

De voorgeschiedenis van het Bauhaus



Laat-middeleeuwse voorbeelden en vlakke decoratieve ornamenten van plantaardige oorsprong zijn de kenmerken van deze beide initialen – beginletter van een bladzijde of een hoofdstuk – door William Morris uit 1896 en 1871.

Voor de voorgeschiedenis van het Bauhaus moeten we tot ver in de 19de eeuw teruggaan. Het begon met de fatale gevolgen die de toenemende industrialisatie eerst in Engeland en later ook in Duitsland had voor de leefsituatie en arbeidsproductiviteit van ambachtslieden en arbeiders. De technische groei veroorzaakte sociale omwentelingen, brede lagen van de bevolking werden samengedrongen in de laagste stand, het proletariaat. De goederenproductie kon echter op deze wijze worden gerationaliseerd en goedkoper worden gemaakt. Engeland klom op tot leidende Europese industrieland. Bij de grote wereldtentoonstellingen, die sinds 1851 plaatsvonden om de landen in de gelegenheid te stellen zichzelf met hun technische en culturele verworvenheden voor te stellen, stonden de Engelsen tot in de jaren negentig telkens op de eerste plaats. Tot de eersten die de Engelse toestanden kritisch beoordeelden, behoorde de schrijver John Ruskin. Hij wilde die verbeteren door sociale hervormingen en afschaffing van de machinale productiewijze. De middeleeuwse productiewijzen, zoals hij ze in zijn boek 'The Stones of Venice' (1851–53) had beschreven, waren zijn ideaal.

Zijn belangrijkste leerling, bewonderaar en latere vriend was de veelzijdige William Morris, die Ruskins ideeën met veel succes in de praktijk zou brengen. Het was de 'haat tegen de modeme beschaving'¹ en haar producten die hem met Ruskin verbond; daarom moest elke stoel, elke tafel en elk bed, elke lepel, elke beker en elk glas telkens opnieuw worden uitgevonden. Morris richtte ateliers op die zoveel invloed hadden, dat er sinds de jaren zestig van de 19de eeuw van een eigen stijl gesproken kon worden. Dit was de zogenaamde Arts and Crafts-stijl, die zich op gotische en oriëntaalse voorbeelden richtte (afb. blz. 10).

Tegelijkertijd had men in Engeland sinds de jaren vijftig van de vorige eeuw de opleidingen voor ambachtslieden en het onderwijs aan de academies veranderd. In plaats van het overtekenen van voorbeelden moesten de leerlingen nu zelfstandig ontwerpen maken. Terwijl Morris' atelierconcept en de daaruit voortgekomen beweging een soort realisatie van een sociale utopie was, stonden achter de onderwijsvernieuwing zeer concrete economische belangen. Engeland wilde zijn leidende rol op het gebied van de kunstnijverheid behouden.

In de daaropvolgende jaren kwam het tot talrijke nieuwe 'ambachtsgilden' die vaak niet alleen economische, maar ook levensgemeenschappen wilden zijn.

Toen Morris inzag dat hij met zijn hervormingsideeën slechts een beperkt succes boekte en de massa van het volk niet bereikte, sloot hij zich aan bij het socialisme en werd in de jaren tachtig en negentig een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de socialistische beweging in Engeland.

Sinds die tijd voerde bijna elke culturele vernieuwingsbeweging de leus in haar vaandel dat er een cultuur van het volk en voor het volk geschapen diende te worden. Dit lag dan ook ten grondslag aan de oprichting van het Bauhaus.

Al sinds de jaren zeventig poogde men op het continent door eigen hervormingen aansluiting te vinden bij de successen die Engeland op het gebied van de industriële productie had weten te bereiken. Men was tot het inzicht gekomen dat een vernieuwing van het onderwijs de basis vormde voor een opleving van de kunstindustrie.

In Wenen werd het Österreichische Museum für Kunst und Gewerbe (Oostenrijks Museum voor Kunst en Nijverheid) opgezet, en ook in Berlijn kwam een kunstnijverheidsmuseum tot stand, dat in 1871 werd ingewijd. Keizerin Augusta, de anglofiële echtgenote van keizer Willem I, werd beschermvrouwe en daadkrachtig ondersteuner van dit museum. Zij wilde haar medewerking verlenen om de Duitse kunstindustrie uit het diepe dal te halen, waarin deze zich op dat moment bevond. Aan deze musea, waarin de vormen van toegepaste kunst voor studiedoeleinden werden verzameld, waren scholen verbonden. Echter pas in de jaren negentig sloeg vanuit Engeland en België een tweede golf van vernieuwingen naar Duitsland over. Daarmee brak nu de Jugendstil door, die tien tot vijftien jaar lang Europa zou beheersen.

