letzten Weimarer Phase an Beispielen der Auswirkung des russischen *Konstruktivismus* bis in Übungen der Vorlehre von Moholy-Nagy und Albers (Abb. 255, 253, 254, 288) nachweisen.

Eine klare Antwort auf die Frage nach der Rolle der bildenden Kunst im Konzept und in der Praxis des *Bauhauses* ist selbst aus der Distanz von hundert Jahren eines der schwierigsten Unterfangen, da es sich um ein außerordentlich komplexes Phänomen handelt. Das ist unter anderem daran ablesbar, dass wohl jeder Künstler am *Bauhaus* darauf eine andere Antwort gegeben hätte, wie aus den Diskussionen innerhalb des Meisterrats hinlänglich hervorgeht.³⁵⁰ Hinzu kommt die teilweise nicht unerhebliche Differenz zwischen den zeitgenössischen programmatischen Aussagen zum Institutskonzept, welches zudem über die Jahre teilweise überraschende Entwicklungen durchlief, und der kaum zu überblickenden Summe an Ergebnissen aller Disziplinen innerhalb von Kunst, Design und Architektur, die bis Ende März 1925 in Weimar produziert wurde.

Allein das proportionale Verhältnis zwischen dem Volumen an rein künstlerischen Werken in den traditionellen Kategorien von Graphik, Malerei und Plastik, ergänzt um die fotografischen sowie alle anderen, darüber hinausgehenden Experimente, auch auf der Bühne einerseits, und andererseits den Erzeugnissen für den täglichen Bedarf andererseits, heutzutage als Design-Produkte bezeichnet – auch nur annähernd zu bestimmen scheint nahezu aussichtslos, vor allem auch deshalb, weil nicht alles öffentlich archiviert, geschweige denn publiziert ist. Hinzu kommt die Schwierigkeit, die Bedeutung des jeweiligen Anteils von Kunst und Design bei ein und demselben Produzenten angemessen einzuschätzen. Angesichts der Unmöglichkeit, ein präzises, weil nachmessbares Resultat zur Untersuchung der Rolle der bildenden Kunst am *Weimarer Bauhaus* zu erzielen, bleibt nur der Versuch einer generalisierenden These, sozusagen als Fazit aller bisherigen Teilergebnisse.

350 Wahl und Ackermann, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925.

Das Heranbilden von Künstlern im seinerzeit tradierten Sinne von Künstlertum war ausdrücklich weder Ziel noch Praxis am *Weimarer Bauhaus*. Vielmehr ging es im Kern um die Ausbildung von Produkt-Designern im weitesten Sinne unter dem Dach einer neuen Architektur, daher die Werkstätten als Zentrum. Die Berufung von Künstlern, überwiegend Malern, erfolgte nach den Vorstellungen von Walter Gropius in der Überzeugung, dass die bildende Kunst die entscheidende Quelle aller gestalterischen Prozesse sei, während andererseits erst das grundlegende Erlernen des selbst gewählten Handwerks eine überzeugende Realisierung solcher Prozesse ermögliche. Handwerk allein lebe mehr in der Tradition als vom Innovationspotential, das es zu aktivieren galt. Unausgesprochene Vorbilder waren für Gropius offenkundig sein wichtigster Lehrer Peter Behrens³⁵¹ (siehe These 2 zum *FAGUS*-Werk, Kap.II.D.3.a) sowie sein Vorgänger im Amte Henry van de Velde³⁵² (Kap.II.C.2), die beide als engagierte Maler begannen und bedeutende Produkt-Designer und Architekten wurden.

2. Von Kunst zu Design

Die entscheidende Frage von 1919 lautete: Welche Kunst, welche Künstler braucht das Bauhaus? Bereits mit der Entscheidung für Feininger und Marcks als erste Formmeister gab Gropius eine unübersehbare Richtung vor: Lyonel Feininger galt zu Recht als »der Kubist«, Gerhard Marcks hatte ebenfalls seine kubistische Lektion gründlich gelernt (Abb. 161, 164, 165, 166, 167, 169, 170).

Schon damit hat man ein erstes allgemeines Resultat: Die Bauhaus-Lehrer der ersten Stunde sorgten aufgrund ihrer künstlerischen, vom *Kubismus* geprägten bzw. deutlich beeinflussten Grundeinstellung für eine gestalterische Ausrichtung, die nachweisbare Auswirkungen auf die Entwicklung von Produkten schon durch die erste Generation von Studierenden ausübte.

Zweites allgemeines Resultat der Untersuchungen zur *Kubismus*-Rezeption: Wenn es etwas gibt, was schließlich bei allen am *Weimarer Bauhaus* lehrenden Künstlern trotz unterschiedlichster Ausrichtung als gemeinsamer Nenner gelten kann, dann ist es ihre produktive Auseinandersetzung mit dem *Kubismus*. Das gilt auch für Gropius selbst, wie an seinem Entwurf des expressiv-kubistischen Märzgefallenen-Denkmal nachgewiesen (Kap.III.B.1.a).

Drittes allgemeines Resultat: Drei zentrale Werkstätten des *Bauhauses* wurden von den herausragenden Handwerksmeistern Josef Hartwig (Abb. 262, 263) für die Stein- und Holzbildhauerei und Christian Dell (Abb. 264) für die Metallgestaltung technisch geleitet, deren eigene Arbeiten stark dem *Kubismus* verpflichtet sind.

In den durchaus folgenreichen Auseinandersetzungen am *Bauhaus* mit den von Theo van Doesburg in Weimar propagierten Prinzipien des *De Stijl*³⁵³, die nach Auffassung vieler Autoren über das *Bauhaus* angeblich den entscheidenden Schritt weg vom Expressiven und hin zum Konstruktiven auslösten, steuerte Gropius selbst insofern dagegen, als er van Doesburg eben nicht ins Meister-Kollegium berief, obwohl dieser wohl darauf gehofft hatte, denn Gropius wollte ausdrücklich keinen neuen, eng bis

351 Föhl, Thomas und Pese, Claus, Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign.

352 Föhl, Thomas und Walter, Sabine, Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. [Neues Museum Weimar, 24. März bis 23. Juni 2013; eine Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit den Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel].

353 Droste, Bauhaus: 1919 – 1933, S. 54.

restriktiv definierten Stil »unter der Diktatur des rechten Winkels« am *Bauhaus* züchten, zumal *De Stijl*, mit Ausnahme von Gerrit Rietvelds Möbel-Entwürfen, mit Produkt-Design nichts im Sinn hatte und Marcel Breuer, der mit seinen frühen Stuhl- bzw. Sessel-Modellen gern als Kronzeuge der Abhängigkeit von *De Stijl* angeführt wird, sich bereits vor der Ausstellung von 1923 davon wieder abgewandt hatte, schriftlich wie praktisch (Kap.III.B.5.a). Unter den Weimarer Formmeistern war einzig Moholy-Nagy für *De Stijl* ausgesprochen empfänglich. Moholy-Nagy aber ist erstmals ab 26. Mai 1923 im Meisterrat nachweisbar, als die Produktionen für die erste große Bauhaus-Ausstellung bereits in vollem Gange bzw. schon abgeschlossen waren; er übernahm im Sommersemester die Metallwerkstatt und erst im Winter 1923/1924 den Vorkurs. Welche konkreten kubistischen Impulse haben die Entwicklung des frühen *Bauhauses* befördert?

a) Vorkursübungen

Zur Vorbereitung aller neu aufgenommenen Studierenden auf deren Entscheidung für eine werkstoffgebundene Lehre am *Bauhaus* führte Johannes Itten die »Vorlehre« ein, die zu Beginn verpflichtend belegt werden musste. Zentrale Bestandteile dieser Kurse waren nicht anders als kubistisch zu nennende Übungen auf der Basis von Ittens Kontrast-Lehre, darin insbesondere der Hell-Dunkel-Kontrast, die Materie-Studien sowie die Formenlehre. In all diesen Übungen wurden Techniken der drei Entwicklungsstufen des *Kubismus* erprobt (Abb. 245, 246, 248, 250, 251).

Vor allem die Materie-Studien, die als veristische Zeichnungen, als Collagen und Assemblagen unmittelbar dem synthetischen *Kubismus* verpflichtet waren, hielt Itten für besonders geeignet, die anschließende Handwerkswahl zu erleichtern. Dass dabei nicht selten anarchisch-dadaistische Ergebnisse entstanden, ist nicht verwunderlich. In jedem Falle sollten solche Übungen

mit durchaus künstlerischem Anspruch die individuelle, materialorientierte Experimentierlust und so das Empfinden für Materialgerechtigkeit fördern. In der Formenlehre galt es, im Sinne des *Frühkubismus* handgreifliche Erfahrungen mit der plastischen Wucht stereometrischer Elementarformen zu sammeln. In den Kursen nach Itten, fortgesetzt von Muche, Moholy-Nagy und Albers hat sich an dieser Praxis im Prinzip wenig geändert. Ein innovatives Element brachte Moholy-Nagy z. B. durch die dreidimensionalen Gleichgewichtsübungen (Abb. 53) »ins Spiel«, angeregt durch russisch-konstruktivistische Werke in der Nachfolge von Tatlin, der 1912 Picasso in Paris traf und von da an zunächst vollkommen kubistisch arbeitete. Historisch betrachtet lässt sich die Kette von Albers – Moholy-Nagy – Tatlin – Braque/Picasso weiter zurückverfolgen bis zu den in großem Maßstab mittels gespannter Seile ausgeführten »Gleichgewichtskonstruktionen« des Ingenieurbüros von Gustave Eiffel etwa während des Baus der Brücke über den Douro (1875 – 1877), (wie in Abb. 52 zu sehen). Unter Albers wurden die Materie-Studien stärker formalisiert (Abb. 259), d. h. sie folgten nun strengeren gestalterischen Gesichtspunkten bis hin zu Raster-Reliefs (Abb. 260), die mit serieller Konformität der Elemente und zwecks Reinheit der Form jede Spur individueller Handarbeit vermieden, was ih-

nen den Vorwurf des Formalismus einbrachte.

Ergebnis, und damit viertes Resultat: Alle Studierenden nahmen im Vorlauf zu ihrer Lehre am *Bauhaus* verpflichtend an vielfältigen Übungen teil, die stark von kubistischen Techniken durchsetzt waren.

Überblickt man die Reihe der acht prominenten, in verschiedenen Weimarer Werkstätten erzeugten Gebrauchsobjekte (Abb. 29, 22, 32, 173, 191, 434, 438, 441), die im Verlauf der vorliegenden Untersuchungen exemplarisch thematisiert wurden, dann erkennt man als Gesamttendenz die Erzeugung einer stereometrisch reduzierten Formenklarheit ohne auf Glanz und Eleganz des Materials zu verzichten.

b) Beispiel Keramik

»Jeder Studierende, der in einer Werkstatt arbeitet, ist verpflichtet, jede einzelne Arbeit, die in der Werkstatt ausgeführt wird, sowohl vor wie während der Herstellung mit seinen beiden Meistern fortlaufend zu besprechen, also sowohl mit seinem Werkstattleiter, als auch mit einem ihm Formunterricht erteilenden Meister. Nur so kann die Verbindung zwischen künstlerischer und handwerklicher Arbeit geknüpft werden.«

So steht es unter Punkt 6 in der 1922 gedruckten »Werkstattordnung« des Lehrplans,³⁵⁴ dessen Bestimmungen aber nicht

354 Bothe, Hahn, und von Tavel, Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 bis 13.9.1994]. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, S. 217–220.

erst ab 1922 galten. In Ergänzung der ausführlichen designanalytischen Fallstudie zur *MOKKA-MASCHINE* (Abb. 87–89) von Theodor Bogler (Kap.II.D.1.b) sollen an dieser Stelle als *pars pro toto* die für das frühe *Bauhaus* typischen Schritte von Kunst zu Design rekonstruiert werden.

Max Krehan leitete als erfahrener Handwerksmeister die externe Bauhaus-Töpferei in Dornburg an der Saale.³⁵⁵ Von ihm konnte die überschaubare Gruppe der Studierenden wirklich alles technisch Notwendige lernen. Krehan stand fest in der thüringischen Keramiktradition. Erst in seiner Zusammenarbeit mit dem Formmeister Gerhard Marcks, der ebenfalls über keramische Erfahrungen verfügte – denn sein bildhauerisches Œuvre weist schon seit 1904 weiße Porzellan-Figuren auf – entstanden neuartige Objekte, die beider Namen tragen. Schon das ist ein Zeichen beispielgebenden Miteinanders.

Aus dem Jahre 1919, als Marcks ans *Bauhaus* berufen wurde, stammt die Holzstatue *WELTANGST* (Abb. 289), ein Titel, der auch zu expressionistischen Gedichten von August Stramm oder Radierungen von Ludwig Meidner aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg passen würde. Über dem sich verjüngenden Stumpf des Kastanienstammes ragt die überschlanke Gestalt eines Mannes empor, die dünnen Arme hängen eng am Kör-

355 Feuchter-Schawelka, Gerhard Marcks: Formmeister der Keramik, S. 33–38, 47f.

per, die Schultern hochgezogen, insgesamt in ängstlich zurückweichender Haltung, der Kopf angehoben mit entsprechend vorge-strecktem spitzem Kinn und ansonsten schematisiert wie die Monumentalköpfe auf den Osterinseln.

Diese expressive Geste im Sinne eines »Mahnmals« bedient sich hinsichtlich ihrer formalen Sprache jener stilisierten Elemente, die dem kubistischen Vokabular entlehnt scheinen. Das beginnt mit dem Sockelkonus, darüber die polygonale Plinthe, schließlich die gebogenen offenen Röhren, die obere als verlängertes Ärmelende, die untere erinnert, zusammen mit dem Titel, an eine Weltgerichtsposaune. Die gesamte Profilsilhouette betont nach hinten eine geschlossene Wölbung, vorn löst sich das Körpervolumen nach unten hin in scharfkantig begrenzte Facetten auf und die Rohre lassen an Léger denken.

Das Prinzip einer vertikalen Staffelung grundkörperlich reduzierter Voll- und Hohlformen hat bei Marcks dann im Folgejahr in fortschreitender kubistischer Purifizierung zum Entwurf der Sonnenuhr geführt. Das große Gipsmodell besteht nur noch aus stereometrisch exakt definierten Teilkörpern: dominant das Kegel-Motiv, auch hier wieder die polygonale Plinthe, Zylinder-Abschnitte, zudem ein plattenartiger Quader inmitten.

Die Zeichnung *LANDSCHAFT MIT TURM-ARCHITEKTUREN* von 1921 (Kap.II.D.1.a, Bei-

spiel 5, Abb. 81) bildet ein weiteres Glied in dieser Kette.

In Anbetracht dieser Entwicklung ist der Schritt von der Kunst im traditionellen Sinn zur Formgebung von Gebrauchskeramik kein prinzipieller mehr, sondern nur noch ein gradueller. Der Bleistift-Entwurf einer Teekanne (Abb. 290) im Bremer *Gerhard-Marcks-Haus* trägt kein Datum, wird im *Œuvre-Verzeichnis* mit »um 1923« angegeben und damit in das zeitliche Umfeld von Theodor Boglens *MOKKA-MASCHINE* datiert. Es ist schwer vorstellbar, dass der Entwurf des Bildhauers erst nach Boglens erstem Massenmodell in Gips (Abb. 90) entstand.

Viel plausibler passt die Zeichnung in diejenige Phase, die in Punkt 6 der Werkstatordung des Lehrplans (1922) als Prozess-Modus des Entwerfens gefordert wird, zumal von Marcks keine Produkt-Entwicklung dieses Entwurfs überliefert ist. D. h. diese Bleistift-Zeichnung von 1922/1923 bildet sozusagen, vermutlich als demonstrierendes Argument innerhalb des Formunterrichts,³⁵⁶ das Bindeglied der Vermittlung kubistischer Erfahrungen des Künstlers hinein in die Werkstatt-Diskussion mit dem Ziel einer Innovation des zeitgenössischen Produktdesigns. Bogler gelang mit seiner *MOKKA-MASCHINE* auf diesem »Nährboden« ein qualitativer Sprung, sicher nicht unbeeinflusst von den keramischen Modellen seines Mit-

streiters Otto Lindig, dessen *LICHTTEMPEL* (Kap.II.D.1.a, Beispiel 8, Abb. 85) eine vergleichbar hohe Qualitätsstufe erreicht und selbst ein Objekt zwischen Kunst und Design ist, das außerdem ebenfalls die vertikale Staffelung geometrisierter Elemente des Formmeisters Marcks aufgreift.

Fazit

Der Pariser *Galerie-Kubismus* wirkte am *Weimarer Bauhaus* auf dem Weg von der Kunst zum Produkt-Design wie ein Katalysator. Bauhaus-Design entwickelte sich in weiten Bereichen zum angewandten *Kubismus* mit dem Ziel: Formenklarheit.

IV

IV. WOHNMASCHINE

Weimarer Reflexe auf Le Corbusier

Eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Frankreich und dem Bauhaus bis 1925 kann schließlich nicht ohne die Würdigung der produktiven Kommunikation zwischen Gropius (*1883) und Le Corbusier (*1887) sowie deren Auswirkungen auf das Bauhaus auskommen. Kleines äußeres Zeichen einer gewissen Anerkennung der Bedeutung dieser Beziehungen ist auf französischer Seite die heutige Kucheneinrichtung in dem für die Öffentlichkeit zugänglichen Bereich der *Fondation le Corbusier* in der Maison La Roche, 10, square du Docteur Blanche, 75016 Paris, wo im Küchenregal die keramischen Gefäße von Theodor Bogler für die Küche des Weimarer *VERSUCHSHAUSES AM HORN* (Kap.D.2.b) von 1922/1923 stehen (Abb. 103). Der wissenschaftlichen Redlichkeit halber wird nachfolgend besonderer Wert auf einen detaillierten Nachweis gelegt, demzufolge die Impulse keineswegs einseitig von Frankreich nach Deutschland ausstrahlten, sondern dass Ch.-E. Jeanneret (Le Corbusier) nicht nur selbst in Weimar vor der Gründung des Bauhauses war, und die Vorkriegsaktivitäten von Walter Gropius intensiv wahrnahm, woraus er eigenes Kapital zu schlagen wusste.

Zum Thema dieses Kapitels liegen als brisante Initialzündung zwei Aufsätze von Winfried Nerdinger vor¹ sowie zur Beurteilung der Wechselbeziehungen ein facettenreicher Beitrag von Elke Mittmann.² Aber erst das möglichst vollständige Zusammentragen aller bekannt gewordenen Fakten sowie die Überprüfung der Analysen und Interpretationen in der bisherigen Fachliteratur erlauben eine zuverlässige Bewertung des durchaus wechselseitigen Verhältnisses zwischen Le Corbusier und Gropius im Zeitraum von 1910/1911 bis zum Ende der Weimarer Jahre des Bauhauses.

Aus der Fülle schriftlicher Dokumente und angesichts der Bauhaus-Produkte zum Stichwort *Wohnmaschine* ergibt sich die nachfolgend zu beweisende These, dass die Wende von 1923 (Kap.II.D.3.c) weniger mit dem durchaus heftigen Einfluss von *De Stijl* (Kap.II.D.2.b) und dem Start von László Moholy-Nagy in Weimar (1. April 1923) zu erklären ist, wie meist zu lesen, als vielmehr Folge der Rezeption von Beiträgen in *L'ESPRIT NOUVEAU* war. Denn die Berufung von Moholy-Nagy war umgekehrt eine der Konse-

- 1 Nerdinger, »Le Corbusier und Deutschland: Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts 1910–1933«, S. 80–86 u. 97; Nerdinger, »Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«, S. 44–53.
- 2 Mittmann, »Beziehungsgeflechte in der Diskussion um internationale Architektur: Assimilation, Integration und Architektur«, S. 59–80.

quenzen des vorangegangenen Umdenkens in Richtung Maschinen-Ästhetik.

De Stijl kennt weder im 1. Manifest (November 1918) irgendwelche Äußerungen in Richtung *Maschine*, noch tauchen Gedanken dazu in den Schöpferischen Forderungen (1922) auf. Im ersten Punkt von Manifest V (1923) steht lediglich der an Gropius angelehnte allgemeine Satz: *»In enger Zusammenarbeit haben wir die Architektur als eine aus allen Künsten, aus Industrie und Technik gebildete plastische Einheit geprüft und festgestellt, dass sich als Resultat ein neuer Stil ergeben wird.«* Auch die Kommentierung dazu (von van Doesburg und van Eesteren) bringt keinerlei Ingenieur-Idee. Dasselbe gilt für van Doesburgs *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur (DE STIJL 6/7, 1924)*.³ Schließlich enthält sein Basis-Text *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (1921/1922 ins Deutsche übersetzt, eigener Cover-Entwurf 1924, erschienen 1925 als *BAUHAUSBÜCHER 6*) auf keiner der 40 Seiten das Wort Maschine. Nicht anders verhält es sich mit den 25 Punkten des KURI-Manifests (1922) derjenigen Bauhaus-Studierenden, die sich van Doesburg angeschlossen hatten.

3 Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, S. 36f., 61–63, 73–75.

Umso erstaunlicher sind die Auswirkungen des »Maschinen-Impulses« von Ozenfant und Jeanneret/Le Corbusier auf Oskar Schlemmers Bühnenwerkstatt.

A. ZUM BEGRIFF WOHNMASCHINE IM ZUSAMMENHANG SEINER ENTSTEHUNG

Eine seriöse Recherche beginnt bekanntermaßen mit einer Sondierung der Quellenlage, was einhergeht mit der aufmerksamen Wahrnehmung der dazu bisher erschienenen Fachpublikationen. Unter den Quellengruppen, also den Textquellen, den Bildquellen und den Sachquellen, sind letztgenannte sicher die ausschlaggebenden, wenn man im vorliegenden Fall als Kriterium die nachweisbaren Auswirkungen des Impulsgebers ansetzt. Gleichwohl ist mit den Text- und Bildquellen zu beginnen, weil sie die zeitlich ersten Reaktionen markieren.

Ganz ohne Berücksichtigung biografischer Eckpunkte geht es dabei sicher nicht. Doch auch da ist Vorsicht geboten, denn so manche Aussagen von Biografen halten einer kritischen Überprüfung nicht stand. So ist es beispielsweise eine Legende, dass Walter Gropius im Oktober 1923 auf seiner Hochzeitsreise mit Ise Gropius beim angeblich ersten persönlichen Treffen mit Le Corbusier in Paris nach eigenen Aussagen schon die Maison la Roche besichtigt haben will. Dies schrieb Gropius 1965 im Nachruf auf den Tod seines vier Jahre jüngeren Kollegen.⁴ Nach den Recherchen von Timothy J. Benton entstanden die ersten Entwürfe für die spätere *Fondation* zwischen Ende März und Mitte April 1923, die Bauarbeiten begannen im März 1924, obwohl die Baugenehmigung erst vom 19. Juli 1924 datiert; und die Einweihung im nicht ganz fertigen Zustand fand im März 1925 statt,⁵ d. h. Gropius konnte bestenfalls die Entwürfe und den Baugrund kennengelernt haben. Dagegen spricht aber der Brief vom 23. April 1924 (*Bauhaus-Archiv Berlin*), den Gropius an Le Corbusier sandte mit der Bitte um Unterstützung des Bauhauses. Darin heißt es am Ende wörtlich: »Wie ich höre, kommen Sie nun bestimmt nach Prag. Ich hoffe, dass wir uns also dort im Mai kennen lernen werden.«⁶ Die Begegnungslegende hat sich durch die große Gropius-Biographie von R. R. Isaacs (1983/1984) vervielfältigt und zwar im Verbund mit dem bekannten Foto, auf welchem Gropius und Le Corbusier

4 Isaacs, Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk, Bd. 1, S. 313f. mit Anm. 235.

5 Benton, Le Corbusiers Pariser Villen: Aus den Jahren 1920–1930, S. 45 u. S. 64.

6 von Moos, L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920–1925: Museum für die Gestaltung, Zürich, 28. März bis 10. Mai 1987; Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin, 19. Mai bis 21. Juni 1987; Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane, 10. Juli bis 13. September 1987: [Ausstellung], Abb. des Briefes S. 51.

diskutierend vor dem Pariser Café Les Deux Magots (St-Germain-des-Prés) sitzen. Das Foto kann aber erst 1930 entstanden sein.

Umgekehrt darf man die Äußerung von Le Corbusier über sein Verhältnis zu Gropius, zu lesen in einem Brief aus Paris an den Direktor der Biennale von São Paulo vom 22. Dezember 1953, mit Sicherheit für »bare Münze« nehmen, trotz teils heftigem fachlichem Dissenz auf internationalen Kongressen: »Es gibt nicht einen einzigen Schatten über unserer Freundschaft, sondern es besteht im Gegenteil ein Höchstmaß an gegenseitigem Vertrauen.«⁷

Der Begriff »Wohnmaschine« ist als heiß diskutierte Vokabel seit Beginn jener Zwanzigerjahre nachhaltig in die europäische Architekturdebatte eingegangen und tauchte verschiedentlich am Weimarer Bauhaus auf; daher ist es notwendig, zunächst die Herkunft dieses »Kampfbegriffs« quellenkritisch zu ermitteln, auch wenn dazu bereits alles gesagt zu sein scheint.

1. L'ESPRIT NOUVEAU und VERS UNE ARCHITECTURE

»*La maison est une machine à habiter.*« (Juni 1921)

Die provokative These, dass das Haus eine Maschine zum Wohnen sei, ist bekanntermaßen erstmals in einem Artikel von Heft 8 der Pariser Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* vom Mai 1921 zu lesen (Autor: Le Corbusier-Saugnier), allerdings mit dem synonymen Formulierungsunterschied: »*La maison est une machine à demeurer.*«⁸

In Heft 9 vom Folgemonat Juni 1921 (S. 988) benutzt derselbe Autor erstmals die heute geläufige Form am Ende seines zweiten Beitrags »*Des yeux qui ne voient pas ... II. Les avions*«; im angemerkten »Kleingedruckten« heißt es am Schluss: »*il faut ... poser le problème comme se le sont posé les ingénieurs de l'aviation et le construire en série des machines à habiter.*« (»Man muss das Problem so stellen, wie es sich die Ingenieure der Luftfahrt gestellt haben, und Maschinen zum Wohnen als Serienmodell konstruieren«).

Schließlich taucht diese Bezeichnung in Heft 13 vom Dezember 1921 (S. 1540) auf, und zwar im Untertitel der Perspektivskizze des Autors zur Innenansicht eines seiner Entwürfe: »*L.C., 1921. Maison en série CITROHAN (pour ne pas dire Citroën). Autrement dit, une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire. Les nécessités actuelles de l'habitation peuvent être précisées et exigent une solution. Il faut agir contre l'ancienne maison qui mésusait de l'espace. Il faut (nécessité actuelle: prix de revient) considérer la maison comme une machine à habiter ou comme un outil.*« Übersetzt: »L.C., 1921. Serienmäßiger Haustyp CITROHAN (um nicht zu sagen Citroën). Anders gesagt, ein Haus wie ein Auto, aufgefasst und gestal-

7 Isaacs, Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk, Bd. 2, S. 1010 mit Anm. 23.

8 Le Corbusier-Saugnier, »Des yeux qui ne voient pas«, S. 845–855.

tet wie ein Omnibus oder eine Schiffskabine. Die aktuellen Wohnbedürfnisse können präzisiert werden und fordern eine Lösung. Man muss gegen das bisherige Haus opponieren, das Raum verschwendete. Man muss (gegenwärtige Not: Erstellungskosten) das Haus wie eine Maschine zum Wohnen oder wie ein Werkzeug betrachten.«

In weiteren Kreisen bekannt wurde dieses ›*bonmot*‹ von der *Wohnmaschine* aber erst 1923, nachdem der Autor sich dazu entschlossen hatte, seine 12 Architektur-Beiträge aus den Heften 1–16 geringfügig korrigiert (aus *demeurer* wurde *habiter*), mit leicht veränderter Foto-Auswahl, teilweise abweichender Artikelfolge sowie ergänzt um das Schlusskapitel »Architecture ou Révolution« als Buch zu veröffentlichen, betitelt *VERS UNE ARCHITECTURE*. Im Vorspann »Argument« und in der Einleitung zum Flugzeug-Kapitel steht nun zusätzlich »*La maison est une machine à habiter*«. – Im Vorwort der späteren Auflage von 1928 verwendete Le Corbusier wiederum diesen Begriff, vierfach neu erläutert, doch damit wäre der hier zu betrachtende Zeithorizont überschritten, daher sollten diese nachträglichen Interpretationen von der Diskussion ausgeschlossen bleiben.

Soweit die zeitgenössischen französischen Textquellen, die zwar unter Fachautoren bekannt und unbestritten sind, jedoch im Zusammenhang ihres eigenen Forschungsfokus zwar nachvollziehbar, aber uneinheitlich interpretiert werden. Die für die folgenden Ausführungen maßgebliche Frage ist die nach der Rezeption am *Weimarer Bauhaus*, auch wenn sich herausstellen sollte, dass in Einzelfällen ein produktives Missverständnis vorlag.

Besondere und gesonderte Aufmerksamkeit verdient in dem ungewöhnlichen und nachmalig zum Meilenstein der europäischen Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts avancierten Buch die vorangestellte Widmung an Amédée Ozenfant: Warum ihm?

Die Biographie von Charles-Édouard Jeanneret (6. Oktober 1887 – 27. August 1965), genannt Le Corbusier, muss nicht neu erzählt werden.⁹ Näher zu betrachten ist an dieser Stelle allerdings der Zeitraum von 1917 bis 1925, und zwar fokussiert auf die intensive, 1925 endende Zusammenarbeit mit Amédée Ozenfant (1886 – 1966), weil hier, so die erste These, einer der beiden Schlüssel zum Verständnis der Rede von der *Wohnmaschine* liegt; den anderen Schlüssel, so die später zu verifizierende zweite These, sucht und findet man am ehesten in Jeannerets Verarbeitung seiner Erfahrungen in Deutschland 1910/1911 und während seines Besuches in Köln 1914, wobei auch Gropius indirekt, wie zu zeigen sein wird, schon mehrfach eine noch genauer zu bestimmende Rolle spielte.

2. Ozenfant und Jeanneret

Ch.-É. Jeanneret ging 1917 zurück in das Land seiner hugenottischen Vorfahren und ließ sich endgültig in Paris nieder; 1930 wurde der gebürtige Schweizer dort durch seine Eheschließung mit Yvonne Gallis französischer Staatsbürger.

Es gibt zwar Briefe Jeannerets vom Mai 1917 an Amédée Ozenfant, doch ein erstes Treffen hat offenbar erst im Januar 1918 stattgefunden. Zustande gekommen war diese Verbindung durch Auguste Perret,¹⁰ der einerseits nachbarschaftlich mit Ozenfant verkehrte, andererseits Jeanneret seit 1908/1909 kannte, als dieser in Perrets Pariser

9 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese.

10 Ebd., S. 55f.

Architekturbüro als junger Bauzeichner mitgearbeitet hatte.¹¹ Am 17. Februar 1918 schrieb Jeanneret in einem Brief an seine Eltern über Ozenfant: *»Nous dînons souvent ensemble, et sa compagnie m'est des plus précieuses. Il est de cent coudées au dessus de moi; sa peinture est d'un sérieux qui permet toutes espérances dans le nouveau d'idées qui renie le relâche et veut s'harmoniser à la splendeur de la science; son esprit est tout de belle philosophie, de culture positive étayant le rêve le plus hardi.«* (»Abends essen wir häufig zusammen und seine Gesellschaft ist mir überaus wertvoll. Er ist hundert Ellen über mir; seine Malerei ist von einer Ernsthaftigkeit, die alle Erwartungen an die Novität der Ideen zulässt, welche keine Unterbrechung duldet und sich in Einklang mit dem Glanz der Wissenschaft bringen möchte; sein Geist ist voller schöner Philosophie und positiver Kultur, die den kühnsten Traum stützt.«) – Im Sommer bot Ozenfant Hilfestellung in Maltechnik an, im September besuchte ihn Jeanneret in Bordeaux, zusammen zeichneten sie am Atlantikbecken von Arcachon und verfassten gemeinsam das Buch *APRÈS LE CUBISME*, das noch 1918 erschien; die Sentenzen am Ende tragen das Datum: Paris, 15. Oktober 1918. Die Kurzfristigkeit des Erscheinens lässt sich wohl nur dadurch erklären, dass Ozenfant schon diverse Studien dazu vorbereitet hatte. Auch das ist bekannt und unstrittig.

a) APRÈS LE CUBISME

Diese Streitschrift¹² (ohne Bildbeispiele) mit scharfer Kritik am Kubismus, vor allem an Picasso, aber auch an den Salonkubisten (siehe Einleitung zu Kap.III), sehen die beiden Autoren als Beitrag zur Propagierung des von Ozenfant neu geprägten Stilbegriffs *Purisme*, dessen Prinzipien ihre Malerei bis in die zweite Hälfte der Zwanzigerjahre bestimmten.

Sich mit diesem Text zu beschäftigen nötigt die Tatsache, dass hierin schon eine Reihe von Gedanken auftauchen, die in der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* und dementsprechend im Buch *VERS UNE ARCHITECTURE* eine nicht unbedeutende Rolle spielen. Auf einem kulturell hoch ambitionierten Reflexionsniveau und im Ton engagierter Weltverbesserer wird in vier Abschnitten zunächst

11 Ducros, »Amédée Ozenfant, Purist Brother«, S. 71–99, hier S. 76f.

12 von Moos, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*, S. 55–60.

die Lage der gegenwärtigen Malerei diskutiert, sodann der Zeitgeist analysiert, außerdem grundsätzlich über Gesetzmäßigkeiten nachgedacht, um schließlich die Aufgaben zukünftiger Malerei als Speerspitze aller bildenden Künste zu formulieren, welche die gesellschaftlichen Prozesse vorantreiben sollen.

In ihrer Kritik der Kunstszene bezeichnen die beiden Autoren den *Kubismus* als einzig ernst zu nehmende Bewegung der Gegenwart, erkennen aber auch scharfsichtig, dass diese sich bereits vor dem großen Krieg erschöpft habe, und schlagen dazu einen ironischen Ton an: Man müsse den Kubisten dankbar sein, dass sie in ihrem Irrtum so weit gekommen seien. Da niemand bisher bis zum Nordpol gelangt sei, habe es Sinn gemacht, zumindest eine Annäherung zu versuchen; heute aber wüsste man, dass er nur eine gefrorene Wüste ist. Da kein Bildbeispiel genannt wird, kann sich diese Aussage nur auf die letzte Phase des *analytischen Kubismus* von Braque und Picasso beziehen, über die es dann folgerichtig auch heißt, sie hätten letztlich nur Teppiche produziert. Und den Gemälden der Salonkubisten mit ihren Wortführern Gleizes und Metzinger wird ein Übermaß an Literarischem vorgeworfen. Der Krieg habe nun reinen Tisch gemacht.

Der zweite Abschnitt über den Zeitgeist beginnt mit der Thematisierung des Maschi-

nenzeitalters, das nach Ozenfant und Jeanneret Grund zu einer gewissen Euphorie liefere. Die Entwicklung der Technik habe ein seit Perikles nicht mehr gekanntes, klares Denken hervorgebracht. Sodann geht es um Architektur, d. h. hier spricht nur Charles-Édouard Jeanneret: Über die letzten hundert Jahre hinweg sei der Baukunst zwar infolge der rückwärtsgewandten Akademie-Ausbildung ihre eigentliche Mission abhandengekommen, indessen hätten Bauingenieure in den Vorstädten Fabriken errichtet, in denen die Reinheit ihrer Konstruktionsprinzipien eine Harmonie realisiere, die nahezu an Schönheit grenze. Der Stand der Bautechnik erlaube erstmals strikte Berechnungen. Die Zahl, Grundlage aller Schönheit, könne nun zum Ausdruck gelangen. Zum Phänomen *Maschine* heißt es weiter, ihre numerische Kalibrierung, die durchdachten Proportionen und die Präzision ihrer Elemente, die anregende Schönheit ihrer Materialien sowie die Verlässlichkeit ihrer Bewegungen erreiche mittlerweile eine Verfeinerung und Reinheit, die ein neuer Faktor im Konzept der modernen Kunst sei. Damit sei erreicht, was schon die Griechen angestrebt hätten. Denn nachdem man unterdes seinen zeitgemäßen Pont du Gard habe, könne auch der Parthenon der Gegenwart entstehen; schließlich sei man besser gerüstet als das Zeitalter des Perikles, um das Ideal der Perfektion zu realisieren.

Am Ende steht die Forderung nach strengen Sachverhalten, strenger Gegenständlichkeit, streng-formaler Architektur, »so rein und einfach wie es Maschinen sind«: *»Des faits rigoureux, des figurations rigoureuses, des architectures rigoureuses, formelles, aussi purement et simplement que le sont les machines.«*¹³ Diese entscheidende Formulierung fehlt in der Zusammenfassung von Carol S. Eliel.¹⁴ – In der vollständigen englischen Übersetzung von *APRÈS LE CUBISME* lautet der Satz: *»Rigorous facts, rigorous figurations, rigorous and formal architecture, as purely and simply so as are machines.«*¹⁵

Der dritte Teil handelt von den durch die Naturwissenschaften entdeckten Gesetzen. Gemeinsames Ideal von Wissenschaft und großer Kunst sei das Generalisieren, heißt es gleich am Anfang, das sei das höchste Ziel des Geistes. Gesetze könnten die höchste geistige Befriedigung hervorrufen. Die Kunst habe sich zu lange den fließenden Emotionen hingegeben. Ernsthaftige Kunstziele wie die Wissenschaft darauf, das Invariable zu suchen. Das sei auch Maßgabe bei der Wahl darzustellender Sujets, die von allen Zufälligkeiten der Oberflächen und erzählerischen Details freizuhalten sind.

13 Ozenfant und Jeanneret, *Après le cubisme*, S. 56.

14 Eliel, *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*; [... in conjunction with the Exhibition *L'Esprit Nouveau – Purism in Paris, 1918–1925*; this exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art...; exhibition itinerary: Los Angeles County Museum of Art, April 29 – August 5, 2001; Musée de Grenoble, October 6, 2001 – January 6, 2002], S. 16–22.

15 Ebd., S. 129–167, hier S. 148.

Im vierten, dem Schlusskapitel, titulierte »Après le Cubisme«, wird der Begriff des *Purismus* als Ausdruck des modernen Geistes vorgestellt. Puristische Kunst solle wahrnehmen, festhalten und ausdrücken, was unveränderlich ist. Die Idee der Form gehe der Farbe voraus. Proportionen seien bestimmend für den Grad der Annäherung an das Schöne. Beim Konzipieren eines Bildes solle das Werk zuvor schon vollständig in der Vorstellung präsent sein. Die Lichtführung im Gemälde habe Effekte zu meiden zugunsten des Respekts vor der Integrität der Formen, das gelte auch für die gewählte Perspektive; Farbe solle nicht dominieren. In den zwölf Sentenzen am Ende wird betont, dass ein »Zurück zur Natur« nicht eine Rückkehr zur Natur-Imitation meinen könne. Der Wert von Malerei hänge ab von den immanenten Werten der bildnerischen Elemente, nicht von deren repräsentativem oder erzählerischem Potenzial. Ein puristisches Werk generalisiere, sei statisch und Ausdruck des Konstanten. Deformierendes Darstellen sei immer dann gerechtfertigt, wenn Unveränderliches deutlicher herauszuarbeiten ist.

Soweit die Inhaltsangabe. Dazu einige Anmerkungen:

Mit Blick auf den vorliegenden Zusammenhang kann der zweite Abschnitt von *APRÈS LE CUBISME* in seiner nahezu vorbehaltlosen Verherrlichung des Maschinenzeitalters

und der daraus deduzierten Maschinen-Ästhetik, welche einen epochalen Impuls für die Gestaltung zukünftigen Lebens liefere, als embryonale Phase des Begriffs *Wohnmaschine* betrachtet werden, wie der zitierte Satz vom Ende des zweiten Kapitels beweist: »Architektur wie Maschinen.« Andererseits dürfte der Nachweis nicht schwerfallen, den Auslöser für diese Technik-Euphorie in Jeannerets Erfahrungen innerhalb der Berliner AEG zu finden. Dazu braucht man nur seine Notizbuch-Seiten 42 – 51 von der ersten AEG-Besichtigung am Freitag, dem 10. Juni 1910 aufzuschlagen; diese finden in *APRÈS LE CUBISME* ihren Niederschlag in der Passage des Abschnittes »L'Esprit moderne« mit der Bemerkung über Vorstadt-Fabriken. Dort auch der Hinweis auf armierten Beton als neuen Baustoff: »*Le béton armé, dernière technique constructive, permet pour la première fois la réalisation rigoureuse du calcul.*« Diese fundamentale Erkenntnis, Voraussetzung für das System *DOM-INO* (1914), gewann er während seines ersten Berlin-Besuchs im Juni 1910, dazu später mehr.¹⁶

b) Von der Malerei des Purismus zur MAISON CITROHAN

Im Folgenden geht es weniger darum, den Grad an Übereinstimmung zwischen dem Text von 1918 und der nachfolgenden Malerei von A. Ozenfant und Ch.-E. Jeanneret

16 Le Corbusier, *Les voyages d'Allemagne*, S. 42–51.

ausfindig zu machen, als vielmehr den kunsthistorischen Ort des *Purismus* näher zu bestimmen,¹⁷ denn von der Behauptung einer Abkehr, ja sogar einer Überwindung des *Kubismus* bleibt bei näherer Prüfung nur wenig übrig. Wie sonst ist es zu erklären, dass im Mai 1921 ein Gemälde Jeannerets (Abb. 291) in der Ausstellung »Meister des Kubismus« in der Pariser Galerie *L'Effort Moderne* bei Léonce Rosenberg wie selbstverständlich präsentiert wird (Abb. 292).

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten der Entwicklung jener Jahre, dass ausgerechnet Juan Gris und Fernand Léger, die beide zuerst Salon-Kubisten waren und dann zu den Galerie-Kubisten wechselten (siehe Einleitung zu Kap.III), so etwas wie unausgesprochene Mentoren für Ozenfant und Jeanneret waren, zeitweilig gar den Puristen zugeordnet wurden.

Wie sich zeigen lässt, nahm alles, wie nicht anders zu erwarten, bei Braque und Picasso seinen Anfang, und zwar in deren Werken der Zeit um 1914, also jener Phase des synthetischen Kubismus, als das Prinzip der *papiers collés* in die Leinwand-Malerei zurückverwandelt wurde. Nimmt man beispielsweise Picassos Gemälde *SPIELKARTEN, TABAKPÄCKCHEN, FLASCHE, GLAS* von 1914 (Abb. 293), dann hat man schon das »Tableau« für eine ganze Kette von Stillleben, die ein quasi kammermusikalisches

17 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese, S. 60–66.

Stück Alltagswelt mit kubistischen »Operationen« in ein komplexes Formenspiel verwandeln, um darstellerisch das Verhältnis von Körper, Fläche und Raum ohne illusionistische Mittel neu in den Blick zu nehmen. Dabei spielen pseudoperspektivische Verschiebungen eine Rolle, ebenso die zu Flächenteilen veränderten Körper, Deformation und Fragmentierung, geometrisch-lineare Andeutungen, das Scheinrelief von Dekomaterial, typografisch ins Bedeutsame aufgewertete Wortabschnitte sowie irreführende Raumangaben des Hintergrunds. Farben bleiben untergeordnet: Schwarz und Weiß sowie vor allem ein gedecktes Grün und Ocker. Bei Picasso bleibt der ausprobierende Malprozess sichtbar, die Lust am Verwirrspiel, exakt Ausgeführtes neben locker Getupftem. Wie soll Picasso gesagt haben: »Jedes fertige Bild sei die Problemstellung für das nächste...?«

Juan Gris greift in seinem Bild *GLAS UND JOURNAL* von 1917 (Abb. 294) sowohl das Thema auf wie auch die Collage-Technik, ebenfalls ohne etwas zu kleben, obwohl es partiell nach schichtweise übereinander geklebten Zetteln aussieht. Wiederum eine zurückhaltende Farbigkeit: Schwarz, Weiß, Ocker und Braun, im Zentrum ein den Gegenständen unterlegtes und sie zusammenhaltendes Grau. Die Herkunft von Braque und Picasso ist unbestreitbar, der Hauptunterschied liegt im durch und durch perfekt

ausgeklügelten Ineinander der Elemente: keine handwerkliche Malstruktur, kein Ausprobieren, kein beiläufig behandeltes Quadratcentimeter. Exaktheit vor allem im Einhalten der meist geometrisch bestimmten Formgrenzen. Insgesamt ein Vexierspiel der vermeintlichen Bildebenen. Im Zentrum setzt der Maler an einigen Stellen zu modellierenden Schattierungen an, stärker als Picasso im Deko-Scheinrelief; am auffälligsten in den Rillen des Trinkglases, die an Kanneluren antiker Monumentalsäulen erinnern. Genau deshalb, so scheint es, findet genau dieses Motiv Eingang in viele Bilder der Puristen.

Fernand Léger wurde einmal entgegengehalten, er sei kein Maler des *cubisme*, sondern eines *tubisme*, weil sein Hauptmotiv in vielen Bildern, vor allem seinen frühen, der Zylinder in allen Variationen sei. Das in Mischtechnik hergestellte Blatt *MANN IN MECHANISCHER LANDSCHAFT* von 1918 (Abb. 295) zeigt die Welt des Maschinenzeitalters als ein komplexes Rohrsystem, in welches selbst die menschliche Gestalt systemkonform eingegliedert und eingespannt wird, ohne dass dies als bildliche Systemkritik zu lesen ist, im Gegenteil: eine kraftstrotzende und die menschliche Energie aufladende Maschinerie. Die Bildursache des Kraftpotenzials sind die vielen anschwellenden Körper. Aus dem Fundus des *synthetischen Kubismus* stammen die typo-

grafisch arrangierten Wortabschnitte, das Fragmentieren sowie das räumliche Verunklären als Folge mehrfachen Perspektivwechsels.

Amédée Ozenfant bedient sich in seinem Stillleben *MAROC* von 1919 (Abb. 296) aus dem kubistischen Standard-Repertoire: Hauptakteure sind Streichinstrumente und Flaschen, gruppiert mittels eines Tisches, und baut daraus ein quasi unverrückbar-endgültiges Ensemble mit einer millimetergenauen Abstimmung und formalen Bezugnahme aller jeweils benachbarten Objekte, so als wolle der Maler die »unordentlichen« Arrangements von Picasso, Gris und Léger mustergültig aufräumen. Das Spiel ist aus. Die so erzwungene kompositionelle Statik verbleibt farblich in dienend gedeckten Tönen, ledig hinter dem Tisch sorgen die Gitarre und die blassfarbene Gliederung des Hintergrunds für einen Helligkeitskontrast zu den dunklen Grün- und Braunklängen des Vordergrunds.

Wie Ozenfant malerisch-formal mit den Gegenständen umgeht, denn das ist neben der Art des Komponierens seine eigentliche Arbeit, sei am Beispiel der bläulich grauen Karaffe vorn in der Mitte erläutert. Es handelt sich um einen breitbauchigen Zylinder von zwei Dritteln Höhe einer Weinflasche, auf dem ein glatter, gedrungener zylindrischer Flaschenhals mit ausgestülpter Lippe sitzt. Dass er aus halbtransparentem Glas be-

steht, sieht man am linken Halsrand, wo die Hinterkante der benachbarten Violine durchscheint.

Das Besondere dieses Gefäßes ist die ungewöhnliche Reliefbildung seines Bauches. Denn anstelle zu erwartender Kanneluren wie im Bild von Gris bildet der Maler eine Folge hochformatiger Nischen von nahezu architektonischem Charakter. Die undefinierte Beleuchtung sorgt für dunkle Korbbögen, halbdunkle Seitenwangen und aufgehellte Sockelflächen. Selbst an diesen kleinen hellen Flächen lassen sich dreist-unlogische Perspektivmanipulationen beobachten, da stimmt rein gar nichts, und doch präsentieren sich diese raffinierten Kuriositäten wie selbstverständliche, weil sauber ausgeführte, beste aller Lösungen. Noch abenteuerlicher bietet sich der obere Abschluss des Bauches unterhalb des Flaschenhalses dar. Er wirkt wie vertikal hochgeklappt, um dann aber doch nach hinten horizontal abzuschließen und so den formalen Anschluss an den aufrechten Geigenkörper zu finden. Solche geometrischen Operationen bestimmen die Gesamtheit der Komposition. So verläuft etwa die Tischkante exakt mittig hinter dem Kugelgriff des Pfeffer-Salz-Streuers, dessen Holzkugel seinerseits die vertikale Mitte des oval überlängten Klangloches der querliegenden Gitarre markiert, die aber links in einer Celloschnecke endet.

Wie hieß gleich die vorletzte Sentenz in *APRÈS LE CUBISME*: Im *Purismus* ist jegliche Deformation gerechtfertigt, die bei der Suche nach dem, was »konstant« ist, vorgenommen wird. Und »Konstanz«, so wird der Maler argumentiert haben, sucht das innerbildliche Antwortverhalten, das wechselseitige Bezugnehmen der Elemente untereinander, die zwingende Geometrie der Proportionen, das austarierte Flächenkalkül im Bildgeviert. Auf diese Weise entsteht eine von allen Zufälligkeiten des Alltagslebens gereinigte Bild-Wirklichkeit mit dem Anspruch einer von Gesetzen bestimmten höheren Ordnung.

