

Kudělka, Zdeněk

"50 Jahre Bauhaus" in Stuttgart

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1969, vol. 18, iss. F13, pp. [97]-100

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110320>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RECENZE

„50 Jahre Bauhaus“ in Stuttgart

Unter diesem Schlagwort wurde vom Württembergischen Kunstverein unter Ehrenschatz des Bundespräsidenten Heinrich Lübke vom 5. Mai bis 28. Juli 1968 eine Ausstellung im Stuttgarter Kunstgebäude am Schloßplatz veranstaltet. Die Exposition umfaßte über 1600 Objekte, von denen einige für die Ausstellung eigens rekonstruiert wurden. Die Vorbereitungskommission: H. Bayer, L. Grote, D. Honisch, H. M. Wingler. Die Ausstellungsgestaltung: H. Bayer und P. Wehr. Der Ausstellungskatalog (2 Ausgaben) 369 Seiten, farbige und Schwarz-weiß-Bilder. Der Sonderkatalog der Grafik 61 Seiten, Schwarz-weiß-Bilder. Einen Bestandteil der Ausstellung bildeten Filmvorführungen über Schlemmer, Klee, Gropius, Kandinsky, Mies van der Rohe, Marcks, Moholy-Nagy und andere Bauhäusler.

Das diesjährige Frühjahr stand im Zeichen der 50. Wiederkehr der Gründung der Weimarer Schule für Gestaltung, Architektur und Handwerk — Das Staatliche Bauhaus Weimar. Diese pädagogische Institution, die unter dem verkürzten und unübersetzbaren Namen Bauhaus zu einem internationalen Begriff und Synonym für Streben nach modernem gestalterischen Ausdruck geworden ist, hat in der kurzen Zeit ihres Bestandes (1919 bis 1933) eine komplizierte innere und äußere Entwicklung durchgemacht. Sie vermochte aber trotzdem die Kontinuität der ursprünglichen Konzeption zu bewahren, die zur Zeit der Entstehung der Schule und später zu wiederholten Malen ihr erster Direktor Walter Gropius¹ konstituiert und die das Bauhaus am meisten berühmt gemacht hat. Diese Konzeption baute auf der Notwendigkeit, sich von der traditionellen romantisch-akademischen Auffassung der künstlerischen, auf Imitation durch Übernahme des mehr oder minder ausgeprägten persönlichen Stils des Lehrers ausgerichteten Erziehung freizumachen und diese durch eine neue Auffassung zu ersetzen, die auf ein autonomes Schaffen durch Entfaltung der individuellen Fähigkeiten des von den Ansichten des Lehrers unbelasteten Schülers ausgeht. Die methodische Folge dieser Läuterungskonzeption war eine Art Elementarismus, gleichsam ein neuer Uranfang. Der gesamte Unterricht war von diesem Elementarismus durchdrungen, doch der Kern desselben bestand in dem sogenannten Vorkurs, den Gropius rückfließend — zweifellos mit vollem Recht — für die Grundlage und den wichtigsten Teil der ganzen Ausbildung hält. Das Wesen und die Bedeutung dieses „objektiven“ Vorganges, der vor allem von der Erkenntnis der Eigenschaften der verschiedenen Materialien sowie von der Rücksicht auf die Funktion, d. h. also von der Ablehnung der „aprioren“ Form und Teilnahme des Zufälligen, ausgeht, sind zur Genüge bekannt und es erübrigt sich daher, sie näher zu beleuchten und zwar wie im Bereich der Methodik der künstlerischen Erziehung so auch des freien Schaffens. Die sich mit der Schule in den verschiedensten Zusammenhängen befassende Bauhaus-Literatur ist insbesondere in den letzten Jahren stark angewachsen. Ungeachtet dessen war es ein begrüßenswerter Gedanke, nach einer Reihe kleinerer bzw. spezialisierter Expositionen — von denen eine im Jahre 1926 sogar in Prag stattfand — eine erschöpfende Gesamtausstellung zu veranstalten, die sich zum Ziel gesetzt hatte, das Bauhaus-Material in der erforderlichen Breite zu sammeln und sich gegebenenfalls auch noch um eine neue Interpretation dieses pädagogischen und künstlerischen Phänomens zu bemühen. Man kann et übrigens für gut befinden, wenn man von Zeit zu Zeit auf die authentischen Quellen-Dokumente zurückkommt und ihre, von jeglichem Ballast der bisherigen Deutungen gereinigten Aussagen der gewandelten Geisteslage gemäß überprüft.