In 1896 stuurde de Pruisische regering Hermann Muthesius als een soort 'spion voor

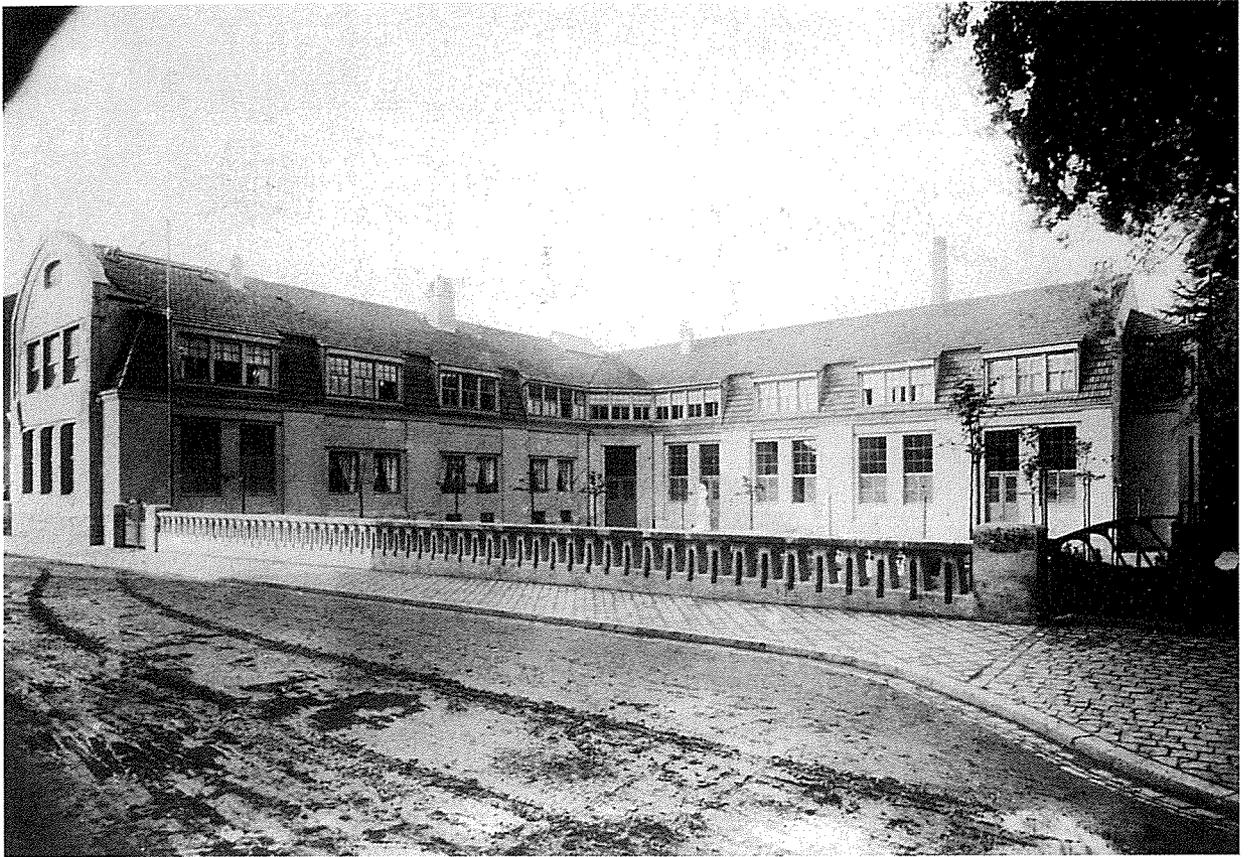


smaak' naar Engeland om de oorzaken van de Engelse successen te onderzoeken. Na zijn terugkeer werden op grond van zijn voorstellen de Pruisische kunstnijverheidsscholen met ateliers uitgebreid en moderne kunstenaars als docenten aangesteld. Peter Behrens kon de academie in Düsseldorf, Hans Poelzig de academie in Breslau en Bruno Paul de Berlijnse hogeschool herorganiseren en vernieuwen. In Stuttgart voerde Otto Pankok aan de kunstnijverheidsschool ateliers in, in Weimar leidde Henry van de Velde een van de succesvolste moderne kunstnijverheidsacademies (afb. blz. 12 en 13). Vrouwen werden nu in grotere getale toegelaten om aan de behoefte van de industrie aan opgeleid personeel tegemoet te kunnen komen. Naar Engels voorbeeld kwamen overal in Duitsland kleine privé-ateliers van de grond die huisraad, meubelen, textiel en metalen toestellen op de markt brachten. Tot de belangrijkste behoorden de ateliers voor kunstnijverheid in Dresden, die later met de ateliers uit München werden gefuseerd tot de Deutsche Werkstätten (Duitse ateliers). Terwijl echter de Engelse Arts and Crafts-ateliers de machinale produktiemethode hadden afgewezen, toonde men zich in Duitsland juist een groot voorstander hiervan. Richard Riemerschmid ontwierp een programma voor machinaal te vervaardigen meubelen, Bruno Paul ontwierp enige tijd later standaardmeubelen.