Offensichtlich hat diese äußerste gestalterische Disziplin ihre Wirkung auf Charles-Édouard Jeanneret nicht verfehlt, der auf all seinen Studienreisen bis in den vorderen Orient einen außerordentlichen Fleiß im zeichnenden Beobachten an den Tag gelegt hatte und auch überzeugend zu aquarellieren wusste, wie der umfängliche Ausstellungskatalog *LE CORBUSIER BEFORE LE CORBUSIER* belegt.¹⁸ Und so entwickelte sich von 1918 bis 1925 eine Arbeitsgemeinschaft nicht unähnlich derjenigen zwischen Braque und Picasso, insofern beim ersten Anblick einiger puristischer Bilder nicht auf

18 von Moos und Rüegg, *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography: 1907–1922*: [exhibition, Langmatt Museum, Baden, Switzerland, with the title »Der junge Le Corbusier«, March 30 – June 30, 2002, and at the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York, November 22, 2002 – February 23, 2003]: [catalogue]; Wogenscky, de Fraclieu, und Besset, *Le Corbusier Sketchbooks: 1914–1948*; Cohen und Benton, *Le Corbusier le Grand*, Kap. 1.

Anhieb klar ist, ob sie von Ozenfant oder Jeanneret gemalt sind; erst im Verlauf der zwanziger Jahre werden die Unterschiede deutlicher. Es ist ebenso auffällig wie bezeichnend, dass Jeanneret zwar ab Oktober 1920 seinen neuen Namen »Le Corbusier« einführte, und zwar für die Architektur-Beiträge in *L'ESPRIT NOUVEAU*, dort auch weitere Pseudonyme verwendete,¹⁹ aber seine Malerei weiterhin, d. h. bis 1928 durchgängig mit Jeanneret signierte.

Jeannerets Gemälde *STILLEBEN MIT WEISSEM KRUG VOR BLAUEM GRUND*²⁰ von 1920 (Abb. 291) gibt sich thematisch mit zwei Flaschen, zwei Gläsern und einem Krug recht traditionell und bleibt zudem farblich sehr zurückhaltend. Umso rätselhafter das Ambiente, weil ohne Wiedererkennungswert. Das beginnt mit dem merkwürdigen Gebilde zwischen Flaschen und Porzellankrug, das sich mit der intensivsten Farbe des Bildes, einem Englischrot, als wuchtiger Block »förmlich« in den Vordergrund drängt. Es verdient eigene Aufmerksamkeit, weil es auch in weiteren Bildern präsent ist, also für den Maler offenbar einen besonderen Reiz mit Bedeutung hatte.

Auch wenn man zunächst geneigt ist, den massiven Block motivisch von der stark stilisierten Darstellung eines aufgeschlagenen Buches abzuleiten, sozusagen in Weiterent-

19 Le Corbusier, »Bibliographie 1910–1965«, S. 93–161, hier S. 95–104.

20 Jornod und Jornod, *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret): catalogue raisonné de l'œuvre peint*, S. 355f. Nr. 19.

wicklung der partiell aquarellierten Bleistift-Zeichnung *STILLEBEN MIT GEÖFFNETEM BUCH, PFEIFE, GLAS UND STREICHHOLZSCHACHTEL* von 1918,²¹ wie das Jeanneret schon in den beiden gemalten *STILLEBEN MIT EI* von 1919²² und dem *STILLEBEN MIT BUCH UND EINEM STAPEL TELLER* von 1920²³ durchexerzierte, so hat sich dieses Motiv im Bild mit der weißen Kanne unterdes so stark verselbstständigt, dass hier das Thema Buch nicht mehr als solches erkennbar ist. Das Auge liest etwas anderes.

Und das hat, wie die nachfolgende These nahelegt, mit zur selben Zeit entstandenen Architekturentwürfen von Le Corbusier zu tun. Der Form nach ist der Block ein mittig gespiegeltes Karnies, d. h. ein Steinmetz-Werkstück aus der Abteilung Gesimsprofile, welche in der Baukunst seit der Antike zur horizontalen Fassadengliederung als äußerem Ausdruck einer Geschossgrenze eingesetzt wurden, so auch in Jeannerets Entwurf der *VILLA SCHWOB* von 1916, aber nie gespiegelt wie hier und natürlich auch nicht quer liegend. Ein einzelnes Karnies ist mit seiner vertikal s-förmigen Kontur aus Wulst und Kehle tektonisch betrachtet ent-

21 Eiel, *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*; [... in conjunction with the Exhibition *L'Esprit Nouveau – Purism in Paris, 1918–1925*; this exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art...; exhibition itinerary: Los Angeles County Museum of Art, April 29 – August 5, 2001; Musée de Grenoble, October 6, 2001 – January 6, 2002], S. 19, Fig. 6.

22 Baker, *Le Corbusier: the creative search: the formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, S. 251–255.

23 Ebd., S. 252 Fig. 7.14.

weder fußend oder stützend, je nach fallender oder steigender Tendenz. Die Spiegelung aber hebt den statischen Sinn der Profile völlig auf, weswegen sie in keiner Steinmetz-Tabelle zu finden ist. Im vorliegenden Fall kommen neben der ungenauen Symmetriebildung noch die unlogischen »Maueranschlüsse« hinzu.

Die Schlussfolgerung? Der malende Architekt entwarf im selben Jahr 1920 ein Serienhaus und nannte es: *MAISON CITROHAN*, das in Heft 13 (Dez. 1921, S. 1525 – 1542) von *L'ESPRIT NOUVEAU* vorgestellt, 1922 im Pariser Herbstsalon mit Gipsmodell ausgestellt und schließlich 1923 doppelseitig in *VERS UNE ARCHITECTURE* (Abb. 297) mit Innenraumskizze (im Kommentar darunter zwei Mal der Begriff *Wohnmaschine* »*machine à habiter*«: Zeilen 5f. und 12), Garten-Perspektive, Modell-Foto aus der Ausstellung und vier Grundrissen präsentiert wurde. Ohne hier auf alle Details der Varianten-Entwicklung einzugehen, die dieser Entwurf von 1920 – 1922 durchgemacht hat – denn die Abbildungen links passen nicht zu denen rechts – ist an dieser Stelle vor allem ein besonderes Phänomen von Bedeutung: Es ist frei von jeglicher Bauornamentik, wozu auch geschossmarkierende Gesimse zählen, und zwar in doppelter Hinsicht, denn erstens hat puristische Architektur grundsätzlich dafür keinerlei Verwendung mehr, zweitens würde am Modell *CITROHAN* ein Gesims ohne-

hin keinen Sinn machen, weil hier der Architekt erstmals einen Maisonette-Typus auf Stützen konzipierte, in welchem der vordere Teil des großen Saales offen zweigeschossig, d. h. in doppelter Höhe des Arbeits- und Schlafbereichs geplant ist, wie ein integrierter, imaginärer leerer Würfel.²⁴ Solche Raumerhöhung lässt unter anderem an das Weimarer *HAUS AM HORN* von 1923 denken (Kap.II.D.2.b).

Zurück zum Bild mit dem weißen Krug: Da lagert also ein obsolet gewordener Gesims-Block, an dem allenfalls die Assoziation femininer Schwellungen reizt.

Einen scheinbar unzweifelhaften Hinweis auf Architektur liefert in diesem Gemälde das kastenförmige Gebilde oben links, zumal die Hintergrundfarbe der oberen Bildhälfte natürlicherweise an blauen Himmel erinnert, auch wenn das für ein Stillleben recht ungewöhnlich ist. Doch auch dieses Motiv entstammt, wie der Vergleich mit der im selben Jahr gemalten *KOMPOSITION MIT LATERNE UND GITARRE* belehrt, dem Bereich nützlicher Objekte: eine tragbare, quaderförmige Laterne mit einwärts gewinkeltem »Gehäuse« und mit aufsitzendem flachen Zylinder.

Kap. III in *VERS UNE ARCHITECTURE* (1923), zuvor in Heft 5 der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* (Febr. 1921, S. 563 – 572), trägt den Titel »Les tracés régulateurs«; H. Hildebrandt

24 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese, S. 92–96.

übersetzte 1926: »Die Maß-Regler«, im Katalog von 2015 heißen sie »Regulierende Linien«. ²⁵ Was darunter in der Malerei zu verstehen sei, demonstriert die Reproduktion je eines Bildes von Ozenfant und Jeanneret in Heft 17 von *L'ESPRIT NOUVEAU* (Juni 1922), über welche nachträglich »Kompositionslinien« gezeichnet sind. ²⁶ Wenn man genau dieses Liniensystem von Jeanneret auf das Bild mit dem weißen Krug überträgt (Abb. 298), kommt man zu dem nicht vollkommen überraschenden Ergebnis, dass der Maler es auch schon 1920 benutzte. Es besteht in folgendem Verfahren (hier als grüne »Maß-Regler«): Unabhängig von den vertikalen Bildgrenzen wird eine neue vertikale Kompositionsmitte (grün) durch Körperkanten (hier durch rote durchgezogene Linien gekennzeichnet) festgelegt. Mittels 30-Grad-Winkeln werden von dort die neuen Außengrenzen der Konstruktion bestimmt; durch Diagonalkreuzung entstehen beidseitig neue Vertikalen, die bildlich als Körpergrenzen wie auch als Achsen (rot gestrichelt) in Erscheinung treten und so ein gleichmäßig fünfstreifiges Tableau ergeben, darin zwei sich symmetrisch überlagernde rechte Winkel, von denen die Konstruktionsbeschreibung in *L'ESPRIT NOUVEAU*, Heft 4

25 Cinqualbre u. a., *Le Corbusier – Die menschlichen Maße*, S. 54.

26 Eiel, *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*; [... in conjunction with the Exhibition *L'Esprit Nouveau – Purism in Paris, 1918–1925*; this exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art...; exhibition itinerary: Los Angeles County Museum of Art, April 29 – August 5, 2001; Musée de Grenoble, October 6, 2001 – January 6, 2002], S. 55, Fig. 38.

(Januar 1921), S. 380 spricht. Im Ergebnis reguliert das geradlinige (grüne) Liniensystem den Ort aller Objekte. Hinzu kommt das die Bildfläche gliedernde, formale (rote) Antwortverhalten der Gegenstände untereinander als Folge von symmetrischer Spiegelung, von Maßbeziehungen, Winkelkorrespondenz, Streckenverhältnissen, parallelen oder auch fortgeführten Volumen-Achsen, auch haben alle Kreise und Bögen ihren strikt regulierten Platz, was erst die ansonsten unsichtbaren Systemlinien zu erkennen geben.

Legt man nun dieses Prinzip des gleichmäßig fünfstreifigen Tableaus mit betonter Mittelachse und eingeschriebenen rechten Winkeln über den Erdgeschoss-Grundriss der *MAISON CITROHAN* (Abb. 299), dann gelangt man zu dem Ergebnis: es passt! Allerdings führen drei Maßnahmen in der weiteren Aufteilung zu einer Ergebnis-Variation: Die Streifen sind nicht so schlank proportioniert, und statt der symmetrischen 30-Grad-Winkel treten die unsymmetrischen 40 bzw. 50-Grad-Winkel mit eingeschlossenem rechten Winkel auf, schließlich wird außen als Terrasse ein sechster gleich breiter Streifen angefügt. Der Grundrisskreis der Wendeltreppe hat eine nur leicht abweichende Position vom Kreis des gemalten Stielglases.

Dieses Ergebnis steht im Widerspruch zu dem Ergebnis von Bruno Reichlin, wenn die-

ser schreibt: »*In the modern plan ›with constant enjambements‹ one sees in both plan and section that the form, or the spatial modeling, of each room no longer conforms to an iconographic or preestablished norm – nor do the dimensions or proportions, the disposition of doors and windows, or the location of rooms in the distributive scheme, and so on.*«²⁷

Das Entwurfsprinzip, mittels *tracés régulateurs* eine stimmige Konstruktion zu erzeugen, geht nach Winfried Nerdinger²⁸ mutmaßlich zurück auf Jeannerets Rezeption der Proportionslehre von August Thiersch (1883) während seiner Münchner Zeit (Frühling 1910), vielleicht auch auf die zustimmend und durch eigene Zeichnungen ergänzte Rezension seitens Heinrich Wölfflin²⁹. Folgt man dieser Spur, dann stellt man fest, dass Thiersch³⁰ seinerseits auf Leon Battista Albertis *DE RE AEDIFICATORIA* (Florenz 1485) verweist, denn auf dessen ersten Seiten über *Lineamenta* sowie im 6. Buch, 5. Kapitel finden sich Sätze zur kompositorischen Funktion von Winkeln und Linien,³¹ die genau aufeinander abzustimmen seien: »*Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda.*« Alberti legt in seiner Einleitung besonderen Wert auf die Feststellung,

27 Reichlin, »Jeanneret – Le Corbusier, Painter – Architect«, S. 146–181, hier S. 180.

28 Nerdinger, »Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«, S. 103–113, hier Abb. S. 104.

29 Deutsche Bauzeitung XXIII, S. 278.

30 Thiersch, »Die Proportion in der Architektur«, S. 36–77, hier S. 75.

31 Alberti, *De re aedificatoria*, S. 4 Zeilen 9f. u. 11f., S. 98 Zeile 24f.

dass er in seinen zehn Büchern zur Baukunst die gesamte Literatur zu diesem Thema seit der Antike konsultiert und durch eigene Forschungen ergänzt habe.

Eine mögliche Bestätigung dieser Provenienz liefert Le Corbusier in Heft 4 von *L'ESPRIT NOUVEAU* (Januar 1921) im »3. Rappel à MM. Les architectes« im Anschluss an die Konstruktionsbeschreibung (S. 457 – 470, hier S. 380), wo auf die epochenübergreifende Geltung bestimmender Konstruktionslinien verwiesen wird: *»Il y a là un fait capital au point de vue plastique car de tout temps et à toutes époques, les grands œuvres, autant d'architecture que de peinture, ont été composées sur des tracés régulateurs impératifs de cette nature.«*

Im Text zu den *Tracés Régulateurs* ist zu lesen: »Die Wahl eines Maß-Reglers ist eine der entscheidenden Momente der Inspiration, sie ist eine der wichtigsten Maßnahmen der Architektur.« (*»Le choix d'un tracé régulateur est un des moments décisifs de l'inspiration, il est l'une des opérations capitales« de l'architecture.«*)

Im vorangehenden Textabschnitt über den Erbauer des »Primitiven Tempels« steht: *»Mais en déterminant les distances respectives des objets, il a inventé des rythmes sensibles à l'œil, clairs dans leur rapports.«* (*»Aber durch die Festlegung der jeweiligen Abstände zwischen den Objekten hat er für das Auge sensible Rhythmen erfunden, ein-*

leuchtend in ihren Beziehungen untereinander.«) Mit dem Hinweis auf den determinierenden Faktor der *rappports* knüpft Jeanne-
ret/Le Corbusier, d. h. als Maler wie als Architekt, an den zentralen Begriff in der
ästhetischen Theorie von Denis Diderot an
(Kap.I.A.4).

Im Vergleich der puristischen Bildstruktur mit der Grundrisskonstruktion im Entwurf der *MAISON CITROHAN* wird die höhere Komplexität der Malerei deutlich, sodass an dieser Stelle mit Seitenblick auf *De Stijl* folgende Aussage als verifiziert gelten kann: »Nicht nur die Puristen betrachteten die Malerei als Schlüssel zu einer neuen Architektur.«³² Jean-Louis Cohen geht noch einen deutlichen Schritt weiter, wenn er zu Le Corbusier verallgemeinernd schreibt: »his most significant inventions reflect discoveries initially made in the two-dimensional space of his paintings.«³³ Stanislaus von Moos dagegen vertritt die These: »Der als Maler dilettierende Architekt bedient sich des Instrumentariums, mit dem er am besten vertraut ist«,³⁴ spricht aber auch vermittelnd von einem »trans-disziplinären Dialog«.³⁵

Da der Architekt speziell die *MAISON CITROHAN* mit dem Begriff der *Wohnmaschi-*

32 Curtis, Le Corbusier: Ideen und Formen, S. 57.

33 Cohen und Ahrenberg, Le Corbusier's Secret Laboratory. From Painting to Architecture, Introduction, S. 11.

34 von Moos, »Le Corbusier und der Kubismus. Stilleben, Architektur und Ornament«, S. 191–206, hier S. 200.

35 Ebd., S. 202.

ne in Verbindung brachte, soll an dieser Stelle noch einmal einer seiner eigenen Erklärungsansätze zu Worte kommen:

»Das Haus ist eine Maschine zum Wohnen. Bäder, Sonne, heißes Wasser, kaltes Wasser, Temperatur nach Wunsch, Aufbewahrung der Speisen, Hygiene, Schönheit durch Proportion. Ein Sessel ist eine Maschine zum Sitzen etc.: Maple hat den Weg gezeigt. Die Waschbecken sind Maschinen zum Waschen: Twyford hat sie erfunden.«
(*VERS UNE ARCHITECTURE*, S. 73)

Und nun die überraschende Verbindung zu Weimar: Genau diese *MAISON CITROHAN* war als 50 cm breites Foto des bekannten Architektur-Gipsmodells in der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923 zu sehen, wie die von Le Corbusier an Gropius geschickte Serie von Skizzen-Blättern (heute im Berliner Bauhaus-Archiv) zur Präsentation seiner Arbeiten beweisen: Abb. 300, dritte Reihe links; auf zusätzliche Abbildungen zum Entwurf *CITROHAN* verweist ein weiteres Blatt (Nr. 4: zwei *photos maquettes*, Nr. 5: eine *variante* und Nr. 6: 6 *plans*). Als Abbildung erschien das Modellfoto dann auf S. 85 in dem von Walter Gropius redigierten ersten Band der *BAUHAUSBÜCHER* »*INTERNATIONALE ARCHITEKTUR*«: Laut Impressum im Sommer 1924 zusammengestellt, aber wegen »technischer Schwierigkeiten« erst 1925 publiziert (1. Auflage).

3. Zur Kritik am Begriff

An dieser Stelle ist es unumgänglich, Le Corbusiers Begriff *Wohnmaschine* unter die Lupe zu nehmen, aber nicht mittels der Argumente seiner zahlreichen Kritiker – die sich vor allem zum Ensemble in der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung von 1927 äußerten, wie Le Corbusier selbst erstaunt feststellen musste (*«Aussi les protestations furent-elles innombrables et violentes»*),³⁶ wobei nach eigenen Aussagen genau dieses Projekt auf dem Prinzip *CITROHAN* beruhe, das er wegen der *solutions révolutionnaires* für wegweisend hielt –, sondern im eigenen Zeithorizont sozusagen hermeneutisch im Aufdecken des nicht widerspruchsfreien inneren Verhältnisses von Theorie und Praxis in Wort und Werk Le Corbusiers zwischen 1918 und 1925, was Anlass für so manches Missverständnis werden konnte.

Dies lässt sich gerade am Entwurf der *MAISON CITROHAN* (1920–1922) exemplarisch verdeutlichen, der zusammen mit anderen Projekten, vor allem der städtebaulichen Vision einer *VILLE CONTEMPORAINE* (1922), im Sommer 1923 in Weimar vorgestellt wurde, nachdem diese beiden Projekte zuvor im Pariser *Salon d'Automne* gezeigt worden waren. Hinzu kommt, dass innerhalb von *VERS UNE ARCHITECTURE* (zuvor in Heft 13/Dezember 1921 von *L'ESPRIT NOUVEAU* im Artikel »Maisons en série«, S. 1525–1542) die Verknüpfung von architektonischem Entwurf einerseits (Gipsmodell, gezeichnete Außen- und Innenansicht sowie die Etagengrundrisse) und andererseits dem architekturtheoretischem Begriff *«maison à habiter»* (mitsamt seines ihn umgebenden Textfeldes) nirgends enger ist als hier, dem ersten Exemplar eines Hauses, das zu mehr als der Hälfte seiner Grundfläche auf Pfahlstützen (*pilotis*) steht (Abb. 297, 488).

Zwischenbemerkung zu den *pilotis*: Es gehört zu den überraschenden Erkenntnissen von Adolf Max Vogt, dass seinen Recherchen zufolge³⁷ Le Corbusier die Idee zu den *pilotis*, das zentrale Alleinstellungsmerkmal seiner Architektur, von den urzeitlichen Pfahlbauten am Genfer See ableitete, wobei auch die französische Aufklärung in Person von Jean-Jacques Rousseau ins Spiel komme, der bekanntlich an Diderots *ENCYCLOPÉDIE* fleißig mitarbeitete (Kap.I.A).

Wie nachgewiesen, war die Vorstellung eines zu stiftenden Zusammenhangs von Maschine und Architektur schon in der mit Ozenfant veröffentlichten Schrift *APRÈS LE CUBISME* (1918) präsent, und zwar hervorgegangen aus einem Loblied auf die in Präzision und Perfektion glänzende Ästhetik des Maschinenzeitalters, welche Jeanneret 1910/1911 in der Berliner AEG hautnah erlebt hatte. Da die Schrift von 1918 zeitlich offenkundig vor den ersten puristischen Entwürfen Le Corbusiers erschien, liegt es nahe, auch hier zuerst den Text zur *Wohnmaschine* unter die Lupe zu nehmen und hernach am Beispiel *CITROHAN* die Frage nach dem Grad der Deckungsgleichheit mit der Entwurfspraxis zu stellen.

Text

Die Idee des Serienhauses *CITROHAN* konkretisiert sich in der Zielvorgabe, so jedenfalls will die begleitende Textpassage verstanden sein, das Innere einer Wohnung vergleichbar zur Raumökonomie neuer Fahrzeuge zu ge-

36 Le Corbusier und Jeanneret, *Œuvre complète de 1910–1929*, S. 45.

37 Vogt, Le Corbusier, *Der edle Wilde: Zur Archäologie der Moderne*.

stalten, als *machine à habiter*, als *Wohnmaschine*. Beispiele: *auto, omnibus, cabine de navire, wagons, limousines*, d. h. mit anderen Worten: vorbildhaft sei die Disziplin von Ingenieur-Entwürfen für Verkehrsfahrzeuge auf Straßen, Schienen und zu Wasser. In Heft 13 (Dezember 1921) von *L'ESPRIT NOUVEAU* ist unter der Rubrik »Esthétique de L'Ingénieur« dem betreffenden Beitrag »Maisons en Série« demonstrativ der fotografierte Blick ins Innere einer »Edel-Karosse« vorangestellt (S. 1525).

Diese provokative Forderung richtete sich gegen Kollegen, die noch immer in der Nachfolge etwa des »Star-Architekten« Charles Garnier eine Wohnung wie die des Pariser Verlegers Hachette am Boulevard Saint-Germain entwarfen (siehe Kap.II.B.3 mit Abb. 51), wo, wie nachgewiesen, Repräsentation weit vor Nutzwert rangierte: Raumverschwendung. Le Corbusier: »Jusqu'ici on faisait d'une maison un groupement peu cohérent de nombreuses grandes salles«. Ergebnis: sowohl zu viel wie zu wenig Platz. Heute verfüge man zum Glück über zu wenig Geld, um diese Unsitte fortzusetzen. Wegen der vervielfachten Baukosten müsse man die Ansprüche im entsprechenden Maße reduzieren: »Il faut réduire de moitié les anciennes prétentions architecturales et de moitié au moins le cube des maisons«. Darunter müsse nicht die Schönheit leiden, denn diese werde durch die Proportion bestimmt, welche den Bauherrn nichts koste. Das Herz werde nur berührt, wenn die Vernunft durch angemessene Kalkulation befriedigt sei. Am Ende könne dann das Wohnen ebenso praktisch funktionieren wie das Bedienen einer Schreibmaschine (*machine à écrire*).

Was dieser Textpassage zum Begriff *Wohnmaschine* empfindlich fehlt, ist der soziale Maßstab: Auf welcher gesellschaftlichen Ebene wird hier argumentiert? Denn die Definition von Raumbedarf unterliegt nicht zuletzt einem sozial gestuften Anspruchsniveau.

Entwurf CITROHAN

Ausgangspunkt der Beobachtungen sind die Grundrisse der vier Geschossebenen (Abb. 297, 299).

Wer zunächst nur den eben referierten Text zur Kenntnis genommen hat, welcher mit dem eher wenig schmeichelhaften Begriff »*maison en serie*« beginnt, was nach »Haus von der Stange« oder Reihenhauses klingt, ist erstaunt, dass ihm dazu das Modell einer Immobilie vorgestellt wird, *LA MAISON CITROHAN*, das sich offensichtlich nur jene kleine Gesellschaftsschicht der erheblich Besserverdienenden leisten kann: ein freistehendes, auf eigenem Grund und Boden errichtetes, vier Geschosse umfassendes Einfamilienhaus für Eltern mit zwei Kindern bzw. für ein Paar mit zwei Gästen (im Grundriss: Ch. D'Amis)³⁸ und einer fest angestellten Haushaltshilfe (*bonne*), dazu eine eigene Limousine (1920).

Bereits hier tritt ein irritierender Dissens zum Text auf: »*Aujourd'hui, heureusement, on n'a plus assez d'argent ... , il faut réduire de moitié les anciennes prétentions et de moitié au moins le cube des maisons.*« Wenn dieses Immobilienmodell *CITROHAN* nur die Hälfte des vormaligen An-

38 Brooks, The Le Corbusier Archive. Early buildings and projects, 1912–1923, S. 329–351.

spruchs und Bauvolumens verkörpert, wovon war dann ursprünglich die Rede? Das wäre 1923 ein möglicher kritischer Zwischenruf aus Weimar gewesen, auf dem Höhepunkt der deutschen Inflation. Wo wurde da gespart? Die Grundrisse geben dazu durchaus genügend Aufschluss, aber erst der vertikale Längsschnitt³⁹ macht das komplette Konzept verständlich, weil nur darin die ausschlaggebenden Höhenmaße ablesbar sind. Wie bereits die geometrische Analyse des Erdgeschossgrundrisses ergab (Abb. 299), lässt sich der quaderförmige Baukörper (auf 72 qm Grundfläche) genau mittig teilen: die eine Hälfte für den *Living Room*, mit der offenen Garage darunter und dem Solarium darüber, die andere Hälfte für die übereinander positionierten Wirtschafts-, Sanitär- und Schlafräume.

In dieser anderen Hälfte lässt sich tatsächlich keinerlei Raumverschwendung entdecken. Das reduzierte Höhenmaß von 2,15 m für jedes Geschoss ist eine echte Sparmaßnahme, ein Maß, das nur 1 cm unterhalb des späteren *MODULOR* von 2,16 m bleibt, festgelegt für die normierte Männergestalt mit nach oben gestrecktem Arm. Auf jeder Wohnebene ein WC, jedes der beiden Kinderzimmer und der *Bonne* verfügt über ein eigenes Waschbecken. Eine Etage für Essplatz, Küche und die daneben wohnende Bedientete, darüber die Eltern und zuoberst die Kinderetage, sogar mit Fotokammer; im »angehobenen« Keller (*Sous-sol surélevé*) Räume für Heizung, Vorräte und Abstellflächen; sichtlich eine reduziert-praktische, vollständig durchorganisierte, den Tageslauf berücksichtigende *Wohnmaschine* oder, wie es am Schluss heißt: »une maison pratique comme sa machine à écrire.«

Aber, und das ist das absolut Überraschende, es gibt noch eine zweite Haushälfte in Luxusdimension: das ausgedehnte, 4,60 m hohe, annähernd würfelförmige Wohnzimmer (*Living Room*), offen zum Familien-Essplatz und zur Boudoir-Galerie darüber, gegenüber eine riesige Fensterfront zur Terrasse mit Garten. Und auf dem Dach das großflächige Solarium. In welchem sozialen Milieu man sich hier befindet, verrät nicht zuletzt die Aufstellung eines Flügels fürs Hauskonzert. Und so verdoppelt sich das Volumen der *Wohnmaschine* zur exklusiven Vorstadtvilla.

Fragt man sowohl nach dem Grad der Deckungsgleichheit von Theorie und Praxis als auch nach deren jeweiligem Gewicht, dann sollte das biblische Wort gelten: »An ihren Früchten werdet ihr sie erkennen« (Matth. 7,16). Wenn demnach das sichtbare Ergebnis ausschlaggebend ist, dann enthält der Begriff *Wohnmaschine* eine Ambivalenz, die drastische Einschränkung kennt wie auch exklusiven Luxus ermöglicht. Oder man urteilt, dass der Begriff nur für eine Hälfte des Baus zutrifft. In diesem Fall passt von dem Vergleich mit den Bildern aus dem Verkehr am ehesten das der Schiffskabine eines Kreuzfahrtschiffes,⁴⁰ weil die Nutzer außerhalb ihrer Kabine reichlich Freiflächen zum Flanieren, für gesellschaftliche Begegnungen und zum Sonnenbaden haben.

39 Le Corbusier und Jeanneret, *Œuvre complète de 1910–1929*, S. 44.

40 Cohen, »Erhaben, zweifellos erhaben: Vom fesselnden Wesen der technischen Objekte«, S. 209–245, darin S. 215–219 »Häuser auf dem Wasser«.

Stanislaus von Moos weist nachdrücklich darauf hin, dass der Begriff *machine* in Frankreichs philosophischer Tradition seit Descartes alles andere als negativ belegt ist.⁴¹ Dasselbe gilt für alle entsprechenden Artikel und Illustrationen der *ENCYCLOPÉDIE*⁴² sowie Diderots Apologie der mechanischen Künste (Kap.II.A.2).

B. DEUTSCHE ANREGUNGEN

Zur Klärung von Voraussetzungen des Entwurfs CITROHAN ist biografisch ein Schritt rückwärts nötig.

1. Ch.-É. Jeanneret (Le Corbusier) in Weimar und Berlin (1910/1911) sowie in Köln (1914)

Nachfolgend geht es um Jeannerets Besuch in Weimar und um erste Wahrnehmungen der Aktivitäten von Walter Gropius vor Ausbruch des Krieges.

Während seiner ausgedehnten, ab 1910 von La-Chaux-de-Fonds aus angetretenen »Wanderjahre«, d. h. vor der endgültigen Niederlassung in Paris (1917), hat Ch.-É. Jeanneret ein Jahr lang auch Deutschland intensiv bereist: von Genf kommend über Karlsruhe, Ulm und Stuttgart nach München, wo er zunächst zwei Monate blieb, um, wie er von dort rückblickend an seine Eltern am 29. Juni 1910 schrieb, »eine Studie über die Kunst des Städtebaus« zu schreiben. »Sie endet mit einer Kritik an den in La-Chaux-de-Fonds verwendeten Methoden und hat zum Ziel, sie von Grund auf zu verändern ...«⁴³ Nach Jean-Louis Cohen »erlangte Jeanneret/Le Corbusier seine künstlerische Reife, seinen Übergang zur Moderne, erst eigentlich in seiner Auseinandersetzung mit Deutschland.«⁴⁴ Diesem Diktum am Ende intensiver biographischer Untersuchungen ist punktuell nachzugehen, und zwar mit geschärftem Blick auf Weimar und auf Gropius.

Weimar (1910)

In München hatte er von seinem Schweizer Lehrer L'Eplattenier per Brief einen stipendiumfinanzierten Auftrag für Recherchen in ganz Deutschland erhalten; darin wird als Ziel genannt: »...ein Bericht über alle Belange der Berufsausbildung und der Strukturen im Kunsthandwerk sowie der Gestaltung, der Herstellung und des Vertriebs kunsthandwerklicher Erzeugnisse«; weiterhin: »Sie dürfen auch Aufzeichnungen zu Fragen der Kunst in Stadt und Architektur anfügen ...«⁴⁵ Diese Studie »*Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*« wurde 1912 publiziert und aufgrund eigener deutscher Interessen im selben Jahr übersetzt: »Studie über die Deutsche Kunstgewerbebewegung«. Natürlich steuerte Jeanneret bald Berlin an, zu-

41 von Moos, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*, S. 87.

42 *Encyclopaedie*, 1750 ff.

43 Cohen und Benton, *Le Corbusier le Grand*, S. 50, (dt. Übers. im Bd. Dokumente).

44 Cohen, *Frankreich oder Deutschland?: ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*, S. 69.

45 *Le Corbusier, Studie über die deutsche Kunstgewerbebewegung*, S. 149.

nächst nur besuchsweise, um auf dem Rückweg über Wittenberg, Halle, Naumburg auch in Weimar Station zu machen, wo er am Mittwoch, den 22. Juni 1910 eintraf. Darüber fertigte er in seinem *CARNET II* Notizen über ein halbes Dutzend Seiten an (handschriftliche Seiten 143–151, Jeannerets eigene Paginierung), teils mit recht scharfer Kritik.⁴⁶ Zu seinem Bedauern traf er Henry van de Velde, der auf Reisen in Paris weilte, nicht persönlich an, erkundigte sich aber ausführlich und besuchte die *ateliers* mit Ergebnissen der Buchbinderei, des Metalltreibens, der Teppichweberei, des Kleisterns und Marmorierens von Papieren. Die Schule sei vor drei Jahren gegründet worden und zähle 60–70 Schüler. Van de Velde arbeite hauptsächlich in der Innenarchitektur, korrigiere aber alles selbst, auch die Keramik. Das Ergebnis seiner Recherchen fasste er im letzten seiner neun *SCHULBERICHTE* im Kapitel »Die Ausbildung« zusammen (Abb. 301).

Die Notizbücher enthalten zwei weitere Male knappe Hinweise auf Weimar: In *CARNET II*, S. 154f. (Zählung des Autors) gesteht Jeanneret, er habe gerade »etwas niedergeschlagen« über die kolossalen Dimensionen und den Erfolg der deutschen Unternehmen wie AEG u. a. geschrieben, doch habe ihn die Erinnerung an die Organisation in Weimar wieder beruhigt: »*L'organisation de Weimar m'a rassuré et nous, nous ferons mieux, profitant de ces expériences.*« Diese Erfahrungen würden es ihm bzw. ihnen (in La-Chaux-de-Fonds) erleichtern, es besser zu machen.

In *CARNET III*, S. 83f. bemerkt Jeanneret zum 28. Februar 1911, dass Lili Behrens, die Frau von Peter Behrens, Papiere für Luxus-Bücher herstelle, und zwar nach demselben, hoch entwickelten künstlerischen Verfahren der Schule in Weimar (»*Le procédé que j'avais vu déjà très artistique à l'école de Weimar*«): großformatige Papiere, die in Verbindung von Freiheit und edler Vorstellungskraft aus jedem Blatt ein eigenes Gedicht machten.

Fazit

Dank seines Aufenthaltes in Weimar wusste Le Corbusier im Frühjahr 1923 genau, wohin und in welches räumliche Ambiente er die von ihm erbetenen Beiträge zur großen Sommerausstellung des Bauhauses gab, als er um eine Beteiligung an der darin integrierten Abteilung zur internationalen Architektur gebeten wurde. Im Dezember 1923 (*L'ESPRIT NOUVEAU*, No. 19, »Pädagogie«) erinnerte sich Le Corbusier noch einmal an das Vorkriegs-Weimar. Anlass war der Empfang der ersten größeren Publikation *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919–1923*:

»*Weimar, de longue date, est un centre intellectuelle. Tôt avant la guerre le grand-duc y avait créé un institut d'enseignement dont il avait confié la direction à Van de Velde, l'architecte très en vue de cette époque. On y avait déjà appliqué ce que l'on peut tenter de bien pédagogie.*«

Berlin (1910/11)

Die ersten Eindrücke, die Jeanneret in Berlin vom 10. bis zum 20. Juni 1910 sammelte, also in den Tagen vor dem Besuch Weimars, waren offenbar so stark und anregend, dass ihm klar wurde, zumal nach einer Besichtigung

der AEG (am Freitagmorgen, 9. Juni) und einem ersten Gespräch mit Peter Behrens (am Samstag, 15. Juni um 11 Uhr)⁴⁷, dorthin für einen längeren Aufenthalt zurückkehren zu müssen. Was er im Einzelnen während jener elf Junitage erlebte, hat er seinem Notizbuch anvertraut. Ergänzend dazu liegt die entsprechende Passage in der ausführlich kommentierenden Studie von Mateo Kries vor.⁴⁸

Im vorliegenden Zusammenhang ist von entscheidender Bedeutung, dass Jeanneret während seines ersten Berlinbesuches einen anscheinend sehr intensiven Eindruck von den Aktivitäten des *Deutschen Werkbundes* erhielt, der gerade in diesen Tagen seine dritte Jahrestagung abhielt, organisiert von Peter Behrens. Erster Vorsitzender war Theodor Fischer, Architektur-Professor mit Schwerpunkt Städtebau, den Jeanneret bereits in München intensiv persönlich kennengelernt hatte. In der Satzung § 2 stand: »Der Zweck des Bundes ist die Veredlung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen.«⁴⁹

Mit einem Empfehlungsschreiben des Schweizer Konsulats in der Hand gelang dem 22-Jährigen verstärkt in Berlin die persönliche Kontaktaufnahme zu weiteren, seinerzeit maßgeblichen Architekten: Heinrich Tessenow, Bruno Paul, Hermann Muthesius und anderen. Walter Gropius wurde (laut Dankesschreiben vom Dezember 1910 an Osthaus) erst Ende 1910 als Mitglied in den Werkbund aufgenommen.

Während der Werkbundtagung wurden, im Zusammenhang mit der Städtebau- und der Baustoff-Ausstellung der Industrie, Vorträge gehalten, die zum Teil in Jeannerets *CARNET I* (S. 19–21) Erwähnung finden, darunter, ohne Namensnennung des Referenten K. E. Osthaus, der Vortrag »Material und Stil«.

Werner Oechslin wies bereits 1987 darauf hin, dass in einer Passage dieses Vortrages auf die Vorteile des neuen armierten Betons verwiesen wurde, denn von nun an könnten »bei Etagenbauten die Grundrisse der oberen Etagen unabhängig von den Grundrissen der unteren Etagen entworfen werden«. Damit sei, so Oechslin, bereits eines der zentralen Entwurfsprinzipien Le Corbusiers vorweggenommen, der *plan libre*.⁵⁰ Jeanneret zitiert Osthaus, lakonisch verkürzt (*CARNET I*, S. 21): »*que le béton est mieux*«.

Zwischenbemerkung zum *béton armé*

Natürlich war der armierte Beton längst europaweit bekannt. Das Patent von Joseph Monier zur Verbundbauweise von Beton und Eisen datiert von 1867, mit Zusatzpatent von 1878; Erwerb des deutschen Monier-Patents 1884; allgemeine Bekanntheit durch die *MONIER-BROSCHÜRE* von G. A. Wayss (1887). Eine neue Qualität erhielt das Prinzip ab 1892 durch François

47 dort: laut eines von Jeanneret vor S. 1 des *CARNET I* eingeklebten Notiz-Zettels zum Deutschland-Itinerar.

48 Kries, »Le Corbusier in Deutschland«, S. 7–101.

49 Junghanns, Der Deutsche Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt, S. 142.

50 Oechslin, »Influences, confluences et reniements« Article Allemagne«, S. 33–39, hier S. 36.

Hennebique als dem Begründer der monolithischen Traggerippe für ganze Hochbauten. Schließlich erlebte das 1902 erschienene erste deutsche Standardwerk *DER EISENBETONBAU, SEINE THEORIE UND ANWENDUNG* des Bauingenieurs Emil Mörsch rasch aufeinanderfolgende Neuauflagen (6. Aufl. 1923). 1909 erschien die Übersetzung ins Französische *LE BÉTON ARMÉE*, und zwar von Max Du Bois, dem Assistenten von Mörsch und drei Jahre älteren Jugendfreund von Ch.-E. Jeanneret.⁵¹

Ab November 1910 wurde Jeanneret von Peter Behrens in der Berliner AEG-Zentrale für fünf Monate als einer der sechs *premiers dessinateur*, d. h. als Bauzeichner eingestellt, insgesamt waren seinerzeit dort 24 Zeichner beschäftigt;⁵² Gropius, seit Juni 1908 bei Behrens,⁵³ hatte am 5. März 1910, also knapp 8 Monate zuvor, bei Behrens gekündigt.⁵⁴ Der erste Entwurf, mit dem Le Corbusier 1929 sein *ŒUVRE COMPLÈTE DE 1910 – 1929* beginnen lässt, sind die *Ateliers d'artistes* (Abb. 302) eine Schule für angewandte Kunst »mit einem ähnlichen Programm wie das Weimarer Bauhaus« (*»programme assez semblable à ce que devait être le Bauhaus de Weimar«*). Dieser Entwurf von 1910 entpuppt sich als eine Weiterentwicklung der Pläne von Peter Behrens für die Oldenburger Ausstellung von 1905 (Abb. 303)⁵⁵: zentraler erhöhter Würfel mit mäßig geböschter Dachpyramide, an den Ecken angegliederte, würfelförmliche Ateliers und ein axialer, höhenmäßig abgesenkter Eingang. Ein weiterer Impuls mag die Karthause Ema gewesen sein.⁵⁶

In seiner detailreichen Studie zur deutschen Kunstgewerbebewegung verweist Jeanneret ausführlich auf die offensive Öffentlichkeitsarbeit des Werkbundes, insbesondere auf Publikationen und Ausstellungen, und beginnt mit einer Erklärung zur Wanderausstellung moderner Fabrikbauten, konzipiert von Osthaus und Gropius, wobei Gropius als neues Werkbundmitglied 1911 die Fotosammlung zusammenstellte, die Ausstellung organisierte und einen Begleittext verfasste (siehe Kap.II.D.3.a Theoretische Positionen), ohne dass Jeanneret schon zu diesem Zeitpunkt von Gropius namentlich Notiz nehmen konnte.⁵⁷ Bildbeispiele dieser Ausstellung gelangten in das Werkbund-Jahrbuch 1913 *DIE KUNST IN INDUSTRIE UND HANDEL*, und zwar zum Beitrag von Walter Gropius *DIE ENTWICKLUNG DER MODERNEN INDUSTRIEBAUKUNST* (S. 17 – 22), siehe Kap.II.D.3.a; darin u. a. auch die Abbildungen 18 – 20 vom Alfelder *FAGUS*-Werk: Abb. 18 (Abb. 304) zeigt die erste gläserne Gebäude-Ecke (Kap.II.D.3.a). Ein Exemplar dieses Bandes von 1913 befindet sich als Teil des Nachlasses in der Pariser *Fon-*

51 Vogt, Le Corbusier, der edle Wilde: Zur Archäologie der Moderne, S. 15.

52 Petit, Le Corbusier lui-même, S. 38.

53 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919 – 1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 52.

54 Wilhelm, Walter Gropius, Industriearchitekt, S. 302, Anm. 20.

55 Asche und Anderson, Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905: Entwürfe, Bauten, Gebrauchsgraphik, S. 181, Abb. 67.

56 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese, Abb. 4.

57 Gropius, »Zur Wanderausstellung moderner Fabrikbauten«, S. 46f.

dition le Corbusier: daraus ausgeschnitten die Seiten mit den amerikanischen Getreidesilos (Mitteilung von Arthur Rüegg), welche Le Corbusier teils retuschiert in *L'ESPRIT NOUVEAU* Nr. 1 (Oktober 1920) und dann in *VERS UNE ARCHITECTURE* (1923) verwendete (Abb. 305, 306). Aber auch der Text dazu, die erste der »Drei Mahnungen an die Herren Architekten«: »Der Baukörper«, enthält Sätze und Formulierungen, die bis in den Ton hinein wie eine fortführende Zuspitzung des Beitrags von Gropius »Die Entwicklung moderner Industriebaukunst« (S. 17–22) klingen, weil schon Gropius z. B. zu den Getreidesilos »einen Vergleich mit den Bauten des alten Ägyptens« zog.

Das zweite Heft von *L'ESPRIT NOUVEAU* (November 1920) bringt innerhalb des Artikels von Le Corbusier »La surface« auf Seite 198 (Mitte) ein Foto vom *FAGUS*-Werk mit der ersten gläsernen Ecke von Gropius. Nicht genug damit: Die von Le Corbusier skizzierten Über-Eck-Perspektiven eines Häuserblocks in Anwendung seines Entwurfsprinzips *DOM-INO* (1914/1915) zeigten bekanntlich im Obergeschoss der Gebäude-Kanten (Abb. 307, 308) Fenster nach *FAGUS*-Art: über Eck verglast. Folgt man weiter dieser Spur, dann hat auch die geniale Lösung des »gläsernen Eckquaders« im Atelier für den seinerzeitigen Mitstreiter Ozenfant aus dem Jahre 1922 (Abb. 309) ihren Vorläufer im Alfelder Maschinenhaus von 1913–1915 (Abb. 310), entworfen von W. Gropius und A. Meyer, über welches A. Jaeggi schreibt: »Die Energie erzeugende Kraftmaschine kann nicht nur von außen gesehen werden, sie ist in einem gläsernen Behältnis auf- und ausgestellt. Bei keinem der anderen *FAGUS*-Bauten wird so direkt eine Ästhetisierung der Maschinenwelt praktiziert wie hier.«⁵⁸

Weiterhin: Die in *VERS UNE ARCHITECTURE* einigermaßen überraschenden Verweise auf Verkehrsfahrzeuge zu Wasser, zu Lande und in der Luft, letztlich unterstützendes Bildmaterial zur Forderung nach einem Haus als einer *Wohnmaschine*, haben ihre Vorgänger im Werkbund-Jahrbuch 1914 *DER VERKEHR*: darin die Beiträge von Ernst Neumann »Die Architektur der Fahrzeuge« (S. 48–54) und von Bruno Paul »Passagierdampfer und ihre Einrichtungen« (S. 55–60) sowie im üppigen Abbildungsteil diverse Verkehrsbauten, Lokomotiven, Straßenbahn, Lastwagen, neue PKW-Karosserien, Zeppeline, Flugzeuge, Boote, Luxus-Passagierdampfer, Kriegsschiffe und Schiffsinneneinrichtungen. In seinem eigenen Beitrag zum Thema Verkehr, »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen« (S. 29–32), siehe Kap. II.D.3.a, geht Gropius auf die Gestaltung von Fahrzeugen ein. Er nennt Automobil und Eisenbahn, Dampfschiff und Segeljacht, Luftschiff und Flugzeug als Sinnbilder der Schnelligkeit und schreibt: »Die Bevorzugung geschlossener Blechbinder bei Bauten aus Eisen an Stelle der alten Gitterkonstruktionen, die gestreckte Torpedoform der Automobile, die verhüllende Ummantelung moderner Maschinen beweisen sichtlich, welche starke Rolle die Frage der Form gerade im industriellen Leben zu spielen

58 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994.), S. 251.

begonnen hat.« Das Jahrbuch 1915, Gropius war mittlerweile im Werkbundvorstand, zeigte S. 133 eine Schlafwageneinrichtung von Walter Gropius (Abb. 132).

Vorläufiges Fazit

Es gibt aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, also vor der Gründung des Bauhauses, eine Kette von Impulsen, die Le Corbusier aus Deutschland mitnahm, speziell aus dem Diskussions- und Bilderfundus des Werkbundes, wobei Gropius eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, zumal hinsichtlich dessen Kölner *MUSTERFABRIK* von 1914.

Dass derselbe Deutsche Werkbund es war, der Le Corbusier zur produktiven Teilnahme am Großprojekt der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung von 1927 einlud, wo dieser eine innovative Version des Prinzips *CITROHAN* realisierte, sei hier nur als historische Randnotiz vermerkt.

Nachtrag zum Werkbund-Jahrbuch 1914:

In seinem 6. *JAHRESBERICHT* 1913/1914 schreibt Ernst Jäckh (S. 97):

»Die Frage einer Internationalen Ausstellung in Paris steht zurzeit so, dass diese Ausstellung als gescheitert betrachtet werden kann, jedenfalls für 1916. Es ist noch keine Einladung in Deutschland eingetroffen, und es liegen Gründe für die Annahme vor, dass die französische Industrie vor der Verpflichtung zum modernen Stil zurückscheut. Im letzten Ende bedeutet diese französische Besorgnis eine Anerkennung der deutschen Arbeit, insbesondere der Werkbund-Auffassung. Das kommt auch in einer Reihe von Leitartikeln der Pariser Presse zum Ausdruck, die ausdrücklich auf die Organisation des Deutschen Werkbundes hinweist.«

Köln (1914)

Nach jahrelangen Vorbereitungen eröffnete der *Deutsche Werkbund* in Köln wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges seine bis dahin größte Gesamtausstellung. Der Verleger Eugen Diederichs, der die Jahrbücher des Werkbundes herausgab, hatte sich im Vorstand vergeblich um die einwöchige Teilnahme einer französischen Delegation bemüht.⁵⁹ Walter Gropius ist im »Offiziellen Katalog« als Mitglied sowohl im Ausschuss für Architektur wie im Industrie-Ausschuss registriert (S. 19f.). Peter Behrens schuf das Plakat mit einem fackeltragenden nackten Reiter auf einem voranstürmenden Ross; geworben wurde darauf für »Kunst in Handwerk, Industrie und Handel. Architektur«.