Die in beiden Etagen des Kunstgebäudes installierte Ausstellung wird mit einem Einblick in das Werk von Oskar Schlemmer, einer der größten Persönlichkeiten des Bauhauses eingeleitet, offenbar deshalb, weil der Charakter und die Vielseitigkeit seiner schöpferischen Tätigkeit den Veranstaltern der Ausstellung den Geist der Schule am vollendetsten zu erfassen schienen.

Hierfür spricht übrigens allein schon die Bezeichnung „Einführung“ für diesen Teil des Ausstellungsplans.² An den Eintrittssaal knüpfte die erste Abteilung Architektur an mit einer Auswahl von Arbeiten der bisherigen Anstaltsdirektoren Walter Gropius, Hannes Meyer und Mies van der Rohe bis auf den heutigen Tag, bzw. bis zu Meyers Tod. In der nächsten Abteilung waren Exponate untergebracht, die sich auf die Vorkurse (Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers und Arbeiten ihrer Schüler) sowie auf den Unterricht (Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Ludwig Hirschfeld-Mack, Paul Klee, Joost Schmidt und Arbeiten ihrer Schüler) beziehen. Hierauf folgte — nach den Bauhaus-Dokumenten — die Abteilung der Werkstatt-Erziehung (Architektur, Bildhauerei, Bühne, Glasmalerei, Fotografie, Metall, Tischlerei, Typografie, Wandmalerei und Weberei) mit Meister-, Lehrlings-, Gesellen- und Jungmeister-Arbeiten, ferner die zweite Abteilung der Architektur und Gestaltung mit Arbeiten der Lehrer (Ludwig Hilberseimer, Anton Brenner, Edvard Heiberg, Adolf Meyer, Mart Stam, Hans Witwer) und ihrer Schüler bis auf den heutigen Tag. Dasselbst waren auch Belege zur Fortsetzung und Weiterentwicklung der Bauhaus-Lehre zu sehen. Die Ausstellung schloß mit einer reichen Sammlung von Bildern, Statuen und Grafiken von Lehrern und Schülern des Bauhauses u. zw. wiederum auch aus der Zeit nach 1933.