Ook wat hun stijl betreft leken de Duitse produkten van rond de eeuwwisseling in niets meer op die van de Engelse Arts and Crafts-beweging, die nog geheel de stijlkenmerken van de 19de eeuw vertoonden. In deze jaren negentig volgde Duitsland Engeland op als leidende industriële natie en kon zijn positie tot aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in 1914 veilig stellen.

In het sterk nationalistische klimaat van die dagen zocht men naar een stijlvorm die overeenkwam met de belangrijke positie van Duitsland op de wereldmarkt. Deze economische, nationale en culturele gedachtengang leidde in 1907 tot de op-

De Engelse architect Philip Webb bouwde in 1859 het 'Red House' voor William Morris en zijn gezin, waarin hij eenvoudige vormen uit de late middeleeuwen gebruikte.



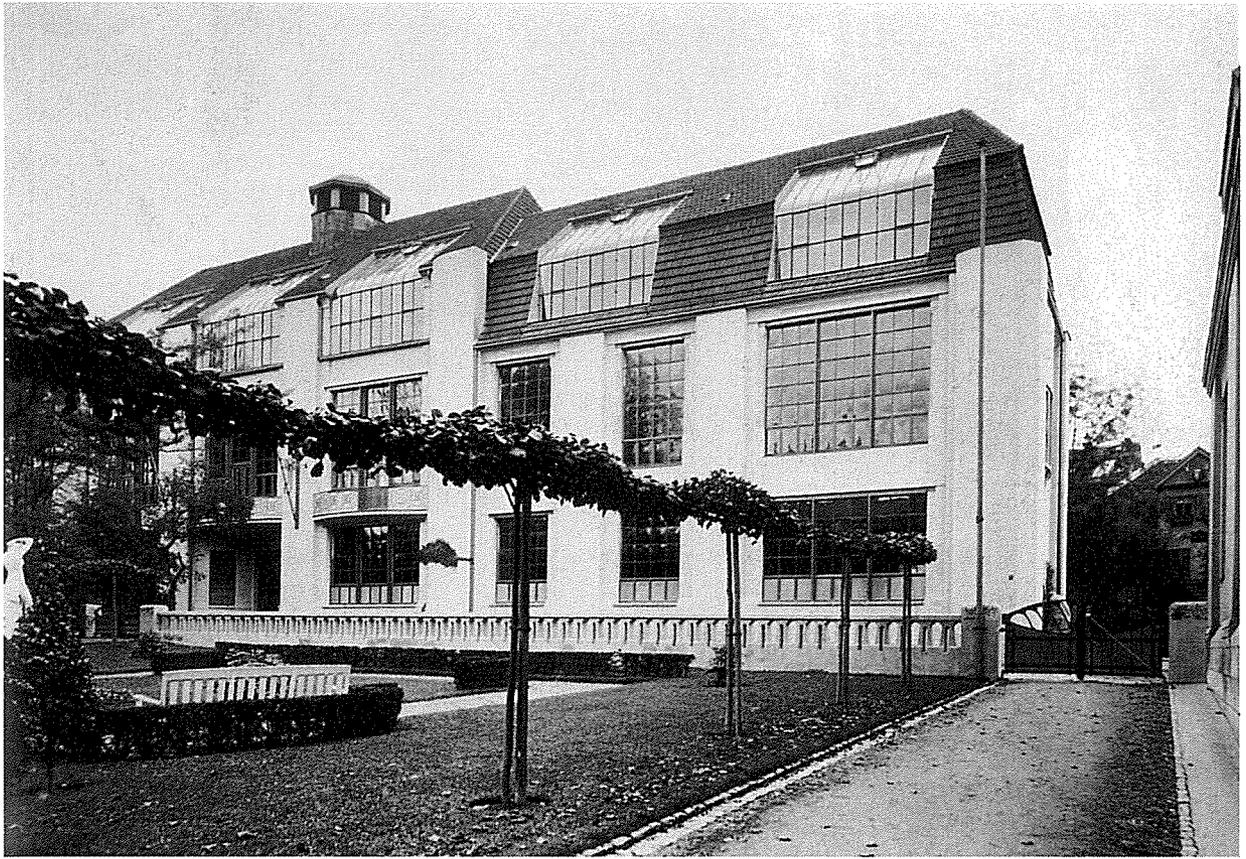
Henry van de Velde was de bouwer en eerste directeur van de kunstnijverheidsacademie van het groothertogdom Saksen, die in 1907 ontstond. In dit gebouw werden later de Bauhaus-ateliers ondergebracht.