Für das große Kölner Ausstellungsgelände (Abb. 311) hatte Walter Gropius 1913, nach dem Rückzieher von Hans Poelzig, den Auftrag zum Bau der *MUSTERFABRIK* mit angegliedertem Deutz-Pavillon und einem vorgelagerten Bürogebäude angenommen (Abb. 312–314).⁶⁰ Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) kam als Korrespondent der Zeitschrift *L'ART DE*

59 Campbell, *Der Deutsche Werkbund: 1907–1934*, S. 29.

60 Jaeggi, Adolf Meyer – *Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994*; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 90f. u. S. 268–275.

FRANCE⁶¹ vom 1. bis zum 5. Juli nach Köln⁶²; wegen des Kriegsausbruchs erschien aber kein Bericht. Mittendrinnen, am 3./4. Juli 1914, traf sich dort der Werkbund zu seiner 7. Jahrestagung, der durch den Richtungskampf zwischen Muthesius als Verfechter einer »Typisierung« und van de Velde als Vorkämpfer für die künstlerische Freiheit eine besondere Bedeutung erlangte. Die von beiden Seiten vorgetragenen zehn Thesen⁶³ ließen Gropius unmissverständlich die Partei van de Veldes ergreifen.

An dieser Stelle ist mit Blick auf Jeannerets Ausstellungsbesuch besonders darauf hinzuweisen, dass der von Walter Gropius und Adolf Meyer entworfene Bürotrakt mit den bekannten risalitartigen gläsernen Wendeltreppen-Türmen auch über einen ausgedehnten Dachgarten verfügte, wie der Grundriss des 2. Obergeschosses ausdrücklich ausweist (Abb. 313): ein langer, nach oben offener und Ausblick auf den Vorplatz gewährender Laufgang, an dessen Enden jeweils Zugang zu einem Tanzraum mit Flachdach und Oberlicht (rechts mit angegliederter Geschirr-Küche und Catering), seitlich vorgelagert je ein von Pflanzen umrankter Brunnen (Abb. 314), mit seitlicher Wandmalerei von Otto Heltner,⁶⁴ und in der Mitte, um eine Treppenstufe abgesenkt, stehen auf der Freifläche Korbsessel zwischen Thuja-Bäumchen unter einem langgestreckten Sonnensegel: ein demontierbarer Stahlrahmenaufbau mit Markisenbespannung.⁶⁵

Markant für das gesamte äußere Erscheinungsbild des Bürogebäudes ist die Entwurfsidee, die beiden vorn abgerundeten Treppenhäuser rechtwinklig zur Fassade als quasi autonome Baukörper von der massiven Ziegelsteinfront optisch abzusondern. Wenn Stanislaus von Moos im Anschluss an eine Aussage von Le Corbusier über die Treppen im Haus der *VILLA MEYER* (1925) als befreite Bauteile (*organes libres*) spricht und ergänzend zu Le Corbusiers Erzählung, wie ihm die Idee der endgültigen Form des Treppenhauses zur *VILLA IN VAUCRESSON* (1922) gekommen sei, schreibt: »Er hatte zunächst einen abgerundeten Baukörper vorgesehen, den er im rechten Winkel zur Eingangsfassade stellen wollte ... Was uns hier interessiert, ist die Tatsache, dass das Treppenhaus zu einem autonomen Baukörper wird. Es ist in Vaucresson durch einen vertikalen Fensterstreifen klar vom eigentlichen Baukubus abgetrennt. Man findet diese visuelle Sonderung der Funktionen weder in den frühen Bauten Wrights, noch bei Oud, Loos oder Gropius ...«⁶⁶, dann fehlt hier der Hinweis auf Köln 1914. Skizzen Le Corbusiers mit dem abgerundeten, allerdings nur am Maueranschluss

61 Cohen, Frankreich oder Deutschland? Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier; (2011), S. 33–35.

62 Brooks, Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds. – Passanti, »Architecture: Proportion, Classicism and Other Issues«, S. 69–97, hier S. 88–90.

63 Junghanns, Der Deutsche Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt, S. 165f.

64 Wilhelm, »Die »Musterfabrik« – Büro- und Fabrikgebäude von Walter Gropius«, S. 143–154, hier S. 150.

65 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 268–275, hier S. 270.

66 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese, S. 112.

vertikal verglasten Treppenturm für Vaucresson veröffentlicht er selbst erstmals in *ŒUVRE COMPLÈTE DE 1910 – 1929* (S. 48).

Als Le Corbusier nach Ausbruch des Krieges, noch im Jahre 1914, in Reaktion auf die ersten Zerstörungen von Wohnraum zum raschen Wiederaufbau sein allseits bekanntes Serien-System *DOM-INO* entwarf und 1929 dazu im ersten großen Rückblick auf sein Schaffen zu diesem revolutionären Entwurf einleitend schrieb: »*L'intuition agit par éclairs inattendus*«, dann kamen diese unerwarteten Blitze auch aus Berliner und Kölner Wolken: Die armierten Betondecken auf eingerückten Stützen erlauben der Gestaltung des Inneren wie Äußeren größtmögliche künstlerische Freiheit, gleichzeitig sorgen standardisierte Elemente und Maße für eine drastisch rationalisierte industrielle Fertigung, womit der Forderung nach Typisierung gleichermaßen entsprochen ist.

Und das *SOLARIUM* der Dachterrasse des 2. Obergeschosses der *MAISON CITROHAN* von 1920 wie auch alle späteren Dachterrassen von Le Corbusier haben, so die hier vertretene These, ihr entscheidendes Vorbild im Kölner Bürogebäude von Walter Gropius aus dem Jahr 1914. Also muss hier H. Allen Brooks zu Jeannerets Köln-Exkursion entschieden widersprochen werden, wenn da steht:

»*July 1 – 5: In Cologne to attend the Werkbund congress and the Werkbund Exhibition where the architecture left him entirely unimpressed and buildings by such architects as Walter Gropius or Bruno Taut were never mentioned.*«⁶⁷ – Gegenbeweis: In Heft 19 (Dez. 1923) von *L'ESPRIT NOUVEAU* schrieb Le Corbusier im Artikel »Pédagogie« u. a.: »*Walter Gropius, un architecte jeune qui s'était signalé à l'attention par une construction des plus intéressantes (Bureaux d'Usines) à l'exposition du Werkbund à Cologne en 1914 ...*«

Also: »eine der interessantesten Konstruktionen (Bürogebäude der Fabrik) auf dem Ausstellungsgelände ...« In Jeannerets Archiv befand sich auch die Broschüre *DIE FABRIK AUF DER DEUTSCHEN WERKBUND AUSSTELLUNG CÖLN 1914* (FLC C2 (1) 20).⁶⁸

Natürlich ist die Dachterrasse keine Erfindung von Gropius. Schon Auguste Perret (1874–1954), in dessen Baubüro Le Corbusier (damals noch Ch.-E. Jeanneret) von Sommer 1908 bis Frühjahr 1909 halbtags mitarbeitend lernte,⁶⁹ hatte 1903–1904 oben auf seinem epochalen Pariser Miets- und Atelierhaus 25 bis, Rue Franklin (XVI^e) auch eine Art Dachterrasse, die aber eher als Luxusbalkon unter freiem Himmel zu bezeichnen ist.⁷⁰

67 Brooks, Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds, S. 371.

68 Cohen, Frankreich oder Deutschland?: Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier, S. 75 Anm. 80.

69 von Moos, Le Corbusier: Elemente einer Synthese, S. 30–34, 407; Brooks, Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds, S. 151–183.

70 Freigang, Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich 1900–1930, S. 13, Abb. 3.

2. Präsenz von Gropius und Weimar in L'ESPRIT NOUVEAU

Auch wenn aufs Ganze gesehen die Resonanz der Aktivitäten von Gropius und des *Weimarer Bauhauses* innerhalb der 28 Hefte (1920–1925) von *L'ESPRIT NOUVEAU* als vergleichsweise marginal einzustufen sind, so sind sie doch nicht als unerheblich zu vernachlässigen. Es fehlt bislang zur Beurteilung ihrer Bedeutung eine vollständige Aufklärung in diesem Punkt.

Wie bereits gesehen, tauchte schon in Heft 2 (November 1920) ein Foto des Alfelder *FAGUS-Werkes* von Walter Gropius mit den ersten gläsernen Eckfenstern auf, was Le Corbusier zur Nachahmung anregte (Abb. 307, 308).

In Heft 3 (Dezember 1920) wurden in der Rubrik »Neueste Nachrichten« (*«Échos de la dernière heure»*), ohne dass Weimar genannt wird, innerhalb der Liste von 27 »expressionistischen« Künstlern, zu denen auch Léger, Gleizes und Archipenko zählen, die Namen der Weimarer Bauhausmeister Mucho und Itten aufgeführt, ebenso Kandinsky und Klee, die aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Weimar waren.

In der bereits erwähnten Dezember-Ausgabe 1923 (Heft 19) erschien eine doppelseitige Kritik zur Weimarer Bauhaus-Pädagogik, und zwar auf Grundlage des an Abbildungen reichen Buches *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919 – 1923*, welches Gropius an die Redaktion von *L'ESPRIT NOUVEAU* geschickt hatte.⁷¹ Überschrift des Artikels: »Pédagogie«.

Der Beitrag, ohne Autorangabe, aber unbezweifelt von Le Corbusier, beginnt wohlwollend mit einem Lob auf die Qualität der Publikation, gibt einen knappen Überblick zum Inhalt und erinnert an die Geschichte des Instituts, das von Henry van de Velde gegründet worden sei und seit Kriegsende von Walter Gropius geleitet werde, der sich 1914 durch das Kölner Bürogebäude (*«une construction des plus intéressantes à l'exposition du Werkbund»*) einen Namen gemacht habe. Gropius sammle um sich die aktivsten jungen Kräfte Deutschlands und verbinde sich mit den Ideen der Gruppe *De Stijl* aus Amsterdam, namentlich mit dem Maler Theo van Doesburg, dessen Architekturtheorie auf brutal simplen Prinzipien aufgebaut sei (*«sur quelques principes brutalement simple»*).

Das große Album nun mit seiner reichen Ausstattung (*par son éclatante richesse*) lade zum Nachdenken ein über das Problem der Lehre an dieser *école d'art décoratif et d'architecture*, die sich von ähnlichen Schulen deutlich abhebe, da Gropius seine Schüler mitten in die Moderne führen wolle (*«conduire ses élèves au plein milieu du phénomène moderne»*). Das Programm einer Schule sei grundsätzlich nur so viel Wert wie die Qualität ihrer Lehrer (*maîtres*). Und da beginne das erste Problem, insofern diese hellwach (*éveillés*) und modebewusst (*«à la page»*) ihre Schüler wie Braques und Picasso arbeiten ließen, was überaus komisch und furchtbar gefährlich sei (*«les élèves s'exercent à faire des Braques, des Picassos, et c'est terriblement drôle, terriblement dangereux»*).

71 Scherkl, »L'art du bien faire: Über die Evolution der Form zum Standard«, S. 37–52, hier S. 37.

Ansonsten könne man die Intention des Programms zwar durchaus als *moderne* bezeichnen, aber fatalerweise laufe die *Bauhaus*-Praxis auf das Gegenteil hinaus. Das Grundproblem sei der falsche Ansatz, um das angestrebte Ziel eines hohen Leistungs- und Qualitätsniveaus für industrielles Produktdesign zu erreichen, um es mit heutigen Worten auszudrücken. Le Corbusier verwendet dafür den Begriff *standard*: »*Le standard c'est ce qui est parfaitement fait.*« Diese industrielle Perfektion zu erzielen, könne eine Schule für Kunsthandwerk (*école d'art décoratif*) einfach nicht leisten. Ein gutes Industrieprodukt resultiere als Ergebnis aus langwierigen Entwicklungsprozessen nach einer Fülle von Versuchen unter Berücksichtigung ökonomischer, sozialer, finanzieller und technischer Bedingungen, könne demnach nur innerhalb der Industrie entstehen. Gleichwohl sei an den von Gropius aufgestellten Zielen interessant, industrielle Standards formal zu vervollkommen (*apporter à la production industrielle le facteur de perfection des standards*), aber es stimme traurig, feststellen zu müssen, dass eine Kunstschule absolut unfähig sei, die industrielle Produktion zu verbessern (*qu'une école d'art est dans l'incapacité absolue d'améliorer la production industrielle*).

»Also, die Weimarer Schule, die nichts zur Industrie beiträgt, bringt Dekorateure in überflüssigen und unerwünschten Mengen hervor (Krüge, Schmiedeeisernes, Wandmalerei, geschnitzte Vertäfelung, Tapeten etc. ...)« – (»*Or, l'École de Weimar n'apportant rien à l'industrie, fournira des décorateurs qui sont des quantités superflues et indésirables (Pots, fers forgés, parois peintes, boiseries sculptées, tapisseries, etc. ...)*«) Fazit: Der epochale Schritt der gegenwärtigen Kultur gehe dahin zu demonstrieren, dass kein Bedarf an Kunsthandwerk mehr besteht; Kunstgewerbeschulen seien zu schließen, auch wenn die Kunst selbst unverzichtbarer Teil einer Gesellschaft bleibe. Walter Gropius unterrichte Architektur, also werde das *Bauhaus* eine gute Schule für Architektur sein.

Soweit der Artikel zur *Bauhaus*-Pädagogik. In Weimar werden aufmerksame zeitgenössische Leser dieses Textes sogleich eine Replik gefordert haben, um die falschen bzw. ungenauen Aussagen öffentlich zu korrigieren und die fehlenden zu ergänzen. Denn natürlich setzt Gropius nicht einfach die Arbeit von Van de Velde fort und kooperiert keinesfalls mit Theo van Doesburg (siehe Kap.II.D.2.b), auch ist die Internationalität im Meisterrat von 1923 nicht berücksichtigt; aber das sind nur Nebensächlichkeiten verglichen mit der ungeschminkten Fundamentalkritik am Modell *Bauhaus*.

Für Heft 20 (Jan./Febr. 1924) schrieb Paul Westheim, deutscher Kunstschriftsteller und Herausgeber der Zeitschrift *DAS KUNSTBLATT* (in welchem auch Ozenfant und Jeanerret im Sept. 1923 einen Beitrag veröffentlicht hatten), einen vierseitigen Bericht »*Allemagne. La situation des arts plastiques*«, ergänzt durch vier Abbildungen, darunter ein Wandrelief des Eingangsbereichs im Weimarer Werkstattgebäude (Abb. 211), gestaltet von Oskar Schlemmer. Der Text nimmt in einer halbseitigen Passage kritisch Stellung auch zum *Bauhaus*. Das Institut sei eine junge »*école d'architecture, de productions artistiques (d'art décoratif)* ... *Avant tout, on s'est basé sur les métiers.*« Zwar stütze man sich vor allem auf handwerklicher Grundlage neuerdings unter dem Einfluss konstruktivistischer Ideen auf die Industrie und die Ingenieurskunst, indem man plötzlich einer ziemlich heftigen »*Ingenieursromantik*« verfallende (*»tombant immédiatement dans une »romantisme d'ingénieur« assez grave*«). Und ironisch: Er hoffe indessen, dass ein neuer Akademismus, der sich an der Stilisierung des Quadrates erfreue und sich dem wenig spirituellen Spiel mit Formen der Maschine widme, nicht die einzige Frucht

dieser gegenwärtig radikalen Kunstschule bleibe. Der Irrtum (*défaut*) dieser Tendenzen liege ohne Zweifel in dem Glauben, das Grundlegende getan zu haben, indem man ein neues Formen-Repertoire aus Quadrat, Dreieck, Kreis, Kubus und anderen geometrischen Formen aufstelle, den offensichtlichen Primärformen, die aber keinen eigenen Sinn im Innern einer Gestaltung hätten (*«qui n'ont pas de sens véritable ... à l'intérieur de la création»*). Er glaube, das entscheidende Resultat werde erst eintreten durch die Evolution der Form Richtung Architektur: *«A mon avis, le résultat décisif interviendra par l'évolution de la forme vers une architecture.»* Mit den letzten drei Wörtern verneigt sich der Rezensent zweifellos vor dem Autor von *VERS UNE ARCHITECTURE*.

Heft 21 (April 1924) bringt im Bildteil ein Foto der bekannten blanken Metall-Arbeit »Nickel-Plastik« des Bauhaus-Meisters László Moholy-Nagy von 1921, heute (als Schenkung der Tochter) im New Yorker *Museum of Modern Art*: Von einer Ecke der quadratischen Grundplatte schwingt sich ein Spiralband hinauf zum oberen Ende einer seitlichen Vertikalleiste, unten mittig ein gerundeter Block, der mit zwei parallel durchgesteckten Zylinder-Stiften auf eine quadratische, zylindrisch gewölbte Fläche montiert ist. Alles glänzend wie Silber.⁷²

In Heft 23 (Mai 1924) nimmt Le Corbusier Stellung zum Fall Mallet-Stevens, der jüngst wegen einer von ihm organisierten Pariser Architekturausstellung mit Projekten vieler Studierenden der *École spéciale d'architecture* seine Professur an dieser Schule aufgeben musste, und zieht einen Vergleich zur Situation von Gropius in Weimar:

*«Dans cette exposition de jeunes gens, nous avons retrouvé les mêmes richesses que dans le »Bauhaus« de Weimar ... Le Bauhaus dirigé par Walter Gropius et déjà connu universellement pour la richesse de son enseignement ne convient plus aux nouvelles gens de droite ...»*⁷³ (*«... Das von Gropius geleitete Bauhaus, bereits überall bekannt wegen des Reichtums an Früchten seiner Lehre, missfällt den Leuten der neuen rechten Regierung ...»*). Le Corbusier lagen dazu alle nötigen, von Gropius übersandten Unterlagen vor, einschließlich des Katalogs (siehe Heft 19) und des Programms zur Bauhauswoche 1923.

Heft 27 (Nov. 1924), die vorletzte Ausgabe von *L'ESPRIT NOUVEAU* (Abb. 315), wartet mit dem stärksten Impuls aus Weimar auf: erst das Foto der von Gropius neugestalteten Front des Jenaer Theaters am Ende eines längeren problembeladenen Aufsatzes »Allemagne« von einem Paul Boulard, Pseudonym von Le Corbusier, dann ein sechseitiger Beitrag aus der Feder von Gropius mit Abbildungen von fünf Architekturbeispielen (Mendelsohn, Tessenow, Mies van der Rohe und zwei von Gropius selbst) und schließlich eine zweiseitige Unterstützungsadresse der Redaktion von *L'ESPRIT NOUVEAU* gegen die drohende Schließung des *Weimarer Bauhauses*.

Doch der Reihe nach.

Die zunächst völkerpsychologisch angelegte Studie von Paul Boulard sucht anfangs den Unterschied zwischen Deutschland und den mediterranen Ländern zu charakterisieren: *«Ce Nord s'intéresse au drame. Ce Sud s'occupe de forme.»* Deutschlands enorme Aktivität in Architektur und Städtebau sei bewundernswert, auch die besondere Förderung der Talente, während man in Italien, Spanien und Frankreich zu schla-

72 Ackermann und Bestgen, Das Bauhaus kommt aus Weimar [Bauhaus-Museum, Neues Museum Weimar, Schiller-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus Am Horn: 1. April bis 5. Juli 2009], Abb. S. 219.

73 Le Corbusier, »Exposition de l'École spéciale d'architecture«, o. S.

fen scheine, auch in Paris. Problem seit dem 19. Jahrhundert aber sei in Deutschland das retrospektive Prinzip und die imperiale Maßlosigkeit wilhelminischer (Granit-) Architektur wie das Leipziger Völkerschlachtdenkmal (1913), das eine Kriegserklärung sei (*une déclaration de guerre*), aber auch die hypertrophe Deutsche Botschaft in Petersburg (1911–1913) von Peter Behrens (*comme une colonnade écrasante de Karnak*), deren Bauleiter übrigens Mies van der Rohe war. Allerdings sei eine deutsche Opposition erwacht, wie die Sezessionsbewegung in Darmstadt. Frankreich hingegen sei das Land der Konstrukteure (*Le Pont des Arts, premier essai de fer, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, les Palais de fer de l'Industrie, la Galerie des machines, la Tour Eiffel*), neuerdings der Schiffe, Flugzeuge und Autos. Für die Architektur in diesem Geist sei die Basis gelegt: *»La forme résultante de l'architecture qui est l'art d'é mouvoir par le jeu des formes et des proportions. Et non par l'effet des histoires racontées.«* Sodann hebt der Autor den deutschen Architekten Tessenow für dessen Anteil in der Gartenstadt Hellerau positiv hervor, kritisiert umso heftiger Bruno Tauts expressionistische Stadtvision, lobt hingegen besonders den Deutschen Werkbund (*»C'est là une histoire magnifique d'organisation allemande«*), ist aber entsetzt über kriegstreiberische Parolen von Friedrich Naumann (*»nous sommes plus forts que tous«*) in Köln 1914, während die großen Werkbund-Ausstellungen in Berlin (besonders erwähnt: die Baustoff-Messe) und die Internationale Bauausstellung in Leipzig (1913) starke positive Impulse gesetzt hätten: *»découvrirent toute une face ardente d'un mouvement qui sollicite fortement nos sympathies«*.

Zusammenfassend stellt Paul Boulard fest, dass Deutschland seit 1870 seine Städte erneuert und die größten Baustellen der modernen Zeiten errichtet habe, aber in architektonischer Hinsicht letztlich keinen wirklichen Schritt vorangekommen sei: *»L'Allemagne n'a pas avancé d'un pas la question de l'Architecture.«*

Hoffnung erwecke aber eine neue Bewegung in ganz Europa: *»L'époque a conçu qu'elle allait vers une qualité de pureté étincelante et digne de susciter les œuvres de l'art. Une jeune Allemagne nous fait signe que la réaction se fait là-bas sur des bases qui nous sont communes.«* (*»Die Epoche hat begriffen, dass sie auf eine Qualität glänzender Reinheit zugeht, die würdig ist, die Werke der Kunst anzuregen. Ein junges Deutschland gibt uns Zeichen, dass die Reaktion sich dort auf einer Ebene abspielt, die wir gemeinsam teilen.«*)

An dieser entscheidenden Stelle folgt dem Text als Abbildung für neue deutsche Architektur ein Foto mit Diagonalblick auf die Gestaltung der Eingangsfassade des Theaters in Jena von Walter Gropius (1922), übernommen aus dem Katalog *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919 – 1923*, S. 172, Abb. 114. Und auf der nächsten Seite der Zeitschrift beginnt – ein Coup der Redaktion – der sechsseitige Aufsatz von Walter Gropius *»De l'esprit architectural moderne en Allemagne«*.

Gropius ist sichtlich um Klarstellung bemüht und verteidigt sich engagiert, ohne expressis verbis auf die heftigen Angriffe der beiden Artikel *»Pédagogie«* (von Le Corbusier) und *»Allemagne«* (von Paul Westheim) Bezug zu nehmen, indem er seine berühmte Devise von 1923 erneut in Stellung bringt: *»Art et technique constitue une nouvelle unité«*. Seine Argumentation baut er in folgenden Schritten auf:

Die Turbulenzen der zurückliegenden Epoche hätten einer Solidarisierung der kreativen Kräfte entgegengewirkt mit der Folge von Spezialisierung und Isolation. Jetzt aber gelte es (wie schon im *BAUHAUS-MANIFEST* von 1919 formuliert), all diese Kräfte zu

einer spirituellen Einheit zu bündeln. Der Industrie fehle die Affinität zur Kunst, während die Kunst zu einer leeren Gestaltung ohne Anbindung an das Leben werde, zu »Luxus«. Die Kunstgewerbeschulen (*les écoles d'art décoratif*) – und darin stimmt Gropius mit der Kritik Le Corbusiers überein – hätten dazu beigetragen, dass sich der Wunsch nach »schönen Dingen« (*»choses belles«*) wie eine ansteckende Krankheit ausgebreitet habe, indem dort, wie auch in den Schulen für Architektur und Technik, immer nur Ornament-Lehre betrieben worden sei. Hinzu sei das kunsthandwerkliche Verarbeiten allzu kostbarer Materialien gekommen; schließlich habe die zunehmende Formalisierung zu all den kurzlebigen »ismen« geführt. Dagegen sei nun endlich die Schönheit des Nützlichen (*la beauté utilitaire*) im Sinne einer Ingenieur-Ästhetik (*l'esthétique de l'ingénieur*) erwacht sowie ein frischer Sinn für Architektur. Dieser lebendige architektonische Sinn könne der fruchtbare Grund werden für die Verbindung alles Schöpferischen, sein Signum sei das Konstruktive (*la construction*). Das alles münde in die Idee einer neuen Einheit von Kunst und Technik. Die Technik verlange zwar kaum nach der Kunst, aber die Kunst brauche die Technik (*»La technique réclame presque pas d'art, mais l'art a besoin de technique«*).

Passenderweise ist oben auf derselben Seite ein Foto mit der Ansicht auf das *FA-GUS*-Werk in Alfeld von Walter Gropius und Adolf Meyer abgebildet (siehe Kap. II.D.3.a). Sodann geht Gropius auf das zentrale Thema *fonction* ein. Diese sei nicht nur gebunden an die Gesetze der Mechanik, der Statik, der Optik und Akustik, sondern auch an die Gesetze der *proportion*, welche als eine Funktion des Spirituellen zu bewerten sei. An dieser Stelle komme die persönliche Gestaltung ins Spiel und damit der Geist der Epoche. Darauf folgt eine ausführliche Vertiefung dieses Gedankens, wobei nachfolgend insgesamt neun Mal der Begriff *rapport/s* eingesetzt wird, jener zentrale Begriff in der Definition des Schönen bei Denis Diderot (siehe Kap. I.A.4), womit indirekt einmal mehr der Geist der französischen Aufklärung beschworen wird. Gegen Paul Westheims Attacke führt Gropius ins Feld, dass erst die neue Besinnung auf elementare Eigenschaften der Grundfarben und der Grundformen sowie auf deren Interaktionen zu einer zukunftsweisenden Grammatik des Gestaltens führen könne. Zum Stichwort Handwerk führt Gropius aus, was er bereits im Vorjahr in Weimar proklamierte, nämlich dass das alte Handwerk der Vergangenheit angehöre, wohin es auch kein Zurück mehr gebe, vielmehr gehe es fortan ums handwerkliche Experimentieren, denn für jeden Gestalter oder Konstrukteur seien handwerkliche Erfahrungen unverzichtbar: *»Pour tout homme qui rêve de créer ou de construire, la préparation manuelle est indispensable.«*

Gropius schließt seinen Gedankengang ab mit der Betonung, dass vor jeder Art von Spezialisierung eine umfassende Persönlichkeitsbildung Voraussetzung sei für die Realisierung eines *nouvel esprit constructeur*.

Auf den beiden nächsten Seiten folgt die Solidaritätsbekundung der Redaktion von *L'ESPRIT NOUVEAU* (Abb. 316): *»L'ESPRIT NOUVEAU apporte son appui au »bauhaus« de weimar.«* Vorausgegangen war ein Brief von Gropius an Le Corbusier vom 23. April 1924⁷⁴ mit den »gesamten sachlichen Unterlagen« und der Bitte um Unterstützung im »schweren Kampf gegen die reaktionären Strömungen«, die dem *Bauhaus* ein Ende

74 von Moos, *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920–1925: Museum für die Gestaltung*, Zürich, 28. März bis 10. Mai 1987; *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin*, 19. Mai bis 21. Juni 1987; *Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane*, 10. Juli bis 13. September 1987: [Ausstellung], S. 51.

setzen wollen. Le Corbusier antwortete am 28. Oktober (Abb. 317). Im vorliegenden Zusammenhang geht es weniger um die französische Kommentierung des politischen Vorgangs in Weimar als um die Kernaussagen über das *Bauhaus* im vierten bis sechsten Abschnitt: Das *Bauhaus* habe als Aktionszentrum eine der engagiertesten Zellen des neuen Deutschland aufgebaut. Man könne eine Idee nicht unterdrücken an dem Ort, wo sie sich artikuliere. Die Kunst als direkter Ausdruck der in Bewegung befindlichen Gesellschaft entweiche mehr und mehr den regionalen Milieus, um eine Position nicht nur von internationalem, sondern von universellem Charakter einzunehmen: Die Idee überschreite die Grenzen mit der Geschwindigkeit der Transportmittel ... Eine Einrichtung, wie sie Walter Gropius auf die Beine gestellt habe, sei keine bescheidene Sache; die beträchtliche Macht des Ideals, die Energie, die Kette von Ideen sowie die Begabung, all dies allein werde sich durchsetzen und den Weg frei machen ...

Auswertung

Soweit die vollständige Quellenlage zur Präsenz von Gropius und des Weimarer *Bauhauses* in sieben Heften von *L'ESPRIT NOUVEAU* bis Ende des Jahres 1924.

In der Fachliteratur dazu sind nur stark verkürzte und dementsprechend wenig differenzierte, zuweilen sogar schiefelige Kommentare zu finden. In der Zeitschrift *ARCH+ 90/91* (August 1987) erschien aus Anlass des 100. Geburtstages von Le Corbusier ein ganzer Strauß von Aufsätzen, darunter von Winfried Nerdinger »Le Corbusier und Deutschland. Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts 1910 – 1933«. Der Autor spannt einen großen Bogen, geht bis in feine Verästelungen auf biographische Details der in Deutschland angestoßenen Entwicklung Le Corbusiers ein und arbeitet scharfsichtig und mit prägnanter Begrifflichkeit die auseinanderstrebenden Ziele von Gropius und Le Corbusier heraus. Darauf wird noch in der Diskussion um die Weimarer Reaktionen zurückzukommen sein. Wenn man die ausgebreitete Quellenlage in ihrer Vollständigkeit wahrnimmt, ergibt sich ein weniger negatives Bild der Kritik Le Corbusiers an Deutschland. Das lässt sich am stärksten an der Beurteilung des Artikels von Paul Boulard ablesen, der auf einen »üblen chauvinistischen Hassausbruch gegen Deutschland« reduziert wird⁷⁵, ohne die versteckte Bewunderung vieler Aktivitäten und den sehr positiven Schluss zu berücksichtigen. Auf der anderen Seite wird die viel schärfere Attacke Le Corbusiers gegen die Bauhaus-Arbeit im Artikel »Pédagogie« nicht erwähnt, was aber dem Vorzug des großen Bogens der Argumentation zur internationalen Architektorentwicklung geschuldet ist.

In einem weiteren Katalogbeitrag aus demselben Jahr⁷⁶ vertieft Nerdinger mit streckenweisen Wiederholungen den Unterschied zwischen *Typ* und

75 Nerdinger, »Le Corbusier und Deutschland: Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts 1910 – 1933«, S. 80 – 86 u. S. 97, hier S. 84.

76 Nerdinger, »Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920 – 1927«, S. 102 – 113 (= überarb. Fassung desselben Titels in: von Moos, *L'Ésprit nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920 – 1925: Museum für die Gestaltung*, Zürich, 28. März bis 10. Mai 1987: *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin*, 19. Mai bis 21. Juni 1987: *Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane*, 10. Juli bis 13. September 1987: [Ausstellung], 44 – 53).

Standard und leistet ergänzende Aufklärung z. B. durch Details zur Korrespondenz zwischen Le Corbusier, Gropius und anderen deutschen Vermittlern zu Beginn der Zwanzigerjahre, was in den Weimarer Reaktionen zur Sprache kommen wird.

Als Band 4 der Reihe *PASSAGEN/PASSAGES* des *Deutschen Forums für Kunstgeschichte* in Paris erschien 2002: *DAS BAUHAUS UND FRANKREICH. LE BAUHAUS ET LA FRANCE*, worin einige Beiträge auf den vorliegenden Diskussionszusammenhang eingehen.

Im Artikel zu »Pädagogie« beschäftigt sich Robert Scherkl mit der »kategorischen Ablehnung der Bauhauslehre«⁷⁷ durch Le Corbusier aufgrund der behaupteten »Unvereinbarkeit« von industrieller Produktion und der Typenentwicklung einer Kunstschule. Le Corbusier sei angesichts der publizierten Selbstdarstellung des Bauhauses irritiert gewesen vom »handwerklichen Programm des Bauhauses und dessen Nähe zum Kunstgewerbe«. Scherkl versäumt es an dieser Stelle, Le Corbusiers einseitige Wahrnehmung zu kritisieren, weil dieser weder die ausgesprochen technischen Produkte des Katalogs berücksichtigte noch die Selbstkritik von Gropius in der programmatischen Einleitung zur vormals überschätzten Rolle des überkommenen Handwerks registrierte, geschweige denn die proklamierte Neuausrichtung des Handwerks der Zukunft als »Laboratorium« würdigte – ein Begriff, der Le Corbusiers Ausführung zur industriellen Entwicklung bis zu einem *standard* »gefährlich« nahe kommt. Immerhin folgert Scherkl aufgrund »der vermuteten Voraussetzung einer je eigenen und nicht aufeinander projizierbaren Gesetzmäßigkeit sowohl in der Kunst- als auch in der Erfahrungswirklichkeit«, dass diese »Unversöhnlichkeit« auch für Le Corbusier selbst gelten müsste. Tatsächlich, so Scherkl, könnten »weder die puristischen noch architekturtheoretischen Texte wirklich auf die Architektur bezogen werden«.⁷⁸

Im Gegensatz zu dieser Auffassung konnte in der Analyse der geometrischen Konstruktion des gemalten Stilllebens (Abb. 298), die einer puristischen Theorie folgte, nachgewiesen werden, dass Le Corbusier diese auf den praktischen Architektur-Entwurf (Abb. 299) projiziert hat. In diesem Zusammenhang darf an das bereits zitierte Statement zu Auswirkungen malerischer Experimente bei Le Corbusier auf seine Architektur erinnert werden.

Wenn also für Le Corbusier selbst die Kunst eine Quelle der Inspiration zu bautechnischen Entwürfen war, warum sollte das nicht auch für das *Bauhaus* gelten?

Im direkt anschließenden Aufsatz von *PASSAGEN/PASSAGES Bd. 4* untersucht Elke Mittmann die »Beziehungsgeflechte« im Prozess der Konstituierung »Internationaler Architektur« während der Zwanzigerjahre, und zwar schwerpunktmäßig bezogen auf Frankreich und das Bauhaus/Gropius, indem sie, »die möglichen Transfermechanismen, die, verkürzt ausgedrückt, von Frankreich zum Bauhaus und wieder zurück verliefen,« zu rekonstruie-

77 Scherkl, »L'art du bien faire: Über die Evolution der Form zum Standard«, S. 37–57.

78 Ebd., S. 38.

ren versucht. Dabei geht es ihr um die Frage nach der Qualität der gegenseitigen Rezeption »zwischen Assimilation, Integration und Negation.«⁷⁹ Zur hier einzigen Frage der Präsenz des *Bauhauses* in *L'ESPRIT NOUVEAU* verweist die Autorin nur auf zwei Punkte:

Auf S. 69 finden sich die Äußerungen Le Corbusiers über das politische Schicksal in Weimar in Heft 23 (siehe dort) vom Mai 1924 sowie auf S. 71 (mit Abb. 9/10 auf S. 76) und den schwer verständlichen Wandel von Le Corbusier, dass er die Abbildung des *FAGUS-Werkes* aus Heft 2 (November 1920) nicht in *VERS UNE ARCHITECTURE* (1923) übernahm, was E. Mittmann so deutet: »Le Corbusier hingegen negierte seit 1923 den Einfluss von Walter Gropius auf die moderne Architektur.« Gegenargument: Le Corbusiers pointierter Bild-Verweis auf die Jenaer Theaterfassade in Heft 27 (November 1924). Im zweiten Teil des Aufsatzes verlässt die Autorin (ab S. 79) mit der Auswertung der sicher wichtigen Publikation *GRANDES CONSTRUCTIONS* von Jean Badovici (1925), die ihrer Auffassung nach »erste nachweisbare Auseinandersetzung mit Gropius Vorstellungen von moderner Architektur« in Frankreich, den hier gebotenen Zeitrahmen (Ende des *Weimarer Bauhauses*).

Die Rekonstruktion des Beziehungsgeflechtes zwischen Frankreich und dem *Weimarer Bauhaus* erweist sich nach dem bisherigen Gang der vorliegenden Untersuchung als »zu kurz gesprungen«, weil vor allem ausgeklammert bleibt, was Le Corbusier nicht nur architektonisch seinem älteren Kollegen an Impulsen zu verdanken hatte, Beispiele: Silo-Fotos, Design von Verkehrsfahrzeugen, Eckverglasung von Fenstern, Treppenturm als autonomes Bauglied und die Dachgartenidee (Köln 1914). Abschließend zur Präsenz des Weimarer Bauhauses in Paris muss noch an Marcel Breuer erinnert werden.

Breuer hatte nach seiner Weimarer Gesellenprüfung während seines mehrmonatigen Aufenthaltes ab September 1924 in der französischen Metropole über Léonce Rosenbergs Galerie nach eigenen Aussagen unter anderem Ozenfant und Le Corbusier persönlich kennengelernt.⁸⁰ Es gelang ihm sogar, mitgebrachte Fotos seiner Möbel in Rosenbergs *BULLETIN DE L'EFFORT MODERNE* (Nov. 1924) zu veröffentlichen. Außerdem machte Breuer ein Praktikum bei dem bekannten Pariser Architekten und Möbeldesigner Pierre Chareau, der seit dem Vorjahr den Kunstschmied Louis Dalbet engagiert hatte, vor allem zur Produktion von Mobiliar mit wachsendem Eisenanteil.⁸¹

Fazit

In der von Amédée Ozenfant, Le Corbusier und anfangs auch Paul Dermée herausgegebenen und maßgeblich mit eigenen Beiträgen scharf gewürzten Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* zum zeitgenössischen kulturellen Lifestyle in Europa, natürlich mit Schwerpunkt Frankreich, erschienen zwi-

79 Mittmann, »Beziehungsgeflechte in der Diskussion um internationale Architektur: Assimilation, Integration und Architektur«, S. 59–80, hier S. 60.

80 Hyman, Marcel Breuer architect: the career and the buildings, S. 51f.

81 Taylor, Pierre Chareau, S. 152.

schen 1920 und 1925, aufs Ganze gesehen, zwar nur marginale Hinweise auf Walter Gropius und das Weimarer Bauhaus, aber diese wenigen hatten es in sich, besonders die in den Heften 19, 20 und 27. Inhaltlich reichen die Beiträge von attackierender Ablehnung bis zu lobender Anerkennung. Die Polemik richtet sich vor allem gegen die alte, handwerklich ausgerichtete Lehre (Heft 19), aber nicht minder gegen den konstruktivistischen Ansatz der neuen Lehre (Heft 20). Erst der Hilferuf aus Weimar, so scheint es, löst in Heft 27 eine solidarisierende Kehrtwende aus. Außerdem erhält Gropius im selben Heft für sein erneuertes Programm zur Einheit von Kunst und Technik ein internationales Forum von beträchtlicher Ausstrahlung.

Vom tatsächlichen Einfluss der Werke, Fotos und Texte von Gropius auf die Entwicklung von Le Corbusier vor Gründung der Zeitschrift erfährt man nichts. Immerhin fallen durchgehend nur positive Äußerungen über ihn als Architekt.

Aus heutiger Sicht war das stark reduzierte Bild, das Le Corbusier in *L'ESPRIT NOUVEAU* vom *Weimarer Bauhaus* zeichnete, eher ungerecht. Abgesehen von der zeichensetzenden Quadratform des Buches mit der strengen neuen Typografie von Moholy-Nagy wurden unfairerweise ausgerechnet diejenigen, in Bildern vorliegenden Beispiele und Tendenzen, die den eigenen Vorstellungen von Le Corbusier am nächsten kamen, sozusagen offiziell ignoriert: Das galt eigentlich für alle »Prototypen« der Möbel aus der Tischlerei (S. 74–83), dann aus der Metallwerkstatt für den Messing-Samowar und die maschinenartige elektrische Wandlampe von Karl Jucker (S. 115f.) sowie aus der Töpferei für den Kakaotopf von Otto Lindig (S. 118) und für das Modell einer Kaffeemaschine von Theodor Bogler (S. 125). Hinzuzuzählen sind die architektonischen Entwürfe von Molnar, Muche und Gropius (S. 159–173), schließlich von Oskar Schlemmer zwei Figurinen (S. 149f.) und vor allem seine »klassische« Freiplastik (S. 199) vom herausragenden Niveau eines Fernand Léger.

Obwohl auch Gropius im einleitenden Text »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses« für die Abschaffung des traditionellen, ornamentik-orientierten Kunsthandwerks plädierte, blieben die konkreten Vorschläge von Gropius zur Zusammenarbeit mit der Industrie unerwähnt wie auch die künftige Rolle des Handwerks am Bauhaus »als Versuchsfeld für die industrielle Produktion«, was schon nach »Laboratorium« klingt. Für Le Corbusier war aber allein schon der Begriff *École d'art décoratif*, der auch für das *Bauhaus* verwendet wurde (und werden musste), ein Dorn im Auge.

C. REZEPTION VON L'ESPRIT NOUVEAU AM BAUHAUS

In seinem programmatischen Text »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, der die erste große Publikation *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR* 1919–1923 einleitete, fasste Walter Gropius 1923, d. h. im Zusammenhang mit der umfanglichen Sommerausstellung, seine damaligen Vorstellungen und Ziele zusammen, durchaus auch mit neuer Akzentsetzung gegenüber dem Manifest und Programm von 1919. Im Abschnitt »Baulehre« taucht an zentraler Stelle zum The-

ma Wohnungsbau der Begriff *Wohnmaschine* als Modell zur Problemlösung auf.⁸²

Den Begriff *Wohnmaschine* in diesem entscheidenden Weimarer Text von Gropius ausgesprochen zu finden, überrascht noch heute und bedarf der Aufklärung. Dass dieser Begriff von Le Corbusier stammte, dürfte damals kaum allgemein bekannt gewesen sein; *Wohnmaschine* war aber zu diesem Zeitpunkt, wie sich zeigen lässt, bereits durchaus gängige Münze im Weimarer Lehrbetrieb.

1. Zur Chronologie

Nachfolgend sind die bisher überlieferten Fakten und Weimarer Textquellen zum Begriff *Wohnmaschine* und die Facetten der Rezeption von *L'ESPRIT NOUVEAU* so vollständig wie derzeit möglich zusammengetragen, um anhand seiner schriftlichen Verbreitung einen gewissen Gradmesser zum Diskussionspektrum am *Weimarer Bauhaus* zu gewinnen. Gleichzeitig kann auf diesem Wege im Nebeneinander der unterschiedlichen Positionen die individuelle Art der Interpretation besser ermittelt werden. Vor diesem Hintergrund wird sich dann die Bewertung der praktischen Reflexe besser einordnen lassen.

1921

a)

Fred Forbat, ab dem 1. September 1920 im Baubüro Gropius neben Karl Fieger als zunächst einjährige Urlaubsvertretung von Ernst Neufert – er holte, nebenbei bemerkt, Marcel Breuer ans Bauhaus –, notierte auf Seite 57 seines unveröffentlichten Manuskriptes *ERINNERUNGEN EINES ARCHITECTEN AUS VIER LÄNDERN* (1969, Bauhaus-Archiv Berlin), dass er in seiner Eigenschaft als Bauleiter des Sommerfeld-Hauses Anfang 1921 von Weimar nach Berlin gefahren sei, gemeinsam mit Walter Gropius, »der als Reiselektüre ein Heft der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* mithatte, das van Doesburg ihm gab. Da sahen wir zum ersten Mal ein Haus von Le Corbusier-Saugnier – so nannte er sich damals noch. Es war eine frühere Villa in La Chaux de Fonds (1916), ein ganz klassifizierendes Werk, das uns sehr enttäuschte.«

Am Tag nach dem Richtfest des *HAUSES SOMMERFELD* vom 18. Dezember 1920 war es im Berliner Haus von Bruno Taut zu einem von Adolf Behne arrangierten ersten Treffen zwischen Theo van Doesburg und Walter Gropius mit Adolf Meyer, Fred Forbat und einigen Bauhaus-Studierenden gekommen. Der Einladung nach Weimar folgte van Doesburg nur wenige Tage später, traf aber wegen der Weihnachtsferien zunächst nur Forbat und Meyer an, die ihn durchs Bauhaus führten.⁸³ Da die *VILLA SCHWOB* erst in Heft 6 vom März 1921 vorgestellt wurde (S. 679–704), kann die Heftübergabe, falls sie nicht schon postalisch erfolgt war, erst nach dem Einzug

82 Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«, S. 83–92, hier S. 91.

83 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 157; Ex, »Theo van Doesburg und das Bauhaus«, S. 69–80, hier S. 73f.

van Doesburgs in die Weimarer Wohnung unter Paul Klee Ende April erfolgt sein. Jedenfalls ist dies die früheste sichere Nachricht einer Rezeption von *L'ESPRIT NOUVEAU* am Bauhaus. Van Doesburg, der in dieser Zeitschrift selbst publizierte, gehörte bereits zum Kreis der Abonnenten. Auch das Bauhaus entschloss sich bald zum Abonnement, ab wann genau, ist nicht bekannt.

b)

Adolf Meyer, ehemals wie Gropius, Le Corbusier und Mies van der Rohe Assistent im Architekturbüro von Peter Behrens in Berlin, nun Leiter des Baubüros von Gropius, nahm 1921 an einem Architekturwettbewerb teil, den die Stadt Erfurt für die Errichtung eines größeren Blocks zweigeschossiger Mehrfamilienhäuser in der Radowitzstraße ausgeschrieben hatte. Drei Fotos von Zeichnungen fanden sich im Nachlass von Adolf Meyer. Für seinen Wettbewerb-Beitrag wählte Meyer das Motto *Wohnmaschine*,⁸⁴ d. h. der Entwurf kann frühestens Mitte 1921 entstanden sein, denn die Hefte 8 und 9 von *L'ESPRIT NOUVEAU* mit dem ersten Auftreten des Begriffs erschienen im Mai und Juni.

c)

Walter Gropius erhielt wie Tessenow, Behrens und einige andere Architekten per Post ein Rundschreiben von Le Corbusier, der 1921 wegen einer Untersuchung zu architektonischen Entwürfen für Kinos deutsche Kollegen konsultierte (FLC A1 (7) 500).⁸⁵

d)

Oskar Schlemmer bittet im Brief vom 26. Oktober seine ehemalige Kommilitonin Lily Hildebrandt (beide waren Meisterschüler bei Adolf Hölzel an der Stuttgarter Akademie) um eine versprochene Übersetzung aus *L'ESPRIT NOUVEAU*, für die er sich am 1. Dezember brieflich bedankt.⁸⁶

1922

a)

Walter Gropius verfasste in Weimar am 6. Februar ein siebenseitiges Typoskript, in der Fachliteratur mehrfach erwähnt, aber noch unveröffentlicht (Signatur: GN 19/694 Papers II (4)), im Berliner Bauhaus-Archiv:

»WOHMASCHINEN

Schöpferisches Handwerk und Industrie sind an sich keine Gegensätze, nur graduell, nicht prinzipiell verschieden.«

Der sechszeiligen Einleitung folgt die Gliederung:

»I. Das utopische Ideal

II. Der praktische Weg zur Lösung«

Zu II. werden unterschieden (A bis D) der geistige, wirtschaftliche, technische und formale Standpunkt mit jeweils weiteren Unterpunkten. Zum wirt-

84 dort S. 312f., Objekt Nr. 51 mit Abb. der Eingangsseite

85 Cohen, Frankreich oder Deutschland?: Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier, S. 60 mit Anm. 159 (S. 78).

86 Nerdinger, Geschichte – Macht – Architektur, S. 216, Anm. 15.

schaftlichen (B) lautet der erste Punkt: »Bauprogramm für eine *Wohnmaschine* der Gegenwart (Raumersparnis)«

In einer Art Präambel mit der Überschrift: »Das Problem der *Wohnmaschine*« beschwört der Autor die Notwendigkeit des Zusammenarbeitens statt des Konkurrierens und verlangt die Förderung der gesellschaftlichen Arbeitsverteilung. »Mechanisierung aller praktischen Bedürfnisse zu diesem Zweck ... Das utopische Ideal. Das Gehäuse, in dem dieser Mensch lebt, wird den Bedingungen seiner anders gerichteten Geisteseinstellung entsprechen. Es wird der Bewegung auf der Erdoberfläche dienen, ein praktisches Mittel, ein Werkzeug, eine Maschine sein, das ihm den leichten Ortswechsel auf allen Stellen seiner Heimat, der Erde, ermöglicht. Dieses Gehäuse wird nicht mehr zu den Immobilien, sondern zu den Mobilien rechnen, in demselben Grade wie der Mensch mobiler geworden ist. Das wachsende Erlebnis der Bewegung hat in unserem Zeitalter die Fahrzeuge, Dampfer, Flugzeuge, Autos geschaffen, Luftschiffe, Lokomotiven usw. Das Zukunftshaus wird diesen ähnlich sehen. Das Ideal wäre die Maschine, die dem Wohnbedürfnis praktisch entspricht und uns jeden Ortswechsel in allen Elementen gestattet; d. h. eine Maschine, die unserem Wohnbedürfnis bei Tag und Nacht entspricht und neben den Einrichtungen für diese die maschinellen Einrichtungen zum Fliegen, Fahren auf dem Lande und dem Wasser in sich birgt (mit sich führt). Der Mensch hat immer noch erreicht, was er wollte ...«

Hier schließen sich Ausführungen über die amerikanische Fortschrittlichkeit an, Beispiel Ford. Er, der Amerikaner, »nimmt die Ideen aus der ganzen Welt und lässt sie zu Realitäten verdichten. Er hat die größten Chancen die ideale Wohnmaschine zur Tat werden zu lassen. Das Haus wird dann nicht mehr ein Traum der Reichen sein, sondern zum selbstverständlichen Werkzeug, zum Gehäuse jeden Erdenbewohners werden ...«

Hier folgt eine negative Bestandsaufnahme: »Die ganze Welt leidet an ihrer Wohnungsnot. Warum sollte jedes Individuum eine ganz andere individuelle Wohnstätte haben, während die moderne Kleidungsfrage weltweit gleich beantwortet werde? Nur die Dinge, die der Ingenieur schuf (Wasserleitung, Heizung, elektrisches Licht) entsprechen den geistigen Forderungen des Tages.«

In Wohnungsfragen müsse alles Sentimentale »erschlagen« werden.