Die Konzeption der Ausstellung ist also auf den ersten Blick ersichtlich, obwohl sie wegen der Raumgliederung nicht in der idealen, im Katalog (S. 30) schematisch dargestellten Form realisiert werden konnte. Wie man sieht, hat man die Rekonstruktion der Bauhausideen zur Zeit der Wirksamkeit der Schule und die Verfolgung ihrer Ausstrahlung seit der Auflösung der Anstalt bis zur Gegenwart unterstrichen. Dieser Auffassung ist im Prinzip zweifellos beizustimmen. Auf der einen Seite erscheint es notwendig, die übliche und unumgängliche Frage zu beantworten, wie die Dinge in Wirklichkeit waren, d. h. in diesem Falle, die Geschichte der Anstalt zu bringen, will sagen, vor allem die Geschichte der Auffassung ihres pädagogischen Systems, auf der anderen Seite zeigt sich die Notwendigkeit eines neuen zeitgenössischen Einblicks in ein historisch bereits abgeschlossenes Phänomen. In diesem Zusammenhang erscheinen einige Bemerkungen am Platz. Zum ersten Teil des Ausstellungsprogramms lassen sich kaum berechtigte ernstere Vorbehalte vorbringen. Die Auswahl der Dokumente und die Proportionalität ihrer Vertretung bekunden eine vollkommene Kenntnis der Problematik, die mit maximaler Sachlichkeit und Nüchternheit an den Zuschauer herangebracht wird. Die Veranstalter der Ausstellung haben hier ohne allen Zweifel der charakteristischen Objektivität und dem — mitunter unwillkürlichen — Rationalismus des Bauhauses Rechnung getragen und es sich gleichzeitig angeeignet sein lassen, auch die einmalige, unter anderem von Exaktheit und Entdeckerfreude gekennzeichnete Atmosphäre desselben zu evozieren. Auf diese Weise erscheint das, unter den Hauptentwicklungsströmungen des 20. Jahrhunderts übrigens am wenigsten von Legenden umwobene Bauhaus, frei von jedweden deformierenden Mythos und seinem Programm und seinen Ergebnissen nach als historisch sehr genau festlegbar. Ein Beweis für diese Auffassung ist vor allem darin zu erblicken, daß die Autoren der Konzeption den Hauptakzent auf Vorkurs und Unterricht, also auf die pädagogische, nicht künstlerische Tätigkeit der Schule zu legen bestrebt waren. Diese Akzentuierung ist um so wichtiger, als in der jüngsten Bauhaus-Literatur wiederholt die Tendenz aufkam, im Bauhaus vor allem ein Modell des Kunstschaffens zu erblicken. Die Grundidee der Ausstellung, zumindest ihres ersten Teiles, erinnert folglich zu Recht daran, daß man in der Tätigkeit des Bauhauses ein bewußt auf das Pädagogische ausgerichtetes System zu unterscheiden hat, das an den Schüler ein Maximum von sachlichen und objektiven Kenntnissen und Erkenntnissen herantragen sollte, und die unwillkürlichen (zudem bloß potentiellen) Konsequenzen im Bereich des freien Kunstausdrucks.³ Es läßt sich freilich keine genaue und scharfe Grenze ziehen, wie dies aus dem damaligen Schaffen der Lehrer oder der weiteren Tätigkeit der Schüler hervorgeht. Dieser Grundunterschied und mit ihm zugleich das Wesen des Bauhauses ist daher stets vor Augen zu halten.

Etwas anders verhält es sich mit dem zweiten Teil der Ausstellung, der sich — wie dies z. T. bereits aus der Beschreibung der Exposition erhellt — mit dem Schaffen der Lehrer und Schüler sowie mit der Entwicklung der Bauhausgedanken im Kunstschulwesen, vor allem nach 1933, beschäftigt. Es handelt sich also um jenen Teil, durch den das Bauhaus mit der Gegenwart verbunden, d. h. an dem die Lebensfähigkeit seiner Grundideen darzulegen werden soll. Die Frage der Aktualisierung des Bauhauses dürfte etwas zu eng gefaßt sein. Die Veranstalter beschränkten sich nämlich auf der einen Seite auf die Feststellung der ideellen Einflüsse des pädagogischen Systems des Bauhauses auf Schulen künstlerischer Ausrichtung, auf der anderen Seite auf die Ermittlung der Zusammenhänge zwischen der Produktion der Schule zur Zeit ihres Bestandes und dem späteren, vornehmlich zeitgenössischen Kunstschaffen. Vom Standpunkt der gegenwärtigen Einsicht, die begreiflicherweise keiner kritischen Stellungnahme ausweichen darf, hat dieser Vorgang allerdings seine Nachteile. Im ersten Falle tritt die Lebensfähigkeit des Systems und der Methoden des Bauhaus-Unterrichts, d. h. die Stufe ihrer heutigen Verwendbarkeit, nicht klar