Rechterbladzijde boven: tegenover de kunstnijverheidsschool ligt de Groothertogelijke Saksische Hogeschool voor Beeldende Kunst die eveneens volgens een ontwerp van Van de Velde werd gebouwd. Sinds 1919 had het Bauhaus hier zijn administratie en ateliers.

Onder: Henry van de Velde in zijn atelier in de Hogeschool voor Beeldende Kunst in Weimar.

richting van de Deutsche Werkbund (DWB), die de succesvolste en belangrijkste organisatie van kunst en bedrijfsleven in de periode voor de Eerste Wereldoorlog werd. Twaalf van de belangrijkste kunstenaars en firma's op het gebied van de kunstnijverheid verenigden zich in München tot een verbond, waarvan het doel was: de "veredeling van de produktie door de samenwerking van kunst, industrie en ambacht met betrekking tot opvoeding, propaganda en opvattingen over de op dit terrein wezenlijke kwesties"². 'Kwaliteit' was een van de hoogste doelen en de belangrijkste slogan van de DWB om de voorrangpositie van Duitsland als belangrijkste handelsmacht weer veilig te stellen. Onder de twaalf kunstenaars en architecten die mede aan de wieg van de Werkbund stonden, vinden we de belangrijke namen van die jaren: Richard Riemerschmid, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Bruno Paul, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis, Peter Behrens, Theodor Fischer, Paul Schultze-Naumburg en de vandaag de dag minder bekende Adelbert Niemeyer, Max Läger en J.J. Scharvogel.

Niet alleen de genoemde ateliers produceerden nu volgens de ontwerpen van de kunstenaars, ook de bij de Werkbund betrokken firma's namen kunstenaars in dienst. De koekjesfabriek Bahlsen in Hannover liet haar hele produktiepalet –koekjestrommels, affiches, jaarbeursinrichting, architectuur– door kunstenaars ontwerpen; Peter Behrens schiep zo voor de AEG de eerste uniforme huisstijl, van theekan tot architectuur (afb. blz. 14 en 15). De Werkbund zelf verzorgde de inrichting van tentoonstellingen, organiseerde reizende tentoonstellingen, gaf jaarboeken uit en werkte samen met kunstacademies. Walter Gropius was in 1912 lid geworden, nadat hij door een nieuwe fabriek, de Fagus-schoenleestfabriek in Alfeld, die hij samen met zijn partner Adolf Meyer had opgericht, bekend was geworden. De Fa-





Peter Behrens betitelde de AEG-turbinefabriek in Berlijn, een van de eerste moderne industriële bouwwerken, als 'Kathedraal van de arbeid'. Behrens gaf aan het gebouw een hogere dimensie door de functies van het dragen en drukken te benadrukken en de fabriek een tempelachtige façade te geven. Deze monumentalisering van de architectuur was uitdrukking van de groeiende economische macht van de industrie.

gus-fabriek maakte later geschiedenis als hét eerste fabrieksgebouw met een Curtain-Wall: de architecten hadden buiten aan de dragende constructie een glazen voorgevel aangebracht en die zelfs in de hoeken laten doorlopen. De glastegelconstructie was haar tijd ver vooruit en bracht de 28-jarige Gropius voor het eerst in brede kringen erkenning als architect. Enige tijd later kon hij op de grote Werkbundtentoonstelling in Keulen opnieuw een modelfabriek en kantoorgebouw realiseren. Hier wilde hij symbolen van de tijdgeest en van de wil van de tijd creëren door vergroting en aankleding van veel bouwgedeelten.³

De jaren voor de Eerste Wereldoorlog waren echter niet alleen een tijd van economische opleving. Voor het eerst ontstonden in het Duitsland van keizer Willem II door alle sociale lagen en generaties heen talrijke cultuurkritische en op vernieuwing van het levensgevoel gerichte tegenbewegingen, terwijl de Werkbund en de Jugendstilkunstenaars 'kunst en machine' wilden verzoenen. Voor het eerst werd de jeugd als een zelfstandige leeftijdscategorie serieus genomen en niet slechts als voorbereiding op of voorfase van het volwassen-zijn beschouwd. Later ontstonden allerlei dwarsverbindingen tussen deze vernieuwingsbeweging en het Bauhaus. Op het terrein van het onderwijs ontstond de zogenaamde reformpedagogiek die streefde naar een soort middenschool, waarin onderwijs en werk niet langer gescheiden waren. Talrijke privéscholen werden opgericht, waarvan een aantal nu nog bestaat. Burgerlijke jongeren organiseerden zich in de zogenaamde Wandervogel-beweging (een jeugdorganisatie). Zij discussiëerden over vegetarisme, nudisme, en anti-alcoholisme en brachten dit ook in de praktijk. Er ontstond een groot aantal landcommunes en coöperaties, die echter vaak maar een kort leven beschoren was. De fruitteeltkolonie 'Eden' was