»Wie eine Wohnmaschine entstehen sollte, dafür haben wir ein Beispiel an vielen Gegenständen der Industrie. Wie entsteht ein *g u t e r* Gegenstand der Industrie, den wir alle bejahen können? Er ist das Resultat zahlloser Versuche, in denen alle Mittel zusammengetragen werden, um ihm die Vollendung in formaler und technischer und wirtschaftlicher Hinsicht zu geben.«

Ähnlich sollte der Großunternehmer im Hausbau vorgehen, ohne »Halbheiten« zu produzieren. Die gesamte Industrie müsse in Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Technik neu planen.

»Das Ziel der gegenwärtigen Möglichkeiten wäre ein Haus, das aus variablen Versatzstücken, die auf Vorrat hergestellt werden, und kombinativ zu-

sammensetzbar sind, etwa in Art eines Ancker-Steinbalkens im Großen, zusammengebaut wäre. Vollendete technische Ökonomie, leichte Transportmöglichkeit (geringes Gewicht und geringes Volumen der Teile), knappe klare Raumdisposition, Installationen aller denkbaren Hilfsmittel zur Vereinfachung der wirtschaftlichen Lebenshaltung, Dauerhaftigkeit und einfache, organische und darum schöne Verhältnisse sind als Forderungen zu stellen. Also die gleichen Forderungen, wie sie bei dem Auto, D-Zugwagen, Schiffskabine, Luftfahrzeuge bereits erreicht wurden. Schöpferische und ordnende Arbeit müssen ineinandergreifen.«

So endet das Typoskript.

b)

Gerhard Marcks, der wie sein Freund und Bauhaus-Kollege Lyonel Feininger aus seiner Opposition zur Neuorientierung des Bauhauses Richtung Industrie keinen Hehl machte – obwohl auch ihm die Gefahr einer allzu kunsthandwerklichen Praxis zumal in der ihm anvertrauten Töpferei durchaus bewusst war –, Marcks also war es, der »vor allen anderen Werkstätten die ersten Kontakte des Bauhauses zur Industrie herstellte und somit den ersten konkreten Schritt in Richtung Industriedesign unternahm.«⁸⁷ In seinem Brief ans *Staatliche Bauhaus* vom 10. Februar 1922 schrieb er:

»Aus dem für und wider die mechanische Ästhetik kann man keine Weltanschauung ableiten. Die Maschine ist nicht wegzuleugnen, und auch nicht zu überschätzen. Gebt ihr, was das ihre ist. Heutigentags wird man selbstverständlich Eisenbahn fahren und Schreibmaschinen gebrauchen, kaum aber wird man einen Liebesbrief oder an den Weihnachtsmann jemals mit der Maschine schreiben. Wenn man also die mechanische Ästhetik nicht ablehnt, sondern sich zu ihr bekennt, dann gehe man unvoreingenommen an die Arbeit. Die Maschinenform ist längst gefunden, und zwar von Ingenieuren, die vielleicht auch Künstler waren; denn Künstler ist keine Berufsfrage. Es ist ebenso falsch dem Bau oder der Maschine fremde Elemente als stilbildend aufzuzwingen (ionische Säule oder Quadrat), wie es leerer Ästhetizismus ist, maschinenähnliche Unmaschinen zu bilden ... Wer also den Ingenieuren Schmieden Töpfern Tischlern etc. helfen will, der werde selbst einer, d. h. er vertiefe sich in den Gegenstand und nicht in die Theorie.«⁸⁸

c)

László Moholy-Nagy trat zwar erst am 1. April 1923 seine Stellung als Meister am Bauhaus an, gleichwohl gebietet es die angestrebte vollständige Aufklärung der Weimarer Rezeption von *L'ESPRIT NOUVEAU*, an dieser Stelle nachzuweisen, dass auch ihm diese Zeitschrift frühzeitig und umfänglich bekannt war, wie ein Brief an Lajos Kassák (1887–1967) belegt. Kassák, ungarischer Schriftsteller und Maler, lebte 1907–1910 in Paris, kannte Apollinaire, Delaunay und Picasso persönlich und gab ab 1916 von Wien aus als

87 Weber, »Handwerk, Kunst und Technik. Gerhard Marcks und die Keramikwerkstatt des Bauhauses«, S. 54–63, hier S. 61f.

88 Ebd., S. 61.

Chefredakteur die internationale Avantgarde-Zeitschrift *MA* heraus. Zur *MA*-Gruppe gehörte auch Moholy-Nagy. In seinem ungarisch verfassten Brief vom 22. Februar 1922 schickte Moholy-Nagy Fotos russischer Arbeiten an Kassák als Redakteur, gibt unter anderem einen Reproduktionshinweis zu Tatlins Turm zur III. Internationale, erwartet »in der Angelegenheit Klee« eine Antwort und fragt nach dem Abdruck eigener Beiträge; mittendrin schreibt er:

»Den *L'ESPRIT NOUVEAU* (das französische Blatt) konnte ich noch nicht senden, weil sie, obwohl ich sämtliche Nummern des vorigen Jahrganges als Tauschnummern eingesandt habe, ihre Nummern noch nicht geschickt haben. Wenn sie noch lange auf sich warten lassen, werde ich sie reklamieren. Das werde ich schon erledigen.«⁸⁹ Der vollständige Jahrgang 1921 umfasst die Hefte 4–13; in Nr. 13 der Beitrag »Maison en Série« von Le Corbusier.

d)

Oskar Schlemmer schrieb Ende März aus Weimar seinem engen Malerfreund aus Stuttgarter Studienzeiten Otto Meyer-Amden:

»Mazdaznan ist längst verraucht; d. h. es dunstet im Stillen weiter – und es sind viele neue Wellen gekommen, um und über das Bauhaus. Jetzt steht Bauen und der Inbegriff »Die Wohnmaschine« im Vordergrund. Das Bauhaus will auf dem Siedlungsgelände Häuser bauen, respektive »gießen«; typisiert, doch möglichste Wahrung der individuellen Wünsche.«⁹⁰

e)

Oskar Schlemmer notierte in sein Tagebuch unter dem 11. Mai:

»Thema Wohnmaschine. – Missverständnis, dass Ph. O. Runge gegen das Bauhaus gewesen wäre. Kurt Schwerdtfeger wünscht einen Kursus, um dieses Haus im Modell zu machen. Ich sage, wir können es nicht, da es rein technischer Natur ist, also Sache eines Ingenieurs.«⁹¹

f)

Oskar Schlemmer brachte offensichtlich zu genau dieser Zeit einen mehrseitigen Essay zu Papier, dessen erstes Drittel um seine Vorstellungen zum Begriff *Wohnmaschine* kreisen: Abb. 318. Da sich daran eine harsche Kritik am seinerzeitigen Zustand mehrerer Bauhaus-Werkstätten anschließt bis hin zur Aufforderung nach deren Auflösung, z. B. die Holzbildhauerei, die ihm unterstand, wird verständlich, dass dieser Text unveröffentlicht in seinem Nachlass blieb; bis 1979.⁹²

g)

Oskar Schlemmer in seinem Tagebuch im Juni:

»Abkehr von der Utopie. Wir können und dürfen nur das Realste, wollen die Realisation der Ideen erstreben. Statt Kathedralen die Wohnmaschine.«⁹³

89 Passuth, Moholy-Nagy, S. 389 mit Anm. 18, S. 449/450.

90 Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, S. 83.

91 Ebd., S. 86.

92 von Maur, Oskar Schlemmer: *Monographie*, S. 335–337.

93 Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, S. 93.

h)

Oskar Schlemmers hier nur im Auszug wiedergegebener Text entstammt seinem Tagebuch aus dem Monat September; ungekürzt erschien er im Ausstellungskatalog *STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919 – 1923*, (S. 145f.) mit dem einzigen Unterschied, dass das erste Wort *Ballett* fett gedruckt als Überschrift ein Fragezeichen erhielt:

»Ballett! ... und vollends sind es E. T. A. Hoffmanns ›Phantasiestücke‹ (der vollkommene Maschinist, die Automaten). Chaplin wirkt heute Wunder durch das Gleichnis vollendeter Unnatur und künstlerischer Vollendung.

Ob die Mechanisierung des Lebens von heute durch Maschine und Technik, gegen die sich die Sinne nicht verschließen können, die Maschine Mensch und den Mechanismus Körper so nachdrücklich fühlbar und bewusstwerden lässt, ob die Vorgänge in der Kunst, voran die Malerei es sind, die nach dem Bankrott der Überfeinerung die Quellen und Wurzeln alles Schaffens suchen und alles Erste, Primäre neu entdecken ... – es sind die Wellen des Wollens, die zum Ziele treiben.«⁹⁴ Diese Sätze waren zugleich Bestandteil eines Aufsatzes auf dem Programmzettel zur Uraufführung des *TRIADISCHEN BALLETT*s am 30. September 1922 im *Kleinen Haus* des *Württembergischen Landestheaters* in Stuttgart.⁹⁵ Darin reflektierte Schlemmer schwerpunktmäßig die Erscheinungsformen des Tanzes seit der Antike.

i)

Walter Gropius schlägt »bereits am 15.9. den Meistern die Errichtung einer ›Wohnmaschine‹ als Musterhaus für die Bauhaus-Ausstellung vor.«⁹⁶ So Annemarie Jaeggi nach ihr vorliegenden, nicht näher bezeichneten Unterlagen. Für die Zeit zwischen 14. Juli und 2. Oktober 1922 sind keine Meisterratsprotokolle vorhanden.⁹⁷

j)

Nach den Recherchen von Winfried Nerdinger liegt im *Berliner Bauhaus-Archiv* eine auf den 9. Oktober datierte deutsche Übersetzung des Beitrags *SUR LA PLASTIQUE* von Ch.-E. Jeanneret und A. Ozenfant aus dem ersten Heft von *L'ESPRIT NOUVEAU* (1. Oktober 1920, S. 38 – 48).

Der Titel lässt nicht erkennen, dass es um oberste allgemeine Grundsätze für Architektur, Bildhauerei und Malerei gleichermaßen geht. Ausgangspunkt seien nach einleitender Aussage der beiden Autoren experimentelle Recherchen zu quasi mechanischen Reaktionen in unserem Kopf bei Wahrnehmungen des Auges, etwa angesichts einer geraden Linie im Unterschied zu einer gebrochenen, beim Kreis oder einer Kurve. Daraus leite sich die Universalität *de la langue plastique* ab. Nach weiteren Schritten werde deutlich, dass unter allen menschlichen Bedürfnissen das Bedürfnis nach

94 Ebd., S. 95f.

95 Scheper, Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 52f.

96 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919 – 1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 438.

97 Wahl und Ackermann, Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925, S. 229.

Ordnung das höchste und Ursache sogar der Kunst sei: »*Le besoin d'ordre est le plus élevé des besoins humains; il est la cause même de l'art.*« Sodann werden die Begriffe *Standarts*, *Eléments primaires* (Quadrat, Dreieck, Kreis), *Rythme*, *Composition* und *Modules* einzeln in ihrer Bedeutung für die Kunst definiert und nachfolgend an Beispielen der Architektur- und Kunstgeschichte illustriert, wobei Michelangelo (*CAPITOL IN ROM*) und Cézanne (*LANDSCHAFTSKONSTRUKTION*) besonders gewürdigt werden. Am Schluss heißt es: keine Kunst ohne System; »*Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système.*«

k)

Walter Gropius in einem Brief vom 27. November an den Hannoveraner Bauunternehmer Westrum:

»Ein ähnlicher Arbeitsweg [wie in der Industrie] müsste auch für den Hausbau angewendet werden. Bei der Vielfältigkeit dieser Gebiete des Hausbaus ist die zusammenfassende Regie naturgemäß eine komplizierte, aber grundsätzlich dieselbe wie bei den Vorgängen in der Industrie. Das Ziel dieser Regiearbeit muss sein, die Typisierung beim Hausbau weniger auf das ganze Haus als Einheit als vielmehr auf die Teile, aus denen sich das Haus zusammensetzt, zu erstrecken, [aus denen man] das Haus wie eine Maschine aus einzelnen Stücken zusammenmontieren kann.«⁹⁸

Ausführlicher erklärt Gropius dies später in seinem Artikel *WOHNHÄUSER*, veröffentlicht im Berliner Tageblatt am 24. September 1924, mit dringender Mahnung an die Verantwortung volkswirtschaftlicher Planer. (Fünfseitiger Auszug im Berliner Bauhaus-Archiv unter 20/521-525.)

l)

Die Bauhaus-Studierenden Farkas Molnar, Andor Weininger, Kurt Schmidt, Otto Umbehrr, Paul Häberer, Walter Menzel, Walter Herzger, Peter Keler, Heinrich Koch, R. Kosnick, Georg Teltscher, Rudolf Paris und Ludwig Cacinovic veröffentlichten zusammen mit anderen im Dezember in der Zeitschrift *ÚT* (erschieden im heutigen Serbien) das sogenannte KURI-Manifest (K onstruktive, U tilitare, R ationale, I nternationale). Die KURI-Gruppe bildete sich unter dem bestimmenden Einfluss des Weimarer Privatkurses von Theo van Doesburg und dessen *De Stijl*-Manifest,⁹⁹ und zwar im Anschluss an das Treffen der Konstruktivisten und Dadaisten, das am 25. September in Weimar stattgefunden hatte, in teilweiser Opposition zum Bauhaus. Unter den 25 Punkten des Manifestes¹⁰⁰ wird unter Punkt 2 a – h die Entwicklung der Kunst vom Impressionismus bis zum *De Stijl* resümiert, in Punkt 2 e) heißt es: »der Kubismus ist durch die Massen- und Raumprobleme zu den materiellen und geometrischen Formen gelangt; PICASSO – OZENFANT«. Und später heißt es: »22. ›KURI‹ vereinigt die Errungenschaften der Technik mit der Kunst.«

98 Hüter, *Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, S. 20f., Dok. 57.

99 Gergely, »*De Stijl* kontra Bauhaus und die Rolle der Ungarn in der konstruktivistischen Wende des Bauhauses«, S. 174–189, hier S. 184–186.

100 Ebd., S. 190f.

m)

Walter Gropius hinterließ ein undatiertes Manuskript *RAUMKUNDE* (Bauhaus-Archiv Berlin), das in der Fachliteratur, weil er seit 1922 am Bauhaus Vorlesungen selbigen Titels hielt, diesem Jahr zugeordnet wird. Darin spannt Gropius einen großen historischen Bogen von der Gotik zurück bis Griechenland, Ägypten und Indien, um die zentrale Bedeutung von Quadratur und Triangulatur zu erweisen, d. h. eine Rückführung der Konstruktion auf das Grundmaß von Quadrat und Dreieck. In der Frage einer universalen Geltung solcher Gesetzmäßigkeiten finde er viel Zustimmung (S. 9): »Allenthalben Bestätigungen. Itten, Grunow, Kandinsky, Ozenfant, Jeanneret.«¹⁰¹

1923**a)**

Johannes Itten, für den das Wintersemester 1922/1923 das letzte in Weimar war, hat von allen Bauhaus-Meistern offensichtlich am wenigsten verstanden bzw. verstehen wollen, worum es seinerzeit in der Debatte um eine innovative »Maschinen-Ästhetik« ging. Die von ihm überlieferten Texte enthalten kaum eine Bemerkung zu jener Diskussion, d. h. er ignorierte einfach die für das Bauhaus zentrale neue Problemstellung. Im Begleittext »KUNST – HAND – WERK« zu einer von Itten im Kunstgewerbemuseum Zürich (11. Februar – 18. März 1923) organisierten Ausstellung »Arbeiten von Johannes Itten. Erzeugnisse der Werkstätten des Staatlichen Bauhauses in Weimar« bemerkte er sarkastisch, wie nebenbei: »... der Kunsthandwerker von heute, der mit dem einen Auge nach der Maschine schielt und mit dem anderen zur Kunst. Praktisch gesprochen: er skizziert künstlerische Entwürfe und lässt sie durch die Maschine ausführen.«¹⁰²

b)

Walter Gropius propagierte vehement und erläuterte umfänglich sein aktuelles Konzept »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses« in der eingangs genannten, in Buchform erschienenen ersten großen Selbstdarstellung des Weimarer Bauhauses. Im Abschnitt »Die Baulehre« ging der Autor angesichts der »Wohnnot« auf die Probleme des Wohnungsbaus ein und schrieb:

»Das Ziel dieser Arbeit liegt in der Durchführung der Forderung nach größtmöglicher Typisierung und größtmöglicher Variabilität der Wohngebäude. Die Lösung des wichtigen Problems muss darin gesucht werden, die Bauteile zu typisieren und zu verschiedenen Wohnorganismen zusammen zu montieren, also aus neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen einen Baukasten im großen zu schaffen, aus dem sich je nach Kopffzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen.«¹⁰³

101 Droste, *Bauhaus: 1919 – 1933*, S. 44 mit Anm. 26 (S. 240); Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Kap. II.A, S. 31–48.

102 Rotzler, *Johannes Itten: Werke und Schriften*, S. 225f., kommentiert S. 410f.

103 Probst und Schädlich, *Walter Gropius: Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, S. 83–92, hier S. 91.

c)

Georg Muche verantwortete, mit Unterstützung des Baubüros Gropius, den Entwurf des Weimarer Hauses *AM HORN* (Kap.II.D.2.b), das als Versuchshaus unweit von Goethes Gartenhaus im Zusammenhang mit der großen Sommerausstellung des *Bauhauses* errichtet und mit Produkten der Bauhaus-Werkstätten eingerichtet wurde. Der Muche-Katalog von 1980 enthält einen 14-seitigen Presse-Spiegel mit 44 zeitgenössischen Reaktionen¹⁰⁴ auf dieses *Versuchshaus*: von polemisch und ironisch über sachlich beschreibend bis wohlwollend und anerkennend. Zwei der Rezensenten, die hier nur auszugsweise zitiert werden, verwenden den Begriff *Wohnmaschine*, einige kreisen angesichts der Einrichtung um diese Bezeichnung, ohne sie zu nennen, wie der Vergleich mit einer Schiffskabine:

»Das kleine Siedlungshaus, das in Weimar gebaut wurde, gleicht in seiner nüchternen Kahlheit einem gut gelösten Rechenexempel. Um einen großen überhöhten Mittelraum sind ein paar winzige Zimmerchen angelegt, deren Grundfläche schiffskabinenartig genau ausgenutzt ist. ... Das Leben in diesem Hause muss bis zur Nacktheit mechanisiert sein, wenn es den Räumen sich anpassen soll, in denen es gebunden ist.« (*BERLINER BÖRSEN-COURIER* 19. August 1923; gez. Glaser)¹⁰⁵

d)

Im letzten von vier Teilen einer umfangreichen Artikelserie mit dem Titel »Architektur« ist in der Zeitung *DAS VOLK* am 27. September 1923 zu lesen:¹⁰⁶

»Das Musterhaus *AM HORN* hat sein Gutes und Schlechtes von dem Prinzip erhalten, das bei seiner Erschaffung Pate stand. So kommt es, dass bis auf einige Ausnahmen alles, was vorwiegend zweckhaft ist, befriedigt, während die Forderungen darüber hinaus, da sie von jenem Prinzip abgelehnt werden, unerfüllt bleiben. Hier heißt das Schlagwort ›Wohnmaschine‹ und ein kluger Mann hatte recht, als er meinte, die Wohnmaschine werde sich zum Haus verhalten wie die Kochmaschine zum Herd ... Die Zweckidee wurde überspitzt und nun ist das Haus nicht mehr als ein Mittel für den Menschen, auf dass er wohne, sondern es hat sich selbstherrlich etabliert: der Zweck an sich wird geheiligt ... (gez. B.A.)«

e)

Adolf Behne, vormalis einflussreicher Mitstreiter von Gropius im Berliner *Arbeitsrat für Kunst*, hatte bereits im Heft 9 vom Juni 1922 für die Zeitschrift *SOZIALISTISCHE MONATSHEFTE* einen achtseitigen Aufsatz »Junge französische Architektur« veröffentlicht, der in aller Ausführlichkeit Le Corbusiers Beiträge innerhalb der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* rezensierte, und zwar durchgängig sehr positiv, indem er über weite Strecken übersetzend zitierte, aber auch Passagen paraphrasierend zusammenfasste, so auch im Fal-

104 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912 – 1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 31–45.

105 Ebd., S. 33.

106 Ebd., S. 37f.

le der *Conclusion* am Ende des »Flugzeug-Kapitels« (aus *L'ESPRIT NOUVEAU* Heft 9, S. 973 – 988 vom Juni 1921), wo Behne verkürzend formulierte: »Das moderne Haus ist ein Mechanismus«. ¹⁰⁷

In der renommierten Fachzeitschrift *DIE BAUWELT* 14/1923, S. 591f. nahm Behne nun sehr ausführlich Stellung zum *VERSUCHSHAUS AM HORN*, erschienen am 11. Oktober; darin ging Behne unter anderem auch auf das Stichwort *Wohnmaschine* ein ¹⁰⁸:

»Was den Mucheschen Grundriss dem Bauhaus empfahl, ist wohl seine – scheinbare – Einfachheit. Das Bauhaus bejaht die Typisierung und Normalisierung des Wohnhauses, bekennt sich zu der Corbusierschen Auffassung des Hauses als einer ›Wohnmaschine‹ und glaubte, dass der Grundriss des Hauses Am Horn alle Qualitäten einer ›Norm‹ besitze. ... Und nehmen wir zum Vergleich die Corbusiersche Wohnmaschine – wie sehr unterscheidet sich ihre unsnobistische Frische von der steifen Förmlichkeit des Hauses Am Horn! Die Einrichtung ... kokettiert mit maschineller Exaktheit, aber ...«

1924

a)

Le Corbusier schrieb am 11. Januar einen Brief an Gropius nach Weimar. Darin bedankt er sich für dessen Brief vom 7. Januar und antwortet, dass Gropius gern den angebotenen Artikel für *L'ESPRIT NOUVEAU* über die moderne Architektur in Deutschland schicken möge, möglichst zeitnah. Weiterhin dankt Le Corbusier für den Erhalt zweier Exemplare (eines für Ozenfant) des typografisch gelungenen Bauhaus-Buches von 1923. Im Gegenzug möchte er ihm erneut sein Buch *VERS UNE ARCHITECTURE* zuschicken; er sei sehr glücklich, ihn damit zu ehren. – Und was die geliehenen Zeichnungen zur Präsentation seiner Arbeiten in der Weimarer Architektur-Ausstellung betreffe (heute im Bauhaus-Archiv Berlin), lasse er ihm (Gropius) alle Freiheit, sie nach seinem Belieben zu verwenden:

»Je vous envoie, par ce courrier, à nouveau mon livre ›VERS UNE ARCHITECTURE‹ et suis très heureux de vous en faire hommage. Concernant le dessins prêtés pour l'expositions d'architecture, je vous laisse toute liberté pour employer à votre gré. Croyez, Cher monsieur, à mes sentiments les meilleures.« Ch. E. Jeanneret ¹⁰⁹

b)

Im Protokoll der Meisterratssitzung vom 20. Februar ¹¹⁰ stehen unter TOP 1. *Allgemeine Lage* drei Unterpunkte; der mittlere, zu dem keine weitere Notiz folgt, lautet: »Artikel ›Esprit nouveau‹«.

Dabei handelt es sich wohl um das jüngste Heft 20 mit dem sehr kritischen Beitrag von Paul Westheim »Allemagne. La situation des arts plastiques«

107 Behne, »Junge französische Architekturt«, S. 512 – 519, hier S. 516.

108 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: Das künstlerische Werk 1912 – 1927: kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 41f.

109 Jenger, Le Corbusier: choix de lettres, S. 160f., Nr. 53.

110 Wahl und Ackermann, Die Meisterratprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 – 1925, S. 322.

(siehe dort), immerhin mit dem Foto eines Großreliefs von Oskar Schlemmer (Abb. 211) im Foyer des Weimarer Werkstattgebäudes. Le Corbusier publizierte in diesem Heft, teils unter Pseudonymen, eine ganze Reihe von Artikeln,¹¹¹ u. a. (mit L.C. signiert): »*Industrialisation du bâtiment*«.

c)

Georg Muche ergriff in der Zeitschrift *URANIA* das Wort zu seinem Entwurf des Hauses *AM HORN*, sozusagen vorab zu seinem Beitrag in der Versuchshaus-Monographie (*BAUHAUSBÜCHER 3*), deren Veröffentlichung sich erheblich verzögerte. Darin heißt es u. a.:

»Man muss sich das zeitgemäße oder zukünftige Haus nicht vorstellen als ein Haus aus Stein und Mörtel. Es ist höchste Zeit, dass im Hausbau sich der ähnliche Übergang vollzieht, der das Auto von der Droschkenimitation zum technisch und formal neuen Typ der Fahrzeugindustrie machte.¹¹²

d)

Walter Gropius reagierte auf die Lektüre von *VERS UNE ARCHITECTURE*, indem er am 17. März an Le Corbusier schrieb:

»Ich muss Ihnen gestehen, dass ich mich Ihnen sehr Bruder fühle, wenn Sie auch im Wesentlichen gegen meine Bauhaus-Intentionen Stellung genommen haben. Ich habe noch keine Veröffentlichung gelesen, die im Grundkern dem so nahe kommt, was ich selbst gedacht und geschrieben habe, als Ihr Buch. Ich habe deshalb den Wunsch mit Ihnen im Austausch zu bleiben ... Ich fühle mich mit Ihnen Hand in Hand und warte mit immer größerem Interesse auf Ihre Veröffentlichungen.« (FLC, E2 (11), Blatt 15f.)¹¹³

e)

Le Corbusier antwortete am 28. März:

»*Je suis heureux de sentir la communion des idées qui s'établit entre nous. Il serait très intéressant que nous puissions causer de vivre voix des questions qui sont à l'heure actuelle si hérissées de difficulté.*«¹¹⁴

(»Ich fühle glücklich die Gemeinsamkeit der Ideen, die sich unter uns ergeben hat. Es wird sehr interessant werden, dass es in unserer Macht liegt, mit lebhafter Stimme Fragen aufzuwerfen, die zur Stunde so voller Schwierigkeiten sind.«)

f)

Walter Gropius schreibt im April an Lily Hildebrandt:

»*VERS UNE ARCHITECTURE* kenne und liebe ich schon lange, stehe überhaupt mit Corbusier im regen Austausch.«¹¹⁵

111 Massilia. Associació d'idees, Le Corbusier et le livre: les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originelles = las ediciones originales de los libros de Le Corbusier = exhibition of Le Corbusier's first edition books = edicions originals dels llibres de Le Corbusier: expositions, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, April 2005, S. 100.

112 Muche, »Zur Neugestaltung des proletarischen Wohnhauses«, S. 204–208, hier S. 205.

113 zit. nach: Mittmann, »Beziehungsgeflechte in der Diskussion um internationale Architektur: Assimilation, Integration und Architektur«, S. 59–80, hier S. 59.

114 Ebd.

115 Nerdinger, *Geschichte – Macht – Architektur*, S. 216, Anm. 15.

g)

Die ungarischen Bauhausschüler Sándor Bortnyik, Marcel Breuer, Farkas Molnár und Andor Weisinger verfassen einen auf den 9. November datierten Text *ÜBER DIE NEUE KUNST*, in dessen Abschnitt zur Architektur es unter anderem heißt:

»Die Veränderung der Lebensbedürfnisse erfordert Systeme, die nach Wunsch veränderbar und nach beständigeren oder sich verändernden Bedürfnissen gestaltbar sind, mit technischen Neuerungen, der Einbindung neuer Elemente, der Verwendung leichter, flexibler Materialien wird statt des bisherigen statischen Bauens die Errichtung des mechanischen Hauses möglich; das Wohnhaus ist eine Maschine, deren Räume und äußere Platzierung den Bedürfnissen nach verändert werden können: eine neue Aufgabe, mit der sich der heutige Techniker und Architekt beschäftigt.«¹¹⁶

h)

Karl Fieger, wie vor ihm Gropius und wie gleichzeitig mit ihm Ch.-E. Jeanneret zunächst als Mitglied im Berliner Architekturbüro von Peter Behrens, dann ab Mai 1920 als Architekt im Weimarer Baubüro Gropius tätig, entwarf zum »Kampfbegriff« *Wohnmaschine* ein experimentelles Rundhaus, welches er in einem Beitrag zur Zeitschrift *DIE BAUGILDE*, 6. Jg. Heft 19 vom 15. Oktober 1924 auf Seite 409 detailliert vorstellte, Titel: »Das Wohnhaus als Maschine« (Abb. 319).¹¹⁷

1924/1925**a)**

Walter Gropius schrieb im Vorwort von *BAUHAUSBÜCHER 1*, Titel: *INTERNATIONALE ARCHITEKTUR*:

»Die Baumeister dieses Buches bejahen die heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo ...« (S. 8)

Dieses Buch wurde laut Impressum 1924 zusammengestellt, aber wegen Schwierigkeiten erst 1925 veröffentlicht. Im vorliegenden Zusammenhang ist besonders darauf hinzuweisen, dass abgesehen von Gropius selbst der größte Umfang an Objekt-Abbildungen von Le Corbusier stammt: 1. die Villa in Vaucresson (Ansicht von der Gartenseite S. 74, der Aufriss der Straßenseite S. 82, Nahaussicht des Eingangsbereichs S. 83), 2. die Außenansicht des Atelierhauses für Amédée Ozenfant (S. 75), 3. ein großes Mietshaus in zeichnerischer 2-Fluchtpunkt-Perspektive (S. 86), 4. Drei der »utopischen« Paris-Entwürfe (S. 101, Platz am Hauptbahnhof, Wohnviertel, Stadteinfahrt mit Autostraße) und vor allem 5. das Foto vom plastischen »Modell zum Typenhaus ›CITROHAN‹« mit der Datierung 1921 (S. 85), ohne dass hier auf den Terminus *Wohnmaschine* verwiesen wird.

116 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: Die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 194–196, hier S. 196.

117 Schmitt, Thöner, und Perren, Carl Fieger. Vom Bauhaus zur Bauakademie, S. 37, Abb. S. 48.

b)

Walter Gropius setzte seinen Aufsatz »Wohnhaus-Industrie« an den Anfang von *BAUHAUSBÜCHER 3: EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES IN WEIMAR* (S. 5–14), laut Impressum (S. 4) ebenfalls »im Sommer 1924 zusammengestellt. Technische Schwierigkeiten verhinderten das rechtzeitige Erscheinen.« Also kam es 1925 erst heraus. Gropius veranschaulichte seine Vorstellungen zum Wohnungsbau unter anderem durch eine Übersicht mittels parallelperspektivischer Darstellungen auf S. 8; mit fast wortgleichem Untertitel (Abb. 320) wie 1923 im Text »Idee und Aufbau ...« (1923 a): »Baukasten im Großen, aus dem sich nach vorbereiteten Montageplänen je nach Kopffzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene »Wohnmaschinen« zusammenfügen lassen.« Die letzte Seite von *BAUHAUSBÜCHER 3* listet die erschienenen und in Vorbereitung befindlichen weiteren *BAUHAUSBÜCHER (1–8)* auf, gefolgt von 22 geplanten Publikationen, darunter: »ARCHITEKTUR von LE CORBUSIER-SAUGNIER (Frankreich)«.

c)

Georg Muche erklärte, erläuterte und verteidigte in derselben Publikation das Konzept seines Entwurfs für das *VERSUCHSHAUS AM HORN*, indem er vor allem die technischen Aspekte und die praktischen Vorteile der Nutzung herausstellte. Dabei vermied er die Bezeichnung *Wohnmaschine*, obwohl sie assoziativ verschiedentlich mitschwingt, etwa in der ersten Passage zur Küche: »Die Küche soll die Arbeitsstelle, das Laboratorium der Hausfrau sein, in dem jede überflüssige räumliche Größe und jede unhandliche Anordnung der Einrichtungsgegenstände zu dauernder Mehrarbeit führen. Sie muss zu einem Mechanismus, einem Instrument werden.«¹¹⁸

d)

Farkas Molnár erzählt innerhalb seines Beitrags *DAS LEBEN IM BAUHAUS* der Zeitschrift *PERISZKÓP* (1925/1 Nr. 4 Juni–Juli, S. 35–37) auch von den Weimarer Bauhaus-Festen, u. a. von der Kostümierung der Meister:

»Und jetzt ein paar Intimitäten von den großen Kanonen. Kandinsky liebte es, als Antenne zu erscheinen. Itten kam als amorphes Ungeheuer, Feininger als zwei rechtwinklige Dreiecke, Moholy-Nagy als von einem Kreuz durchbohrtes Segment, Gropius als Le Corbusier, Muche als ungewaschener Apostel und Klee als Gesang des blauen Baumes. Ich kann schon sagen, das war eine groteske Gesellschaft.«¹¹⁹

Nachbemerkung zu den Vermittlungswegen

Bei der Suche nach den Kanälen der Übermittlung von Le Corbusier ans Bauhaus stieß bereits M. Droste und ihr nachfolgend W. Nerdinger auf die

118 Gropius und Moholy-Nagy, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, S. 15–21, hier S. 15f.

119 Bajkay, »Von Kunst zu Leben«: die Ungarn am Bauhaus: [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], S. 316–319, hier S. 319.

nicht zu unterschätzende Rolle von Lily Hildebrandt. Lily geb. Uhlmann stammte aus einer großbürgerlichen jüdischen Familie, wurde durch Vermittlung von Ida Kerkovius Schülerin von Adolf Hölzel, zunächst in Dachau, später ab 1913 seine Meisterschülerin an der Stuttgarter Akademie und auf diese Weise befreundete Kommilitonin von Oskar Schlemmer; auch Johannes Itten wird sie dort näher kennengelernt haben. 1908 hatte sie den Kunsthistoriker Hans Hildebrandt geheiratet. Ihr Haus wurde zum Treffpunkt des Hölzel-Kreises, wie Schlemmer berichtet. Als Malerin stellte sie 1920 mit der Stuttgarter, von Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und anderen gegründeten *Üecht*-Gruppe aus. Sie war spätestens seit September 1919 mit Walter Gropius sehr eng befreundet: »... mehrere hundert Briefe und Telegramme gingen zwischen ihnen hin und her, ...«¹²⁰, darunter manch heißer Liebesbrief von Gropius (z. B. 14. Oktober 1919). Hans Hildebrandt, der sich schon früh für die zeitgenössische Entwicklung in Frankreich interessierte, bemühte sich in Korrespondenz mit Le Corbusier ab 1924 intensiv um die erste deutsche Übersetzung von *VERS UNE ARCHITECTURE*; diese erschien 1926 mit dem Titel *KOMMENDE ARCHITEKTUR*, nach Nerdingers Urteil »fehlerhaft und sprachlich inadäquat«, ist aber noch immer, allerdings in der von Eva Gärtner überarbeiteten Form, Basis-Text von *AUSBLICK AUF EINE ARCHITEKTUR* (1969). Aus den von Nerdinger zitierten Quellen¹²¹ im Hildebrandt-Archiv des Getty-Museums in Malibu geht hervor, dass spätestens im Dezember 1921 Oskar Schlemmer von Lily Hildebrandt Übersetzungen aus *L'ESPRIT NOUVEAU* erhielt. Im Dezember 1922 korrespondierte mit ihr auch Gropius wegen der Verteilung ihrer Übersetzungen aus *L'ESPRIT NOUVEAU*.

2. Spektrum der verbalen Interpretation

Die Bedeutung, insbesondere Ausbreitung und Wirkung der Rezeption von *L'ESPRIT NOUVEAU* am *Weimarer Bauhaus* wurde bislang offensichtlich unterschätzt. Zentrale Beiträge der von Le Corbusier und Ozenfant redigierten Zeitschrift waren frühzeitig Gesprächsthema im Baubüro Gropius bei Forbat (1921 a), Meyer (1921 b) und Gropius selbst (1922 b, k), sodann Gegenstand intensiver Beschäftigung der Bauhausmeister Schlemmer und Muche (1924 c, 1924/25 b), über Schlemmer auch Zündstoff unter seinen Schülern (1922 e), wobei Kurt Schwerdtfeger (Holz- und Steinbildhauerei) kurz darauf (SoSe 1922) mit Ludwig Hirschfeld-Mack das *REFLEKTORISCHE LICHTSPIEL* entwickelte, das in der Bauhauswoche zur Aufführung gelangte.¹²² Ozenfants Position wurde von der KURI-Gruppe gewürdigt (1922 l) und schließlich bot die Bauhauskritik in Heft 20 Diskussionsstoff im Meisterrat (1924 b). Außerdem wurde im Jahr 1923 im Zusammenhang mit der großen Ausstellung sogar von außerhalb wahrgenommen und

120 Isaacs, Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk, Bd. 1, S. 228–232, hier S. 229.

121 Nerdinger, Geschichte – Macht – Architektur, Anm. zu »Standard und Typ – Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«, S. 103–113.

122 Bothe, Hahn, und von Tavel, Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 bis 13.9.1994]. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, S. 321, 493.

kritisiert, wie man am *Bauhaus* mit Le Corbusiers Vorstellung einer *Wohnmaschine* umgehe (1923 c, d, e).

Am weitaus häufigsten und differenziertesten äußern sich Gropius und Schlemmer zu diesem Thema, sie experimentieren gedanklich mit mehrdimensionalen Deutungen und ziehen vor allem daraus praktische Schlussfolgerungen: Wohnhaus-Entwürfe der eine, maschinenartige Skulpturen und Tänze sowie ein Labormodell der andere.

Gropius

Zum Reizwort *Wohnmaschine* lässt Gropius einerseits seiner Phantasie freien Lauf Richtung Utopie (1922 a), bleibt aber losgelöst davon und angesichts des Handlungsbedarfs im abgewirtschafteten Nachkriegsdeutschland mit seinem eigenen Lösungsvorschlag auf dem Boden des laut Gropius Machbaren, wenngleich noch Unerprobten. Es wirkt geradezu wie ein Treppenwitz der Geschichte, dass ein wesentlicher Teil seines utopischen Entwurfs, das sogenannte *Wohnmobil*, am Ende desselben Jahrhunderts weltweit tausendfach im Einsatz ist, während das seinerzeit angeblich Machbare (1922 a und k, 1923 b, 1924/25 a) in der Versenkung nicht realisierter Erfindungen verschwunden ist.

Grund dafür ist vermutlich das nicht vollständig durchgerechnete Kombinationsproblem seines »Baukastens im Großen« (Abb. 320), dessen Prototyp er *Wohnmaschine* nannte (1922 i) und als erstes Haus der Siedlung *AM HORN* bauen wollte; jedoch bekam Mücke den Zuschlag.

Schlemmer

Die Position Oskar Schlemmers unterscheidet sich in zweierlei Hinsicht von Gropius, zu dem er, nach seinen Briefen und Tagebucheinträgen zu urteilen, eine zwar anerkennende und im Hinblick auf dessen Krisenmanagement regelrecht bewundernde, aber dennoch distanziert beobachtende Haltung bewahrte. Schlemmer war Maler, Bildhauer, Bühnenbildner, Choreograph und autodidaktischer Tänzer, dazu in all seinen Texten ein aufgeklärt kritischer Zeitgenosse mit scharfen Analysen aller Vorgänge um ihn herum, die er sprachlich auf den Punkt zu bringen wusste. Das äußert sich auch in seinen pointierten Statements zum Thema *Wohnmaschine*.

Doch entgegen dem durch die Zitate (1922 d–h) vermittelten Eindruck ist zu vermuten, dass Schlemmers sehr frühes Interesse an *L'ESPRIT NOUVEAU* weniger Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) galt als seinem älteren Bruder Albert (*1886). Dieser, ursprünglich prämierter Cellist, unterrichtete an der von Émile Jaques-Dalcroze (*1865) gegründeten Rhythmus-Anstalt im Kulturzentrum Hellerau bei Dresden in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, wo ihn sein Bruder Charles-Edouard im Dezember 1910 besucht hatte.

1919 zog Albert Jeanneret als Lehrer der *Schola Cantorum* nach Paris, gründete dann dort seine eigene *L'École française de rythmique et de l'éducation corporelle* und publizierte in *L'ESPRIT NOUVEAU*, und zwar in den Heften 2–17 insgesamt 10 Beiträge zur Musik, beginnend in Heft 2 und 3 mit *La Rythmique*, vorangestellt das Szenenfoto eines symmetrischen Paarsprungs (Abb. 321).

Albert Jeanneret plädiert für eine dezidiert rhythmische Erziehung von Kindheit an, denn der Rhythmus sei die Basis der Künste wie des Lebens: *»le rythme étant à la base des arts comme de la vie.«*

Der menschliche Körper sei eine rhythmische Maschine: *»cette machine rythmée qu'est le corps humain.«*¹²³ Es gehe um eine Harmonisierung *»entre le corps et l'esprit«*. Übungen dazu könnten folgendermaßen aussehen: *»Ils consistent en: exercices de marche, régulation de celle-ci en un tempo égal, accellerandos, rallentodos, substitution d'un mouvement à un autre: un pas, par exemple, remplacé par un battement des mains ou par tel autre mouvement; exécution, dans la marche, d'un saut, d'un agenouillement, d'une pirouette ou un changement de direction à un commandement donné; l'arrêt instantané (ceci difficile pour l'équilibre corporel), lorsque le corps est lancé en pleine course ou projeté en avant par sauts. S'arrêter lorsque la musique sonne, et prendre aussitôt que celle-ci cesse, demandait de l'oreille, un contrôle constant.«*¹²⁴

Im fortgeschrittenen Stadium seien polyrhythmische Übungen angesagt: *»La polyrythmie, par exemple, c'est-à-dire la simultanéité de plusieurs rythmes dont l'un marché, l'autre chanté, ou encore, plus difficile, l'adjonction d'un troisième rythme réalisés par des mouvements des bras. Ou bien, deux rythmes réali, sés dans la forme canonique, c'est-à-dire se suivant à une ou deux mesures d'intervalle; ou encore, sur un pas obstiné de syncopes, un autre exemple de thèmes simultanés aux bras et à la voix.«*¹²⁵

Der zweite Teil des Aufsatzes handelt von der durch Jaques-Dalcroze geprägten Geschichte dieser speziellen Schulung und von ihrer internationalen Ausstrahlung.

Über Albert Jeannerets *laboratoire du geste* (S. 336) hinaus geht Schlemmer den Weg einer konsequenten Systematisierung der »Gelenkmechanik« (Abb. 217): Die Verbindung Stuttgart – Hellerau kam zustande über Albert Burger (*1884) und Elsa Hötzel (*1886), beide Solotänzer am Stuttgarter Hoftheater, mit denen sich Schlemmer im Herbst 1912 angefreundet hatte und deren Zusammenarbeit über die Stuttgarter Uraufführung des *TRIADISCHEN BALLETTES* (1922) hinaus u. a. wegen des Streits an den Kostümrechten nur bis zur letzten Aufführung am 16. August 1923 während der Weimarer Bauhauswoche andauerte. Burger und Hötzel hatten im Sommer 1912 während ihres Aufenthaltes in der Gartenstadt Hellerau über Dalcrozés auch Albert Jeanneret kennengelernt.¹²⁶ Für Schlemmers Entwürfe von Tanzhandlungen baten die drei Stuttgarter Albert Jeanneret um Kompositionen, für die Schlemmer im Brief vom 8. Juli 1913 eine »detaillierte Farb- und Tonsymbolik« angefertigt hatte.

Musikalisch schwebte ihnen offenbar etwas in Richtung von Arnold Schönbergs *PIERROT LUNAIRE* vor, dessen Stuttgarter Aufführung vom 11. Novem-

123 Jeanneret, »La Rythmique«, S. 331–338, hier S. 183.

124 Ebd., S. 186.

125 Ebd., S. 188.

126 von Maur, »Oskar Schlemmer als Tanzgestalter und Bühnenbildner«, S. 191–208, hier S. 191f.

ber 1912 sie offenbar tief beeindruckt hatte und zur Korrespondenz mit dem Komponisten anregte.¹²⁷

Der erste Unterschied zu Gropius betrifft den realisierten Modellbau zum Konzept *Wohnmaschine*, der zweite bezieht sich auf »die Maschine Mensch und den Mechanismus Körper« (1922 h) in Schlemmers Inszenierung, die – so die hier vertretenen These – sich auch interpretieren lässt als eine Performance, die von der Idee *Wohnmaschine* zusätzlich impulsiert wurde, auch wenn die kubistischen »Bühnen-Kostümkörper« (Kap.II.B.g) bereits 1919/1920, d. h. schon vor Gründung von *L'ESPRIT NOUVEAU* formal entwickelt waren, wie z. B. die Skizzen¹²⁸ im Brief an Otto Meyer-Amden vom 12. Juni 1920 zeigen; der Brieftext¹²⁹ dazu spricht u. a. von der »Geometrie der Tanzbodenfläche, wenn auch nur als Teil und Projektion der räumlichen Stereometrie«, d. h. lineare, bodenbezogene Vorstellungen zur Choreographie waren bereits vorhanden, von den Körperbewegungen und deren Rhythmik schien noch nicht alles festgelegt. Einzige richtungsweisende Vorgabe war die jeweilige plastische Form der Figuren. Jedenfalls fällt die Uraufführung des *TRIADISCHEN BALLETTES* am 30. September 1922 in die Zeit nach Schlemmers Äußerungen zum Thema *Wohnmaschine*.

Stärkstes Argument für die intensive Wirkung des »Maschinen-Impulses« auf Oskar Schlemmer sind die Ergebnisse seiner Aktivitäten als Formmeister in den ihm anvertrauten Werkstätten: Wandmalerei (bis im Sommer 1922 Kandinsky kommt), Holz- und Steinbildhauerei, dann die Metallwerkstatt (bis diese am 1. April 1923 Moholy-Nagy übernimmt), schließlich die Fortführung der Bühnenarbeit (direkt nach der Demission Lothar Schreyers Anfang März 1923).

Von dem beschriebenen Modellbau einer *WOHNMASCHINE* (1922 f) existieren nur noch Schlemmers Skizzen, die von einer erfinderischen Experimentierlust zeugen. In der Außenansicht (Abb. 218) erkennt man einen zweigeschossigen, an den Kanten ringsum abgerundeten Würfel über einem mehrstufigen Treppensockel auf einem facettierten Platz in Hanglage; über eine Außenleiter gelangt man aufs Dach des Würfels, wo sich ein Glashaus in vergitterter Bogenkonstruktion erhebt, das offenbar den genannten »botanischen Garten« beherbergt, daneben die »Sternwarte«, die rechts vergrößert als Halbkugel mit verschiedenen Stellungen des Teleskops dargestellt ist, nebst einem Rohr, dessen konisches Endstück an einen Schalltrichter erinnert. Neben der Skizze ein schriftliches Zitat: »Architektur ist nicht Häuserbauen, sondern Gesinnung«; der kurznamige Autor darüber ist kaum zu entziffern.

In der anderen Skizze (Abb. 217) zuoberst links der Titel: »Die Wohnmaschine im Bilde, die Idealität darin ...«; rechts in der Ecke, schwach gezeichnet: die Parallelstreifen einer hausbreiten Treppe, die zu einem quadratischen Grundriss führt, der dem des Weimarer Hauses *AM HORN* verblüffend ähnelt (Abb. 33). Darunter ein Querschnitt durch beide Geschosse mit einzel-

127 Scheper, Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 18–23.

128 Ebd., S. 27.

129 Schlemmer, Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943, S. 62.

nen Figuren darin: stehend, sitzend, liegend. Die Enge der »Zellen« wiederholt sich auf dem nachträglich eingeklebten Zettel. Unten schließlich das Gegenüber-Gespräch einer stehenden und einer auf dem Bett hockenden Figur in einem ansonsten extrem spartanisch eingerichteten Zimmer.

In der dritten skizzenhaften Studie zum Modell *WOHNMASCHINE* von 1922 (Abb. 219) wird die Tischszene des Obergeschosses aus Abb. 217 wieder aufgegriffen, darunter in transparenter Perspektive die Räume wie »schachtelartig ineinander gefügt«, alsdann eine thronende Figur in der Höhe, rechts nochmals vergrößert, und als neue Idee die Fortbewegung eines Bewohners durch die Luft mittels Doppeldecker-Flügeln an den Schultern, eine technische Mobilitätsfantasie.