genug zutage. Die Übernahme von Teilgedanken des Bauhauses durch verschiedene pädagogische Institute verrät zwar vieles, antwortet aber keineswegs restlos auf die Frage der Beziehung zwischen den Konzeptionen der heutigen Kunstschulen und des Bauhauses, d. h. auf die Frage seiner Aktualität. Mag sein, daß sich die Lösung des Problems seiner Natur nach den Möglichkeiten entzieht, die die Ausstellung als vorwiegend visuelle Angelegenheit bietet und daß die Vorstellung des Rezensierenden zu naiv ist, doch dürfte es sich lohnen, die Bauhaus-Konzeption mit der in der heutigen Kunstschule ähnlicher Ausrichtung vorherrschenden Konzeption zu konfrontieren. Allen Anschein nach hat man übrigens bei der Erforschung der Entwicklung der Bauhausideen größeres Gewicht auf die Folgen im Bereich des Kunstschaffens als in dem der Pädagogik gelegt. Offensichtlich ging es hier vor allem um Konstituierung einer vorwiegend durch künstlerische Realisierung und Entwicklung der im Schulunterricht gewonnenen Impulse entstandenen Bauhaus-Tradition sowie um den Nachweis, wie das Kunstschaffen der Lehrer und Schüler organisch — mitunter sogar mit Anspruch auf Gedankenprimat — mit der zeitgenössischen Kunst verschmolzen ist. Diese Absicht, demonstriert freilich vorwiegend an der jüngsten Malerei,⁴ ist zweifellos richtig, allein schon deshalb, weil dadurch retrospektiv die Richtigkeit der Grundideen des Bauhauses, insbesondere der Ideen des Vorkurses bestätigt wird. Freilich kann der verhältnismäßige Materialreichtum leicht den Eindruck erwecken, daß ansonsten berechtigte Bestreben sei zugleich Ausdruck der Suche nach einer Art Bauhaus-Stil. Das jedoch stünde in Widerspruch zur Wirklichkeit, abgesehen davon, daß sich das Bauhaus gegen derartige Bezeichnungen seiner Produktion selbst verwahrt hat.

Das Programm der Ausstellung respektiert vollends ihre technisch musterhafte Ausstattungs-gestaltung. Im retrospektiven Teil wird dies vielmehr noch dadurch unterstrichen, daß er durch Grundprinzipien und eine Reihe von Mitteln — von der objektiven Nüchternheit bis zu dem konsequenten Gebrauch von kleinen Buchstaben — an der Vorstellung von Milieu und Atmosphäre des Bauhauses mitwirkt. Vornehmlich aus diesem Grunde macht es einen sehr günstigen Eindruck, daß sich die Autoren der Ausstellung um keinen auffallenderen Ausstellungsgedanken bemüht und alles daran gesetzt haben, das Exponat möglichst wirkungsvoll zu gestalten. Bei dem großen Umfang der Ausstellung könnte diese Konzeption freilich insofern eine bestimmte Ein-förmigkeit bedeuten, als der Besucher beim Durchgehen der Ausstellungsräume nur einer un-erläßlichen Rhythmisierung ausgesetzt ist, gegeben durch die im wesentlichen indifferente Innen-architektur. Trotzdem herrschen die positiven Seiten der Ausgestaltung eindeutig vor.