daarop een van de weinige uitzonderingen. Zelfs Gropius zou –teruggrijpend op zulke ideeën– in zijn eerste Bauhausjaren nog van zijn eigen ‘kolonie’ dromen. - Conservatieve cultuurcritici als Paul Anton de Lagarde en Julius Langbehn vonden veel gehoor. Het cultuurpessimisme van Nietzsche kon in de burgerij op een doorlopend groeiende schare aanhangers rekenen. Talrijke cultuurconservatieve stromingen organiseerden zich: de ‘Dürerbund’ (vanaf 1902) bekommerde zich om volksopvoeding en onderwijs, culturele vorming en de bescherming van het eigene van de Duitse ‘Heimat’. De architect Paul Schultze-Naumburg richtte de ‘Bund Heimatschutz’ op; en de conservatieve intellectuelen vonden een spreekbuis in het tijdschrift ‘Kunstwart’. Naast elkaar ontwikkelden zich sterk anti-joodse, nationalistische of germaans-christelijke standpunten.

De vrouwenbeweging boekte verschillende keren succes. De grote steden waren regelmatig de startpunten voor ‘burgerlijke vluchtbewegingen’, waarvoor hier als voorbeeld de schilder Fidus en zijn kring uit het Berlijn van voor 1914 genoemd kunnen worden. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd in Duitsland bijna unaniem en uitbundig begroet. Talloze vrijwilligers meldden zich aan, waaronder veel avant-gardekunstenaars zoals Otto Dix, Oskar Kokoschka,



De vormgeving van vrijwel het gehele productiepalet van AEG gebeurde door Behrens in de geest van de ‘Werkbund’.

Boven: een lampenaffiche uit 1907.

Links: een tafelventilator van latere datum, die een variant is op het oorspronkelijke ontwerp van Behrens.

Franz Marc, Max Beckmann en August Macke. Terwijl de intellectuelen hoopten op een geestelijke vernieuwing – vaak in de zin van Nietzsche –, verwachtten brede kringen van de bevolking samen met keizer Willem II, dat Duitsland nu eindelijk zijn leidende rol in de wereld zou weten aan te tonen. De Werkbund had het over de 'overwinning van de Duitse vorm'.

Pas vanaf 1916/17 begon men aan de zin van de oorlog te twifelen. Architecten en kunstenaars publiceerden manifesten. De eerste tekenen voor een geestelijke heroriëntatie kondigden zich aan, die zich vervolgens centreerde in de 'Arbeitsrat für Kunst', die nog in november 1918, korte tijd na de Novemberrevolutie, door een groep kunstenaars rond de architect Bruno Taut was opgericht (afb. blz. 16 en 17).

- Ook Gropius had al in 1917 gesproken over de "noodzaak van een geestelijke wisseling der fronten" en ging naar Berlijn om deel te nemen aan de omwenteling. Hij schreef: "Er heerst hier een hooggespannen stemming, en wij kunstenaars moeten in deze tijd het ijzer smeden zolang het heet is. Ik beschouw de Werkbund als dood, daaruit kan niets nieuws meer ontstaan."⁴

Al sinds 1915 voerde Gropius een briefwisseling om de leiding van de in Weimar door Henry van de Velde opgerichte en geleide kunstnijverheidsacademie (afb. blz. 13). In 1914, nog voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, was Van de Velde vanwege de sterk vijandige sfeer tegenover buitenlanders afgetreden en had behalve Hermann Obrist en August Endell Gropius als mogelijke opvolger aanbevolen. De Van de Velde-academie werd weliswaar in 1915 gesloten, maar er bestond in Weimar nog een tweede kunstacademie, wiens directeur, Fritz Mackensen, een afdeling voor architectuur wilde opzetten en daarbij aan Gropius als hoofd van die afdeling dacht. Vanuit die positie zouden ook de kunstnijverheid in het groothertogdom Thüringen en de belangen die het op dat gebied had, in beschouwing genomen moeten worden. Nog als soldaat aan het front schreef Gropius 'Voorstellen voor de oprichting van een onderwijsinstelling als kunstzinnig adviesinstituut voor industrie, nijverheid en ambacht', die hij in januari 1916 toestuurde aan het Staatsministerie van het groothertogdom Saksen. Geheel in de trant van de Werkbund vroeg Gropius om nauwe werkcontacten tussen de handelaar en de technicus aan de ene en de kunstenaar aan de andere kant. Tegelijkertijd riep hij echter al het ideaal van de middeleeuwse werkplaats op, waar men in 'gelijkgezinde geest', in de 'eenheid van een gemeenschappelijk idee' samenwerkte.