Schlemmers *Wohnmaschine* trägt ausgesprochene Züge eines Labors, einer Art Versuchsstation in knapp kalkulierten Dimensionen, wie es die von Le Corbusier verlangte Orientierung an den von Ingenieuren konstruierten Fahrzeugkabinen gebietet.

Schlemmers Text dazu (1922f: Abb. 318) betont überdies den experimentellen Charakter durch weiterführende Vorschläge: Die Räume sind schachtelartig ineinander gefügt und können im Sommer aus- und hochgezogen werden (Hitze? Scheibenberieselung nach Art der Blumenladen). Schlemmer wünscht sich besonders im Bad technischen Luxus: ein physikalisch-chemisches Kabinett *par excellence* zur Körperpflege, Gymnastik und Ort für Gedanken an Griechenland, was wiederum an Le Corbusiers *AKROPOLIS*-Abbildungen erinnert.

D. WEIMARER PRODUKTIONEN ZUM STICHWORT WOHN- MASCHINE

Der Weimarer Umschwung Richtung Technik wurde schon zu Herbstbeginn 1922 von Gropius heftig vorangetrieben, als er beispielsweise im Meisterrat am 18. September am Ende einer ausführlichen Situationsanalyse zu dem Schluss kam: »Denn wenn unsere Werkstätten Normen an die Industrie liefern sollen, so müssen diejenigen, die Normen schaffen, von der maschinellen Herstellung eine genaue Kenntnis haben.«¹³⁰

Spätestens seit diesem Zeitpunkt war eine Diskussionslawine zum Stellenwert der Maschine am Bauhaus losgetreten, was drei Wochen später, also am 6. Oktober 1922, beispielsweise Meister Kandinsky während einer Besprechung mit Gesellen und Lehrlingen, offensichtlich durch diese Debatte provoziert, zu dem Satz hinreißen ließ: »Man erhebt hier, scheint's, die Maschine zum Götzen. Das Leben schafft die Maschine, wir beherrschen sie, wir ändern sie.«¹³¹

Paul Klee behielt dazu eine eher ironisch-poetische Distanz und kommentierte solche Beiträge unter anderem mit seinem Bild der *ZWITSCHERMASCHINE* (1922/151).

130 Hüter, Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule, S. 232–234, Dok. 46, hier S. 233.

131 Ebd., S. 234f., Dok. 48.

Jedenfalls erlebte das Bauhaus spätestens seit Herbst 1922 vor allem innerhalb der Werkstätten eine bis dahin nicht gekannte, produktive Auseinandersetzung mit dem Phänomen Maschine, selbst dort, wo man es kaum vermutet.

Eine größere Anzahl der betreffenden Objekte ist in den zurückliegenden Kapiteln bereits vorgestellt und analysiert worden, sodass darauf verwiesen werden kann. Hinsichtlich der Werkstatt-Reihenfolge gilt das zu Beginn des Kapitels II.B.5 Gesagte, allerdings mit gesonderter Aufmerksamkeit für Schlemmer und seine Bühnenarbeit. Im Anschluss daran folgt eine kleine Reihe der »Bild-Kommentare« von Paul Klee sowie abschließend der Entwurf einer *WOHNMASCHINE* von Walter Gropius.

1. Objekte für das VERSUCHSHAUS AM HORN (1922/1923)

Georg Muche war bei der Realisierung seines Entwurfes für das architektonische Demonstrationsobjekt zur ersten Gesamtausstellung des *Bauhauses*, das Weimarer *VERSUCHSHAUS AM HORN*, auf die Ausführungsplanung im Baubüro Gropius angewiesen, auch wenn er als enger Freund Ittens zu diesem Zeitpunkt verständlicherweise ein eher distanzierteres Verhältnis zu Gropius hatte. Gropius seinerseits hat sich nach dem Scheitern seiner eigenen diesbezüglichen Ambitionen, nämlich einen Prototyp seines »Baukastens im Großen« als Weimarer Interpretation einer *Wohnmaschine* bauen zu lassen, klugerweise umgehend zurückgenommen und die Unterstützung seines Baubüros angeboten (Kap.II.D.2.b). Von daher konnte es nicht ausbleiben, dass das *Wohnmaschinen*-Konzept unterschwellig mit im Spiel blieb, obwohl Muche diesen Begriff offenbar nicht in den Mund nahm. Aber die Zitate 1923 b (»... schiffskabinenartig ...«), 1924 c (»... Fahrzeugindustrie ...«) und 1924/25 b (»... Mechanismus ...«) lassen erkennen, dass Muche von der Idee *Wohnmaschine* längst infiziert war.

Die institutionseigene Publikation *EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES IN WEIMAR (BAUHAUSBÜCHER 3)*, im Sommer 1924 zusammengestellt, aber verspätet erst 1925 erschienen, trug ihren Teil dazu bei, den Eindruck einer *Wohnmaschine* zu verstärken: Angefangen vom einleitenden Beitrag »Wohnhaus-Industrie« (S. 5–14) aus der Feder von Walter Gropius, wo in Text und Bildunterschrift explizit vom Terminus *Wohnmaschine* Gebrauch gemacht wird, über Karl Fiegers Entwurf einer innovativ-ingenieurmäßigen Leichtbaukonstruktion, genannt »Rundhaus« (S. 12), sowie den Ausführungen Georg Muches zu seinem Hauskonzept (S. 15–19), worin Sätze stehen wie: »Möbel und Einrichtungsgegenstände sollen in ihrem Formcharakter sinngemäß den Möglichkeiten der industrialisierten und standardisierten Maschinenarbeit entsprechen ...« (S. 17); bis hin zum zweiten, größeren Teil des Buches: »Technische Ausführung« (S. 25–76); d. h. der Löwenanteil der Publikation gilt dem industriellen Aspekt des Baus, darin wiederum mit ausgesprochenem Eigengewicht die »Installationsarbeiten« (S. 44–63) mit der stolzen fotografischen Präsentation der neuesten Badezimmer-Objekte (S. 45–48), Küchenkonzeption (S. 50–53), Heizungs- und Beleuchtungskörper

(S. 57–61) sowie der Kellerinstallation einer Hauswäscherei (S. 63). Im Inneren des realisierten Wohnhauses haben zumindest zwei Einrichtungsgegenstände die Gemüter der Ausstellungsbesucher wegen ihres Maschinencharakters erregt: Marcel Breuers *TOILETTENTISCH DER DAME* und Carl Jacob Juckers *SCHREIBTISCH-WANDLAMPE*. In zeitgenössischen Presserevisionen hieß es unter anderem: »Ein Zierschrank, ein Toilettentisch, eine Wandlampe starren mit drohendem, skelettartigem Gebein auf uns Menschen einer anderen Welt, und scheinen Folterwerkzeuge nach uns auszustrecken«. Oder: »Im Schlafzimmer der Dame ein Frisiertisch, der einem Operationstisch gleicht. Man hat überhaupt beim äußeren Eindruck das Gefühl: Operationsräume – was sich bei dem mittleren Wohnraum noch verstärkt«. ¹³² Aus der Tischlerei ist sicherlich Breuers *TOILETTENTISCH DER DAME* das ausgefallenste Beispiel. An dieser Stelle ist nur auf die entsprechenden Kapitel zu verweisen, in denen die *WANDLAMPE* (Kap. II.A.4.b) und der *TOILETTENTISCH* (Kap.III.B.5.a) untersucht wurden.

2. Weitere Arbeiten der Werkstätten

Für die Metallwerkstatt war, wie bereits erwähnt, Oskar Schlemmer bis Ende März 1923 als Formmeister zuständig, was angesichts seiner einfallsreichen Reaktionen auf den Begriff *Wohnmaschine* nicht ohne Wirkung auf seine Lehr- und Beratungstätigkeit blieb. Zu seinen Schülern zählte Carl Jacob Jucker (Kap.II.A.4.b), der über seine Wandlampe hinaus u. a. Erfinder und Produzent einer ganzen Serie technoider *Bauhaus*-Lampen war (Abb. 22, 23, 24). Jucker hatte offenbar Probleme mit Moholy-Nagy und verließ das *Bauhaus* drei Tage nach Eröffnung der Sommerausstellung. Von Gyula Pap stammen einige Entwurfszeichnungen elektrischer Teemaschinen. ¹³³ Aus dem Jahr 1922, dem Jahr mit den intensivsten verbalen und künstlerisch-produktiven Reflexen auf Le Corbusiers Ruf nach der *Wohnmaschine*, ist der erste Entwurf in farbiger Tusche auf Transparentpapier überliefert (Abb. 322). ¹³⁴ Diese quasi technische Zeichnung zeigt im vertikalen Schnitt eine gedeckelte Dreiviertelkugel mit unten eingelassenem elektrischen Heizelement; auf gleicher Höhe rechts ist der Auslass mit angeschlossenem Zylindergelenk der Tülle: aufrecht geschlossen, waagrecht (gestrichelt) geöffnet, d. h. die Glaskugel selbst samt Gestell wird nicht bewegt. Sie ruht an ihrem »Äquator« in einer ringförmigen metallenen Plattform, die sich ihrerseits auf vier Glasröhren als Füße stützt.

In den späteren Entwürfen von 1923 (Abb. 323) ¹³⁵ steht oben, mittig auf dem Deckel und somit die Glaskugel als Stövchen benutzend, eine kleine Teekanne als flaches Kugelsegment mit Kreisscheiben-Griff, welche stark an die *TEEKANNEN* von Marianne Brandt erinnern (Abb. 268), die allerdings erst nach ihrem Besuch der großen Sommerausstellung ans *Bauhaus* kam. Sind diese Entwürfe G. Paps von 1923 vor oder nach der *Bauhaus*-Ausstellung entstanden? D. h. sind G. Paps *TEEKÄNNCHEN* von M. Brandt inspiriert oder umgekehrt? Eine entsprechende Frage stellte sich schon zuvor auch

132 Droste, Wolsdorff, und Mang, Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, S. 34 u. 44.

133 Weber, Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April, S. 234f., Nr. 207–209.

134 Ebd., S. 234 mit zwei Quellentexten.

135 Ebd., S. 235, Abb. 208f.

angesichts der Glasröhren. Denn 1922 entwickelte Carl Jacob Jucker in derselben Werkstatt seine Serie der sechs Tischlampen mit Glasrohr als Mittelständer (Kap. II.A.4.b mit Abb. 24). Hat Pap das Motiv von Jucker oder umgekehrt? Dasselbe gilt für Paps alternative *DREIVIERTELKUGEL AUS DÜNNEN MILCHGLAS*, von der Gyula Pap 1979 meinte, dass diese auch als Lampenkugel getaugt hätte, was erst später aufgegriffen worden sei.¹³⁶ Wilhelm Wagenfeld wurde offiziell erst am 16. Oktober 1923 zur Probe am *Bauhaus* aufgenommen (Kap.II.A.4.b), zwei Monate nach C. J. Juckers Fortgang. Die elektrische Teemaschine von Gyula Pap wurde laut Werkstattbericht für Juni 1923 mangels bestimmter Einzelteile nicht rechtzeitig zur *Bauhaus*-Ausstellung fertig, also wurde nur ein Entwurf gezeigt.

Von der Weberei war nichts weiter zu erwarten, aber die von Gerhard Marcks betreute Töpferei suchte und fand innerhalb ihrer Möglichkeiten eigene Lösungen, von denen die Mokka-Maschine aus den Händen von Theodor Bogler sicherlich die intelligenteste war (Kap.II.D.1.b).

In der Holz- und Steinbildhauerei, die wiederum Schlemmer leitete, für den die Gestalt des Menschen den Mittelpunkt seiner eigenen Arbeiten bildete, fertigte der vielseitige Theobald Emil Müller-Hummel ebenfalls 1922 die Holzfigur *MASCHINENMENSCH* an (Abb. 274): Es verwundert kaum, dass innerhalb des Diskussionswirbels von 1922 um die Bedeutung der Maschine für die Zukunft des *Bauhauses* und zusätzlich angeregt von Schlemmers technoiden Plastiken eine Figur wie Hummels hölzerner *MASCHINENMENSCH* entstand. Auf einem schwarzen Würfel befindet sich diese »Maschine« gerade im statuarischen Stillstand. Maschinell wirkt der Seitenschlitz im Kopf, als ließe sich die Kugel seitlich neigen; maschinell wirkt der Brustbereich: ein durchgesteckter Bolzen mit Imbusloch wie zum Festschrauben mittels Vierkant; maschinell wirken die Kniegelenke: herausstehende Enden einer zylindrischen Stange. Dem Anschein nach kann dieser Roboter sich nur rechtwinklig bewegen. Insgesamt jedoch ist diese Plastik, bezogen auf das Thema *Wohnmaschine*, eher ein produktives Missverständnis der Vorstellungen von Le Corbusier.

Innerhalb der Wandmalerei tendieren Rudolph Paris (Abb. 275, rechte Seite) und Josef Maltan mit Alfred Arndt in ihrer gestalterischen Bezugnahme auf die Heizkörper an derselben Wand zu einem technoiden Formenvokabular im Sinne Fernand Légers, während Joost Schmidt in seinen *STUCKRELIEFS* (Abb. 150) eine gewisse Art Maschinenästhetik im Sinne von Präzisionsmechanik mittels Rohr- und Kugelsegmenten, scharfen Schnitten und exakt geometrischen Operationen erzeugt.

Die Glaswerkstatt hatte nur wenige Schüler, darunter immerhin Josef Albers, der in seinen frühen Glasassemblagen (Abb. 257) mit Abfallelementen aus industrieller Produktion arbeitete.

Aus der Druckerei ist von Bauhausschülern zum Stichwort *Wohnmaschine* nichts Nennenswertes bekannt, es sei denn man berücksichtigt, dass Ludwig Hirschfeld-Mack nach dort erfolgreich bestandener Gesellenprüfung (23. April 1921) und dann »Etat-Geselle« der Druckwerkstatt,¹³⁷ sich den Lichtexperimenten von Kurt Schwerdtfeger anschloss und dann auf farbiger Ebene eigene Akzente setzte.

Dagegen stammt aus der Reklameabteilung zumindest Marcel Breuers Plakat zum Bauhaustanz am 15. Dezember 1923 (Abb. 340): blühende Ingenieursfantasie, zugleich

136 Ebd., S. 234.

137 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar, S. 116–119, hier S. 117.

ein Beitrag zum Thema Bühne. Zur Bühnenwerkstatt muss allerdings etwas weiter ausgeholt werden.

3. Oskar Schlemmer und DAS MECHANISCHE KABARETT

Schlemmers Rede von der *Maschine Mensch* und dem *Mechanismus Körper* (1922 h) darf mit Recht als Ursprung der veränderten Weimarer Bühnenarbeit nach dem Fortgang von Lothar Schreyer (Kap.III.B.1.h) bezeichnet werden.

Ihren entscheidenden Impuls, so die hier vertretene These, verdankte die Entwicklung in der Bühnenwerkstatt (Kap.III.B.5.j) jener extensiven Debatte um die Vorstellung des Hauses als einer Maschine zum Wohnen, die Schlemmer selbst offenbar am intensivsten beschäftigte (Texte, Zeichnungen, Modellbau von 1922) sowie um die damit verknüpfte, von Gropius propagierte Orientierung auf die neue Einheit von Kunst und Technik.

Das bedeutet, dass schon 1922 eine ganze Reihe Studierender der Bühne,¹³⁸ die ihren Schwerpunkt eigentlich in anderen Werkstätten hatten, wie etwa Marcel Breuer, Ilse Fehling und Kurt Schwerdtfeger, noch unter Meister Schreyer, der erst am 6. März 1923 demissionierte, sich in der Weise mit der »Maschinen-Debatte« auseinandersetzten, dass sie an Schreyer vorbei Ideen, Entwürfe und Modelle entwickelten, die das Thema Maschine auf die Bühne bringen sollten. Von Kurt Schwerdtfeger wissen wir definitiv, dass er vom Formmeister seiner Bildhauer-Werkstatt laut Schlemmers Tagebucheintrag (11. Mai 1922) einen Kursus zum Modellbau einer *Wohnmaschine* wünschte (1922 d); natürlich nicht für ihn allein, er setzte offenbar ein breiteres Interesse voraus. Schon im Folgemonat, am 21. Juni, führte Schwerdtfeger während des *Bauhaus*-Laternenfestes seine ersten lichttechnischen Experimente vor.¹³⁹ Mit anderen Worten: Schlemmers Impuls ergriff 1922 Studierende, die nachmalig Bühnengeschichte am *Bauhaus* schrieben.

Zur Weimarer Bühnenwerkstatt allgemein darf in Erinnerung gerufen werden, dass außer Lothar Schreyer (STURM-Bühne) und Oskar Schlemmer (Stuttgarter Experimente) auch drei andere *Bauhaus*-Meister schon vor ihrem Eintritt ins *Bauhaus* eigene Überlegungen angestellt bzw. Erfahrungen zum Thema Bühne gesammelt hatten, so dass für alle Akteure am *Bauhaus* von einem für das Arbeitsklima günstigen Umfeld gesprochen werden kann: Wassily Kandinsky hatte im Almanach *DER BLAUE REITER* eine als Skizze zu bezeichnende *BÜHNENKOMPOSITION* mit dem Titel *DER GELBE KLANG* veröffentlicht; und im Katalog zur großen *Bauhaus*-Ausstellung 1923 erschien sein Beitrag *ÜBER DIE ABSTRAKTE BÜHNENSYNTHESE*.

Paul Klee hatte über Jahre Handpuppen gefertigt, was er in Weimar fortsetzte; eine Fülle seiner Zeichnungen und Gemälde kreist um das Thema Bühne. László Moholy-Nagy war 1920 in Berlin für Erwin Piscators Inszenierung *PRINZ HAGEN* (von Upton Sinclair) der Bühnenbildner.

138 Winkler, Bauhaus-Alben. Bauhausausstellung 1923. Haus am Horn. Architektur. Bühne. Druckerei, S. 216f.

139 Blume, »Bauhausbühne Chronologie«, S. 226–253, hier S. 229.

Einen bedeutenden Schub erhielt schließlich die Bühne am *Bauhaus* durch Projekte zum Bühnenbau, ausgelöst durch Walter Gropius als Architekt. Denn Gropius bekam im Mai 1921 vom *Deutschen Nationaltheater Weimar* die Aufforderung, für die eigene neue Außenstelle, das kaiserzeitliche Stadttheater in Jena, Pläne zu dessen Umgestaltung auszuarbeiten,¹⁴⁰ den Auftrag erhielt er am 19. Juni 1921 und mit den Umbauarbeiten wurde im August begonnen, wobei auch Bauhauswerkstätten involviert waren (Holzwerkstatt, Wandmalerei, Lampen). Natürlich bevorzugte Gropius dieses Stadttheater als *Bauhaus*-Spielstätte für die Aufführung des *MECHANISCHEN KABARETTES* während der Bauhauswoche 1923. Das architektonische Ergebnis in Jena, genauer die neugestaltete Theaterfront, wurde, wie bereits erwähnt, von Le Corbusier in Heft 27 der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* (Abb. 315) als positives Beispiel deutscher Gegenwartsarchitektur abgebildet.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter verwunderlich, dass während dieser Jahre auch unter den Studierenden mehrere innovative Entwürfe zu Bühnenbauprojekten entstanden.

Innerhalb der Entwicklung der Weimarer Bühnenwerkstatt, die zwar nicht von Schlemmer allein, von ihm aber offenbar am nachhaltigsten gefördert und erst später von Moholy-Nagy beschleunigt wurde, lassen sich bis zum Ende der Weimarer Jahre unterscheidbare Phasen und Stufen erkennen, die an dieser Stelle nicht chronologisch aufgezählt, sondern in eine systematische Abfolge gebracht werden:

1. Der maskierte menschliche Körper in mechanischen Bewegungen
2. Technisches Bewegungsspiel von Figurenbildern
3. Der menschliche Körper versus Maschinenfigur
4. Theaterbau-Projekte
5. Mensch in, mit oder gegen eine Maschinerie
6. Maschinenartiges Spiel abstrakt-geometrischer Formen
7. Geometrische Licht-Schatten-Experimente, erzeugt von einer nicht sichtbaren Maschine

Beispiele zu:

1. Der maskierte menschliche Körper in mechanischen Bewegungen

Schlemmers *TRIADISCHES BALLETT* darf mit Recht als Keimzelle der Entwicklung ab 1922 bezeichnet werden, auch wenn Idee, Kostümentwürfe und erste Aufführung keine Bauhaus-Produktion im engeren Sinne waren. Immerhin gehörte Schlemmer zur Zeit der Stuttgarter Premiere dem Meisterkollegium am *Bauhaus* länger als anderthalb Jahre an, Teile der Ausstattung entstanden in Weimars Werkstätten und schließlich wurde die Aufführung innerhalb der Bauhauswoche öffentlich sozusagen als Komponente des Bauhauses wahrgenommen. Unter allen »Bühnen-Kostümkörpern« (Abb. 220) war der sogenannte *ABSTRAKTE* (Abb. 221) in der Schluss-Szene als kubistischer Homunkulus sicherlich nicht nur die spektakulärste Erscheinung (Kap.III.B.1.g, Abschnitt »Bühnen-Kostümkörper«),

140 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 304–307.

sondern verkörperte, vor allem in der Kopfbildung, am anschaulichsten den technoiden Aspekt der Performance. Dessen ungeachtet kam *DER ABSTRAKTE* nicht als Maschine auf die Bühne, sondern spielte wie die anderen Gestalten der schwarzen Reihe seinen Part als maskierter Tänzer.

2. Technisches Bewegungsspiel von Figurenbildern

Passend zum Bauhaus-Fasching ließ Schlemmer im Februar 1922 als Theaterparodie sozusagen »die Puppen tanzen«, und zwar in Form des mit seinem älteren Bruder Carl (von Mai 1921 bis Oktober 1922 handwerklicher Leiter der Werkstatt für Wandmalerei)¹⁴¹ produzierten *FIGURALEN KABINETTS I*: »... eine dadaistische Slapstick-Liebesgeschichte mit vielen Grotesk-Figuren, die an einer Schnur über eine schwarz ausgeschlagene, schießbudenartige Kasperlebühne gezogen« wurden;¹⁴² oder mit den Worten Schlemmers selbst: »Halb Schießbude – halb Metaphysikum abstraktum, Gemisch, das ist Variiertes aus Sinn und Unsinn, methodisiert durch Farbe, Form, Natur und Kunst, Mensch und Maschine, Akustik und Mechanik.«¹⁴³ Damit bewegte sich die Aufführung laut Schlemmer »auf den von Dichtern und Schauspielern unabhängigen Gebieten der anonym oder mechanisch bewegten Form-, Farb- und Figurenspiele«.¹⁴⁴

3. Der menschliche Körper versus Maschinenfigur

Das Spiel Mensch versus Maschinenfigur erlaubte diverse Varianten. Eine davon zeigt der zeichnerische Entwurf Schlemmers zu *DIE BEIDEN PATHETIKER* von 1923, in *BAUHAUSBÜCHER 4* (1925) zur Bühne S. 21. Dazu Schlemmer: »Zwei die Bühnenhöhe einnehmende Monumentalgestalten, Personifikationen pathetischer Begriffe wie Kraft und Mut, Wahrheit und Schönheit, Gesetz und Freiheit. Ihr Dialog: die durch Schalltrichter proportional der Figurengröße verstärkten Stimme, ein Auf und Ab der Reden gegebenenfalls orchestral unterstützt. Die Gestalten – auf Rollwagen schiebbar – sind reliefplastisch gedacht; Stoffröcke, die beim Auftritt schleppend nachziehen; cachierte Metallmasken und –leiber, die Arme beweglich zu sparsamen gewichtigen Gesten. Dazu – kontrastierend und maßgebend – der natürliche Mensch mit natürlicher Stimme, in den drei Zonen der Bühnenausdehnung sich bewegend, die Dimensionen stimmlich und bewegungsmäßig fixierend.«¹⁴⁵

Unter den Alternativen aus der Bühnenwerkstatt befinden sich mehrere Entwürfe des Bauhauschülers Xanti Schawinsky, darunter das Bild aus seinem Nachlass *STEPPTÄNZER VERSUS STEPPMASCHINE* von 1924: Vor einem raumlos schwarzen Grund spielt sich eine kuriose Dialogszene ab:

141 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar, S. 87–89 u. S. 97f.

142 Vogelsang, »Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne«, S. 320–363.

143 Schlemmer, Mohly-Nagy, und Molnar, Die Bühne im Bauhaus, S. 22f.

144 Ebd., S. 20.

145 Ebd., S. 22.

Für unsereins als westliche Links-Rechts-Leser hat eine grundfarbenbetonte Kreatur das Heft des Handelns in der Hand, während der schwarz gekleidete Salon-Mensch mit geschwellter Brust, glänzendem Zylinder und weißen Handschuhen an der Hosennaht ungerührt-abwartend seine betont aufrechte Haltung bewahrt. Das mechanische Gestell aus einem gelben Rad als Unterleib, an welchem gelenkige rote Stangenbeine hängen, und einem blanken Zylinder als Oberkörper, scheint mit vorgeneigtem Kreisscheiben-Kopf und lang ausgestrecktem roten Arm auf den ernstesten Herrn in Schwarz loszugehen, um ihm eine Lektion zu erteilen. Der Titel verrät, worum es dabei geht: um Steppanz. Eine Grotteske, eher belustigend als bedrohlich wie die »Über-Ich-Monumente« der Pathetiker.

Von Xanti Schawinskys Bühnen- und Kostümentwurf zu einer Szene aus *DOMPTEUR UND UNTIER* (1924) war im Kapitel zur Auseinandersetzung mit dem Kubismus bereits die Rede.

4. Theaterbau-Projekte

Die unkonventionellen Bühnenexperimente am *Weimarer Bauhaus* verlangten nach neuen räumlichen Aufführungsbedingungen. Unter den diversen Theaterbau-Projekten von Mitwirkenden der Bühnenwerkstatt fallen besonders die Entwürfe von Ilse Fehling und Farkas Molnár auf.

Ilse Fehling (1896 – 1982) engagierte sich von 1920 an über sechs Semester lang in Schreyers Bühnenwerkstatt, war aber schwerpunktmäßig Bildhauerin (Abb. 448 – 450). Daher stand sie natürlich besonders unter dem Einfluss ihres Formmeisters Schlemmer. In dieser Zeit entwickelte sie, vermutlich angeregt durch die Sommerfest-Premiere des *REFLEKTORISCHEN LICHTSPIELS* von Kurt Schwerdtfeger, eine Rundbühnenkonstruktion für ihr Marionettentheater (Abb. 272), die sie sich vom Reichspatentamt in Berlin patentieren ließ (Nr. 387 832 vom 28. Oktober 1922). Im Prinzip handelte es sich um eine Wanderkulisse für Marionettenbühnen, »die von einer Vorratsrolle abgewickelt und auf eine andere Rolle aufgewickelt wird«, wobei deren Weg über die Bühne »im Grundriss eine spiralförmige Bahn« beschrieb.¹⁴⁶ Diese Wanderkulisse bestand aus durchscheinenden und durchbrochenen Materialien, was für die Zuschauer angesichts der kontinuierlich ablaufenden und dabei farblich, strukturell und beleuchtungsmäßig wechselnden Überlagerung der Kulissenschichten ein ungewöhnliches Schau-Spiel darstellte.

Farkas Molnár (1897 – 1945) arbeitete ab 1921 in der Werkstatt für Holzbildhauerei, zunächst unter dem Formmeister Muche, ab Sommer 1922 teilweise, ab Winter 1922/1923 dann ganz unter Oskar Schlemmer, d. h. auch ihm konnten Schlemmers Motive nicht entgangen sein. Molnárs Vertrautheit mit der Vorstellung *Wohnmaschine* beweist die zitierte Textpassage 1924 g. 1922 wandte sich Molnár als Organisator vollständig der KURI-Gruppe zu, einer kleinen »Sezession« innerhalb des Bauhauses, die sich zu *De Stijl* bekannte. Dann griff Molnár, unter dem unverkennbaren Einfluss seines

146 Müller und Radewaldt, *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, S. 86 – 91.

ungarischen Landsmanns Moholy-Nagy (ab April 1923 am Bauhaus), weitere Impulse des ursprünglich russischen Konstruktivismus auf und entwickelte das von ihm so benannte *U-THEATER* (Abb. 324). Der Name erklärt sich aus der Konstellation der Zuschauer-Ränge, insofern als Neuerung das traditionelle Parkett allein den Bühnen-Ebenen vorbehalten ist, sodass die Zuschauer das nun in die Mitte gerückte Geschehen von drei im Winkel zueinander stehenden Seiten wahrnehmen können. Die Komplexität des Entwurfs wird erst durch Molnárs eigene Erläuterungen verständlich.¹⁴⁷ Danach verfügt das Theater über vier Bühnen: Die quadratische Hauptspielfläche A (12 × 12 m) ist »versenkbar und erhöhbar« und dient »menschlichen und mechanischen Handlungen«, die zweite, halb so große Fläche B dahinter ist nach vorn und hinten verschiebbar sowie auch höhenverstellbar und dient »reliefartigen Erscheinungen«.

Die nach hinten anschließende dritte Bühne C (8 × 12 m) ist nur nach vorn offen und kann seitlich und rückwärts verschoben werden; sie dient den »bildhaften flächigen Erscheinungen«, kann aber auch für Orchester-Aufstellungen genutzt werden. Alle drei Ebenen sind »für das Publikum zugänglich, so dass aus dem räumlichen Zusammenhang eine Mit-Handlung des Publikums entstehen kann.« Die vierte Nebenbühne D mit Resonanzboden hängt über der B-Bühne und steht mit den Rängen in Verbindung: »Für Musik und Bühnenhandlungen«. Zusätzlich ist da mittendrin ein zylinderartiger Hohlkörper E, »über Bühne A und B und über dem Zuschauer-raum allseitig bewegbar zum Herunterlassen von Menschen und Gegenständen«, geeignet für »akrobatische Vorführungen in der Luft, zusammengebaut mit Beleuchtungskörper und Reflektor«. Weiterhin: »F. Mechanischer Musikapparat, kombinierte neuartige Klanginstrumente, Radio und Lichteffekte.«

Schließlich: »G. Hängende Brücken, Zugbrücken zwischen Bühnen und Rängen. Andere mechanische Hilfsmittel zur Erhöhung der Wirkung, Wasserapparate, Duftverbreiter.« Die Zuschauer sitzen auf verstellbaren und drehbaren Stühlen, die Zwischenwände der zweireihigen Logen (für je sechs Personen) sind verschiebbar und verstellbar.

So hat Farkas Molnár aus der Idee *Wohnmaschine* das Konzept einer komplexen, mit dynamischen Komponenten ausgerüsteten *THEATERMASCHINE* entwickelt.

5. Mensch in, mit oder gegen eine Maschinerie

Aus Molnárs Bühnen-Konstruktion ergibt sich als nahezu zwangsläufige Konsequenz ein bis ins Unbekannte erweitertes Bewegungspotential der Akteure. Um dies zu visualisieren, greift Molnár zur Collagetechnik (Abb. 325). Da ähnliche Collagen von Moholy-Nagy nicht eindeutig datierbar sind, darf hier gefragt werden, wer von beiden der Gebende und wer der Nehmende war? Dasselbe gilt von den Ideen Richtung »Total-Theater«. Dirk Scheper deutet in seinem grundlegenden Werk über die Bauhausbüh-

147 Schlemmer, Mohly-Nagy, und Molnar, Die Bühne im Bauhaus, S. 436–438 als Dok. 106.

ne eine Abhängigkeit Molnars von Moholy-Nagy an; enge Zusammenhänge sind offensichtlich, Beweise fehlen.¹⁴⁸ Molnars *U-THEATER* in Betrieb mit eingetragener Bezeichnung der Bühnenelemente A, E und G bleibt natürlich eine utopische Vision mit akrobatischen Sprüngen zwischen den Ebenen: Wie in einer Zirkus-Nummer geht ein vollständig kariert gekleideter Clown mit ausgestreckten Armen wie blind an die heruntergeklappte Zugbrückenkante auf einen Zuschauer zu, der sich aber zum Springer hinter ihm umdreht, ehe auch er auf das »Sprungbrett« unter ihm fallen wird. Das ist pure Bauhaus-Slapstick-Parodie, ergänzt um einen Palmenkletterer und eine postkubistisch gemalte Zylindermaschinerie, und das alles in einem irritierenden Bildraum, der in atemberaubender Weise gewohnte Perspektivvorstellungen sprengt.

In Oskar Schlemmers Bühnenbildentwurf zu *KÖNIG HUNGER* (Abb. 277) aus demselben Jahr geht es vergleichsweise konventionell zu. Vergleichbar ist immerhin die augenfällige Übermacht der Theatermaschinerie. Bei Schlemmer sorgt das Räderwerk schon in den uniformen Reihen der schwarzen Zuschauer-Attrappen als Teil des Bühnenganzes für ein gegenläufiges Geschiebe der Ohnmacht. Und die prinzessinnenhafte Gestalt im Mittelpunkt scheint nicht wahrzunehmen, dass sie in den gigantischen Automatismen industrieller Abläufe auf verlorenem Posten steht. Oder ist sie eine *dea ex machina* mit der Fähigkeit, der stolzen Mechanik des Unheils Einhalt zu gebieten?

6. Maschinenartiges Spiel abstrakt-geometrischer Formen

Kurt Schmidt (1901–1991) studierte von 1920–1925 am *Bauhaus*; nach der Vorlehre bei Itten war er von 1921–1923 in der Werkstatt für Wandmalerei, somit vor der Übernahme durch Kandinsky (1. Juli 1922) ebenfalls Schlemmer-Schüler in der entscheidenden »Infektionsphase« der Reflexe auf Le Corbusiers *Wohnmaschinen*-Impuls; 1923–1924 Wechsel in Schlemmers Bühnenwerkstatt. Schmidts zentraler Beitrag, mehrfach aufgeführt, ist sein Projekt *MECHANISCHES BALLETT* (Abb. 280), welches unter der Rubrik Kubismus-Rezeption bereits hinreichend analysiert wurde (Kap.III.B.5.); mit Schmidts eigenen Worten: »... so wurde auch im Mechanischen Ballett das Prinzipielle des Maschinenwesens dargestellt und in das Formentänzerische übersetzt ... Präzise, ruckartige, motorische Bewegungen waren bei vier tänzerischen Mechanismen als bewegende Kräfte tätig.«¹⁴⁹ Formal ist angesichts des Abstraktionsgrades der Bühnenelemente ein Einfluss von *De Stijl* einerseits und seines Meisters Kandinsky andererseits nicht zu leugnen.

Ein Entwurf der Bewegungsfolge für ein weiteres mechanisches Bühnenspiel (Abb. 326) stellt insofern eine Weiterentwicklung dar, als die kantigen

148 Scheper, Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 100–107, hier S. 107.

149 Neumann, Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse, S. 54–58, hier S. 56.

Bewegungen der im Flächen-Relief hintereinander sich verschiebenden Elemente nun ein kegeliges Gegenüber bekommen, welches in Abkehr vom *De Stijl-Purismus* seine plastische Potenz selbstbewusst vorturnt.

7. Geometrische Licht-Schatten-Experimente, erzeugt von einer nicht sichtbaren Maschine

Kurt Schwerdtfeger, einer der wenigen Studierenden in Schlemmers Steinbildhauerei, hat in Zusammenarbeit mit seinem Werkstattleiter Josef Hartwig¹⁵⁰ für das Bauhaus-Laternenfest am 21. Juni 1922 (Sommeranfang) eine Apparatur entworfen und gebaut, um damit ein bühnenreifes »reflektorisches Lichtspiel« vorführen zu können, ein nachträglich von Moholy-Nagy geprägter Begriff, der aber sachlich falsch ist, weil nichts reflektiert wird. Jedenfalls war das ein qualitativer Sprung, »zumal man in ihnen eine Übertragung der pseudo-mechanischen Schau-Spiele der Bühnenwerkstatt in die Immaterialität des Lichts sehen kann«. ¹⁵¹ Das war zehn Monate vor dem Weimarer Start von Moholy-Nagy.

»Ein Zufall wirkte als starker Anreger: Bei einem einfachen Schattenspiel, das für ein »Laternenfest« geplant war, musste eine Azetylenlampe ausgewechselt werden. Dabei entstand zufällig eine Verdoppelung der Schatten auf dem durchsichtigen Papier, und durch die verschieden gefärbten Azetylenlampen waren ein kalter und ein warmer Schatten sichtbar. Sofort trat der Gedanke auf, die Lichtquellen zu verdoppeln ...«¹⁵² (Abb. 341).

Ludwig Hirschfeld-Mack, schwerpunktmäßig »Etat-Geselle« in der Druckwerkstatt, entwickelte das Prinzip weiter, indem er mit beweglichen Lichtquellen arbeitete, differenziertere geometrische Schablonen einsetzte, vor welche Farbglasscheiben geschoben werden konnten (Abb. 327), und entwickelte Partituren für Lichtsequenzen zu mehrstimmigen Tonfolgen, die er synchron selbst am Klavier spielte. Auf der transparenten Leinwand entstanden kontinuierlich bewegte Bildfolgen mit partiellen optischen Mischungen, beispielsweise: blau + rot = violett. László Moholy-Nagy würdigte in seinem Buch *MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM (BAUHAUSBÜCHER 8)*, laut Impressum zusammengestellt im Sommer 1924, erschienen 1925) dieses Projekt ausdrücklich durch drei Abbildungen (S. 71, 76, 77), einen Text von Hirschfeld-Mack zur Partitur der »Reflektorisches Farbenspiele« (S. 72f.) mit Wiedergabe der ersten Takte seiner »Farbensonatine« (S. 75) und zugehöriger Erläuterung (S. 74). Über diese Licht- und Schattenspiele schreibt Moholy-Nagy, sie seien »in der Überschneidung und Bewegung farbiger Flächen bisher praktisch die gelungenste bewegte Farbgestaltung«. Und weiter: »Die Ergründung einer neuen raumzeitlichen Dimension

150 Schüler, Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar, S. 33–39.

151 Scheper, Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 107–111, hier S. 107.

152 Hirschfeld-Mack, »Farbenlicht-Spiele. Wesen – Ziele – Kritiken (1925), Wiederabdruck in: Wingler, Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, S. 96–98.

des strahlenden Lichtes und der temperierten Bewegung wird in den sich drehenden und in die Tiefe verschiebenden Lichtstreifen immer deutlicher (S. 16).

Mit diesen Licht-Spielen erreicht das Maschinenthema am Bauhaus erstmals eine dynamische Note.

Während der Weimarer Bauhaus-Woche sollten am 17. August 1923 die auf dem Plakat (Abb. 328) angekündigten Aufführungen in dem von Gropius neugestalteten *Jenaer Theater* stattfinden. Aus zeitgenössischen Berichten geht hervor, dass aus unterschiedlichen Gründen das Programm teils gar nicht, teils stark beeinträchtigt umgesetzt wurde, es tauchte das *bonmot* einer »Schlacht von Jena« auf, am besten sei noch das »Mechanische Ballett« von Georg Schmidt gelungen, ausgeführt von Friedrich Wilhelm Bogler, Bengt von Rosen, Claus Barthelmess und Georg Teltscher.¹⁵³

4. Bildkommentare von Paul Klee

An einem so sensiblen Künstler wie Paul Klee konnten die *Bauhaus*-Diskussionen von 1922 um Le Corbusiers *Wohnmaschine* nicht spurlos vorübergehen. Und so entstanden in dieser Zeit eine Reihe von Zeichnungen, die aber offensichtlich nicht auf Le Corbusier direkt reagierten, sondern auf die Weimarer Diskussionsbeiträge dazu.

PO, DER INGENIEUR (1922, 102; Catalogue raisonné 2926).

Auf dem hochformatigen Blatt (Abb. 329) sind flächenökonomisch mittels feiner, exakt mit Lineal gezogener Striche einige Perspektivkonstruktionen so angeordnet, dass deren mal enger, mal lockerer Zusammenhang nicht gleich »durchschaubar« (*perspicere*) wird, zumal die zentralperspektivischen Fluchtpunkte, wenn man sie ausfindig macht, keinem gesetzmäßigen »Masterplan« gehorchen. Das gleichwohl zugrundeliegende Prinzip scheint die Idee eines offenen Schachtelsystems zu sein, das in der Vorstellungswelt des *INGENIEURS PO* durch präzises Einfügen, Heranschieben oder variables Kombinieren vielfältig nutzbar gemacht werden könnte. Der Name des Ingenieurs steht am Fuß des einzigen Bogengerüsts mit quergestelltem Augenpaar. Von dieser Systempräsentation aus lässt sich ohne Umschweife eine plausible Verbindung zu Oskar Schlemmers Text *HAUSBAU UND BAUHAUS* (1922 e, Abb. 318) herstellen, worin dieser seiner Phantasie zum Stichwort *Wohnmaschine* freien Lauf lässt: »... transportabel und zusammenklappbar ... Die Räume sind schachtelartig ineinandergefügt und können im Sommer aus- und hochgezogen werden.« Klees *INGENIEUR* spinnt das weiter.

UTOPISCHE BRETTERCONSTRUCTION (1922, 104; Cat.rais. 2928)

Der Begriff Utopie taucht bei Schlemmer wie bei Gropius gleichermaßen im Zusammenhang mit ihren konstruktiven Ideen zum Begriff *Wohnmaschine* auf (1922 a, 1922 e), wenn auch mit kaum vergleichbaren Vorstellungen und Ergebnissen. Wenn nun Paul Klee im selben Jahr eine utopische Kon-

¹⁵³ Scheper, Oskar Schlemmer: das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, S. 78–81; Ders., »Das mechanische Kabinett«, S. 47–51.

struktions zeichnet (Abb. 330), dann entsteht bei ihm kein Gehäuse, sondern eine luftige, technisch so nicht realisierbare Kette unterschiedlicher Flächenelemente, die durch die schwarzen Pfeile wie in Bewegung gesetzt wirken. Die linke Kette stützt sich auf ein Standbein, die rechte strebt von einer Pollerreihe in Faltungen aufsteigend zu einer Stufenanlage, wo ein glotzüdiges Kopffragment wartet. Das Ganze vermittelt den Eindruck eines Entstehungsprozesses, *work in progress*, hin zu einem komplexeren Gebilde, dessen Gestaltungsziel einstweilen offen bleibt.

MASCHINENANLAGE (1922, 110; Cat.rais. 2934)

Dass diese *MASCHINENANLAGE* von einer gehörigen Distanz zum Thema Technik zeugt, verrät schon die Art ihrer Ausführung: eine lavierte Pinselzeichnung (Abb. 331). Man blickt auf ein fragiles Gestell mit unbeholfen, wie von Kinderhand installiertem Räderwerk ohne sichtbares Antriebssystem, ohne Bedienungshelb und vor allem ohne erkennbarem Zweck, also eher Spielzeug eines Bastlers. Diese »Anlage« verträgt keinerlei mechanische Belastung, sie bildet über einer getupften Grundfläche ein kastenförmiges Gehäuse, das mit dünnen Seilen zusammengehalten wird und in welche die »Maschinerie« seitlich eingespannt ist.

Mit dieser *MASCHINENANLAGE* bagatellisiert Klee offenkundig den derzeitigen Maschinendiskurs.

DIE ZWITSCHERMASCHINE (1922, 151; Cat. rais. 2975).

Noch einen Schritt weiter geht Paul Klee mit diesem bekannten Bild (Abb. 332), das sich ebenfalls der Maschinendebatte zuordnen lässt:

Eine simple Drehkurbel setzt eine labile Mechanik dünner Stangen in Gang; das sind die überlängten Beine der vier auf ovale Köpfe reduzierten Vogelkörper, aus deren geöffneten Schnäbeln z. B. ein Blatt oder eine Pfeilspitze heraussticht. Vermutlich erzeugt das imaginierte Drehen der Kurbel außer der Bewegung auch quietschende Laute des Gestänges, die das Zwitschern simulieren, akustisch verstärkt durch den längsrechteckigen Schallschacht am Boden; das Ganze umgeben von einem bläulichen Dunst ohne jeden räumlichen Hinweis.

Die *ZWITSCHERMASCHINE* hat trotz der aggressiven Pfeilspitze etwas von einem belustigenden Drahtseilakt. Während Kandinsky sich mit seinem Ausspruch über die Maschine als Götzen Luft verschaffte, schien sich Klee mit solch einem Gebilde an alledem vorbeizeichnen zu wollen: »Zwitschert ruhig weiter über Fluch und Segen der Maschine!«

DIE ZEICHNUNG OHNE FEHLER (1922, 99; Cat. rais. 2923).

1922 entstanden weitere Zeichnungen, in denen Klee das Motiv Gehäuse, wie im Falle *HAUS DER FIRMA Z.* (1922, 103; Cat. rais. 2927), oder das Motiv labiler Maschinerie thematisierte, wie in der *KONSTRUKTION MIT CENTRAL-*

RÄDCHEN (1922, 225; Cat. rais. 3050), oder aber beides kombinierte, wie in der ZEICHNUNG OHNE FEHLER (1922, 99; Cat.rais. 2923), der zeitlich ersten (Abb. 333) unter den sieben hier genannten Beispielen.

Diese Federzeichnung auf Transparentpapier, technisch nicht unähnlich der Darstellung eines Architekten, steht dem Blatt *PO, DER INGENIEUR* (1922, 102) am nächsten und ist Zeuge einer durchaus ernsthafteren Beschäftigung mit dem Impuls *Wohnmaschine*, insofern hier mögliche Entwicklungsschritte einer Kombination von Raumelementen perspektivisch präsentiert werden, die durch Ideen von Gropius (1922 a) und Schlemmer (1922 e) angeregt zu sein scheinen. Im Vordergrund rechts, am Fuß der untersten Plattform steht ein schwarzer Mast mit signalartigem Kopf, der mittels gestrichelter Linien nach oben an eine Art Hochspannungsleitung angeschlossen ist. Die Mitte des Masts ist rechts verknüpft mit einem windspielartigen Gestänge, als ob hier Energie erzeugt wird, die ebenfalls oben teils direkt, teils über den Mast mit der Oberleitung verbunden ist. Von diesem horizontalen Seil hängt das oberste Raumelement herab, das seinerseits die beiden Plattformen unter sich zu tragen scheint, die wiederum den eigentlichen Zentralraum halten, der aber auch von der unteren Ebene durch eine kräftige Mittelstange gestützt wird.

Man gewinnt hier den Eindruck einer Studie zu einem experimentellen Raumsystem, das mittels provisorisch-maschinell erzeugter Energie diverse Konstruktionslösungen erlaubt, ohne jedoch schon ein bestimmtes Ziel anzuvisieren. Es bleibt ein Fantasieprodukt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Paul Klees Reflexe auf das Stichwort *Wohnmaschine* sehr ambivalent ausfallen: von konstruktiven Projektionen über abwegige Fantasiegeschöpfe bis zu beißend-ironischer Distanzierung. In allen Fällen bewegt sich Klee abseits jeglicher Realisierbarkeit – seine Zeichnungen handeln nicht von dieser Welt.

5. Der Entwurf einer »Wohnmaschine« von Walter Gropius

Wie im Falle der *MAISON CITROHAN* (Kap.IV.A.3) als dem von Le Corbusier seinerzeit bevorzugten Modell einer *machine à habiter* soll nachfolgend bei Gropius das Verhältnis zwischen seinem eigenen verbalen Anspruch einerseits und den Entwurfszeichnungen und Modellen seines Baubüros andererseits kritisch überprüft und mit Le Corbusiers Programm einer *Wohnmaschine* verglichen werden.

Wenn man der hier vertretenen These folgt, wonach das *Wohnmaschinen*-Konzept von Walter Gropius als Antwort auf Le Corbusiers »Maison en Série« zu werten ist, dann kann man sich einzig auf die Erstveröffentlichung in Heft 13 der Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* vom Dezember 1921 (S. 1525 – 1542) verlassen und berufen, weil die schriftlichen und künstlerisch-praktischen Reflexe am *Weimarer Bauhaus* schwerpunktmäßig schon 1922 erfolgten, das gleichnamige Kapitel im Buch *VERS UNE ARCHITECTURE* aber erst 1923 erschien. Ganz abgesehen davon, dass in diese zweite Version 7 der 21 Ab-

bildungen samt ihrer erklärenden Untertitel nicht übernommen und außerdem *LA MAISON CITROHAN* anders präsentiert wurde, was ebenso für die weiteren, jeweils erweiterten Auflagen von 1924 und 1928 gilt, einschließlich aller nachfolgenden Reprints sowie der deutschen Übersetzung (1926/1969).

Zur Rezeption von *VERS UNE ARCHITECTURE* am Bauhaus sei in Erinnerung gerufen, dass Le Corbusier am 11. Januar 1924 ein Exemplar an Gropius nach Weimar sandte (siehe 1924 a), wofür Gropius nach der Lektüre am 17. März 1924 (1924 d) brieflich mit hoher Anerkennung dankte.