Der anlässlich der Ausstellung herausgegebene Katalog ist das Muster einer vollkommenen Dokumentation und Fixation eines einmaligen Ereignisses, das eine Ausstellung in der Tat ist. Sein Schema beruht auf der Gliederung in die erwähnten Teile samt ihren farbigen Orientierung-skizzen. Offenbar mit Rücksicht auf die reiche Bauhaus-Literatur und insbesondere auf die erschöpfende Arbeit Winglers⁵ nimmt er Abstand von der Geschichte des Bauhauses (beschränkt sich lediglich auf grundlegende chronologische Daten) und konzentriert sich neben seiner eigent-lichen Aufgabe, nämlich dem Verzeichnis der ausgestellten Exponate, auf eine Reihe aktueller, vorwiegend origineller Beiträge zu den einzelnen Teilen der Ausstellung. Es handelt sich somit um eine Art Sammelwerk, dem in der Bauhaus-Literatur ohne Zweifel ein wichtiger Posten zukommen wird. Unter seinen Autoren befinden sich W. Gropius, H. Eckstein, N. Pevsner, J. Joedicke, W. Grohmann, S. Giedion und H. M. Wingler. Dem Katalog ist auch eine Bibliographie der grundlegenden Literatur sowie eine Biographie der Bauhäusler samt bibliographischen Daten angefügt. Eine freie Ergänzung zu dieser beachtenswerten Publikation bildet der Sonderkatalog der Grafik, den das Bauhaus entweder als Mappenwerk oder als Einzelblatt herausgegeben hat. Das Vorwort dazu stammt von H. M. Wingler.

Die Ausstellung „50 Jahre bauhaus“ ist ein erstrangiges Ereignis auch in Hinsicht auf die tschechoslowakische bildende Kultur der Zwischenkriegszeit. Die Bedeutung des Bauhauses ist für sie vor allem durch die Tatsache gegeben, daß die Anfänge ihrer Existenz und ihrer nicht wegzudenkenden Tätigkeit in eine Zeit fallen, in der sich die junge tschechische Kunst zu formieren begann. In dieser empfindlichen Entwicklungsphase war die Frage der neuen Orientie-rung allerdings ein Problem ersten Ranges. Wenn sich auch im Falle des Bauhauses und der Rezeption seiner Ideen und konkreten bildnerischen Impulse anfangs eine nahezu pauschale Ab-lehnung der deutschen Kultur in den böhmischen Ländern ungünstig ausgewirkt hat, die u. a. den Versuch um Herausbildung eines sogenannten Nationalstils zur Folge hatte, wurden die Ideen des Bauhauses nach der Beruhigung des aufgewühlten nationalen Ressentiments äußerst attraktiv. Das bekundete sich in den immer häufiger werdenden Berichten über die Tätigkeit desselben — das größte Verdienst, über das Bauhaus informiert zu haben, gebührt ohne Zweifel K. Teige⁶ — und in den späteren, verhältnismäßig häufigen Besuchen dieser Lehranstalt, bzw. ihres pädagogi-schen Wirkens und der persönlichen Kontakte (K. Teige, B. Václavěk, F. Kovárna, F. V. Mokry, J. Vydra u. a.). Die Beziehungen zum Bauhaus und dessen Einfluß auf die tschechoslowakische

Kultur sind allerdings keineswegs hinreichend bearbeitet, und zwar weder im Bereich der bildenden Kunst, wo man u. a. den Anteil des Bauhauses an der Formierung der ersten, rigorosen Phase des tschechischen Funktionalismus wird wahrhaben müssen, noch auch im Bereich der Pädagogik. Von der Ausstellung „50 Jahre Bauhaus“, um deren Installierung in der Tschechoslowakischen Republik der Rezensent bemüht ist, ist hierzu nicht nur ein Beitrag, sondern auch ein Ansporn zu erhoffen.

¹ Vgl. hierzu W. Gropius, *Meine Konzeption des Bauhaus-Gedankens*, in: *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt/M. -- Hamburg 1956, S. 15 f.

² Dem Werk O. Schlemmers, seit dessen Geburt im Jahre der Ausstellung 80 Jahre (und seit dessen Tod 25 Jahre) verflossen sind, galt auch die gleichzeitige Ausstellung in der dortigen Staatsgalerie.

³ Als Beispiel für viele andere mag hier die in Ittens Vorkurs entstandene Rhythmus-Studie von Werner Graeff aus dem Jahre 1920 dienen. S. Abbildung auf S. 40 des Katalogs.