Het bureau van de hofmaarschalk wees in zijn reactie de voorstellen van de hand. Het bedrijfsleven zou te kort komen. In plaats van aan een architect gaf men er de voorkeur aan de opdracht aan een capabele persoon uit het veld van de kunstnijverheid zelf te geven, zodat de marktkansen voor het midden- en kleinbedrijf van Thüringen (pottenbakkerij, textiel, mandenindustrie, meubelen) zouden verbeteren.

Gropius bleef echter in gesprek met de academie: in 1917 stelde het college van docenten van de academie voor beeldende kunsten (net als Mackensen twee jaar daarvoor) de eis om de school met een afdeling voor architectuur en kunstnijverheid uit te breiden. In januari 1919 was er nog geen benoeming voor Gropius uitgesproken, zodat hij nogmaals in Weimar navraag deed. Gelijkertijd had hij gesprekken gevoerd met het college van docenten dat zich nu unaniem voor Gropius als de nieuwe directeur uitsprak. Nu gingen ook het bureau van de hofmaarschalk en de voorlopige regering van de toenmalige vrijstaat Saksen-Weimar akkoord.

Voor zijn definitieve jawoord had Gropius in februari een begroting ingediend en zijn plannen toegelicht: "De situatie is op dit moment buitengewoon gunstig, doordat de kunstnijverheidsschool werd opgeheven – en derhalve van het begin af aan nieuw kan worden opgezet – en doordat er vier onderwijsposten aan de academie voor beeldende kunsten vrij zijn. Er is waarschijnlijk op dit ogenblik geen tweede gelegenheid in Duitsland om een groot kunstacademieproject zonder radicale ingrepen in de bestaande situatie op basis van moderne ideeën gestalte te geven."⁵



Brochure van de 'Arbeitsrat für Kunst', 1919



In maart gaf de regering op verzoek van Gropius toestemming om beide instituten onder de naam 'Staatliches Bauhaus in Weimar' voort te zetten. In de ondertitel werden de beide oorspronkelijke namen nog eens genoemd: 'Verenigde voormalig groothertogelijke Academie voor Beeldende Kunsten en voormalig groothertogelijke Kunstnijverheidsacademie'.

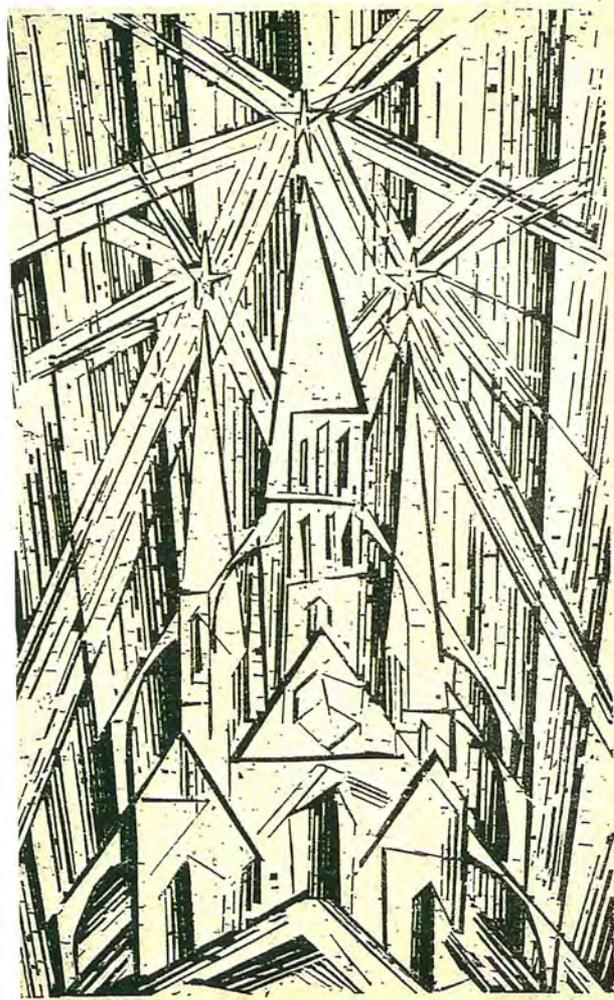
Op 12 april volgde eindelijk de benoeming van Gropius tot leider van de in naam en programma veranderde academie. Daarmee was door een administratieve procedure de meest omstreden en modernste kunstacademie van haar tijd ontstaan. De oprichting, die in de verwarrende dagen van de revolutie plaatsvond – vaak was niet duidelijk of het oude bureau van de hofmaarschalk of de nieuwe radenregering de dienst uitmaakte –, zou korte tijd later, toen de conservatieve krachten zich weer hadden hersteld, waarschijnlijk geen officiële toestemming hebben gekregen.