Da man also den *BAUKASTEN IM GROSSEN* von Gropius zunächst vor dem Hintergrund des Zeitschriftenbeitrags von Le Corbusier–Saugnier (so im Original von 1921) zu betrachten hat, muss an dieser Stelle zuerst dieser folgenreiche Text *MAISONS EN SÉRIE* zumindest in jenen Passagen resümierend referiert werden, auf die sich Gropius in seinem bebilderten Aufsatz »Wohnhaus-Industrie« bezog, der das Buch über das *VERSUCHSHAUS AM HORN (BAUHAUSBÜCHER 3)* einleitete (S. 5–14). Erst dann macht der Vergleich zwischen dem Pariser und Weimarer Vorschlag Sinn.

Eine weitere Anmerkung zur Begrifflichkeit: Winfried Nerdinger trifft in seinem Aufsatz über Le Corbusier und Deutschland eine klare Unterscheidung zwischen Typ und Standard.¹⁵⁴ Diese Trennung lässt sich bei Le Corbusier im Dezember 1921 so noch nicht feststellen: »*Car la maison en série nécessite l'étude poussée de tous les objets de la maison et la recherche du standard, du type*« (S. 1538).

a) Hintergrund: Le Corbusiers *MAISONS EN SÉRIE*

Der gesamte Artikel *MAISONS EN SÉRIE* ist ein frisch sprudelndes und heftiges, weil mit Polemik gespicktes Plädoyer für das neue Wohnen in Häusern, die im Serienbau produziert werden: »*Mais il faut créer l'état d'esprit d'habiter des maisons en série.*« (S. 1534), natürlich in solchen, wie Le Corbusier sie hier vorstellt. Es sind gleich mehrere Typen:

Den Reigen eröffnet, quasi als *hommage*, ein kleines Serienhaus seines Lehrers Auguste Perret. Bemerkenswert aus der Sicht der späteren Entwicklung von Le Corbusier ist hier einerseits die Betonung, die Le Corbusier gleich in der ersten Bildunterschrift (S. 1526) auf das Abheben einer Wohnung

154 Nerdinger, »Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«, S. 103–113.

vom Erdboden legt, aus Gründen der Gesundheit, wie er schreibt: »*AUGUSTE PERRET. Maison en série. Pour être saine, il faut qu'une habitation soit largement isolée de la terre. ... L'ÉCONOMIE commande de construire la maison sur un soubassement assez haut ...*« Andererseits zeigt der Grundriss (S. 1527) am äußeren Treppenaufgang der Front, symmetrisch vor dem Eingang, eine Brüstung, die dem flachen Bogen eines Kreissegmentes folgt, was motivisch eine Assoziation an den 15 Monate später entwickelten Entwurf der *MAISON LA ROCHE* weckt.

Le Corbusier schlägt nicht im Text, sondern über die Abbildungen und deren Kommentierung drei Haupttypen und drei weitere Beispiele von seriell produzierten Häusern vor, ohne dabei eine systematische Abfolge einzuhalten. Von lediglich einem einzigen Entwurf zeigt der Architekt sowohl das Äußere (über Eck in Zwei-Fluchtpunkt-Perspektive) wie das Innere (zentralperspektivisch) als auch einen Längsschnitt und drei Geschossgrundrisse: *MAISON EN SÉRIE CITROHAN*, bei allen anderen fehlen Risse und Schnitte, nur bei drei Beispielen kann man in das jedes Mal großzügig bemessene Innere sehen.

Nur die Haupttypen bzw. Systeme haben einen eigenen Namen: *DOMINO*, *MONOL UND CITROHAN*; bei den drei übrigen Hausformen handelt es sich erstens um Häuser in

Gussbeton (S. 1528f. unten), zweitens um Arbeiterhäuser im Stil einer (nicht gezeigten) Elektrizitätsfabrik (S. 1530f.) und drittens um Häuser in grobem Beton (S. 1536f. unten).

Domino

Den breitesten Raum nimmt das System *DOMINO* ein (in späteren Publikationen *DOM-INO*), das unter der Abbildung S. 1528f. erklärt wird: Eisenbetonskelett, selbst erfunden 1915, eine auf sechs Sockelblöcken ruhende, vom Erdboden abgehoben Grundfläche; die kleine Systemzeichnung daneben lässt erkennen, dass die Sockel, über welche die Grundfläche hinausragt, zugleich die Fundamente der entsprechend einwärts gerückten sechs Stützen sind, welche die beiden oberen, in armiertem Beton ausgeführten Geschossplatten tragen, Treppen in einer der Ecken. Unter den insgesamt fünf Abbildungen zu *DOMINO* werden Erklärungen zum System, zur Präfabrikation der Elemente, zum Prozess der Herstellung, zur Proportionsfrage sowie zur seriellen Inneneinrichtung geliefert; darüber hinaus sind drei Neuerungen besonders hervorzuheben:

- »1. Die ethisch-soziale Komponente, insofern dieses System für Reiche wie für Arme keinen Unterschied mache, was den Kubikmeter-Preis der Herstellungskosten betreffe (S. 1532f. oben).
2. Die statische Innovation, die dank der Konstruktion eines armierten Betonskeletts (mit eingezogenen Stützen) nun Fensterbänder rings ums Haus erlaube: *les fenêtres font le tour de la maison* (S. 1534 u.).
3. Der städtebauliche Aspekt: eine Siedlung aus *DOMINO*-Häusern habe Möglichkeiten der Verdichtung zu Komplexen durch zwei Optionen wie bei einem Domino-Spiel: durch Reihung und Winkelbildung könnten Straßen, Plätze und Innenhöfe für kleine wie große Ensembles gebildet werden.« (S. 1536f. oben)

Monol

Gegenüber *DOMINO* liefert der mit zwei Ansichten und einer Innenraumperspektive vorgestellte Haustyp *MONOL* vor allem im äußeren Erscheinungsbild die Neuerung, dass der zwei- oder eingeschossige Großraum mit der flachen Wölbung eines Zylindermantel-Segments gedeckt ist und, anders als bei *DOMINO*, in der Reihung stets längsseitig angeschlossen wird. Der Architekt spricht angesichts des Blicks ins Innere von einer Befriedigung der Bedürfnisse bequemen Wohnens in perfekter Harmonie für kultivierte Menschen trotz serieller Bauweise, d. h. bei deutlich geringerem Preisniveau als in der Innenstadt. Die anvisierte Umsetzung erfordere allerdings dringend den Ausbau des Schienenverkehrs ins Umland, wie das die Berliner vorgemacht hätten (*»comme les Berlinoises«*). Aus heutiger Sicht ist an diesem Entwurf auf jeden Fall die mehrmalige Betonung des Einsatz-

zes von Asbest zu kritisieren (S. 1540f.). Bei beiden Vorschlägen, *DOMINO* und *MONOL*, begegnet in ähnlichem Wortlaut der Hinweis auf die großzügige und rhythmische Anordnung (*»des dispositions larges et rythmées«*), welche echte Architektur erlaube (*»permettent de faire de véritable architecture«*) (S. 1533).

Citrohan

Wie bereits erwähnt, genießt das Modell *CITROHAN* eine ausgewiesene Sonderstellung, sowohl durch die einzig vollständige Präsentation, allerdings ohne Maße, als auch durch die insistierend wiederholte Forderung, das Haus als eine Maschine zum Wohnen zu betrachten, als *machine à habiter*, mit entsprechenden Konsequenzen.

An dieser Stelle erneut auf den Entwurf *CITROHAN* einzugehen, nachdem bereits eine Analyse und eine Begriffskritik vorgenommen wurde (Kap. IV.A.2.b und IV.A.3), erfordert die Tatsache, dass die Präsentation in *L'ESPRIT NOUVEAU* (Heft 13, S. 1538f.) (Abb. 334) von derjenigen in *VERS UNE ARCHITECTURE* deutlich abweicht, weil Le Corbusier von 1921 bis 1923 am Entwurf nicht nur erhebliche Veränderungen vornahm, sondern auch das bekannte Gipsmodell hinzukam. Das heißt: Gropius kannte beim Entwurf seiner *Wohnmaschine* weder das im Pariser Herbstsalon 1922 ausgestellte Modell (Abb. 335) noch die Veränderungen am Entwurf, also nur die erste Version.

Zwischenbemerkung: Dass Le Corbusier späterhin auch den ersten Entwurf ungeschmälert gelten ließ, bezeugt dessen Aufnahme in den ersten Band *ŒUVRE COMPLÈTE 1910 – 1929* (8. Aufl. 1965, S. 31, dort jedoch ohne die Innenraum-Skizze, Abb. 297):

1. Im Unterschied zu 1923 kennt das Haus keine Stützen, d. h. weder Untergeschoss-Räume noch einen Einstellplatz für die Limousine.
2. Es ist 1921 noch keine Außenterrasse ausgewiesen.
3. Die Außentreppe nimmt 1921 die Gegenrichtung und ist deutlich länger, denn sie führt weiter hinauf zum Ober- und zum Dachgeschoss.
4. Die Toilette und die innere Wendeltreppe zum halben Obergeschoss haben andere Positionen. (Kuriöserweise zeigt *VERS UNE ARCHITECTURE* zwar die neuen Grundrisse, daneben aber noch den Innenraum von 1921 mit der älteren Wendeltreppen-Position).
5. Das Obergeschoss hat zwischen Schlafzimmer und Boudoir noch eine halbe feste Trennwand und weitere abweichende Raumdetails wegen der anderen Außen- und Innentreppe.
6. Im Dachgeschoss heißen die beiden rechtwinklig gedrehten Zimmer noch *CH. D'AMIS*, später: *CH. D'ENFANT*.
7. Die obere der beiden Über-Eck-Ansichten zeigt für das *SOLLARIUM* über dem rechtwinkligen Außengestänge eine eingehängte Markise, was an die Gropius-Lösung für die große Dach-

terrasse auf dem Bürogebäude der Kölner Musterfabrik erinnert, die Le Cobusier in den ersten Julitagen 1914 sah (Kap.IV.B.1).

Ob 1921 (im *OEUVRE COMPLÈTE 1910 – 1929* steht »1920«) oder 1923, das bestimmende Entwurfsprinzip ist geblieben, es unterscheidet sich wesentlich vom Prinzip *DOMINO*. Während im *DOMINO*-System der Bau durch alle Geschosse von den sechs Stützen getragen wird, betont Le Corbusier 1921: »*Deux seuls murs portants*« (S. 1539), d. h. keine Stützen, nur die beiden Längswände sind tragend, was in den Grundrissen auch gebührend zum Ausdruck kommt.

Der Schnitt (*Coupe*) zeigt in der Silhouette besser an, was der Grundriss der obersten Etage nur andeutet: Der durch Außenwände geschlossene kleinere Teil dieses Geschosses (*Terrasse*) ist auf der Treppenseite durch Freipfeiler erweitert, welche die auskragende Dachplatte mittragen und auf diese Weise die Flächengleichheit mit dem nicht überdachten Teil des Solariums zu Gunsten der Mittenbetonung des ganzen Baus wiederherstellen.

b) Der BAUKASTEN IM GROSSEN von Gropius

Das plastische Modell für den »Baukasten im Großen« von Walter Gropius (Abb. 336), (sein Entwurf für das *HAUS AM HORN*, der aber von der Bauhaus-Versammlung abgelehnt wurde zugunsten des Vorschlags von Georg Muche)¹⁵⁵ weist allein schon in seiner Silhouette gewisse Ähnlichkeiten mit der *MAISON CITROHAN* (Abb. 335) von 1920/1921 auf: Hier wie dort ein 2 ½-geschossiger, liegender Quader mit einem verminderten Halbgeschoss als Dachetage, deren Flachdachplatte zur Dachterrasse auskragt. Hinzu kommt, dass hier wie dort der Wohnraum volumenmäßig mehr als doppelt so groß ausfällt wie jedes der anderen Zimmer und ebenfalls deutlich höher ist, ausgestattet mit dem in Breite und Höhe größten aller Fenster (Abb. 337 unten rechts),

155 Jaeggi, Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März bis 29. Mai 1994, S. 438.

und zwar zur selben Seite wie die Fensterfront von *CITROHAN*.

Anstelle der Vermutung von Annemarie Jaeggi, als mögliches Vorbild für den erhöhten Wohnraum könne »auf industriell hergestellte amerikanische Wochenendhäuser verwiesen« werden,¹⁵⁶ wird hier die naheliegende These vertreten, dass in mehrfacher Hinsicht *LA MAISON CITROHAN* als unmittelbare Anregung erheblich näher liegt. Das bedeutet in der Folge, dass dies auch für die alternativen Entwürfe des Baubüros Gropius (Meyer, Breuer, Molnar) in *BAUHAUSBÜCHER 3 (VERSUCHSHAUS AM HORN)* auf den Seiten 22f. und ebenso für den Entwurf von Muche gilt, dessen Ausführungsplanung dasselbe Büro übernahm.

Der *BAUKASTEN IM GROSSEN* ist in der Biografie von Walter Gropius sein dritter Anlauf zur Realisierung eines Kombinationssystems für vorgefertigte Hausbau-Elemente, welches ein Höchstmaß an Normierung mit gleichwohl größtmöglicher Variabilität verbindet. Alle drei Projekte sind nicht verwirklicht worden. Das erste vom März 1910 hieß: »Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.«; siehe dazu Kap.II.D.3.a, Theoretische Positionen 1910 – 1919. Unmittelbarer Vorläufer zum *BAUKASTEN IM GROSSEN* war das zweite Projekt *WABENBAU*; es entstand 1922 im

Zusammenhang mit der Planung einer Bauhaussiedlung *AM HORN* in Weimar (Abb. 338), von der schließlich nur das Versuchshaus von Georg Muche gebaut wurde (Kap.II.D.2.b).

Das Wabenbau-Projekt haben Gropius und Fred Forbat gemeinsam entwickelt.¹⁵⁷ Forbat, bis dahin Mitarbeiter im privaten Baubüro Gropius, wurde am 1. Mai von der kurz zuvor gegründeten Bauhaus-Siedlungs-Genossenschaft als Architekt angestellt.¹⁵⁸ Von ihm stammt der Lageplan zur Siedlung, zu welchem Farkas Molnar die großformatige Kohlezeichnung mit einem perspektivischen Überblick (Abb. 99) zeichnete. Forbat produzierte zur Systemdarstellung auch die plastischen sieben Zellen um das Grundmodul G, zeichnete Grundrisse und baute zusammen mit dem Baubüro Gropius plastische Variationsbeispiele, die mehrheitlich noch von traditioneller Symmetrie geprägt waren.¹⁵⁹ Krankheitsbedingt endete Forbats Arbeit am »Wabenbau« im Herbst 1922. Ab September entwickelte Gropius sein Prinzip allein weiter zum *BAUKASTEN IM GROSSEN*, diesmal mit dem Etikett *Wohnmaschine*.

Zur Kritik am Entwurf

Eine Beurteilung des von Gropius unterbreiteten Vorschlags zum industriellen Serienbau von Häusern, muss neben dem plastischen Modell und den zugehörigen Grundrissen (Abb. 336) vor allem seinen Systemplan zum

157 Ebd., S. 436f.

158 Nerdinger, Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: mit einem kritischen Werkverzeichnis, S. 58–61.

159 Müller, Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, S. 61–68.

»Baukasten im Großen« berücksichtigen.¹⁶⁰ Für die Präsentation seines Serienhausprinzips (Abb. 320) wählt Gropius im Unterschied zu Le Corbusier ein axonometrisches Darstellungsverfahren, genauer: die sogenannte Kavalierverspektive. Das ist eine von schräg oben gesehene Parallelprojektion auf die Aufriss-Ebene, welche dementsprechend unverzerrt bleibt, während die Tiefenkanten auf das halbe Maß reduziert werden, in diesem Fall unter einem Anstieg von 30 Grad. Bei näherer Betrachtung fallen in der Übersicht (*BAUHAUSBÜCHER* 3, S. 8) zum *BAUKASTEN IM GROSSEN* einige Ungereimtheiten auf:

Zur optischen Verstärkung der Körperwirkung sind zusätzlich alle Fenster dunkel gehalten und die Aufrissebenen mit gleichmäßig körnigem Grau belegt. Im Fall der größten Kombination unten links entstehen einige Irritationen und die Darstellung unten rechts ist fehlerhaft. Die Irritationen beziehen sich darauf, dass erstens die Erdgeschoss-Glasfront der wegen zweier Eingänge über Eck geführten Überdachung ebenfalls die Wandfarbe erhielt, was bei Glas nicht selbstverständlich ist. Zweitens bleibt der sehr schmale Hauseingang (am linken Rand des Vordachs) nicht nur schwer erkennbar, sondern ist in seiner Position gegenüber dem Erdgeschossgrundriss verschoben, bzw. die linke Wange der Überdachung müsste weiter links eingezeichnet werden. Drittens fehlt die Eintragung der zweiten Haustür, die laut Grundriss neben der Küche direkt ins Treppenhaus führt. Viertens hängt (?) aus dem Fenster rechts (Esszimmer) eine unerklärliche Kordel (?) an der Fassade herab. Fehlerhaft eingetragen in die andere Darstellung des Modells rechts unten ist das Grau auf der unteren und den beiden mittleren Horizontalebene.

Besonders unverständlich aber bleibt, dass innerhalb der Veranschaulichung der »Einzel-Raumkörper 1–6« die Körper 5 und 6 identisch sind; eine Erklärung fehlt. Vermutlich, wie aus der Kombinationsübersicht hervorgeht, weil einzig dieses Element zweimal Verwendung finden kann: im voluminösesten Bau. Eine weitere Vermutung: Element 5 und 6 sind entgegen allem Anschein tatsächlich nicht identisch, weil in den darin vorgesehenen Fensterpositionen unterschiedlich; »nach vorbereiteten Montageplänen«, wie es im Untertitel heißt.

Wenn man nur von dieser Systemdarstellung (Abb. 320) ausgeht, dann tauchen in der Vorstellung einige ungeklärte grundsätzliche Fragen auf:

1. Können und sollen die »Einzel-Raumkörper« nur in der Weise der fünf dargestellten Modelle kombiniert werden?
2. Entstehen nicht beim Zusammenschieben und Aufstapeln der Elemente innen doppelte und außen einfache Wände, was eigentlich umgekehrt sein müsste?
3. Ist für nachträglichen Erweiterungsbedarf vorgesorgt?
4. Sind die Fensterpositionen in den »Einzel-Raumkörpern« schon festgelegt, weil ein nachträglicher Einbau mit Zusatzkosten verbunden ist?

160 Ebd., S. 69–72.

Grundrisse

Wie aus dem Erdgeschossgrundriss (Abb. 336) geschlussfolgert werden kann, haben alle Modelle der gezeigten *Wohnmaschinen* (Abb. 320) keinen Keller. In der vorliegenden Grundrisskombination der »Einzel-Raumkörper« 1–4, auf die sich auch das plastische Modell bezieht, (mit zeichnerisch schwächerer Darstellung des ergänzungsfähigen Elements 5, wodurch die Gesamtfläche mit 12,5 m Seitenlänge quadratisch würde,) betritt man das Haus an der schmaleren Seite links von der Mitte und steht im engen Windfang. Nach rechts geht es direkt in die Küche, geradeaus in den quadratischen Flur, von dem aus man 5 Optionen hat (gegen den Uhrzeigersinn): zu Garderobe und WC, zum Bad, zum ersten und zweiten Schlafzimmer, zum Wohnraum oder treppauf ins gewinkelte Obergeschoss mit verminderter Raumhöhe, wie der Vergleich von Element 2 und 3 lehrt.

Die längere Innenwand des großen länglichen Wohnraums integriert einen Kamin, dessen Tiefenmaß auf der Schlafzimmerseite von Wandschränken genutzt wird. Dieselbe Vorrichtung setzt sich fort im darüber befindlichen Arbeits- und im Schafzimmer des ersten Stocks, der ein weiteres »Zimmer« und ein Fremdenzimmer ausweist. Das Treppenhaus endet schließlich oben im zweiten Stock vor der Speichertür links, während die Tür gegenüber den Zugang zur teilüberdachten Terrasse gewährt. Das Dachgeschoss beherbergt hinter dem »Speicher« noch ein letztes Zimmer.

Zur Kritik:

Welche Nachkriegsfamilie braucht außer Küche und Bad acht Zimmer mit Dachterrasse?

Dieses Wohnhaus hat nur eine Toilette in der Erdgeschossecke hinter der Garderobe. Sollen sich morgens alle Bewohner der drei Etagen in dem einzigen Bad neben der Toilette waschen? Der Untertitel »Variabler Grundriss zu den Serienhäusern S. 6« (gemeint ist aber S. 8) weckt insofern falsche Erwartungen, als schon der Erdgeschoss-Grundriss aus Element 1 und 2 als kleinstmögliche Einheit nicht variabel ist. Und auch die übrigen Elemente 3–6 können offensichtlich nicht beliebig an diese Grundeinheit ange-dockt werden. Korrekterweise müsste der Untertitel also lauten: »Ergänzungsfähiger (oder ausbaufähiger) Grundriss«.

Der Untertitel »Baukasten im Großen, aus dem sich nach vorbereiteten Montageplänen je nach Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene »Wohnmaschinen« zusammenfügen lassen« ist da korrekter, wenngleich hier die Frage offenbleibt, was das Maschinelle an diesen Vorschlägen ist. Vorläufige Antwort: das Prinzip der Ergänzungsmöglichkeit vorgefertigter Wohnraumelemente. Doch aus den Abbildungen der »Einzel-Raumkörper« wird nicht ersichtlich, in welchem Umfang die Zellen 3–6 vorgefertigt sind. Diese Frage kann nur der zugehörige Aufsatz beantworten.

Zum Text »Wohnhaus-Industrie«

Der Text beantwortet diese Frage nicht hinreichend, denn er geht nur allgemein auf normierte Elemente wie Türen, Fenster, Wände, Decken, Bau-tafeln, Innenausbauteile usw. ein.

Umso erstaunlicher, wie oft Gropius auf Themen und Formulierungen im Aufsatz »Maisons en Série« von Le Corbusier Bezug nimmt (*L'ESPRIT NOUVEAU*, No. 19, Dezember 1921).

Dies lässt sich in zehn Punkten nachweisen:

1. Vergangenheit

»... eigene innere Trägheit und sentimentales Hängen an Vergangenem ...« (S. 5).

»*Il faut nettoyer de nos esprits les araignées romantiques*« (S. 1537).

»Die chaotische Uneinheitlichkeit der Wohnhäuser« (S. 5).

»... *les villes seront ordonnées au lieu d'être chaotique.*« (S. 1531).

2. Zeitgemäße Lösungen

»Allgemein brauchbare Lösungen, die der modernen Zeit wirklich entsprechen, sind deshalb noch nicht entstanden, weil das Problem des Wohnungsbaus an sich noch nirgends ... gelöst wurde« (S. 5).

»*Tout est à faire; rien n'est prêt pour la réalisation de ce programme immense. L'état d'esprit n'existe pas. L'état d'esprit de construire des maisons en série ...*« (S. 1525).

3. Bauindustrie

»Das neue Ziel dagegen wäre fabrikmäßige Herstellung von Wohnhäusern ...« (S. 6).

»*Ne pourrait-on pas fabriquer des maisons?*« (S. 1531).

»*Le problème de la maison usinée se pose*« (S. 1540).

4. Soziale Frage

»... dass nun jeder arbeitende Mensch die Möglichkeit fände, für seine Familie eine gute, gesunde Wohnung zu beschaffen« (S. 7).

»*Le procédé est appliqué ici à une maison de maître qui est établie au prix de cube de la plus pauvre maison ouvrière ... un certain lien commun entre l'habitation du riche et celle du pauvre ...*« (S. 1532f.).

5. Wohnbedarf

»... muss die Frage des Wohnbedürfnisses soweit geklärt werden, dass sich allgemein gültige, prägnante Forderungen »wie wollen wir wohnen?« aufstellen lassen« (S. 7).

»*La disposition des lieux, conforme à l'exploitation d'un ménage*« (S. 1539).

»Die Folge wird sein, dass sich zahlreiche Gewohnheiten als überflüssig und überlebt herausstellen, z. B. wird sich die Größe der Räume ohne Schaden herabsetzen lassen zugunsten einer Steigerung des Wohnkomforts« (S. 7).

»*Le prix du bâtiment quadruplé, il faut réduire de moitié les anciennes prétentions architecturales et moitié au moins le cube des maisons*« (S. 1539).

6. Gehäuse wie Autos

»Es ist also nicht einzusehen, warum die Wohngehäuse, die man sich baut, nicht eine gleich einheitliche Prägnanz aufweisen wie etwa unsere Kleider, Schuhe, Koffer, Automobile.« (S. 7)

»Der Fahrzeuingenieur, der Eisenbahnwagen, Schiffe, Automobile und Flugzeuge baut, ist in Konstruktion und Material dem Bautechniker voraus ...« (S. 11).

»*La maison ... sera un outil comme l'auto devient un outil.*« (S. 1531).

»... *une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire*« (S. 1538).

7. Normierung

»Die Organisation muss infolgedessen daraufhin abzielen, dass in erster Linie nicht ganze Häuser, sondern die Bauteile typisiert und industriell vervielfältigt ... werden können, etwa in ähnlicher Weise, wie im heutigen Maschinenbau gewisse genormte Teile in verschiedenen Maschinen internationale Verwendung finden« (S. 9).

»... *des portes et impostes, celle des armoires, celle des fenêtres, qui toutes obéissaient aux mêmes modules*« (S. 1529).

»*Tous ces éléments, qui sont à fournir par la grande industrie, sont établis sur un module commun*« (S. 1535).

»*Car la maison en série imposera l'unité des éléments, fenêtres, portes, procédés de construction, matières*« (S. 1538ff.).

8. Neue Baustoffe

»Die Technik wird also andere Baumaterialien als bisher, maschinell verarbeitete anstelle der natürlichen unverarbeiteten, anwenden müssen, ...« (S. 10).

»*En effet, dans toutes les branches du bâtiment, l'industrie, puissante comme une force naturelle, envahissante comme un fleuve qui roule à sa destinée, tend de plus en plus transformer les matériaux bruts naturels, et à produire ce qu'on appelle »matériaux nouveaux«.* Ils sont légion: ...« (S. 1525).

»... muss ein Material gefunden werden, das bei geringerem Raum- und Gewichtsverbrauch die Trag- und Isolierfähigkeit der alten Massivmauer ersetzt, ...« (S. 11).

»... *les murs sont mince comme des membranes; il y a dans ce bâtiment des charges énormes*« (S. 1531).

9. Neuartige Konstruktion

»... oder der Baukörper muss in ein Traggerüst (Eisen, Eisenbeton) und in das nichttragende Füllwerk der Wände, Dächer und Decken zerlegt werden. Ein solches Traggerüst ist herstellbar aus eisernen Trägern und Säulen oder Eisenbetonbalken und -stützen, die im Krag- oder Rahmensystem miteinander verbunden werden, ... Das Füllwerk der Wände ... wird aus... zähem Leichtmaterial hergestellt werden müssen« (S. 11).

»... *l'emploi important du ciment armé. Des ossatures rigides*

étaient livrées, par une entreprise ... Les murs et les cloisons n'étaient qu'un remplissage léger...» (S. 1528).

10. Städtebau

»Auch vom künstlerischen Standpunkt aus muss das neue Bauverfahren bejaht werden. Die Annahme, eine Industrialisierung des Hausbaus würde eine Verhässlichung der Bauformen nach sich ziehen, ist ganz und gar irrig. Im Gegenteil wird eine Vereinheitlichung der Bauelemente die heilsame Folge haben, dass die neuen Wohnhäuser und Stadtteile gemeinsamen Charakter tragen« (S. 13).

»L'évolution ... aura modifié les conceptions de l'habitation et les villes seront ordonnées au lieu d'être chaotiques« (S. 1531).

»Car la maison en série implique des traces automatiquement amples et grandes« (S. 1538).

Anmerkung zu Punkt 9:

Hier spielt Gropius auch auf das System *DOMINO* an. Die Recherchen zur »Archäologie der Fundamente des Bauhauses« (siehe Einleitung) erfordern an dieser Stelle, auf den gezielten historischen Rückgriff von Gropius, übrigens deutlich stärker als von Le Corbusier, auf die Pionierarbeit des Pariser Ingenieurbüros von Gustave Eiffel (Kap.II.B.3) hinzuweisen.

Gropius: »... praktisch erprobte Montagepläne für verschiedenartige und verschieden große Haustypen ... Da alle maschinell hergestellten und auf Normenmaß gefertigten Teile unbedingt zusammenpassen, ist die Montage auf Grund der exakt durchgeführten Montagepläne am Bauplatz schnell unter geringem Arbeitsaufwand, zum Teil mit ungelerten Arbeitern und zu jeder Jahreszeit und Witterung möglich« (S. 9).

»Absolutes Ineinanderpassen der maschinell hergestellten Bauteile, fester Preis und kurze, fest bestimmbare Bauzeit unter Garantie« (S. 10).

Eiffel: Im Jury-Bericht der Weltausstellung 1889 über die Präsentation von G. Eiffels Brücken-Firma (Kap.II.B.3 Abschnitt »Fertigbau-Export«): *»Dans le système de ponts métallique en acier présentés par M. Eiffel l'auteur s'est attaché à créer un matériel permettant de réaliser des portées variables avec un petit nombre d'éléments d'un type unique ... fort simple, très ingénieux, d'une grande solidité, très facile à monter, à emmagaziner et à mettre en place« (Abb. 55, 56).*

Auch das Argument des Einsatzes selbst ungelerner Arbeiter fehlt dort nicht.

Verhältnis zwischen Text und Entwurf

Walter Gropius bewegt sich mit seinem Aufsatz »Wohnhaus-Industrie« auf einem hohen, von gesellschaftlicher Verantwortung geprägtem Diskussionsniveau; sein Appell richtet sich nicht an die Privatwirtschaft, geschweige denn an potentielle private Auftraggeber, sondern fordert umfangreiche öffentliche Investitionen in die Innovation des Wohnungsbaus. Vordringliches Ziel sei die Kostensenkung: »Die Verbilligung der Wohnungsherstellung ist für die Ökonomie des Volksvermögens von ausschlaggebender

Bedeutung« (S. 6). Sein zentraler Vorschlag ist die Industrialisierung der Bauwirtschaft durch Standardisierung von Bauelementen bis hin zu vorgefertigten, kombinierbaren Raumzellen. Der Text selbst enthält nur wenige allgemeine Hinweise auf die von Gropius vorgeschlagene Konkretisierung: Verringerung der Raumgrößen, Steigerung des Wohnkomforts, einheitliche Prägnanz der »Wohngehäuse« sowie Berücksichtigung individueller Bedürfnisse (S. 7).

Das auf S. 8 dargestellte System aus »Einzel-Raumkörper 1–6« nennt Gropius *BAUKASTEN IM GROSSEN* und etikettiert die fünf vorgestellten Varianten als *Wohnmaschinen*.

Text und Bilder weichen in einem bedeutenden Punkt voneinander ab. Auf S. 9 heißt es: »Die Vorratsplanung würde sich ... auch auf praktisch erprobte Montagepläne für verschiedenartige und verschieden große Haustypen erstrecken.« Hier wird der Eindruck erweckt, als ob der *BAUKASTEN IM GROSSEN* verschiedenartige Kombinationen der »Einzel-Raumkörper 1–6« erlauben würde. Das ist nicht der Fall. Die Kombinationen sind lediglich unvertauschbare Additionen, die zu den 5 dargestellten Ergebnissen führen. Es sind also keine »variablen« (S. 9), sondern nur verschieden große Haustypen. Schon in der kleinstmöglichen Einheit von Zelle 1 und 2 (Küche, Bad/WC, Wohnraum und 2 Schlafzimmer) besteht keine andere Kombinationsmöglichkeit. Die mitgelieferte Treppe nach oben hätte nur Sinn als Zugang zu einer schmalen Dachterrasse über dem gewinkelten Raumkörper 2. Die versprochene Berücksichtigung berechtigter, individueller Bedürfnisse (S. 7) kann sich also nur auf die Hausgröße und auf persönliche Nutzungsvarianten der einzelnen Zimmer beziehen.

Den Eindruck der Verschiedenartigkeit von Haustypen vermittelt erst das Foto am Ende des Aufsatzes, das aber nicht Modelle aus dem *BAUKASTEN IM GROSSEN* zeigt, sondern die terrassenförmige Ausstellungspräsentation des von Gropius/Forbat zuvor entwickelten »Wabenbau«-Systems demonstriert (Abb. 338), was aber im Text nicht erwähnt wird und nicht aus dem Fototitel hervorgeht: »Modelle zu Serienhäusern. Variabilität desselben Grundtyps durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen.« Weder in den zeitgenössischen Quellen noch in der Fachliteratur findet sich irgendein Hinweis, dass auch dieses System schon als *Wohnmaschine* zu gelten habe.

Die zweite Differenz zwischen Text und Bild betrifft die Verringerung der Raumgrößen »zugunsten einer Steigerung des Wohnkomforts«. Dies lässt sich nur für die kleinstmögliche Einheit bestätigen. Mit jedem hinzukommenden »Raumkörper« sinkt die Qualität der sanitären Versorgung, wie bereits in der Grundrissanalyse bemängelt.

c) Vergleich der *Wohnmaschinen* von Gropius und Le Corbusier

Mit der Bezeichnung *Wohnmaschinen* für die nach Größe gestaffelten Hausmodelle

seines Systems *BAUKASTEN IM GROSSEN* (S. 8) fordert Gropius geradezu den Vergleich mit dem ebenso benannten Modell *MAISON CITROHAN* heraus, als ob es sich um eine Antwort auf Le Corbusier handelte, sozusagen um eine Alternative zum gleichen Begriff, zumal Gropius, wie gesehen, in seinem Text viele Stichworte des Textes von Le Corbusier aufgreift.

Zeitlich liegen zwischen der Veröffentlichung des ersten Entwurfs von Le Corbusier und dem Beginn der Konzeption des *BAUKASTENS IM GROSSEN* nur neun Monate. Diese Zeitspanne verkürzt sich je nachdem, wann Gropius den Beitrag »Maisons en Série« zu Gesicht bekam, spätestens Anfang Februar 1922.

Wenn man von den unterschiedlichen Modelldimensionen seines *BAUKASTENS* die Kombination der »Einzel-Raumkörper 1–4« als Vergleichsgröße nimmt, welche 1923 auch als plastisches Modell in Ausstellung vom Sommer 1923 gezeigt wurde (Abb. 534), dann fällt durchaus eine gewisse äußere Ähnlichkeit der beiden Baukörper auf: In beiden Fällen werden 2 ½ Geschosse ohne Keller bewohnt, die zweite Dachhälfte wird jeweils als Terrasse genutzt, und zwar über dem größten Raum mit der größten, stockwerkübergreifenden Fensterfläche, die beide Male in dieselbe Richtung zeigt. Im Detail ähnelt die Körpersilhouette durch das Vorkragen der Dachplatte des Halbgeschosses.

Markanter Unterschied zwischen beiden Baukörperentwürfen ist die äußere Gliederung. Gegenüber der weitgehenden Geschlossenheit des Grundquaders mit langer gestufter Außentreppe bei Le Corbusier betont Gropius stärker das Asymmetrische: im Erdgeschoss durch die gewinkelte Eingangsüberdachung und im Dachgeschoss durch die versetzt vorkragende Terrassenstufe sowie die vertikal das Dach durchstoßende Wandscheibe, welche die begehbare von der nicht begehbaren Dachfläche abgrenzt. Von daher legt Gropius hier größeren Wert auf bauplastische Gestaltung als Le Corbusier; das reicht bis zur Geländemodellierung durch zwei Treppenstufen vor dem verglasten Eingangsbereich.

Im Innern wirkt das Haus von Gropius kleinteilig verschachtelt, allein im Erdgeschoss mit zwei Außen- und elf Innentüren, während Le Corbusier in allen Geschossen auf Transparenz besteht, d. h. auf jeder Etage besteht die Möglichkeit, die volle Breite und Länge des Hausinneren zu überblicken, ein Phänomen, das an die »Transparenz-Debatte« von C. Rowe/R. Slutzky erinnert (Kap. II.D.3.a Abschnitt: Gestaltungsmittel 4). Außerdem hat die Grundrissanalyse (Kap. IV.A.2.b) offenbart, auf welcher raffinierter, aus der puristischen Malerei abgeleiteten Geometrie der Entwurf beruht.

Die Maschinenmetapher bezieht sich bei Gropius auf den industriellen Herstellungs-

prozess des Hauses, während Le Corbusier stärker die Lebensprozesse im Tageslauf der Bewohner im Auge hat: So hat jede Etage eine gesonderte Toilette, Ober- und Dachgeschoss verfügen über je zwei Waschbecken, d. h. allein im Sanitärbereich ist wirklich eine erhebliche »Steigerung des Wohnkomforts« (Gropius) zu verzeichnen, was Gropius selbst in diesem Punkt nicht umsetzte: eine Toilette und ein Bad für drei Etagen. Immerhin war der von Gropius aufgegriffene Impuls zur Konzeption einer *Wohnmaschine* so stark, dass auch die Mitarbeiter seines Baubüros davon erfasst wurden, sei es als »Variationen« zu Muches *HAUS AM HORN* (Abb. 39) oder noch drastischer Richtung Maschine in Carl Fiegers *RUNDHAUS* (Abb. 339), das am ehesten nach innovativer Ingenieurästhetik aussieht und das Prinzip normierter Vorfabrikation, wie im Begleittext erläutert, bis zur Perfektion vorantreibt.

***Wohnmaschine* innen**

Der Begriff *Wohnmaschine* beinhaltet über das »Gehäuse« hinaus, von dem bisher allein die Rede war, selbstredend auch das bewegliche »Getriebe« in Gestalt der dazu passenden Ausstattung: Mobiliar und Einrichtungsobjekte. Zum Projekt des Baukastens im Großen von Gropius gibt es keine Visualisierung des Inneren, während die hier einzig in Betracht zu ziehenden frühen Grundrisse zur *MAISON CITROHAN* (Abb. 334) immerhin die draufsichtigen Formen und Positionen von Betten, Tischen, Stühlen und Sesseln, Schränken, eines raumteilenden Regals, des Pianos mit dem breiten Klavierhocker, der einzelnen Waschbecken und Toiletten sowie der Badezimmerinstallationen und nicht zuletzt der Kücheneinrichtung vergegenwärtigen und somit die Bewegungsabläufe und Stationen im Tageslauf der Bewohner hinlänglich veranschaulichen.¹⁶¹

161 In seinem Buch »LE CORBUSIER. Im Inneren der Wohnmaschine« (2000) geht George H. Marcus mit keinem Wort auf die hier vorliegende Fragestellung ein.

Was Gropius und seine Ambitionen zur Innenraumgestaltung betrifft, gibt allerdings das 1923 neu gestaltete Direktorenzimmer im Weimarer Kunstschulgebäude, im ersten Obergeschoss Raum 25, auch wenn es offenbar zur großen Sommerausstellung 1923 noch nicht vollständig eingerichtet war, einen zuverlässigen Eindruck, wie die Erforschung und Rekonstruktion von Klaus-Jürgen Winkler nachweisen kann.¹⁶² Da die Bauhaus-Werkstätten dort ebenso eingebunden waren wie im gleichzeitig entstandenen *HAUS AM HORN* (Kap.II.D.2.b), können die gestalterischen Ansprüche und Realisierungen hier wie dort durchaus als Maßstab zum Vergleich mit Le Corbusier herangezogen werden.

Spätestens seit dem von Arthur Rüegg edierten Werkstattverzeichnis der Möbel und Interieurs von Le Corbusier (1905–1965) ist evident, dass das architektonische Konzept *Wohnmaschine* im Fall der *MAISON CITROHAN*, erstmals ausgestellt auf dem *Pariser Herbstsalon* 1922 und dann in Weimar 1923 vorgestellt, gestalterisch weiter war als seine gleichzeitig entworfenen Möbel. Zwar existiert aus dem Jahr 1915 schon ein erster konstruktiv-ornamentloser *STUHL FÜR DIE KNABENZIMMER*,¹⁶³ jedoch als Ausnahmeerscheinung innerhalb einer kohärenten Serie mit geschweiften Elementen. Die Stehleuchte von 1922/1923 zeigt erstmals einen rein konstruktiven Entwurf, aber noch mit deutlich handwerklichen Oberflächenreizen des Schmiedeeisens,¹⁶⁴ das früheste Beispiel eines wirklich schlichten Möbels ist der weiß gestrichene Schlafzimmerschrank von 1923.¹⁶⁵ Ein dem Ingenieurgeist verpflichteter *TISCH MIT ABKLAPPBARER VERLÄNGERUNG*¹⁶⁶ stammt jedoch erst aus der Zeit 1924/1925.

Aus alledem geht hervor, dass die seinerzeit vergleichbaren Erzeugnisse der Bauhauswerkstätten wie die Kinderzimmer-Einrichtung des Versuchshauses *AM HORN* von Alma Buscher (Kap.II.A.4.b Abb. 27, 28, 29), Marcel Breuers Toilettentisch der Dame (Kap.III.B.5.a mit Abb. 138) oder die Reihe der Lampenmodelle von Carl Jacob Jucker (Abb. 22–24), aber auch die Möbelentwürfe von Walter Gropius sowie der Teppich, der Wandbehang und die Lichtinstallation für sein Weimarer Direktorenzimmer den Entwürfen von Le Corbusier gestalterisch in Richtung *Wohnmaschine* voraus waren.

»Un fauteuil est une machine à s'asseoir, etc. ...« Diese Aufforderung, einen Sessel als eine Maschine zum Sitzen zu verstehen, geäußert in *L'ESPRIT NOUVEAU* Heft 8 vom Mai 1921, wiederholt in *VERS UNE ARCHITECTURE* im Kapitel über die Ozeandampfer, löst Le Corbusier selbst erst in der Zusammenarbeit mit Pierre Jeanneret und vor allem mit Charlotte Perriand von 1927–1937 ein: diverse Stahlrohrmöbel, darunter die so bekannte *LE CORBUSIER-LIEGE*: »Chaiselongue basculante« von 1928, ab 1930 bei Thonet

162 Winkler und Oschmann, Das Gropius-Zimmer: Geschichte und Rekonstruktion des Direktorenarbeitsraumes am Staatlichen Bauhaus in Weimar 1923/24, Abb. S. 49.

163 Rüegg, Le Corbusier. Möbel und Interieurs 1905–1965: Der vollständige Werkkatalog, S. 206 (15–03–02).

164 Ebd., S. 239 (22–02–02).

165 Ebd., S. 241 (23–01–03).

166 Ebd., S. 249 (24–01–02).

als B 306.¹⁶⁷ Hier taucht natürlich die Frage auf, inwiefern da nicht Marcel Breuer mit seinen Stahlrohrmöbeln der frühen Dessauer Bauhausjahre die Anregung gab. An dieser Stelle schließt sich der Kreis, wenn man daran erinnert, dass Breuer 1924 in Paris die Verwendung von Eisen im Möbelbau während seines Praktikums bei Pierre Chareau kennenlernte: »... in 1919 he [P. Ch.] decided to become a furniture designer. By 1926, he had turned to architecture again«. ¹⁶⁸

D. ERGEBNIS

Im Dezember 1921 erschien das 13. Heft der Pariser Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU*. Darin veröffentlichte der Mitherausgeber Charles-Edouard Jeanneret vier Beiträge,¹⁶⁹ einen unter dem Pseudonym Vauvrecy über Picasso und die Gegenwartsmalerei, zwei unter De Fayet über den Pariser Herbstsalon einerseits sowie über römische Mosaiken andererseits und schließlich unter Le Corbusier-Saugnier den Text »Maisons en Série« (S. 1525–1542), der in veränderter Form als Kap. VI im Buch *VERS UNE ARCHITECTURE* erneut erschien, diesmal unter dem Namen Le Corbusier.

Innerhalb dieses letztgenannten, mit 21 Abbildungen ausgestatteten Aufsatzes fordert der Autor, das Haus als eine »Maschine zum Wohnen« zu betrachten: »*considérer la maison comme une machine à habiter*« (S. 1538) und demonstriert dies an seinem eigenen Entwurf *MAISON EN SÉRIE CILTROHAN*.

Vermutlich über Lily Hildebrandt als Vermittlerin (siehe Kap. IV.C.2: Nachbemerkung zu den Vermittlungswegen) gelangte diese Thematik zeitnah zu Gropius, der am 6. Februar 1922 darauf ausführlich schriftlich reagierte (siehe im selben Kap. unter 1922 a), und ebenso über Lily Hildebrandt an ihren ehemaligen Stuttgarter Kommilitonen Oskar Schlemmer (siehe 1921 d sowie 1922 d–h), von wo aus dieses *bonmot* am Weimarer Bauhaus die Runde machte, dort eine offenbar heftige Debatte zum Begriff Maschine auslöste, wie die Reaktionen von Kandinsky und Klee belegen, und ein breit gefächertes Spektrum an Reflexen schriftlicher und gestalterischer Art erzeugte. Die Bezeichnung »Lawine« trifft insofern den Kern der Reaktionen, als mit diesem Stichwort die Neuorientierung des Bauhauses unter dem von Gropius 1923 als Konzeptrevision ausgegebenen Motto »Kunst und Technik – eine neue Einheit« unmittelbar verknüpft ist. Letztlich hat auch László Moholy-Nagy, so gesehen, seine Berufung ans

167 Ebd., S. 265–315, hier S. 283f. (28–01–12 und -13); Marcus, Le Corbusier. Im Inneren der Wohnmaschine; (2000), S. 95–145.

168 Vellay und Frampton, Pierre Chareau: architect and craftsman: 1883–1950, S. 151–176, hier S. 62.

169 Massilia. Associació d'idees, Le Corbusier et le livre: les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originelles = las ediciones originales de los libros de Le Corbusier = exhibition of Le Corbusier's first edition books = edicions originals dels llibres de Le Corbusier: expositions, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, April 2005, S. 97.

Bauhaus dem Stichwortgeber Le Corbusier zu verdanken. Dazu passt, dass in dem von Gropius und Moholy-Nagy herausgegebenen Buch über das 1923 errichtete Weimarer *VERSUCHSHAUS AM HORN (BAUHAUSBÜCHER 3)* auf der letzten Seite als »in Vorbereitung« befindlich (*BAUHAUSBÜCHER*) u. a. zu lesen steht: »ARCHITEKTUR von LE CORBUSIER-SAUGNIER (Frankreich)«.

Wie die Untersuchungen ergeben, ist der Einfluss von Le Corbusier auf die Entwicklung des *Weimarer Bauhauses* weit bedeutender als bislang in der Fachliteratur angenommen. Über die Tatsache hinaus, dass die Präsentation seiner Arbeiten in der Abteilung »Internationale Architektur« im Rahmen der großen Bauhaus-Ausstellung von 1923 offenbar die umfänglichste von allen war, entwickelte Le Corbusier schon seit 1910, also 13 Jahre zuvor, auf der Werkbund-Ebene eine, wenn auch zunächst nur lockere und einseitige Beziehung zu Weimar, ab 1913 auf derselben Ebene ebenso zu Gropius, dessen Ideen in den Werkbund-Beiträgen und auf der Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914 ihn inspirierten, bis es ab 1920 über die Zeitschrift *L'ESPRIT NOUVEAU* zu dem erstmals detailliert und vollständig dokumentierten Austausch zwischen Paris und dem *Weimarer Bauhaus* kommt. Die Folgen dieser Kommunikation lassen sich in zentralen Feldern der Bauhaus-Entwicklung ab 1922 nachweisen.

Den intensivsten und nachhaltigsten Einfluss hatte nach den vorliegenden Erkenntnissen die von Le Corbusier und Amédée Ozenfant entwickelte, euphorische »Maschinen-Ästhetik«, zuerst veröffentlicht in ihrer vom Pathos der Prophetie getragenen Schrift *APRÈS LE CUBISME* von 1918 (Kap. IV.A.2.a). Die daraus abgeleiteten Prinzipien verfolgten beide in ihrer eigenen Weise die Malerei des *Purismus*, bis Ch.-E. Jeanneret/Le Corbusier diese, wie nachgewiesen, auf den Grundriss-Entwurf seiner *MAISON CITROHAN* übertrug. Über Heft 13 von *L'ESPRIT NOUVEAU* gelangte dieser Entwurf mit dem Etikett *Wohnmaschine* nach Weimar.

Von daher liegt es mehr als nahe, die von Gropius propagierte Wende von 1923 unter dem Motto »Kunst und Technik – eine neue Einheit« maßgeblich auf den Impuls von Le Corbusier zurückzuführen. Dabei bleibt aber zu berücksichtigen, dass diese Wende für Gropius kein Widerruf vergangener Thesen, sondern eine echte Rückbesinnung war auf seine eigene, zwischen 1910–1919 entwickelte Positionierung (Kap.II.A.1 u.2) in der Diskussion um die Integration von Kunst und Industrie, eine Diskussion, die seit der ersten Pariser Weltausstellung von 1855 (Kap.II.A.1–3) als breite gesellschaftliche Debatte bis hin zum *Deutschen Werkbund* geführt wurde.