⁴ Es dürfte in diesem Zusammenhang angebracht sein, sich ins Gedächtnis zu rufen, welche Bedeutung Gropius bei der Besetzung der Lehrerstellen im Jahre 1919 der Malerei beimaß.

⁵ Hans M. W i n g l e r, *das bauhaus 1919—1933, weimar dessau berlin*. Köln 1962, 2. Aufl. 1968.

⁶ In dieser Hinsicht bringt der Ausstellungskatalog einen interessanten und bis dahin wohl unbekanntem Bericht, demzufolge Alfred Arndt, einer von den Schülern und späteren Meistern des Bauhauses, 1922 während seiner Italienreise auf Capri T. G. Masaryk begegnet sei. Über diese Begegnung, die u. a. mit einer finanziellen Unterstützung von Arndts weiteren Reisen endete, schreibt Arndt: „Er (d. h. der Gastgeber) kam mit einem grossen Herrn, der einen Spitzbart trug, uns (d. h. Arndt und seinen Freund) freundlichst begrüßte und uns von Weimar — vom Bauhaus — von Gropius erzählen liess. Und als er uns fragte, was Gropius denn jetzt baut usw., waren wir ganz platt, was dieser Mann alles vom Bauhaus wusste.“ Katalog, S. 314.

Zdeněk Kudělka
(Übersetzt von K. Krejčí)

K otázce Sekirkostela

V ČMM LXXXVII, 1968, 245—254, uveřejnil Frant. Matějek (známý vydavatel moravských zemských desek) článek o problému Sekirkostela (*Záhada Sekirkostel-Podivín*). Z novější literatury uvádí L. Hosáka a V. Ríchtra a polemizuje s oběma, neboť „chce dojit v řešení otázky o kráček dále“. O stati J. Pragera (VVM XVII, 1965, 22—32) se nezmiňuje — z pochopitelných důvodů.

Autorova snaha objasnit temnoty a dokázat Druhému jeho myšlenkové nedostatky je nepochybně chvályhodná a ve vědě jediné možná. Aby vyplynuly přednosti a novoty Matějkovy hermeneutiky, bude nevhodnější konfrontovat mou interpretaci s jeho názory.

Podle mého soudu souvisí otázka Sekirkostela a Podivína úzce s dějiny moravského biskupství. Za dnešní situace vědomostí lze předpokládat, že olomoucké biskupství — založené roku 1063 — mělo dva „moravské“ předchůdce. Prokazují to jednak nové archeologické objevy, jednak stará olomoucká tradice. Archeologicky je s velkou pravděpodobností zajištěno, že biskupský chrám existoval jednak v Sadech (Derflích) u Uher. Hradiště, jednak na hradišti „Na valech“ u Mikulčic, kde na tzv. akropoli byla také nalezena „basilika“ a mimoto nedaleko na rovněž opevněném „Kostelisku“ i centrální kaple, zřejmě baptisterium, u níž tedy musil ležet křesťný chrám, dosud nevykopaný. Je nutno kromě toho připomenout, že mikulčické hradiště bylo nepochybně hlavním hradem Velké Moravy, asi „Buzincem“. „Kostelisko“ znamená lokalitu, kde kdysi stával kostel, nikoli kaple. Archeologové dále tvrdí, že „basilika“ v Sadech je starší než „basilika“ v Mikulčicích.

Lze mimochodem upozornit, že moravské „basiliky“ nebyly vůbec basilikami, nýbrž jednotlivými sály uzavřenými na východě buď rovně nebo půlkruhově. Po stranách se k sálu družily boční různé, úzké a nízké „přístěnky“, jež byly v moderní literatuře označeny jako annexy, tedy nikoli boční lodi. Tyto dispozice starokřesťanského původu byly běžné v akvilejské arcidiecézi — nikoli však v pozdně starokřesťanské rezidenční architektuře Ravenny — a pronikly ještě v římské době až k dunajskému limitu (např. Vídeň, Lorch, Řezno).