- In het Bauhausmanifest (afb. blz. 18 en 19) dat hij in heel Duitsland bekendmaakte, verduidelijkte Gropius het programma en het doel van het nieuwe instituut: kunstenaars en handwerkslieden moesten gemeenschappelijk het 'gebouw van de toekomst' realiseren. De discussie over de 'moderne ideeën' van de kunstacademievernieuwing was in 1916 begonnen met een artikel van Wilhelm von Bode, directeur van de Berlijnse staatsmusea. Hij had voorgesteld de kunstacademies en de kunstnijverheidsinstituten in één enkele institutie te verenigen. Daarmee zou het overschot aan werkloze beroepskunstenaars, het toen zo genoemde kunstproletariaat, teniet moeten worden gedaan. Veel kunstenaars, vooral architecten, namen deze ideeën over. Theodor Fischer schreef in 1917 'Für die deutsche Baukunst', de architect Fritz Schumacher in 1918 'Die Reform der kunsttechnischen Erziehung', Richard Riemerschmid publiceerde 'Künstlerische Erziehungsfragen', de architecten Otto Bartning en Bruno Taut brachten in een vlugschrift van de 'Arbeitsrat für Kunst' onder de titel 'Ein Architekturprogramm' hun ideeën in de openbaarheid.

Voor Gropius waren vooral de geschriften van Bartning en Taut van beslissende

Pamflet van de 'Arbeitsrat für Kunst' in Berlijn uit het jaar 1919, met een houtsnede van vermoedelijk Max Pechstein.

In de 'Arbeitsrat für Kunst' sloten zich in 1918 kunstenaars en intellectuelen bij elkaar aan, om naar voorbeeld van de in de Novemberrevolutie van 1918/19 ontstane arbeiders- en soldatenraden een nieuwe cultuur te scheppen. In de 'Stimmen' (stemmen) (links) werden 28 reacties op het eerste programma van de 'Arbeitsrat' gepubliceerd.



Walter Gropius: manifest en programma van het Bauhaus met de titelhouwsnede van Lyonel Feininger, 1919.

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive „Künstler“ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurückkehren! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gasse des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seiner Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt rein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst der Himmel steigen wird als kristallene Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

betekenis. Taut was de eerste geweest die in zijn programma volkshuizen en de medewerking van alle kunstvormen aan het bouwen verlangde en bovendien vroeg om experimentele bouwprojecten en tentoonstellingen voor het volk.

Bij Taut leest men bijvoorbeeld: "Want er zijn geen grenzen tussen kunstnijverheid en beeldhouw- of schilderkunst, alles is één: bouwen." Gropius omschreef het als volgt: "Laat ons samen het nieuwe gebouw van de toekomst scheppen, welke in alles een eenheid zal zijn. Architectuur en beeldhouwkunst en schilderkunst."

Een zo mogelijk nog belangrijker bron voor Gropius' Bauhausprogramma was het hervormingsvoorstel van Otto Bartning, eveneens lid van de 'Arbeitsrat für Kunst'. Hij publiceerde in januari 1919 het 'Onderwijsplan voor architectuur en beeldende kunsten op basis van ambachtelijkheid'. Hier werd het ambacht aan het opleidingsprogramma ten grondslag gelegd.

Bartnings 'raad der leemeesters' werd bij Gropius een 'Meisterrat', en ook de hiërarchie van leerling – gezel – meester was in Bartnings geschrift gefomuleerd.

Met het eerste programma van het Bauhaus werden door Gropius de hervormingsideeën uit de tijd van de Novemberrevolutie van 1918 en de jaren erna omgezet in een opleidingsprogramma voor de academie. Het Bauhaus wilde echter niet slechts het resultaat van de fusie van een kunstacademie en een kunstnijverheidsinstituut zijn, de opleiding kreeg door de concrete symboliek van het 'bouwen' juist een diepere betekenis.

PROGRAMM DES STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist durch Vereinigung der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mit der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Neugliederung einer Abteilung für Baukunst entstanden.

Ziele des Bauhauses.

Das Bauhaus erstrebt die Sammlung aller künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen — Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst als deren unauflösbare Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau —, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.

Das Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbstständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit — Rohbau, Ausbau, Ausschöpfung und Einrichtung — aus gleich gestarteten Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß.

Grundsätze des Bauhauses.

Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk. Architekten, Maler, Bildhauer sind Handwerker im Urtum des Wortes, deshalb wird als unerlässliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert. Die eigenen Werkstätten sollen allmählich ausgebaut, mit fremden Werkstätten Lehrverträge abgeschlossen werden.

Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird eines Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.

Die Art der Lehre entspringt dem Wesen der Werkstatt:

Organisches Gestalten aus handwerklichen Künsten entwickelt.
Vermeidung aller Stürze; Bevorzugung der Schöpferischen; Freiheit der Individualität, aber strenges Studium.

Zwangslose Meister- und Gesellproben vor dem Meisterrat des Bauhauses oder vor fremden Meistern.