LITERATURVERZEICHNIS

I

- Adhémar, Jean. Europäische Graphik im 18. Jahrhundert. Köln: Berend von Nottbeck, 1979.
- Balzac, Honoré de. Das unbekannte Meisterwerk: Mit dreizehn Radierungen von Pablo Picasso. Düsseldorf: Droste, 1966.
- Bauhaus-Archiv Berlin, Hrsg. Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau [Ausstellung 7. August – 25. September 1988 Bauhaus Dessau, DDR.] Berlin: Kupfergraben-Verl.-Ges., 1988.
- Baumeister, Xenia. »Zum Verständnis des Artikels ›beau‹«. In Diderot und die Aufklärung: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs vom 4. – 6. Juni 1978 in der Herzog-August-Bibliothek, 87–97. Wolfenbütteler Forschungen 10. München: Kraus, 1980.
- Bertsch, Markus, Johannes Grave, Hrsg. Räume der Kunst: Blicke auf Goethes Sammlungen. Ästhetik um 1800. Bd. 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Boehn, Max von, Hrsg. Rokoko: Eine kleine Kulturgeschichte des französischen 18. Jahrhunderts nach Grimm – Diderot: [Briefe an Louise Dorothea, Herzogin von Sachsen-Gotha]. Die fünfzig Bücher 27. Berlin: Ullstein, 1921.
- Braungart, Wolfgang. »Bertuch und die Freie Zeichenschule in Weimar: Ein Aufklärer als Förderer der Künste«. In Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Herausgegeben von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, 279–89. Berlin: de Gruyter, 2000.
- Brookner, Anita. Greuze: The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon. Greenwich: New York Graphic Society, 1972.
- Chastel, André. L'art français III, Ancien Régime, 1620–1775. Paris: Falammarion, 1995.
- Comar, Philippe. Figures du corps: Une leçon d'anatomie à l'école des beaux-arts. Paris: Beaux-arts de Paris, 2009.
- Dacier, Émile, Gabriel Rouchès. Le »Livre de croquis« de Gabriel de Saint-Aubin. Herausgegeben vom Musée du Louvre. Collection de reproductions de dessins 18. Paris: Musées nationaux, 1943.
- Delapierre, Emanuelle, Cécile Krings, und Musée de Beaux-arts d'Arras, Hrsg. Rubens contre Poussin: La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle. Brüssel: Ludion, 2004.
- Diderot, Denis. »ART«. In Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre, Bd.1:713–17. Paris, 1751.
- Ästhetische Schriften. Herausgegeben von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Bd. 1. 2 Bde. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968.
- Enzyklopädie: philosophische und politische Texte der »Encyclopédie« sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände. Herausgegeben von Ralph-Rainer Wuthenow. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- »KUNST (ART)«. In Enzyklopädie: Philosophische und politische Texte der »Encyclopédie« sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände. Herausgegeben von Ralph-Rainer Wuthenow, 183–97. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- Diderot, Denis, Jean Le Rond d'Alembert, Hrsg. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre. 17 Bde. Paris, 1751.
- Hrsg. Recueil de planches, sur le sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. 11 Bde. Paris, 1762.
- Dresdner, Albert. Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München: Bruckmann, 1968.
- Emmrich, Angelika. »Von Friedrich Justin Bertuch zu Henry van de Velde: Die Idee, Kunst und Handwerk zu verbinden«. In Kunst und Handwerk in Weimar: Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus. Herausgegeben von Kerrin Klinger, 121–35. Berlin: Böhlau, 2009.
- Eriksen, Svend. Early Neo-Classicism in France: The creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, an Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century. London: Faber and Faber, 1974.
- Femmel, Gerhard, Hrsg. Corpus der Goethezeichnungen. 2. Aufl. 7 Bde. Leipzig: Seemann, 1972.
- Goethes Grafiksammlung: Die Franzosen: Kataloge und Zeugnisse. Leipzig: Seemann, 1980.
- Gerspach, Edouard. Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins: Exécutées de 1662 à 1893: histoires – commentaires – marques. Paris: A. Le Vasseur, 1893.
- Goncourt, Edmond de, Jules de Goncourt. Stecher und Maler des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1910.
- Göres, Jörn. Goethes Leben in Bilddokumenten. Augsburg: Bechtermünz, 1999.
- Gropius, Walter. »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«. In Walter Gropius Bd. 3, Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Hartmut Probst und Christian Schädlich, 83–92. Berlin: Ernst, 1988.
- Hamann, Johann Georg. Sokratische Denkwürdigkeiten: Aesthetica in nuce. Herausgegeben von Sven-Aage Jørgensen. Universal-Bibliothek 926. Stuttgart: Reclam, 1968.
- Härb, F. »Theorie und Praxis der Zeichnung bei Giorgio Vasari«. In Zeichnungen aus der Toskana Das Zeitalter Michelan-

gelos, 54–63. Saarbrücken: Prestel, 1997.

Hauser, Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: C. H. Beck, 1953.

Itten, Johannes. Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1963.

Jolles, Matthijs. Goethes Kunstanschauung. Bern: Francke, 1957.

Kaiser, Gerhard R. »Einleitung«. In Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, 1–12. Herausgegeben von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert. Berlin: de Gruyter, 2000.

———»Friedrich Justin Bertuch: Versuch eines Porträts«. In Friedrich Justin Bertuch (1747–1822): Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Herausgegeben von Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, 15–39. Berlin: de Gruyter, 2000.

Kandinsky, Vasilii. Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern: Benteli, 1955.

Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. Berlin, Libau: Lagarde und Friedrich, 1790.

———Kritik der reinen Vernunft. Riga: J.F. Hartknoch, 1787.

———»Nummer 7«. In Briefwechsel. Herausgegeben von Otto Schöndörffer, 6–16. Philosophische Bibliothek Hamburg, 52a/b. Hamburg: Meiner, 1986.

Kemp, Wolfgang. »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870; ein Handbuch. Frankfurt am Main: Syndikat, 1979.

———»Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974): 219–40.

Klee, Paul. Pädagogisches Skizzenbuch. Mainz, Berlin: Florian Kupferberg, 1965.

Klinger, Kerrin. »Der Entwurf zur Fürstlichen Freyen Zeichenschule des Friedrich Justin Bertuch: Vorbilder, Motive, Zielsetzungen«. In Kunst und Handwerk in Weimar: Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus. Herausgegeben von Kerrin Klinger, 7–21. Köln: Böhlau, 2009.

———Kunst und Handwerk in Weimar: Von der Fürstlichen Freyen Zeichenschule zum Bauhaus. Köln: Böhlau, 2009.

Knorr, Birgit. Georg Melchior Kraus (1737–1806): Maler – Pädagoge – Unternehmer; Biographie und Werkverzeichnis. Diss., Jena, 2003.

Koch, Georg Friedrich. Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin: de Gruyter, 1967.

Krüger, Herbert. Der »französische« Kupferstecher Jean Georges Wille (1715–1808) aus Oberhessen: Zur Wille-Ausstellung des Oberhessischen Museums in der Universitäts-Bibliothek zu Giessen im März/Mai 1961. Herausgegeben vom Oberhessischen Museum. Bd. 1. Sonderdruck aus »Giessener Hochschulblätter« 9. Giessen, 1961.

Leben, U. »La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)«. In Jean-Jacques Bachelier (1724–1086): Peintre du Roi et de Madame de Pompadour. Herausgegeben von Hélène Mouradian, 76–85. Paris: Somogy, 1999.

Leborgne, Dominique. Saint-Germain des Prés et son faubourg: Évolution d'un paysage urbain: Promenades d'architecture et d'histoire. Paris: Parigramme, 2005.

Lemaire, Gérard-Georges. Histoire du Salon de peinture. Klincksieck études 11. Paris: Klincksieck, 2004.

Lützwow, Carl von. Geschichte der Kais. Kön. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes. Wien: Gerold, 1877.

Mantz, Paul. »L'enseignement des arts industriels avant la Révolution«. Gazette des Beaux-arts 18 (1865): 229–47.

May, Georges. »Observations on an Allegory: The Frontispiece of the »Encyclopédie«. Diderot Studies 16 (1973): 159–74.

Montaignon, Anatole de. Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Paris: Baur, 1886.

Mortier, Roland. Diderot in Deutschland, 1750–1850. Stuttgart: Metzler, 1972.

Munhall, Edgar. Jean-Baptiste Greuze 1725–1805. Dijon-Quetigny: Darantiere, 1977.

Musée de la monnaie (France), Hrsg. Diderot et l'art de Boucher à David: Les Salons, 1759–1781. Paris: Ministère de la culture, 1984.

Naigeon, Jacques-André, Hrsg. Œuvres de Denis Diderot, publiées, sur le manuscrits de l'auteur, par Jacques-André Naigeon. Paris: Deterville 1798.

Paul, Konrad. Die ersten hundert Jahre 1774–1873; Zur Geschichte der Weimarer Mal- und Zeichenschule; [Katalog zur Ausstellung Die ersten hundert Jahre; Ausstellung 3. September – 6. Oktober 1996, Weimar, Kunstkabinett am Goetheplatz] Herausgegeben vom Stadtmuseum Weimar. Weimar, 1997.

Perrig, Alexander. »Das Frontispiz der Encyclopédie oder die hohe Kunst der Verblümung«. In Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Nr. 9 (1990): 67–92.

Pevsner, Nikolaus. Academies of art, past and present. New York: Da Capo Press, 1973.

———Die Geschichte der Kunstakademien. München: Mäander, 1986.

Pinault-Sørensen, Madeleine, Frank A. Kafker. »Notices sur les collaborateurs du recueil de planches de l'Encyclopédie«.

Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 18/19 (1995): 200–230.

Proust, Marcel. »Diderot et l'encyclopédie«. Paris: Colin, 1962.

Puttfarken, Thomas »Les origines de la controverse »disegno – colorito« dans l'Italie de cinquecento«. In Rubens contre Poussin: La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle. Herausgegeben von Emanuelle Delapierre, Cécile Krings, Musée de Beaux-arts d'Arras, 11–20. Brüssel: Ludion, 2004.

Rosenkranz, Karl. Diderot's Leben und Werke. 2 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1866.

Schulze Altcapenberg, Hein-Thomas. »Le Voltaire de l'art« Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris: Studien zur Künstler – und Kunstgeschichte der Aufklärung; mit einem Werkverzeichnis der Zeichnungen von J. G. Wille und einem Auswahl-Katalog der Arbeiten seiner Schüler von Aberli bis Zingg. Münster: Lit, 1987.

Seznec, Jean. »Diderot – critique d'art«. In Denis Diderot. Herausgegeben von Jochen Schlobach. Wege der Forschung 655. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Seznec, Jean, und Jean Adhémar, Hrsg. Salons. 4 Bde. Oxford: Clarendon Press, 1960.

Sfeir-Semler, Andrée. Die Maler am Pariser Salon, 1791–1880. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 1992.

Simson, Jutta von. »Zur Geschichte der französischen Buchillustration im 18. Jahrhundert«. In Bilderwelten Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts: 15.12.1985 – 16.2.1986. Herausgegeben von Jutta von Simson. Dortmund: Cramers Kunstanstalt, 1985.

Stewart, Philip. »Illustrations encyclopédiques: De la Cyclopaedia à l'Encyclopédie«. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie 12 (1992): 70–98.

Trousson, Raymond. Denis Diderot ou le vrai Prométhée. Paris: Tallandier, 2005.

Turner, Jane, Hrsg. The Dictionary of Art. Bd. 19. 34 Bde. New York: Grove, 1996.

Vasari, Giorgio. Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori. Bd. 1. 9 Bde. Collona di storia 11–22. Mailand: Edizione per il Club del Libro, 1962.

———»Was der disegno sei, wie man gute Malerei ausführt und erkennt und ihre Bestimmung versteht, und über die Erfindung der Istorie«. In Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei: Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno. Herausgegeben von Matteo Burioni, übersetzt von Victoria Lorini, 98–103. Berlin: Wagenbach, 2006.

Walczak, Gerrit. »Unter freiem Himmel: die Pariser Kunstausstellungen auf der Place Dauphine«. Zeitschrift für Kunstgeschichte 74, Nr. 1 (2011): 77–98.

Waźbiński, Zygmunt. L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. 2 Bde. Florenz: Olschki, 1987.

Weissert, Ernst. »Nachwort«. In Winckelmann und sein Jahrhundert. Herausgegeben von Johann Wolfgang von Goethe, 53–68. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1961.

Wilson, Arthur M. Denis Diderot. New York: Oxford University Press, 1972.

Winckelmann, Johann Joachim. »Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom«. In Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, 5:33–41. Leipzig: Dyck, 1759.

LITERATURVERZEICHNIS

II

Adriassens, Werner. »Bloemenwerf, Manifest eines Berufswechsels«. In Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Herausgegeben von Thomas Föhl und Sabine Walter, 156–71. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.

Ageorges, Syvain. Sur les traces des exhibitions universelles. Paris 1855–1937: À la recherche des pavillons et des monuments oubliés. Paris: Parigramme, 2006.

Ahlers-Hestermann, Friedrich. Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin: Mann, 1956.

Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen. 3 Bde. Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1852.

Asche, Kurt. »Die Architekturzeichnung als historisches Kunstwerk: Peter Behrens und sein System des Rasters«. In Mitteilungen des DFG 4 (1982): 15–17.

Badura-Triska, Eva, und Dieter Bogner. »Itten am Bauhaus«. In Johannes Itten: Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farbe sein. Herausgegeben von Eva Badura-Triska, Dieter Bogner, Museum Moderner Kunst (Austria), und Kunsthaus Zürich, 82–89 u. 95. Wien: Löcker, 1988.

Bajkay, Éva. »Von Kunst zu Leben: Die Ungarn am Bauhaus: [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011]. Herausgegeben vom Janus Pannonius Múzeum Pécs und dem Bauhaus-Archiv Berlin. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 2011.

Banham, Reyner, und Wolfram Waghmuth. Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter. Rowohlt's deutsche Enzyklopädie: Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1964.

- Baudelaire, Charles. *Critique d'art*. Herausgegeben von Claude Pichois. 2 Bde. Paris: A. Colin, 1965.
- *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. 8 Bde. München: Carl Hanser, 1977.
- Baumhoff, Anja. »Verhaltenslehren der Kälte am Bauhaus? Implikationen moderner Diskursformen am Bauhaus Dessau am Beispiel der Geschichte von Alma Buscher«. In *Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne?* Herausgegeben von Christoph Wagner, 238–54. Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 1. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- Bayer, Herbert, Walter Gropius, Ise Gropius, Hrsg. *Bauhaus, 1919–1928*. Teufen: Arthur Niggli, 1955.
- Beckmann, Uwe. *Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851: Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland, Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, 1991.
- Belting, Hans. *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München: C. H. Beck, 1998.
- Beneke, Sabine. »Abstrakte Raumkunst: Die Frühe Ausstellungen – und Gartenarchitektur von Peter Behrens«. In Peter Behrens: vom Jugendstil zum Industriedesign, von Thomas Föhl und Claus Pese, 258–65. Herausgegeben von der Kunsthalle Erfurt. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.
- Blotkamp, Carel, Hans Eser, und Sjarel Ex. *De beginjaren van De Stijl: 1917–1922*. Utrecht: Reflex, 1982.
- Boesiger, Willy. *Le Corbusier*. London: Thames and Hudson, 1972.
- Bonaparte, Napoléon I.: *Exposition universelle de 1855: Rapport du jury mixte international*. Paris: Imprimerie Impériale, 1856.
- Bonython, Elizabeth, und Anthony Burton. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. London: V & A Publishing, 2003.
- Bothe, Rolf. *Clemens Wenzeslaus Coudray, 1775–1845: Ein deutscher Architekt im Klassizismus*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2013.
- »Der Turm des Feuers«. In *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 – 13.11.1994; Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, von Rolf Bothe, Peter Hahn, und Hans-Christoph von Tavel, 72–82]* Herausgegeben vom Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin. Ostfildern-Ruit: G. Cantz, 1994.
- Burton, Anthony. »Sammeln als Inspiration: Frühe Museumsankäufe, Präsentationen und die Designreform«. In *Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design; [Anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum«, 18. November 2011 – 15. April 2012 in der Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn]*, von Marie-Louise von Plessen, Julius Bryant (Hrsg.), 52–61. München, London, New York: Prestel, 2011.
- Buyck, Jean F., Susan M. Canning. *Henry van de Velde (1863–1957): Paintings and drawings*. Herausgegeben vom Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerpen) und Rijksmuseum Kröller-Müller. Antwerpen, 1988.
- Campbell, Joan. *Der Deutsche Werkbund: 1907–1934*. Herausgegeben vom Deutschen Werkbund. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Candela, Iria. »Chronology«. In *Van Doesburg and the international avant-garde: Constructing a new world. [On the occasion of the exhibition »Van Doesburg and the international avant-garde. Constructing a new world«, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 20 October 2009 – 3 January 2010]*, von Gladys C. Fabre, Doris Wintgens, und Marc Dachy, 242–45. London: Tate Publishing, 2009.
- Carbonnier, Youri. *Les premiers logements sociaux en France*. Herausgegeben von Entreprises sociales pour l'habitat (France). Paris: La Documentation française, 2008.
- Carpenter, Kenneth E. »European industrial exhibitions before 1851 and their publications«. In *Technology and culture* 13, Nr. 3 (1972): 465–86.
- Chalet-Bailhache, Isabelle. *Paris et ses expositions universelle: Architectures, 1855–1937. [Exposition, Paris, La Conciergerie, 12 décembre 2008 – 12 mars 2009]*. Herausgegeben vom Centre des monuments nationaux (France), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (France), und Archives nationales (France). Paris: Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008.
- Chandler, Arthur. »Paris 1867 Exposition universelle«. In *Historical dictionary of world's fairs and expositions 1851–1988*. Herausgegeben von John E. Findling und Kimberley D. Pelle, 32–43. New York: Greenwood Press, 1990.
- Chevalier, Michel. *Rapport sur l'Exposition universelle de 1867, à Paris*. Paris: Imprimerie Impériale, 1869.
- Curjel, Hans. *Henry van de Velde: Zum neuen Stil*. München: Piper, 1955.
- Danzker, Jo-Anne Birnie. *Hector Guimard: Castel Béranger, Métropolitain Bolivar*. München: Museum Villa Stuck, 1999.
- Danzker, Jo-Anne Birnie, und Carel Blotkamp. *Theo van Doesburg: Maler, Architekt: [Ausstellung im Museum Villa Stuck, München, 26. Oktober 2000 – 14. Januar 2001]*. München: Prestel, 2000.
- Descouturelle, Frédéric, André Mignard, und Michel Rodriguez. *Guimard: L'Art Nouveau du métro*. Paris: Vie du rail, 2012.
- Diderot, Denis. *Ästhetische Schriften*. Herausgegeben von Friedrich Bassenge. Bd. 2. 2 Bde. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968.

- »Kunst«. In Enzyklopädie: Philosophische und politische Texte der »Encyclopédie« sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände. Herausgegeben von Wuthenow, Ralph-Rainer, 192f. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- Droste, Magdalena. Die Bauhaus-Leuchte von Carl Jakob Jucker und Wilhelm Wagenfeld. Design-Klassiker 2. Frankfurt am Main: Verlag Form, 1997.
- Droste, Magdalena, Christian Wolsdorff, und Bausi Mang. Georg Muche: das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1980.
- Ducret, Siegfried. Deutsches Porzellan und dt. Fayencen mit Wien, Zürich, Nyon. Herrsching: Pawlak, 1974.
- Dumont, Marie-Jeanne. Le Logement social à Paris: 1850–1930: Les habitations à bon marché. Lüttich: Pierre Mardaga, 1991.
- Durand, Jean-Nicholas-Louis. Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique. Second volume. Paris: J. Durand, 1802–1805.
- Easton, Laird McLeod, Klaus Kochmann. Der Rote Graf: Harry Graf Kessler und seine Zeit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2007.
- Engelberg-Dočkal, Eva von. »Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: J. J. P. Ouds Vortrag auf der Bauhaus-Woche am 17. August 1923«. In Bauhausvorträge: Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925, 273–82. Bauhausbücher 4. Berlin: Mann, 2017.
- J. J. P. Oud zwischen De Stijl und klassischer Tradition: Arbeiten von 1916 bis 1931. Berlin: Mann, 2006.
- Engels, Friedrich. »Zur Wohnungsfrage (Mai 1872)«. In Werke: März 1872 bis Mai 1875, von Carl Marx und Friedrich Engels. Herausgegeben von Institut für Marxismus-Leninismus (Berlin-Ost), Bd. 18. Berlin: Dietz, 1973.
- Ex, Sjarel. »Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus«. In Theo van Doesburg: Maler – Architekt, [Ausstellung im Museum Villa Stuck, München, 26. Oktober 2000 – 14. Januar 2001] Herausgegeben von Jo-Anne Birnie Danzker und Carel Blotkamp, 29–42. München: Prestel, 2000.
- Ex, Sjarel, Els Hoek. »Jan Wils«. In DeStijl: The Formative Years. Herausgegeben von Carel Blotkamp, Hans Eser, und Sjarel Ex, 187–205. Utrecht: Reflex, 1982.
- Exhibition of the works of industry of all nations 1851: Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided. London: Cambridge University Press, 2011.
- Exposition internationale universelle de 1900: Catalogue général officiel: Tome 2 Groupe II, Œuvres d'art, classes 7 à 10. Bd. 2. Paris: L. Danel – Lille, 1900.
- Exposition universelle de 1855: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855. Paris: Panis, 1855.
- Feld, Otto. »Bing's »L'art nouveau««. In Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe 7, Nr. 28 (4. Juni 1896): 441–47.
- Fiedler, Jeannine, Peter Feierabend, Ute Ackermann. Bauhaus. Königswinter: H.F. Ullmann, 2006.
- Föhl, Axel. Bauten der Industrie und Technik. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 47. Bonn: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, 1994.
- Föhl, Thomas, und Alexandre Kostka, Hrsg. Ihr Kinderlein kommet ...: Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche. [Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar, Haus »Hohe Pappeln«, 22. Juli – 1. Oktober 2000] Ostfildern-Ruit: G. Hatje, 2000.
- Franzke, A. »Zu den plastischen Werken Ittens«. In Johannes Itten: Künstler und Lehrer, von Hans-Christoph von Tavel und Josef Helfenstein, 89–103. Bern: Kunstmuseum Bern, 1984.
- Frayling, Christopher. Henry Cole and the Chamber of Horrors: The curious Origins of the Victoria and Albert Museum; being the first »Henry Cole Lecture« given on 30 October 2008, at the Sackler Centre, V & A. London: V & A Publishing, 2010.
- Garnier, Jean Louis Charles, und Auguste Ammann. L'Habitation humaine. Paris: Hachette, 1892.
- Gerspach, Edouard. Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins: Exécutées de 1662 à 1893: Histoires – commentaires – marques. Paris: A. Le Vasseur et cie, 1893.
- Giedion, Sigfried. Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen: Bauen in Eisenbeton. 2. Aufl. Berlin: Mann, 2000.
- Godoli, Ezio, Franco Borsi. Pariser Bauten der Jahrhundertwende: Architektur und Design der französischen Metropole. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 1990.
- Götz, J. »Das Fagus-Werk als Pflegefall«. In Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus, von Annemarie Jaeggi, 133–41. Berlin: Jovis, 1998.
- Graf Kessler, Harry. Das Tagebuch: 1897–1905. Herausgegeben von Carina Schäfer, Roland S. Kamzelak, und G. Biedermann. Bd. 3. Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, 50,3. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.
- Grégoire, Henri. Rapport sur l'Établissement d'un Conservatoire des Arts et Métiers. Paris, 1795.

- Gropius, Walter. »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«. In Walter Gropius Bd. 3, Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von Hartmut Probst und Christian Schädlich, 83–92. Berlin: Ernst, 1988.
- »Monumentale Kunst und Industriebau«. In Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus, herausgegeben von Hartmut Probst und Christian Schädlich, 28–51. Berlin: Ernst, 1988.
- Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Weimar: Staatliches Bauhaus, 1919.
- Gropius, Walter, László Moholy-Nagy, Hrsg. Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Bauhausbücher 7. München: Langen, 1925.
- Hadjinicolaou, Nicos. Die Freiheit führt das Volk, von Eugène Delacroix: Sinn und Gegensinn. Dresden: Verlag der Kunst, 1991.
- Hamann, Richard, Jost Hermand. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart: Stilkunst um 1900. Bd. 4. München: Nymphenburger Verl.-Handlung, 1973.
- Hammacher, Abraham M., Philippe Roberts-Jones, Francine-Claire Legrand. Le Groupe de 20 et son temps. Herausgegeben von Royal Museums of Fine Arts of Belgium (Brussels) und Rijksmuseum Kröller-Müller. Brüssel, 1962.
- Hanotelle, Michelin. Paris-Bruxelles: Autour de Rodin et Meunier. PoucheCouleur 22. Paris: ACR, 1997.
- Haus, Andreas. »Bauhaus – Ein Phänomen der Rezeption«. In Bauhaus-Ideen 1919–1994: Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens, von Christina Biundo, Andreas Haus, Anke Steinhauer, 7–9. Berlin: Reimer, 1994.
- Helfenstein, Josef. »Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit. Zum Motiv der Spiralen bei Ittner«. In Johannes Itten: Künstler und Lehrer, von Hans-Christoph von Tavel und Josef Helfenstein, 23–38. Bern: Kunstmuseum Bern, 1984.
- Herzogenrath, Wulf, Hrsg. Frühe Kölner Kunstausstellungen Teil: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928. Kommentarband zu dem Nachdruck der Ausstellungskataloge. Herausgegeben von Wulf Herzogenrath. Mit Beiträgen von Wolfram Hagspiel u. Dirk Teuber. Köln: Wienand, 1981.
- »Theo van Doesburg und das Bauhaus«. In Das frühe Bauhaus und Johannes Itten [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 – 13.11.1994; Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar] Herausgegeben von Rolf Bothe, Peter Hahn, Hans-Christoph von Tavel, 107–16. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994.
- Hesse-Frielinghaus, Herta. Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk. Recklinghausen: Bongers, 1971.
- Hoesli, Bernhard, Colin Rowe, und Robert Slutzky. Transparenz. Geschichte und Theorie der Architektur 4. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1997.
- Hofmann, Werner. Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. München: Prestel, 1974.
- Hüter, Karl-Heinz. Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin: Akademie Verlag, 1976.
- Itten, Johannes. »Werkverzeichnis«. In Johannes Itten: Werke und Schriften. Herausgegeben von Willy Rotzler, 306. Zürich: Orell Füssli, 1978.
- Jacques, Annie, und Jean Pierre Mouilleseaux. Les architectes de la liberté. Paris: Gallimard, 1988.
- Jaeggi, Annemarie. Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius: Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März – 29. Mai 1994. Herausgegeben von Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Museum für Gestaltung, 1994.
- Fagus: Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus. Berlin: Jovis, 1998.
- Jantzen, Hans. Die Gotik des Abendlandes: Idee und Wandel. Köln: DuMont Schauberg, 1962.
- Jericke, Alfred, und Dieter Dolgner. Der Klassizismus in der Baugeschichte Weimars. Weimar: Böhlau, 1975.
- Johann, Ernst. Reden des Kaisers Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelms II. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966.
- Junghanns, Kurt. Der Deutsche Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt. Berlin: Henschel, 1982.
- Keisch, Claude. Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II: Partisans et détracteurs à Leipzig, Dresde et Berlin. Paris: Musée Rodin, 1998.
- Kemp, Wolfgang. »Die Fassade«. In Architektur analysieren: Eine Einführung in acht Kapiteln, 219–64. München: Schirmer/Mosel, 2009.
- Kittel, Hubert. »Von der Bauhaus-Töpferei zum Versuchslaboratorium für die Serienanfertigung«. In Modell Bauhaus. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, und Klassik Stiftung Weimar, 157–60. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2009.
- Kraemer, Hans. Die Ingenieurkunst auf der Pariser Weltausstellung 1900. Klassiker der Technik. Düsseldorf: VDI-Verlag, 1985.
- Krahmer, C. »Über die Anfänge des Neuen Stils. Henry van de Velde – Siegfried Bing – Julius Meier-Graefe«. In Henry van de Velde: Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Herausgegeben von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte, 148–65. Köln: Wienand, 1992.
- Kroker, Evelyn. Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert: Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebiets zwischen 1851 und 1880. Studien zur

- Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im Neunzehnten Jahrhundert 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- »Einführung«. In *Die Ingenieurkunst auf der Pariser Weltausstellung 1900*, von Hans Kraemer, VII–XIV. *Klassiker der Technik*. Düsseldorf: VDI-Verlag, 1985.
- Kulstein, David I. *Napoleon III and the working class: A study of government propaganda under the second empire*. Los Angeles: Ward Ritchie Press, 1969.
- Labourde, Léon de. *De l'Union des Arts et de l'Industrie*. 2 Bde. Paris: Imprimerie Impériale, 1856.
- Laquemant, Karine. »Bings Pavillon de l'Art Nouveau auf der Weltausstellung 1900. »Neue« Kunst versus Tradition«. In *L'Art Nouveau – La Maison Bing: [Aus Anlass der Ausstellung »L'Art Nouveau: La Maison Bing« im Van-Gogh-Museum, Amsterdam vom 26. November 2004 – 27. Februar 2005, im Museum Villa Stuck, München, 17. März – 31. Juli 2005 und im Musée des Arts décoratifs, Paris von März – Juli 2006]* Herausgegeben von Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, und Évelyne Possémé, 189–222. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1923.
- Le Normand-Romain, Antoinette. »Eine der schönsten Inkarnationen der ersten Frau: Die Figur der Eva«. In *Rodin und Wien*. Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco, Stephan Koja, Österreichische Galerie Belvedere (Wien), 66–81. Wien: Hirmer, 2010.
- Le Normand-Romain, Antoinette, und Hélène Marraud. *Rodin en 1900: L'exposition de l'Alma*. Herausgegeben vom Musée Rodin, Musée du Luxembourg, und Réunion des Musées Nationaux. Paris: Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Lemaire, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de peinture. Klincksieck études 11*. Paris: Klincksieck, 2004.
- Lemoine, Bertrand. *Gustave Eiffel, constructeur: 1832–1923*. Paris: Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1988.
- Leniaud, Jean-Michel. *Viollet-le-Duc ou Les délires du système*. Paris: Mengès, 1994.
- Leniaud, Jean-Michel, Beatrix Bouvier, Thierry Béghin, Charles Garnier. Paris: Éditions du patrimoine, 2003.
- Luckhardt, Ulrich, Matthias Mühlh. Lyonel Feininger: *Menschenbilder: Eine unbekannte Welt*. Herausgegeben von Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- Lux, H. »Die Ingenieurkunst im Dienste der Weltausstellung«. In *Die Ingenieurkunst auf der Pariser Weltausstellung 1900*, von Hans Kraemer, 23–122. Düsseldorf: VDI-Verlag, 1985.
- Maag, Georg. *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen: Synchronische Analyse einer Epochen-schwelle. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 74*. München: Fink, 1986.
- Mahler-Werfel, Alma. *Mein Leben*. Frankfurt am Main: Fischer, 1960.
- Mainardi, Patricia. *Arts and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Manske, Beate. »Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld«. In *Original und Serienprodukt: Eine Ausstellung im Rahmen des Gemeinschaftsprojektes der Bremer Museen »Wir haben die Originale«*. Herausgegeben von Beate Manske und Babette Gräfe, 34–55. Bremen: Hauschild, 1999.
- »Zwei Lampen sind nie gleich: Wilhelm Wagenfeld in der Metallwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar«. In *Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April*, von Klaus Weber, 79–91. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1992.
- Marcks, Gerhard. *Was das Auge sah und das Herz empfand, zeichnete die Hand und nun hast du's da! [Dornburger Skizzenbuch, 1920–1923]* Herausgegeben von Martina Rudloff. Bremen: Gerhard-Marcks-Stiftung, 1996.
- Marsh, Jan. *William Morris & Red House*. London: National Trust, 2005.
- Martinell y Brunet, César. *Gaudí: Su vida, su teoría, su obra. Biografías 1*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1967.
- Mauclair, C. »Choses d'art«. In *Mercure de France*, Nr. Février (1896): 265–69.
- Meier-Graefe, Julius. *Die Weltausstellung in Paris 1900*. Paris, Leipzig: F. Krüger, 1900.
- Mercier, Alain. *Un Conservatoire pour les arts et métiers. Découvertes Gallimard 222*. Paris: Gallimard, 1994.
- Meyer, Adolf. *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar. Bauhausbücher 3*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2009.
- Midant, Jean-Paul. *L'Art Nouveau en France*. Paris: Carrousel, 1999.
- Ministère de l'agriculture. *Rapport administratif sur l'Exposition universelle de 1878 à Paris*. Bd. 1. 2 Bde. Paris: Imprimerie nationale, 1881.
- Moholy-Nagy, László. »Vom Weinkrug zur Leuchte«. In *Bauhaus, 1919–1928*. Herausgegeben von Herbert Bayer, Walter Gropius, und Ise Gropius, 134–39. Teuffen: Arthur Niggli, 1955.
- Muche, Georg. *Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. Tübingen: Wasmuth, 1965.
- »Zur Neugestaltung des proletarischen Wohnhauses«. *Urania 1*, Nr. 1 (1924): 204–8.

- Müller, Ulrike. Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. München: Sandmann, 2009.
- Mundt, Barbara. Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 22. München: Prestel, 1974.
- Nerdinger, Winfried. Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: Mit einem kritischen Werkverzeichnis. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1996.
- Oechslin, Werner. Palladianismus: Andrea Palladiano – Kontinuität von Werk und Wirkung. Zürich: ETH, 2008.
- Opitz, Silke. »Dazugestellt – Plastiken und Skulpturen im Hauptgebäude und davor«. In Van de Veldes Kunstschulbauten in Weimar: Architektur und Ausstattung, von Silke Opitz. Herausgegeben von Bauhaus-Universität Weimar. Weimar: Universitäts-Verlag, 2009.
- Outram, Dorinda. Aufbruch in die Moderne: Die Epoche der Aufklärung. Zürich: NZZ, 2006.
- Owens, Susan. »Gerade Linien sind ein nationales Bedürfnis: South Kensington und die Kunstausbildungsreform«. In Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design [Anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum« vom 18. November 2011 – 15. April 2012 in der Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn], von Marie-Louise von Plessen und Julius Bryant, 74–81. München, London, New York: Prestel, 2011.
- Pevsner, Nikolaus. Wegbereiter moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius. Herausgegeben von Wolfgang Peht. Köln: DuMont Literatur, 2002.
- Pfeiffer, Bruce B., Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser. Frank Lloyd Wright. Köln: Taschen, 2013.
- Picard, M. Alfred, Hrsg. Exposition universelle internationale de 1889 à Paris: Rapports du jury international. Groupe VI, Outillage et procédés des industries m'caniques: Classe 48 à 66. Paris: Imprimerie Impériale, 1891.
- Picasso, Pablo. Wort und Bekenntnis: Die gesammelten Dichtungen. Herausgegeben von Johannes Riedel. Gestalten und Wege 3. Frankfurt am Main: Ullstein, 1957.
- Pieper, Jan. »Gropius Vitruvianus Meyeri: Klassische Maße, Module und Proportionen im Vestibül der Fagus-Werke«. In De re artificiosa: Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag. Herausgegeben von Lukas Madersbacher und Thomas Steppan, 1. Aufl., 379–88. Regensburg: Schnell & Steiner, 2010.
- Pierenkemper, Toni. Umstrittene Revolutionen: Industrialisierung im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
- Plagemann, Volker. Die Villen des Andrea Palladio. Hamburg: Ellert & Richter, 2012.
- Plessen, Marie-Louise von, und Julius Bryant. Art and Design for All: The Victoria and Albert Museum; Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design; [Anlässlich der Ausstellung »Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum«, 18. November 2011 – 15. April 2012 in der Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn] München, London, New York: Prestel, 2011.
- Plum, Gilles, Hrsg. Le Petit Palais: Chef-d'œuvre de Paris 1900. Paris: Paris-Musées, 2005.
- Pomarède, Vincent, Uwe Fleckner, und Éric Bertin, Hrsg. Ingres: 1780–1867: [Paris, Musée du Louvre, 24 février 2006 – 15 mai 2006]. Paris: Gallimard, 2006.
- Posener, Julius. Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: Das Zeitalter Wilhelms II. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 40. München: Prestel, 1979.
- Prasse, Leona E. Lyonel Feininger: Das graphische Werk; Radierungen, Lithographien, Holzschnitte. Berlin: Mann, 1972.
- Probst, Hartmut, und Christian Schädlich, Hrsg. Walter Gropius: Ausgewählte Schriften. Bd. 3. Berlin: Ernst, 1988.
- Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S. A. I. Le Prince Napoléon Président de la Commission. Paris: Imprimerie Impériale, 1857.
- Reff, Theodore. Modern art in Paris, 1855–1900: Two-hundred catalogues of the major exhibitions reproduces in facsimile in forty-seven volumes. New York: Garland, 1981.
- Renoir, A. »A. Renoir an Durant-Ruel«. In Die Geschichte des Impressionismus: Schicksal und Werk der Maler in einer großen Epoche der Kunst, von John Rewald. Köln: DuMont Schauberg, 1979.
- Renz, Kerstin. Industriearchitektur im frühen 20. Jahrhundert: Das Büro von Philipp Jakob Manz. München: Deutsche Verlagsanstalt, 2005.
- Riegl, Alois. Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien: Druck und Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof – und Staatsdruckerei, 1901.
- Rilke, Rainer Maria. Auguste Rodin. Leipzig: Inselverlag, 1920.
- Robert, Adolphe, Gaston Cougny, und Edgar Bourlouton, Hrsg. Dictionnaire des parlementaires français comprenant tous les membres des assemblées françaises et tous les ministres français depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er mai 1889, avec leurs noms, état civil, états de services, actes politiques, votes parlementaires, etc. Paris: Bourlouton, 1889.
- Rodin, Auguste. Die Kunst: Gespräche des Meisters. Herausgegeben von Paul Gsell. Diogenes-Kunst-Taschenbuch 1. Zürich: Diogenes, 1979.
- Rudolf, Bernd. Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie. Herausgegeben vom Freundeskreis der Bauhaus-Universität

- Weimar e.V. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2000.
- Ruppert, Hans. Goethes Bibliothek: Katalog. Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft. Weimar: Arion Verlag, 1958.
- Schadendorf, Wulf. Das Fagus-Werk Karl Benscheid Alfeld/Leine. Kleiner Kunstführer für Niedersachsen 5. Göttingen: Musterschmidt, 1954.
- Scheidig, Walther. Die Weimarer Malerschule: 1860–1900. 1. Aufl. Leipzig: Seemann, 1991.
- Schlösser, Brigitte. »Rousseaus ›Émile ou de l'Éducation‹: Ein Erziehungsentwurf aus produktiver Einbildungskraft«. Universität Osnabrück, 2008.
- Schlösser, Manfred, und Akademie der Künste, Hrsg. Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921: Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste, 29. Juni – 3. August 1980. Berlin: Akademie der Künste, 1980.
- Schneemann, Walther. C. W. Coudray, Goethes Baumeister: Ein Bild deutschen Bauschaffens in der Zeit des Klassizismus. Mit 105 Abbildungen. Weimar: Böhlau, 1943.
- Schröder, W. »Zum Bedeutungs- und Funktionswandel des Wortes ›industrie‹«. *Lendemains* 4 (1976): 45–61.
- Schüler, Ronny. Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar. Weimar: Bauhaus-Universität, 2013.
- Schulz-Mons, Christoph. Das Michaeliskloster in Hildesheim: Untersuchungen zur Gründung durch Bischof Bernward (993–1022). Bd. 2. 2 Bde. Gerstenberg, 2010.
- Siebenbrodt, Michael. »Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhaussiedlung«. In *Das Bauhaus kommt aus Weimar* [Bauhaus-Museum, Neues Museum Weimar, Schiller-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus Am Horn: 1. April – 5. Juli 2009], von Ute Ackermann und Ulrike Bestgen, 237–53. Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2009.
- . »Vorkurs und künstlerische Grundlagenbildung am Bauhaus in Weimar 1922/23«. In *Alma Siedhoff-Buscher: Eine neue Welt für Kinder*. Herausgegeben von Michael Siebenbrodt. Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2004.
- Slotta, Rainer. Einführung in die Industriearchäologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Spielmann, Heinz, Ortrud Westheider, A. Nielsen, und M. Woelk. Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland: Katalogbuch zur Ausstellung: Hamburg 18.02.2006 – 25.05.2006, Bucerius Kunst Forum. Dresden: 10.06.2006 – 13.08.2006, Skulpturen-sammlung. München: Hirmer, 2006.
- Stressig, Peter. »Hohenhagen – ›Experimentierfeld modernen Bauens‹«. In *Karls Ernst Osthaus: Leben und Werk*. Herausgegeben von Herta Hesse-Frielinghaus, 459–74. Recklinghausen: Bongers, 1971.
- Tannenbaum, Edward R. 1900: Die Generation vor dem Großen Krieg. Frankfurt am Main: Ullstein, 1978.
- Taren, Peter. »Von der Pariser Weltausstellung. II. Eine Viertelmeile Kunst«. In *Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945*. Herausgegeben von Alexandre Kostka und Françoise Lucbert, 48–54. Passagen 8. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- The Art Journal Illustrated Catalogue of the exhibition of Industry of all Nations 1851. London: James S. Virtue, 1851.
- Thiébaud, Philippe. Guimard: l'art nouveau. Découvertes Gallimard 136. Paris: Gallimard, 1992.
- Thies, H. »Glasecken/Glass Corners«. *Daidalos* 33 (1989): 110–19.
- Velde, Henry van de. Geschichte meines Lebens. München: Piper, 1962.
- . Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig: Ed. Seeman, 1902.
- Viebahn, Georg von. Amtlicher Bericht über die Allgemeine Pariser Ausstellung von Erzeugnissen der Landwirtschaft, des Gewerbetrieibes und der schönen Kunst im Jahre 1855: erstattet unter der Mitwirkung der Herren Preisrichter und Berichterstatter der deutschen Staatsregierungen. Berlin: Decker, 1856.
- Villermé, M. »Sur les cités ouvrières«. *Annales d'hygiène publique et de médecine légale* 43 (1850): 241–61.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. Entretiens sur l'architecture. Bd. 2. Paris: Morel, 1872.
- . Histoire de l'habitation humaine: Depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours. Paris: Hetzel, 1875.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, und Félix Narjoux. Habitations modernes. Bd. 1. 2 Bde. Paris: A. Morel, 1875.
- . Habitations modernes. Bd. 2. 2 Bde. Paris: A. Morel, 1877.
- Vogt, Adolf Max. Russische und französische Revolutions-Architektur 1917. 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise. DuMont Kunst-Taschenbücher 9. Köln: DuMont Schauberg, 1974.
- Waetzoldt, Stephan, und Verena Haas. Tendenzen der Zwanziger Jahre: [Katalog zur 15. Europäische Kunstausstellung unter der Auspizien des Europarates: in der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, 14. August – 16. Oktober 1977] Herausgegeben vom Council of Europe, der Nationalgalerie, und der Akademie der Künste (Berlin). Berlin: Reimer, 1977.
- Wagner, Christoph. »Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?« In *Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne?*, von Christoph Wagner, 108–49, 1. Aufl. Regensburger Studien zur Kunstgeschichte Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- Wahl, Volker. Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926. Veröffentlichungen

der Historischen Kommission für Thüringen 15. Köln: Böhlau, 2009.

———«Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der »Rodin-Skandal« zu Weimar 1905/06«. In Jena als Kunststadt: Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933, von Volker Wahl, 56–77. Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft. Leipzig: Seemann, 1988.

———Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar: 1919 bis 1925. Weimar: Böhlau, 2001.

———Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen 14. Köln: Böhlau, 2007.

Wallace, Richard, Seymour-Conway family. Exposition Universelle: Galerie de l'économie domestique: Catalogue officiel. Paris: Imprimerie de J. Claye et Ce, 1855.

Weber, Helmut. Walter Gropius und das Faguswerk. Baumeister Bücher 3. München: Callwey, 1961.

Weber, Klaus. Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus Archiv Berlin[Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1992.

———»Wir alle müssen zum Handwerk zurück« Die keramische Werkstatt des Bauhauses in Dornburg«. In Keramik und Bauhaus: Geschichte u. Wirkungen d. keram. Werkstatt d. Bauhauses [Ausstellung; Bauhaus-Archiv, Berlin (West), 12. April – 28. Mai 1989], von Klaus Weber und Daniela Sannwald, 10–29. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1989.

Weber, Klaus, Peter Hahn, Hrsg. Punkt, Linie, Fläche: Druckgraphik am Bauhaus [Katalog zur Ausstellung; Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001] Berlin: g + H Verlag, 1999.

Weber, Klaus, Daniela Sannwald. Keramik und Bauhaus: Geschichte u. Wirkungen d. keram. Werkstatt d. Bauhauses: Ausstellung; Bauhaus-Archiv, Berlin (West), 12. April – 28. Mai 1989. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1989.

Weisberg, Gabriel P. »Neugestaltung des Wohnbereichs. Bings Art-Nouveau-Werkstätten«. In L'Art Nouveau – La Maison Bing: [Aus Anlass der Ausstellung »L'Art Nouveau: La Maison Bing« im Van-Gogh-Museum, Amsterdam vom 26. November 2004 – 27. Februar 2005, im Museum Villa Stuck, München vom 17. März – 31. Juli 2005 und im Musée des Arts décoratifs, Paris von März – Juli 2006] Herausgegeben von Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, Évelyne Possémé, 165–88. Amsterdam: Van Gogh Museum, 2004.

Wick, Rainer. Bauhaus-Pädagogik. Köln: DuMont Literatur, 1988.

Wilhelm, Karin. Walter Gropius, Industriearchitekt. Schriften zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig: Vieweg, 1983.

Wingler, Hans Maria. Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Köln: DuMont Literatur, 2009.

Winkler, Klaus-Jürgen. Bauhaus-Ausstellung 1923. Haus am Horn, Architektur, Bühne, Druckerei. Bauhaus-Alben 4. Weimar: Bauhaus-Universität, 2009.

———»Das Haus Am Horn und das Bauhaus.« In Haus am Horn: Rekonstruktion einer Utopie, von Bernd Rudolf, 10–30. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2000.

———Die Architektur am Bauhaus in Weimar. Edition Bauhaus Dessau. Berlin, München: Verlag für Bauwesen, 1993.

———»Ideen für ein Kinderzimmer«. In Alma Siedhoff-Buscher: Eine neue Welt für Kinder, herausgegeben von Michael Siebenbrodt, 15–23. Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2004.

Wolsdorff, Christian. »Das »Haus Am Horn« im Spiegel der Presse«. In Georg Mucho: das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, von Magdalena Droste, Christian Wolsdorff, und Bauxi Mang, 31–45. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1980.

———»Georg Mucho als Architekt«. In Georg Mucho: Das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, von Magdalena Droste, Christian Wolsdorff, Bauxi Mang, und Bauhaus-Archiv Berlin, 25. Berlin: Mann, 1980.

Wörner, Martin. Die Welt an einem Ort: Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin: Reimer, 2000.

Zola, Émile. Écrits sur l'art. Herausgegeben von Jean-Pierre Leduc-Adine. Collection Tel 174. Paris: Gallimard, 1991.

———Schriften zur Kunst: Die Salons von 1866–1896. Herausgegeben von Uli Aumüller. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, 1988.

LITERATURVERZEICHNIS

III

Albers, J. »Werklicher Formunterricht«. Bauhaus 2, Nr. 3 (1928): 3–7.

Alms, Barbara, Wiebke Steinmetz. Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre. Delmenhorst: Städtische Galerie, 2000.

Apollinaire, Guillaume. Die Maler des Kubismus: Ästhetische Betrachtungen. Übersetzt von Oswalt von Nostitz. Sammlung Luchterhand 851. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1989.

———Œuvres en prose complètes. Herausgegeben von Pierre Caizerques und Michel Décaudin. Bd. 2. Paris: Gallimard,

1991.

Bach, Friedrich Teja. »Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form«. Universität Aachen, 1987.

Badura-Triska, Eva. Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Abbildung und Transkription. Bd. 1. 2 Bde. Wien: Löcker, 1990.

———Johannes Itten: Tagebücher: Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919: Kommentar. Bd. 2. 2 Bde. Wien: Löcker, 1990.

Bajykay, Éva. »Von Kunst zu Leben«: Die Ungarn am Bauhaus: [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011]. Herausgegeben von Janus Pannonius Múzeum Pécs und Bauhaus-Archiv Berlin. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 2011.

Barnett, Vivian Endicott, S. B. Hirschfeld, Clark V. Poling, und S. A. Stein. »Zeittafel«. In Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre, 1915–1933. Herausgegeben von Peter Hahn, 400–403. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984.

Bayer, Herbert, Walter Adolf Gropius, und I. Gropius, Hrsg. Bauhaus 1919–1928. Stuttgart: G. Hatje, 1955.

Bilang, Karla, Hrsg. Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Herwarth Walden. Briefe und Schriften 1912–1914. Bern: Benteli, 2012.

Birrhälmer, Antje, Gerhard Finckh. Der Sturm: Zentrum der Avantgarde. Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2012.

Blume, Thorsten. Das Bauhaus tanzt. Leipzig: Seemann Henschel, 2015.

Bobzin, Anne, Josef Hartwig, und Klaus Weber. Das Bauhaus-Schachspiel von Josef Hartwig. The Bauhaus Chess Set by Josef Hartwig. Berlin: Bauhaus-Archiv, 2006.

Bothe, Rolf, Peter Hahn, Hans-Christoph von Tavel. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16. September 1994 – 13. November 1994]. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Herausgegeben vom Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin. Ostfildern: Hatje Cantz, 1994.

Bott, Gian Casper, Hrsg. Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

Brockhaus, Christoph, Hans Janssen, Marion Bornscheuer, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, und Haags Gemeentemuseum, Hrsg. Für eine neue Welt: Georges Vantongerloo und seine Kreise von Mondrian bis Bill: 1886–1965: [Ausstellung, Stiftung Wilhelm-Lehmbruck-Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, 10. Oktober 2009 – 10. Januar 2010; Gemeentemuseum, Den Haag, 23. Januar 2010 – 16. Mai 2010]. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.

Busch, Günter, und Martina Rudloff. Gerhard Marcks: Das plastische Werk. Berlin: Propyläen-Verlag, 1979.

Conrads, Ulrich. Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Bauwelt Fundamente 1. Gütersloh: Bertelsmann, 1964.

Conzen, Ina. Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt. Herausgegeben von der Staatsgalerie Stuttgart. München: Hirmer, 2014.

Cooper, Douglas. The Cubist epoch. London: Phaidon, 1970.

Cooper, Douglas, und Gary Tinterow. The essential cubism: Braque, Picasso & friends, 1907–1920. New York: G. Braziller, 1984.

Deuchler, Florens. Lyonel Feininger: Sein Weg zum Bauhaus-Meister. Leipzig: Seemann, 1996.

Diederich, Eugen, Hrsg. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Jena: Diederichs, 1915.

Doesburg, Theo van. Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Herausgegeben von Hans Ludwig C. Jaffé. Bauhausbücher 6. Mainz, Berlin: Kuperberg, 1966.

Droste, Magdalena. Bauhaus: 1919–1933. Köln: Taschen, 2006.

———»Stirb und werde« Anmerkungen zur Vor- und Nachgeschichte von Oskar Schlemmers »Triadischem Ballett«. In Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne? von Christoph Wagner, 73–86, Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 1. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.

———Wassily Kandinsky: Lehrer am Bauhaus. Berlin: Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, 2014.

———Experiment Bauhaus: Das Bauhaus-Archiv, Berlin(West) zu Gast im Bauhaus Dessau [Katalog zur Ausstellung 7. August – 25. September 1988 Bauhaus Dessau, DDR] Herausgegeben vom Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung. Berlin: Kupfergraben-Verl.-Ges., 1988.

Droste, Magdalena, Christian Wolsdorff, und Bauxi Mang. Georg Muche: Das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1980.

Druitt, M. »Simultaner Ausdruck: Robert Delaunays frühe Serien«. In Pariser Visionen – Robert Delaunays frühe Serien. Herausgegeben von Mark Rosenthal, 15–47. New York: Guggenheim Museum Publishing, 1997.

Druitt, Matthew. »El Lissitzky in Deutschland 1922–1925«. In El Lissitzky, Jenseits der Abstraktion, Fotografie, Design, Kooperation [Anlässlich der vom Sprengel-Museum Hannover in Zusammenarbeit mit Margarita Tupitsyn organisierten Ausstellung »El Lissitzky: Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation«; Sprengel-Museum Hannover, 17. Januar – 5. April 1999; Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 1. Juli – 5. September 1999; Fundação de Serralves, Porto, 16. September – 7. November 1999] Herausgegeben von Margarita Tupitsyn, Matthew Druitt, Ulrich

Pohlmann, und Lazar'M Lisickij, 9–24. München, Paris, London: Schirmer/Mosel, 1999.

Dubois, A. »Cubisme et Cubismes«. In *Le cubisme: Actes du premier Colloque d'histoire de l'art contemporain tenu au Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, les 19, 20, 21 novembre 1971*. Herausgegeben von René Jullian und Centre de documentation et d'études d'histoire de l'art contemporain, 77–91. Travaux 4. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1973.

Dudkowiak, Carolin, und Gerda Wendermann. »Albert Brendel und Barbizon«. In *Hinaus in die Natur!: Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*, von Gerda Wendermann und Wolfgang Holler, 175–94. Bielefeld: Kerber, 2010.

Einstein, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen-Kunstgeschichte 16*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1926.

Faass, Martin. *Lyonel Feininger und der Kubismus*. Frankfurt am Main: Lang, 1999.

Feininger, Theodore Lux, Andreas Feininger. *Die Stadt am Ende der Welt*. München: Rütten & Löning, 1965.

Feuchter-Schawelka, Anne. *Gerhard Marcks: Formmeister der Keramik*. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2017.

Fitzgerald, Michael. »Picasso in Vergangenheit und Gegenwart«. In *1912 – Mission Moderne*, herausgegeben von Barbara Schaefer, 121–28. Köln: Wienand, 2012.

Fleckner, Uwe. *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

———»Das Glück der Halluzination«. In *Über Georges Braques und den Kubismus*, von Carl Einstein, 203–35. Herausgegeben von Uwe Fleckner. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2013.

Fleischmann, Gerd. *Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame*. Stuttgart: Oktagon, 1995.

Föhl, Thomas. *Henry van de Velde: Architekt und Designer des Jugendstils*. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2010.

———»Henry van de Velde Lebensdaten«. In *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne*, von Thomas Föhl und Sabine Walter, 418–33. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.

Föhl, Thomas, und Claus Pese. *Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign*. Wiesbaden: Marix Verlag, 2013.

Föhl, Thomas, und Sabine Walter, Hrsg. *Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne*. [Neues Museum Weimar, 24. März – 23. Juni 2013; eine Ausstellung der Klassik, Stiftung Weimar, in Kooperation mit den Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel] Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.

Forbat, Fred. »Erinnerungen eines Architekten aus vier Ländern«. In *Modell Bauhaus*. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, und Klassik Stiftung Weimar, S. 51. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2009.

Franciscono, Marcel. *Paul Klee: His Work and Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Franzke, A. »Zu den plastischen Werken Ittens«. In *Johannes Itten: Künstler und Lehrer*, von Hans-Christoph von Tavel und Josef Helfenstein, 89–103. Bern, 1984.

Friedel, Helmut, und Isabelle Jansen. »Die blaue Reiterei stürmt voran«: Bildquellen für den Almanach *Der Blaue Reiter: Die Sammlung von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*. München: Gabriele Münter – und Johannes Eichner-Stiftung, 2012.

Friedrich, Emil, Walter Gropius, und Johannes Schlaf. *Märzgefallenen-Denkmal*, Weimar, 1. Mai 1922. [Das Märzgefallenen-Denkmal auf dem Friedhof in Weimar wurde zur Erinnerung an die während der Märzunruhen 1920 Gefallenen von der Arbeiterschaft Weimars nach Plänen von Walter Gropius erbaut und am 1. Mai 1922 eingeweiht] Weimar, 2002.

Gassner, Hubert. *Wechselwirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Herausgegeben von den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel und dem Museum Bochum. Marburg: Jonas, 1986.

Geelhaar, Christian, Hrsg. *Paul Klee: Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Köln: DuMont Literatur, 1976.

Geymüller, Johannes von. »Gerhard Marcks und sein Holzschnittwerk«. *Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn*, 1985.

Gleiniger, A. »Marcel Breuer«. In *Bauhaus*. Herausgegeben von Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, Ute Ackermann, 320–27. Köln: H.F. Ullmann, 2006.

Gleizes, Albert, Walter Gropius, und László Moholy-Nagy. *Kubismus*. Bauhausbücher 13. München: Langen, 1928.

Gleizes, Albert, und Jean Metzinger. *Du »Cubisme«: On »Cubism«: Über den »Kubismus«*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.

Gohr, Siegfried. »Max Beckmann und Fernand Léger«. In *Max Beckmann – Fernand Léger: Unerwartete Begegnungen*. [Anlässlich der Ausstellung *Max – Beckmann – Fernand Léger. Unerwartete Begegnungen im Museum Ludwig*, Köln; 21. Mai – 28. August 2005] von Stefan Diederich und Eric Darragnon. Herausgegeben von der Gesellschaft für moderne Kunst. Köln: DuMont Literatur, 2005.

Golding, John. *Cubism: A history and an analysis 1907–1914*. London: Faber and Faber, 1988.

Gordon, Donald E. *Modern art exhibitions 1900–1916: selected catalogue documentation*. Bd. 2. *Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 14*. München: Prestel, 1974.

Grohmann, Will. *Oskar Schlemmer: Zeichnungen und Graphik. Œuvre-katalog*. Stuttgart: Hatje Cantz, 1965.

——— Paul Klee. Stuttgart: Kohlhammer, 1954.

Gropius, Walter, und László Moholy-Nagy, Hrsg. Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Bauhausbücher 7. München: Langen, 1925.

Haftmann, Werner. Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens. Fischer Bücherei 379. Frankfurt am Main: Fischer, 1961.

Hahn, Peter. »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«. In Das frühe Bauhaus und Johannes Itten [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16. September 1994 – 13. November 1994; Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar], von Rolf Bothe, Peter Hahn, und Hans-Christoph von Tavel, 13–35. Herausgegeben vom Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und dem Bauhaus-Archiv Berlin. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994.

Hahn, Peter, Magdalena Droste, und Jeannine Fiedler, Hrsg. Experiment Bauhaus: Das Bauhaus-Archiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau. Berlin: Kupfergraben, 1988.

Hartog, A. »Ich will als Bildhauer sterben...« Gerhard Marcks 1914–1924«. In Gerhard Marcks: Zwischen Bauhaus und Dornburger Atelier, von Erik Stephan, 15–19. Jena: Städtische Museen Jena, 2004.

Heilbut, E. »Claude Monet« (1890)«. In Deutsch-französische Kunstbeziehungen – Kritik und Vermittlung; Passage. Herausgegeben von Andreas Holleczek und Adolf Meyer, 212–19. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Heine, Thomas Theodor. »Deutsche Künstler«. Simplicissimus 15 (1910): 575.

Helfenstein, Josef. »Vom Weiß ins blaue Land der Gewissheit. Zum Motiv der Spiralen bei Itten«. In Johannes Itten: Künstler und Lehrer, von Hans-Christoph von Tavel und Josef Helfenstein, 23–38. Bern: Kunstmuseum Bern, 1984.

Helfenstein, Josef, und Henriette Mentha, Hrsg. Johannes Itten: Das Frühwerk 1907–1919: Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis. Bern: Kunstmuseum Bern, 1992.

Herzogenrath, Wulf. »Josef Albers und der ›Vorkurs« am Bauhaus (1919–1933)«. In Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte. Nr. 41(1980): 245–77.

——— Oskar Schlemmer: Die Wandgestaltung der neuen Architektur: Mit einem Katalog seiner Wandgestaltung 1911–1942 (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen). München: Prestel, 1973.

Herzogenrath, Wulf, und Württembergischer Kunstverein, Hrsg. 50 Jahre Bauhaus. Ausstellung; 5. Mai – 28. Juli 1968, Kunstgebäude am Schloßplatz Stuttgart. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1968.

Hess, Hans. Lyonel Feininger. Stuttgart: Kohlhammer, 1991.

Hofmann, Werner. Grundlagen der modernen Kunst: Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Kröners Taschenausgabe 355. Stuttgart: Alfred Kröner, 1966.

Holleczek, Andreas, Adolf Meyer. Französische Kunst – deutsche Perspektiven: 1870–1945: Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Deutsch-französische Kunstbeziehungen – Kritik und Vermittlung; Passage 7. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Hopfengart, Christine. »Der Maler von heute« Paul Klee im Dialog mit Pablo Picasso«. In Klee trifft Picasso, 41–42. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2010.

——— »Influenz. Klees Verhältnis zu Picasso zwischen heimlicher Bewunderung und kritischer Ironie«. Herausgegeben von Gregor Wedekind, 83–106. Passagen 35. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.

——— Klee trifft Picasso. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2010.

Illetschko, Georgia. Kandinsky und Paris: Die Geschichte einer Beziehung. München: Prestel, 1997.

Illetschko, Georgia, und K. Katz. »Kandinsky Exhibitions«. In Kandinsky: Werkverzeichnis der Aquarelle: 1900–1921. Herausgegeben von Vivian Endicott Barnett, 1:493–538. München: C. H. Beck, 1992.

Itten, Johannes. »Aus meinem Leben«. In Johannes Itten: Werke und Schriften. Herausgegeben von Willy Rotzler. Zürich: Orell Füssli, 1978.

——— Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs – und Formenlehre. Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1963.

Jaeggi, Annemarie. Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius. [Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März – 29. Mai 1994.] Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Museum für Gestaltung, 1994.

Jordan, Jim M. Paul Klee and cubism. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Kahnweiler, Daniel-Henry. Der Weg zum Kubismus. Stuttgart: G. Hatje, 1958.

Kahnweiler, Daniel-Henry, und Antje Pehnt. Juan Gris, Leben und Werk. Frankfurt, Wien, Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1969.

Kandinsky, Vasilii, und Franz Marc. Der Blaue Reiter: Mit 160 Abbildungen. Herausgegeben von Klaus Lankheit. München: Piper, 1967.

Kandinsky, Wassily. Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. München: R. Piper, 1912.

——— »Über die Formfrage«. In Der Blaue Reiter, herausgegeben von Wassily Kandinsky, Franz Marc, Klaus Lankheit. München: R. Piper, 1965.

Kersten, Wolfgang. Paul Klee: Tagebücher 1898–1918. Stuttgart: Hatje Cantz, 1988.

- Klee, Paul. Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher 2. Mainz, Berlin: Kupferberg, 1965.
- Kruppa, K. »Marianne Brandt. Annäherung an ein Leben«. In Die Metallwerkstatt am Bauhaus [Katalog zur Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April 1992] Herausgegeben von Klaus Weber, 48–55. Berlin: Kupfergraben, 1992.
- Lammek, K. »Suche und Experiment. Beobachtungen zu Marcks' Holzschnitten der Bauhauszeit«. In Gerhard Marcks 1889–1981, Retrospektive, von Martina Rudloff. München: Hirmer, 1989.
- Leering, J., Hrsg. El Lissitzky. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1965.
- Leighen, P. »Editor's Statement: Revising Cubism«. Art Journal 47, Nr. 4 (1988): 269–76.
- Lenz, Christian. »Klee und Delaunay«. In Delaunay und Deutschland [Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Staatsgalerie moderner Kunst, München, vom 4. Oktober 1985 – 6. Januar 1986] Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, 227–42. Köln: DuMont, 1985.
- Luckhardt, Ulrich. »Der frühe Feininger und Robert Delaunay«. In Delaunay und Deutschland: [Staatsgalerie Moderner Kunst, im Haus d. Kunst, München, 4. Oktober 1985 – 6. Januar 1986] Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster. Köln: DuMont, 1985.
- Luckhardt, Ulrich, und Matthias Mühlh. Lyonel Feininger: Menschenbilder: Eine unbekannte Welt. Herausgegeben von der Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- Marcks, Gerhard. Briefe und Werke. Herausgegeben von Ursula Frenzel. München: Prestel, 1988.
- Maur, Karin von. Oskar Schlemmer: Monographie. Bd. 1. 2 Bde. München: Prestel, 1979.
- Oskar Schlemmer: Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken. Bd. 2. 2 Bde. München: Prestel, 1979.
- Meffre, Liliane. »Daniel-Henry Kahnweiler und Karl Einstein«. In Daniel-Henry Kahnweiler: Kunsthändler, Verleger, Schriftsteller, von Bettina Aldor, 85–90. Stuttgart: G. Hatje, 1986.
- Meister, Peter Wilhelm, Hrsg. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Bd. 22. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Hamburg: Hauswedell, 1977.
- Mentha, Henriette. »Johannes Itten. Biographische Chronologie 1889–1981«. In Johannes Itten: Das Frühwerk 1907–1919: Mit dem überarbeiteten und ergänzten Werkverzeichnis. Herausgegeben von Henriette Mentha und Josef Helfenstein. Bern: Kunstmuseum, 1992.
- Meyer, Adolf. Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar. Bauhausbücher 3. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2009.
- Meyer-Büser, Susanne, Hrsg. Marc, Macke und Delaunay: Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910–1914) [Sprengel Museum Hannover, 29. März – 19. Juli 2009] Hannover: Sprengel Museum, 2009.
- Moholy-Nagy, László. Vom Material zur Architektur. Bd. 14. Bauhausbücher. Mainz: Kupferberg, 1968.
- Muche, Georg. Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart. Tübingen: Wasmuth, 1965.
- Mück, Hans-Dieter, und Artus GmbH Dr. Mück (Apolda), Hrsg. László Moholy-Nagy: Auf dem Weg nach Weimar: Gemälde, Aquarelle, Farbkreide-Zeichnungen, Collagen, Holz – und Linolschnitte, Fotogramme 1917–1923. Utenbach: AR-TeFAKT, 2009.
- Müller, Ulrike. Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design. München: Sandmann, 2009.
- Nerdinger, Winfried. Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: Mit einem kritischen Werkverzeichnis. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1996.
- Neumann, Eckhard. Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse. DuMont-Taschenbücher 167. Köln: DuMont, 1985.
- Nierendorf, Karl und Staatliches Bauhaus, Hrsg. Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923. Weimar, München: Bauhausverlag, 1923.
- Oswalt, Philipp. Marcel Breuer: Designer und Architekt; [Katalog zur Ausstellung »Marcel Breuer. Design und Architektur« am Bauhaus Dessau vom 1. Juni – 31. Oktober 2012]. Leipzig: Spector Books, 2012.
- Otto, Elizabeth, Hrsg. Tempo, Tempo! Bauhaus-Photomontagen von Marianne Brandt; [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Bauhaus-Archiv, Berlin: 12. Oktober 2005 – 9. Januar 2006; Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Mass.: 11. März – 21. Mai 2006; International Center of Photography, New York: 9. Juni – 27. August 2006]. Berlin: Jovis, 2005.
- Otto-Modersohn-Museum (Fischerhude), Hrsg. Otto Modersohn: Das Frühwerk: 1884–1889. München: Bruckmann, 1989.
- Palau i Fabre, Josep. Picasso – der Kubismus: 1907–1917. Köln: Könemann, 1998.
- Paul Klee Stiftung, Hrsg. Catalogue raisonné: 1913–1918. Bd. 2. Bern: Benteli, 2000.
- Hrsg. Catalogue raisonné: 1923–1926. Bd. 4. Bern: Benteli, 2000.
- Peht, Wolfgang. Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart, 1973.

- Pfeiffer, Ingrid, und Max Hollein, Hrsg. László Moholy-Nagy. Retrospektive: Schirn Kunsthalle Frankfurt. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2009.
- Poling, Clark V. »Kandinsky in Russland und am Bauhaus«. In Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre, 1915–1933. Herausgegeben von Peter Hahn, 9–59. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984.
- Pütz, Catherine. Jacques Lipchitz: The first cubist Sculptor. London: P. Holberton Publishing, 2002.
- Raphael, Max. Raumgestaltungen: Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque. Herausgegeben von Hans Jürgen Heinrich. Frankfurt am Main, New York: Qumran im Campus Verlag, 1986.
- Von Monet zu Picasso: Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München: Delphin, 1913.
- Riedl, Peter Anselm. Wassily Kandinsky. rororo-Bildmonographien. Reinek bei Hamburg: Rowohlt, o. J.
- Rilke, Rainer Maria. Worpsswede: Fritz Mackensen, Otto Mendersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Künstler-Monographien 64. Bielefeld, Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing, 1910.
- Rosenberg, Arthur. Geschichte der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1961.
- Rosenthal, Mark, Hrsg. Pariser Visionen – Robert Delaunays frühe Serien. New York: Guggenheim Museum Publishing, 1997.
- Röthel, Hans K. Kandinsky: Das graphische Werk. Köln: DuMont Schauberg, 1970.
- Rotzler, Willy. Johannes Itten: Werke und Schriften. Zürich: Orell Füssli, 1972.
- Rubin, William S., und Judith Cousins. Picasso und Braque: Die Geburt des Kubismus: [Katalog zur Ausstellung, Kunstmuseum Basel, 25. Februar – 4. Juni 1990] München: Prestel, 1990.
- Schaefer, Barbara. 1912 – Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes. Köln: Wienand, 2012.
- Scheidig, Walther. Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900. Weimar: Böhlau, 1971.
- Scheper, Dirk. Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Berlin: Akademie der Künste, 1988.
- Schlemmer, Oskar. Briefe – Texte – Schriften aus der Zeit am Bauhaus. Herausgegeben von Elke Beilfuß. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2014.
- Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912–1943. Herausgegeben von Andreas Hüneke. Leipzig: Reclam, 1990.
- »Mensch und Kunstfigur«. In Die Bühne im Bauhaus. Herausgegeben von Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, 7–24. Mainz: Kupferberg, 1965.
- Schlemmer, Oskar, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, Hrsg. Die Bühne im Bauhaus. Mainz: Florian Kupferberg, 1965.
- Schlemmer, Tut. Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher. München: Albert Langen, 1958.
- Schlösser, Manfred, und Akademie der Künste, Hrsg. Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–1921 [Ausstellung mit Dokumentation: Ausstellung in der Akademie der Künste vom 29. Juni – 3. August 1980] Berlin: Akademie der Künste, 1980.
- Schmidt, Georg. Juan Gris und die Geschichte des Kubismus. Silberne Quell 36. Baden-Baden: Klein, 1957.
- Schob, Bettina. »Zu Künstlern müssen sie sich selbst durchringen.« Druckgraphik der Bauhausschüler«. In Punkt, Linie, Fläche. Druckgraphik am Bauhaus. Herausgegeben von Klaus Weber, 188–95, 198–241. Berlin: G + H Verlag, 1999.
- Schreyer, Lothar. Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: Was ist des Menschen Bild? München: Albert Langen, 1956.
- Schüler, Ronny. Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar. Weimar: Bauhaus-Universität, 2013.
- Schuster, Peter-Klaus. »Delaunay und Deutschland«. In Delaunay und Deutschland: [Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen/ Staatsgalerie moderner Kunst, München, 4. Oktober 1985 – 6. Januar 1986] Herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, 69–80. Köln: DuMont, 1985.
- Schwitters, Kurt: Catalogue raisonné. Bd. 1. Herausgegeben von Karin Orchard und Isabel Schulz. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.
- Siebenbrodt, Michael. »Die Werkstätten. Fundament der Bauhauspädagogik und der Designentwicklung am Bauhaus«. In Das Bauhaus kommt aus Weimar. [Katalog zur Ausstellung in Weimar, 1. April – 5. Juli 2009, an den Standorten: Bauhaus-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Neues Museum, Schiller-Museum und Haus am Horn] Herausgegeben von Ute Ackermann, 73–75. Berlin, München: Dt. Kunstverlag (u.a.), 2009.
- »Sturm und Bauhaus«. In Der Sturm: Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre, von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, 76–81. Delmenhorst: Städtische Galerie, 2000.
- Stadler, Monika, und Yael Aloni, Hrsg. Gunta Stözl – Bauhausmeister. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Stephan, Erik. Gerhard Marcks: Zwischen Bauhaus und Dornburger Atelier. Jena: Städtische Museen Jena, 2004.
- Szech, Anna. »Faktura« als ein zentraler Begriff der russischen Avantgarde. Tatlins Materielle Kultur«. In Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt. Herausgegeben von Gian Casper Bott. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- Thomas, Angela. Denkbilder: Materialien zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921: Unter Berücksichtigung der Korrespondenzen mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian. Düsseldorf: Marzona, 1987.

- Tokai, G. »Ungarische Experimente in der Bühnenwerkstatt des Bauhauses«. In »Von Kunst zu Leben«: Die Ungarn am Bauhaus. [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], 278–295. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 2010.
- Triska, Eva-Maria. »Die Quadratbilder Paul Klees – ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk«. In Paul Klee: Das Werk der Jahre 1919–1933: Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik [Eine Ausstellung der Kunsthalle Köln, 11. April – 4. Juni 1979] Herausgegeben von Siegfried Gohr, 43–81. Genf: Kosmopress, 1979.
- Vallye, Anne. Léger: Modern art and the metropolis [Exhibition, Modern City, Philadelphia Museum of Art, October 14, 2013 – January 5, 2014, Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr, February 8 – June 2, 2014] Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2013.
- Vogelsang, Bernd. »Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne«. In Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16.9.1994 – 13.9.1994. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar] Herausgegeben von Bothe, Rolf, Hahn, Peter, Hans-Christoph von Tavel, Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin, 321–63. Ostfildern: Hatje, 1994.
- Vriesen, Gustav, und Max Imdahl. Robert Delaunay: Licht und Farbe. Köln: DuMont Schauberg, 1967.
- Waetzoldt, Stephan, und Verena Haas. Tendenzen der Zwanziger Jahre. [Katalog zur 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates: In der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Grossen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, 14. August – 16. Oktober 1977] Herausgegeben von Council of Europe, Nationalgalerie, Akademie der Künste (Berlin). Berlin: Reimer, 1977.
- Wagner, Christoph. »Johannes Itten. Leitmotive einer Künstlerbiografie«. Herausgegeben von Ernest W. Uthemann und Christoph Wagner, 11–80. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.
- »Johannes Itten und die Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?« In Esoterik am Bauhaus: Eine Revision der Moderne? von Christoph Wagner, 108–49, Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 1. Regensburg: Schnell & Steiner, 2009.
- Wagner, Christoph, Monika Schäfer, Matthias Frehner, und Gereon Sievernich, Hrsg. Itten – Klee: Kosmos Farbe. Regensburg: Schnell & Steiner, 2012.
- Wahl, Volker. Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926. Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen 15. Köln: Böhlau, 2009.
- Wahl, Volker, und Ute Ackermann. Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001.
- Warncke, Carsten-Peter. Pablo Picasso: 1881–1973. Werke 1890–1936. Bd. 1. Köln: Taschen, 1995.
- Weber, Klaus. Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus-Archiv|Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1992.
- »Handwerk, Kunst und Technik. Gerhard Marcks und die Keramikwerkstatt des Bauhauses«. In Gerhard Marcks 1889–1981, Retrospektive, von Martina Rudloff, 54–63. München: Hirmer, 1989.
- »Zu Ehren unserer Sache«. Das Mappenwerk »Neue Europäische Graphik«. In Punkt, Linie, Fläche: Druckgraphik am Bauhaus. [Katalog zur Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001] Herausgegeben von Klaus Weber, 22–33. Berlin: G + H Verlag, 1999.
- Weber, Klaus, und Peter Hahn, Hrsg. Punkt, Linie, Fläche: Druckgraphik am Bauhaus: Ausstellung: Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, 30. Oktober 1999 – 27. Februar 2001: Katalog. Berlin: G + H Verlag, 1999.
- Weber, Klaus, und Daniela Sannwald. Keramik und Bauhaus: Geschichte u. Wirkungen d. keram. Werkstatt d. Bauhauses. [Katalog zur Ausstellung; Bauhaus-Archiv, Berlin (West), 12. April – 28. Mai 1989] Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1989.
- Wedekind, Gregor. »Klee, Frankreich und eine Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts«. Herausgegeben von Gregor Wedekind, 1–19. Passagen 35. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- Wendemann, Gerda. »Henry van de Veldes Anfänge als Maler«. In Leidenschaft, Funktion und Schönheit: Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne, von Thomas Föhl und Sabine Walter, 114–55. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013.
- Werckmeister, Otto Karl. The Making of Paul Klee's Career: 1914–1920. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Werner, Lisa. Der Kubismus stellt aus: Der Salon de la Section d'Or, Paris 1912. Berlin: Reimer, 2011.
- Wick, Rainer. Bauhaus: Kunst und Pädagogik. Artificium 33. Oberhausen: Athena, 2009.
- Bauhaus-Pädagogik. Köln: DuMont Literatur, 1988.
- Johannes Itten: Bildanalysen. Ravensburg: Maier, 1988.
- »Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus«. In Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16. September 1994 – 13. November 1994. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar] Herausgegeben von Bothe, Rolf, Hahn, Peter, Hans-Christoph von Tavel, Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin, 111–67. Ostfildern: Hatje, 1994.

- Wingler, Hans Maria. Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Köln: DuMont Literatur, 2009.
- Die Mappenwerke »Neue europäische Graphik«. Mainz: Kupferberg, 1965.
- Winkler, Klaus-Jürgen, Hrsg. Bauhaus-Alben. Bauhausausstellung 1923. Haus am Horn. Architektur. Bühne. Druckerei. Bd. 4. Bauhaus-Alben. Weimar: Bauhaus-Universität, 2009.
- Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919–1933. Weimar: Bauhaus-Universität, 2003.
- »Der Kern der Bauhausarbeit: Die Werkstätten«. In Wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar; 1860–2010. Herausgegeben von Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler, und Gerd Zimmermann, 1:165–96. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2010.
- Die Architektur am Bauhaus in Weimar. Edition Bauhaus Dessau. Berlin, München: Verlag für Bauwesen, 1993.
- Winkler, Klaus-Jürgen, und Herman van Bergeijk. Das Märzgefallenen-Denkmal in Weimar. Weimar: Bauhaus-Universität, 2004.
- Wolsdorff, Christian. »Das ›Haus Am Horn‹ im Spiegel der Presse«. In Georg Mucho: das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten, von Magdalena Droste, Christian Wolsdorff, und Bauxi Mang, 31–45. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1980.
- »Josef Albers' Vorkurs am Bauhaus 1923–1933«. In Josef Albers. Eine Retroperspektive. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, [23. März – 29. Mai 1988; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 12. Juni – 24. Juli 1988 und Bauhaus-Archiv Berlin 10. August – 2. Oktober 1988] Herausgegeben von Karin Thomas, 49–60. Köln: DuMont, 1988.
- Ziegler, Hendrik. »Die Kunst der Weimarer Malerschule: Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus«. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2001.
- »L'École de Barbizon et l'impressionnisme français. Aspects d'une réception interdépendante à Weimar et en Allemagne au début des années 1880«. In Paris – Weimar, Weimar – Paris: Kunst und Kulturtransfer um 1900, von Alexandre Kostka, 67–77. Cahiers lendemains 2. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2004.
- »Produktive Begegnungen: Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus«. In Hinaus in die Natur!: Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus. Herausgegeben von Gerda Wendermann, 225–45. Bielefeld: Kerber, 2010.
- Zimmermann, Friederike. »Mensch und Kunstfigur«: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik. Cultura 44. Freiburg i. Br.: Rombach, 2007.
- Zimmermann, Reinhard, Hrsg. Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. 2 Dokumentation. Bd. 2. Berlin: Mann, 2002.

LITERATURVERZEICHNIS

IV

- Ackermann, Ute und Ulricke Bestgen, Hrsg. Das Bauhaus kommt aus Weimar. [Bauhaus-Museum, Neues Museum Weimar, Schiller-Museum, Goethe-Nationalmuseum, Haus Am Horn: 1. April – 5. Juli 2009]. Weimar: Klassik Stiftung Weimar, 2009.
- Alberti, Leon Battista. De re aedificatoria. Ed. Florenz 1485, Faks. Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 4. München: Prestel, 1975.
- Asche, Kurt, und Stanford Anderson. Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905: Entwürfe, Bauten, Gebrauchsgraphik. Berlin: Mann, 1992.
- Bajkay, Éva. »Von Kunst zu Leben«: Die Ungarn am Bauhaus [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011] Herausgegeben von Jannus Pannonius Múzeum Pécs und Bauhaus-Archiv Berlin. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 2011.
- Baker, Geoffrey Howard. Le Corbusier: The creative search: The formative years of Charles-Edouard Jeanneret. New York, Bonn, Paris, London, Weinheim, Tokyo: Van Nostrand Reinhold, 1996.
- Behne, Adolf. »Junge französische Architektur«. Sozialistische Monatshefte 28, Nr. 9 (1922): 512–19.
- Benton, Timothy J. Le Corbusiers Pariser Villen aus den Jahren 1920–1930. Stuttgart: Deutsche Verlagsgesellschaft, 1984.
- Blume, Thorsten. »Bauhausbühne Chronologie«. In Mensch – Raum – Maschine: Bühnenerperimente am Bauhaus. [Anlässlich der Ausstellung Mensch – Raum – Maschine. Bühnenerperimente am Bauhaus, Stiftung Bauhaus Dessau, 6. Dezember 2013 – 21. April 2014] Herausgegeben von Thorsten Blume, Christian Hiller, und Stiftung Bauhaus Dessau, 226–53. Edition Bauhaus Dessau 38. Leipzig: Spector Books, 2014.
- Bothe, Rolf, Peter Hahn, und Hans-Christoph von Tavel. Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16. September 1994 – 13. November 1994] Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar] Herausgegeben vom Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin. Ostfildern: G. Hatje, 1994.
- Brooks, H. Allen. Le Corbusier's formative years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Hrsg. The Le Corbusier Archive. Early buildings and projects, 1912–1923. Bd. 1. 32 Bde. New York, Paris: Garland,

1982.

Campbell, Joan. *Der Deutsche Werkbund: 1907–1934*. Herausgegeben vom Deutschen Werkbund. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

Cinqualbre, Olivier, Frédéric Migayrou, Rémy Baudouï, Jan De Heer, und Arnaud Dercelles. *Le Corbusier – Die menschlichen Maße*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015.

Cohen, Jean-Louis. »Erhaben, zweifellos erhaben: Vom fesselnden Wesen der technischen Objekte«. In *Le Corbusier: The art of architecture*. Herausgegeben von Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg, und Mateo Kries, 209–45. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2007.

——— *Frankreich oder Deutschland? Ein ungeschriebenes Buch von Le Corbusier*. Passerelles 11. München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Cohen, Jean-Louis, und Staffan Ahrenberg, Hrsg. *Le Corbusier's secret laboratory: From painting to architecture*; [published in conjunction with the exhibition »Moment – Le Corbusier's secret laboratory«, Moderna Museet, Stockholm, January 19 – April 18, 2013] Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

Cohen, Jean-Louis, und Timothy J. Benton. *Le Corbusier le Grand*. Berlin: Phaidon, 2008.

Conrads, Ulrich. *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Bauwelt Fundamente 1. Gütersloh: Bertelsmann, 1964.

Curtis, William J. R. *Le Corbusier: Ideen und Formen*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1987.

Droste, Magdalena. *Bauhaus: 1919–1933*. Köln: Taschen, 2006.

Droste, Magdalena, Christian Wolsdorff, und Bausi Mang. *Georg Mucho: Das künstlerische Werk 1912–1927: Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Fotos und architektonischen Arbeiten*. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1980.

Ducros, Françoise. »Amédée Ozenfant, Purist Brother«. In *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*. [In conjunction with the Exhibition »L'Esprit Nouveau – Purism in Paris, 1918–1925« This exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art; Exhibition itinerary: Los Angeles County Museum of Art, April 29 – August 5, 2001; Musée de Grenoble, October 6, 2001 – January 6, 2002] Herausgegeben von Carol S. Eiel, 71–99. New York, London: Abrams, 2001.

Eiel, Carol S., Hrsg. *L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925*. [In conjunction with the Exhibition »L'Esprit Nouveau – Purism in Paris, 1918–1925« This exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art; Exhibition itinerary: Los Angeles County Museum of Art, April 29 – August 5, 2001; Musée de Grenoble, October 6, 2001 – January 6, 2002] Herausgegeben von Carol S. Eiel, 71–99. New York, London: Abrams, 2001.

Ex, Sjaarel. »Theo van Doesburg und das Bauhaus«. In *Bauhaus global: Gesammelte Beiträge der Konferenz »Bauhaus Global«, 21. – 26. September 2009* [im Martin-Gropius-Bau in Berlin und im Bauhaus Dessau; im Rahmen der Ausstellung »Modell Bauhaus«] Herausgegeben von Annika Strupkus und Bauhaus-Archiv Berlin, 69–80. Berlin: Mann, 2010.

Freigang, Christian. *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich 1900–1930*. München: Deutscher Kunstverlag, 2003.

Gergely, Mariann. »De Stijl kontra Bauhaus und die Rolle der Ungarn in der konstruktivistischen Wende des Bauhauses«. In »Von Kunst zu Leben«: *Die Ungarn am Bauhaus*. [Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 15. August – 24. Oktober 2010 und Bauhaus-Archiv, Berlin, 1. Dezember 2010 – 21. Februar 2011], von Éva Bajkay. Herausgegeben vom Janus Pannonius Múzeum Pécs und Bauhaus-Archiv Berlin. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 2011.

Gropius, Walter. »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses (1923)«. In *Walter Gropius Bd. 3, Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Hartmut Probst und Christian Schädlich, 83–92. Berlin: Ernst, 1988.

——— »Zur Wanderausstellung moderner Fabrikbauten«. *Der Industriebau 2* (1992): 46f.

Hirschfeld-Mack, L. »Farbenlicht-Spiele. Wesen – Ziele – Kritiken (1925)«. In *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, von Hans Maria Wingler, 96–98, Köln: DuMont Literatur, 2009.

Hüter, Karl-Heinz. *Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*. Berlin: Akademie Verlag, 1976.

Hyman, Isabelle. *Marcel Breuer architect: The career and the buildings*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

Isaacs, Reginald R. *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*. Bd. 2. 2 Bde. Berlin: Mann, 1984.

Isaacs, Reginald R., und Georg G. Meerwein. *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*. Bd. 1. 2 Bde. Berlin: Mann, 1983.

Jaeggi, Annemarie. *Adolf Meyer – Der zweite Mann: Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*. [Ausstellung zum 75-jährigen Gründungsjubiläum des Bauhauses 1919–1994; 27. März – 29. Mai 1994] Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Museum für Gestaltung, 1994.

Jeanneret, A. »La Rythmique«. *L'Esprit Nouveau 2* (1920): 183–89.

——— »La Rythmique II«. *L'Esprit Nouveau 3* (1920): 183–89.

Jenger, Jean. *Le Corbusier: Choix de lettres*. Basel, Boston: Birkhäuser, 2002.

Jornod, Naïma, und Jean-Pierre Jornod. *Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret): Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Bd. 1. 2 Bde. Mailand: Skira, 2005.

Junghanns, Kurt. *Der Deutsche Werkbund: Sein erstes Jahrzehnt*. Berlin: Henschel, 1982.

Kries, Mateo. »Le Corbusier in Deutschland«. In *Studie über die deutsche Kunstgewerbebewegung*, von Le Corbusier, 7–101. Herausgegeben von Mateo Kries, übersetzt von Angela Tschornig und Anna Stüler. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2008.

Le Corbusier. »Bibliographie 1910–1965«. In *Le Corbusier et le livre: Les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originales*. [Expositions Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, abril 2005 – Ciutat de Mallorca, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, juny 2005 – Madrid, Fundacion COAM, octubre 2005 – Cadix, Colegio Oficial de Arquitectos de Cadiz, noviembre 2005] Herausgegeben von Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 93–161. Barcelona: COAC, 2005.

———»Exposition de l'École speciale d'architecture«. *L'Esprit Nouveau* 23 (1924).

———*Les voyages d'Allemagne*. Herausgegeben von Giuliano Gresleri. Mailand: Electa, 1994.

———*Studie über die deutsche Kunstgewerbebewegung*. Herausgegeben von Mateo Kries. Übersetzt von Angela Tschornig und Anna Stüler. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2008.

Le Corbusier, und Charles-Edouard Jeanneret. *Œuvre complète de 1910–1929*. 3. Aufl. Zürich, London: Thames and Hudson, 1943.

Le Corbusier-Saugnier. »Des yeux qui ne voient pas«. *L'Esprit Nouveau* 9 (1921): 845–55.

Marcus, George H. *Le Corbusier: Im Innern der Wohnmaschine*. München: Schirmer/Mosel, 2000.

Massilia. Associació d'idees, Hrsg. *Le Corbusier et le livre: Les livres de Le Corbusier dans leurs éditions originales = las ediciones originales de los libros de Le Corbusier = exhibition of Le Corbusier's first edition books = edicions originals dels llibres de Le Corbusier: Expositions*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Abril 2005. Barcelona: COAC, 2005.

Maur, Karin von. »Oskar Schlemmer als Tanzgestalter und Bühnenbildner«. In *Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt*, von Ina Conzen, 191–208. Herausgegeben von der Staatsgalerie Stuttgart. München: Hirmer, 2014.

———*Oskar Schlemmer: Monographie*. Bd. 1. 2 Bde. München: Prestel, 1979.

Meyer, Adolf. *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Bauhausbücher 3. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2009.

Mittmann, Elke. »Beziehungsgeflechte in der Diskussion um internationale Architektur: Assimilation, Integration und Architektur«. In *Das Bauhaus und Frankreich, 1919–1940*. Herausgegeben von Thomas W. Gaethgens, Isabelle Ewig, und Matthias Noell, 59–80. Passagen 4. Berlin: Akademie Verlag, 2002.

Moos, Stanislaus von. *Le Corbusier: Elemente einer Synthese. Wirkung und Gestalt 4*. Frauenfeld: Huber, 1968.

———»Le Corbusier und der Kubismus. Stilleben, Architektur und Ornament«. In *Ein Haus für den Kubismus: Die Sammlung Raoul La Roche: Picasso, Braque, Léger, Gris – Le Corbusier und Ozenfant*. Herausgegeben von Katharina Schmidt und Hartwig Fischer, 191–206. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998.

———Hrsg. *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920–1925* [Ausstellung: Museum für die Gestaltung, Zürich, 28. März – 10. Mai 1987; Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung Berlin, 19. Mai – 21. Juni 1987; Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane, 10. Juli – 13. September 1987] Zürich, Berlin: Museum für Gestaltung, 1987.

Moos, Stanislaus von, und Arthur Rüegg. *Le Corbusier before Le Corbusier: Applied arts, architecture, painting, photography: 1907–1922* [Catalogue, Exhibition, Langmatt Museum, Baden, Switzerland, with the title »Der junge Le Corbusier«, March 30 – June 30, 2002, and at the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York, November 22, 2002 – February 23, 2003] New Haven, London: Yale University Press, 2002.

Muche, Georg. »Zur Neugestaltung des proletarischen Wohnhauses«. *Urania* 1, Nr. 1 (1924): 204–8.

Müller, Ullrich. *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Müller, Ulrike. *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. München: Sandmann, 2009.

Nerdinger, Winfried. *Der Architekt Walter Gropius: Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum des Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin: Mit einem kritischen Werkverzeichnis*. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Mann, 1996.

———*Geschichte – Macht – Architektur*. Herausgegeben von Werner Oechslin. München, New York, London: Prestel, 2012.

———»Le Corbusier und Deutschland: Genesis und Wirkungsgeschichte eines Konflikts 1910–1933«. *Arch+* 90/91 (1987): 80–86.

———»Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«. In *L'Esprit Nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920–1925* [Ausstellung im Museum für Gestaltung Zürich, 28. März – 10. Mai 1987; Bauhaus Archiv Berlin|Museum für Gestaltung, 19. Mai – 21. Juni 1987; Musées de la Ville de Strasbourg, Ancienne Douane, 10. Juli – 13. September 1987] Herausgegeben von Stanislaus von Moos, 44–53. Zürich, Berlin: Museum für Gestaltung, 1987.

———»Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927«. In *Geschichte – Macht – Architektur*, von Winfried Nerdinger, 103–13. Herausgegeben von Werner Oechslin. München, New York, London: Prestel, 2012.

Neumann, Eckhard. *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse*. DuMont-Taschenbücher 167. Köln: Du-

Mont, 1985.

Oechslin, Werner. »Influences, confluences et reniements«, Article Allemagne«. In *Le Corbusier 1887–1965: une encyclopédie*. Herausgegeben von Jacques Lucan, 33–39. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

Ozenfant, Amédée, Charles-Edouard Jeanneret. *Après le cubisme*. Herausgegeben von Françoise Ducros. Paris: Altmira, 1999.

Passanti, Francesco. »Architecture: Proportion, Classicism and Other Issues«. In *Le Corbusier before Le Corbusier: Applied arts, architecture, painting, photography: 1907–1922* [Catalogue; Exhibition, Langmatt Museum, Baden, Switzerland, with the title »Der junge Le Corbusier«, March 30 – June 30, 2002, and at the Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York, November 22, 2002 – February 23, 2003] Herausgegeben von Stanislaus von Moos und Arthur Rüegg, 69–97. New Haven, London: Yale University Press, 2002.

Passuth, Krisztina. Moholy-Nagy. New York: Thames and Hudson, 1982.

Petit, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Genf: Éditions Rousseau, 1970.

Probst, Hartmut, und Christian Schädlich, Hrsg. *Walter Gropius: Ausgewählte Schriften*. Bd. 3. Berlin: Ernst, 1988.

Reichlin, B. »Jeanneret – Le Corbusier, Painter – Architect«. In *Le Corbusier's laboratory from painting to architecture*; [Published in conjunction with the exhibition *Moment – Le Corbusier's Secret Laboratory*, Moderna Museet, Stockholm January 19 – April 18, 2013] Herausgegeben von Jean-Louis Cohen und Staffan Ahrenberg, 146–81. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2013.

Rotzler, Willy. *Johannes Itten: Werke und Schriften*. Zürich: Orell Füssli, 1972.

Rüegg, Arthur. *Le Corbusier. Möbel und Interieurs 105–2013: Der vollständige Werkkatalog*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012.

Scheper, Dirk. »Das mechanische Kabinett«. In *In nachbarlicher Nähe. Bauhaus in Jena Kunst, Architektur, Design*. [Anlässlich der Ausstellung »In Nachbarlicher Nähe« – Bauhaus in Jena, Kunstsammlung im Stadtmuseum Jena, 33. März – 7. Juni 2009] Herausgegeben von Ulrike Pennewitz, Erik Stephan, JenaKultur, und Städtische Museen Jena Kunstsammlung, 47–51. Jena: JenaKultur, 2009.

———Oskar Schlemmer: *Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste, 1988.

Scherkl, Robert. »L'art du bien faire: Über die Evolution der Form zum Standard«. In *Das Bauhaus und Frankreich, 1919–1940*. Herausgegeben von Thomas W. Gaethgens, Isabelle Ewig, und Matthias Noell, 37–57. Passagen 4. Berlin: Akademie Verlag, 2002.

Schlemmer, Oskar. *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912–1943*. Herausgegeben von Andreas Hüneke. Leipzig: Reclam, 1990.

Schlemmer, Oskar, László Moholy-Nagy, und Farkas Molnar, Hrsg. *Die Bühne im Bauhaus*. Mainz: Kupferberg, 1965.

Schmitt, Uta Karin, Wolfgang Thöner, und Claudia Perren. Carl Fieger. *Vom Bauhaus zur Bauakademie*. Herausgegeben von der Stiftung Bauhaus Dessau. Edition Bauhaus Dessau 52. Berlin: Kerber, 2018.

Schüler, Ronny. *Die Handwerksmeister am Staatlichen Bauhaus Weimar*. Weimar: Bauhaus-Universität, 2013.

Taylor, Brian Brace. *Pierre Chareau*. Köln: Taschen, 1992.

Thiersch, August. »Die Proportion in der Architektur«. In *Handbuch der Architektur*. Herausgegeben von Josef Durm und Heinrich Wagner, 4.1:36–77. Darmstadt: Diehl, 1883.

Vellay, Marc, und Kenneth Frampton. *Pierre Chareau: Architect and craftsman: 1883–1950*. London: Thames and Hudson, 1990.

Vogelsang, Bernd. »Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne«. In *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. [Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, 16. September 1994 – 13. November 1994. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar] Herausgegeben von Bothe, Rolf, Hahn, Peter, Hans-Christoph von Tavel, Kunstmuseum (Bern), Museum für Gestaltung (Berlin), und Bauhaus-Archiv Berlin, 321–63. Ostfildern: G. Hatje, 1994.

Vogt, Adolf Max. *Le Corbusier, der edle Wilde: Zur Archäologie der Moderne*. Braunschweig: Vieweg, 1996.

Wahl, Volker, und Ute Ackermann. *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001.

Weber, Klaus. *Die Metallwerkstatt am Bauhaus: Ausstellung im Bauhaus Archiv Berlin* | Museum für Gestaltung, Berlin, 9. Februar – 20. April. Herausgegeben vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin: Kupfergraben, 1992.

———»Handwerk, Kunst und Technik. Gerhard Marcks und die Keramikwerkstatt des Bauhauses«. In *Gerhard Marcks 1889–1981, Retrospektive*, von Martina Rudloff, 54–63. München: Hirmer, 1989.

Wilhelm, Karin. »Die ›Musterfabrik‹ – Büro – und Fabrikgebäude von Walter Gropius«. In *Der westdeutsche Impuls 1900–1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914* [Kölischer Kunstverein, Köln, 24. März – 13. Mai 1984] Herausgegeben von Wulf Herzogenrath, Dirk Teuber, und Angelika Thiekötter, 143–54. Düsseldorf: Kunstmuseum, 1984.

———Walter Gropius, *Industriearchitekt*. Schriften zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Braunschweig: Vieweg, 1983.

Winkler, Klaus-Jürgen, Hrsg. Bauhaus-Alben. Bauhausausstellung 1923. Haus am Horn. Architektur. Bühne. Druckerei. Bd. 4. Bauhaus-Alben. Weimar: Bauhaus-Universität, 2009.

Winkler, Klaus-Jürgen, und Gerhard Oschmann. Das Gropius-Zimmer: Geschichte und Rekonstruktion des Direktorenarbeitsraumes am Staatlichen Bauhaus in Weimar 1923/24. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2008.

Wogenscky, André, Françoise de Fraclieu, und Maurice Besset, Hrsg. Le Corbusier Sketchbooks: 1914–1948. Bd. 1. 2 Bde. London: Thames and Hudson, 1981.

Zur gezielten Suche nach Stichwörtern im Text, verwenden Sie die den QR-Code oder gehen Sie auf unsere Website. Dort können Sie sich den Text kostenfrei als pdf herunterladen.