Mitarbeit der Studierenden an den Arbeiten der Meister.

Auftragsermittlung auch an Studierendeleute.

Gemeinsame Planung umfangreicher städtebaulicher Bauentwürfe — Volk- und Kultbauten — mit weitestestem Ziel. Mitarbeit aller Meister und Studierenden — Architekten, Maler, Bildhauer — an diesen Entwürfen mit dem Ziel allmählichen Einklangs aller zum Bau gehörigen Glieder und Teile.

Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke und Industrien im Lande.
Fühlung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volle durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.

Neue Versuche im Ausstellungsweesen zur Lösung des Problems. Bild und Plastik im architektonischen Rahmen zu zeigen.

Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit: dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.

Umfang der Lehre.

Die Lehre im Bauhaus umfaßt alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.

- A. Baukunst.
- B. Malerei.
- C. Bildhauerei.

einschließlich aller handwerklichen Zweiggebiete.

Die Studierenden werden sowohl handwärtlich (1) wie zeichnerisch-malerisch (2) und wissenschaftlich-theoretisch (3) ausgebildet.

1. Die handwerkliche Ausbildung — sei es in eigenen allmählich zu erweiternden, oder fremden durch Lehrverträge verpflichteten Werkstätten — erstreckt sich auf:

- a) Bildhauer, Steinmetzen, Struktura, Holzbildhauer, Keramiker, Gipsgießer.
- b) Schmiede, Schlosser, Glaser, her.
- c) Tischler.
- d) Dekorationsmaler, Glasmaler, Masiker, Emalliere.
- e) Radierer, Holzschnitzer, Lithographen, Kunstdrucker, Ziselierer.
- f) Weber.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhaus. Jeder Studierende soll ein Handwerker erlernen.

2. Die zeichnerische und malerische Ausbildung erstreckt sich auf:

- a) Freie Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Fantasie.
- b) Zeichnen und Malen nach Köpfen, Akten und Tieren.
- c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stillleben.
- d) Kompositionen.
- e) Arbeiten von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderschneiden.
- f) Entwerfen von Ornamenten.
- g) Schriftzeichnungen.
- h) Konstruktions- und Projektionszeichnungen.
- i) Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen.
- k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

3. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:

- a) Kunstgeschichte — nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgelesen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.
- b) Materialkunde.
- c) Anatomie — am lebenden Modell.
- d) physikalische und chemische Farblehre.
- e) rationales Malverfahren.
- f) Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabküssen, Verdingungen.
- g) allgemein interessante Einzelvorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

Einteilung der Lehre.

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

- I. Lehrgang für Lehrlinge.
- II. " " Gesellen.
- III. " " Jungmeister.

Die Einzelausbildung bleibt dem Ermessen der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semester neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplans überlassen.

Um den Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung zuteil werden zu lassen, wird der Arbeitsverteilungsplan so eingeteilt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

Ausnahme.

Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Verbilligung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt. Das Lehrgeld beträgt jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausländer zahlen den doppelten Betrag. Anfragen sind an das Sekretariat des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

Die Leitung des
Staatlichen Bauhauses in Weimar:
Walter Gropius.

Zwei 7 A.
6800

Bouwen had voor Gropius —daarin de visies van de 'Arbeitsrat' volgend— de betekenis van een maatschappelijke, geestelijke en symbolische handeling. Hij bracht een verzoening tot stand tussen tot dan toe gescheiden vormen en disciplines en verenigde hen tot een gemeenschappelijk werk: standsverschillen worden door het bouwen geslecht, volk en kunstenaar komen samen. Het zinnebeeld van de nieuwe visie op het bouwen was de op het titelblad van het vier pagina's tellende Bauhausmanifest afgedrukte houtsnede van Lyonel Feininger, een kathedraal voorstellend waarbij in de torenspits drie stralen samenkomen die de drie kunsten representeren: schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur. De kathedraal was sinds Wilhelm Worringers boek 'Formprobleme der Gotik' (1912) als symbool weer geactualiseerd. Ook voor de belangrijke architectuurcritici Adolf Behne en Karl Scheffler was de kathedraal het zinnebeeld voor het 'Gesamtkunstwerk' —het kunstwerk dat alle disciplines in zich verenigde— en een symbool voor sociale eenheid⁶. Als laatste had de door Gropius vereerde en bewonderde Bruno Taut in zijn boek 'Die Stadtkrone' (1915-17) de tekening van een toren van een gotische kathedraal als illustratie voor zijn opvattingen gebruikt. Hans M. Wingler, die het standaardwerk over het Bauhaus schreef, omschreef de prestatie van Gropius desalniettemin terecht als "de in het Bauhaus voltrokken synthese van ideeën ... meer nog dan alleen maar een samenvatting ervan; ze was een in bijzondere mate creatieve daad."⁷