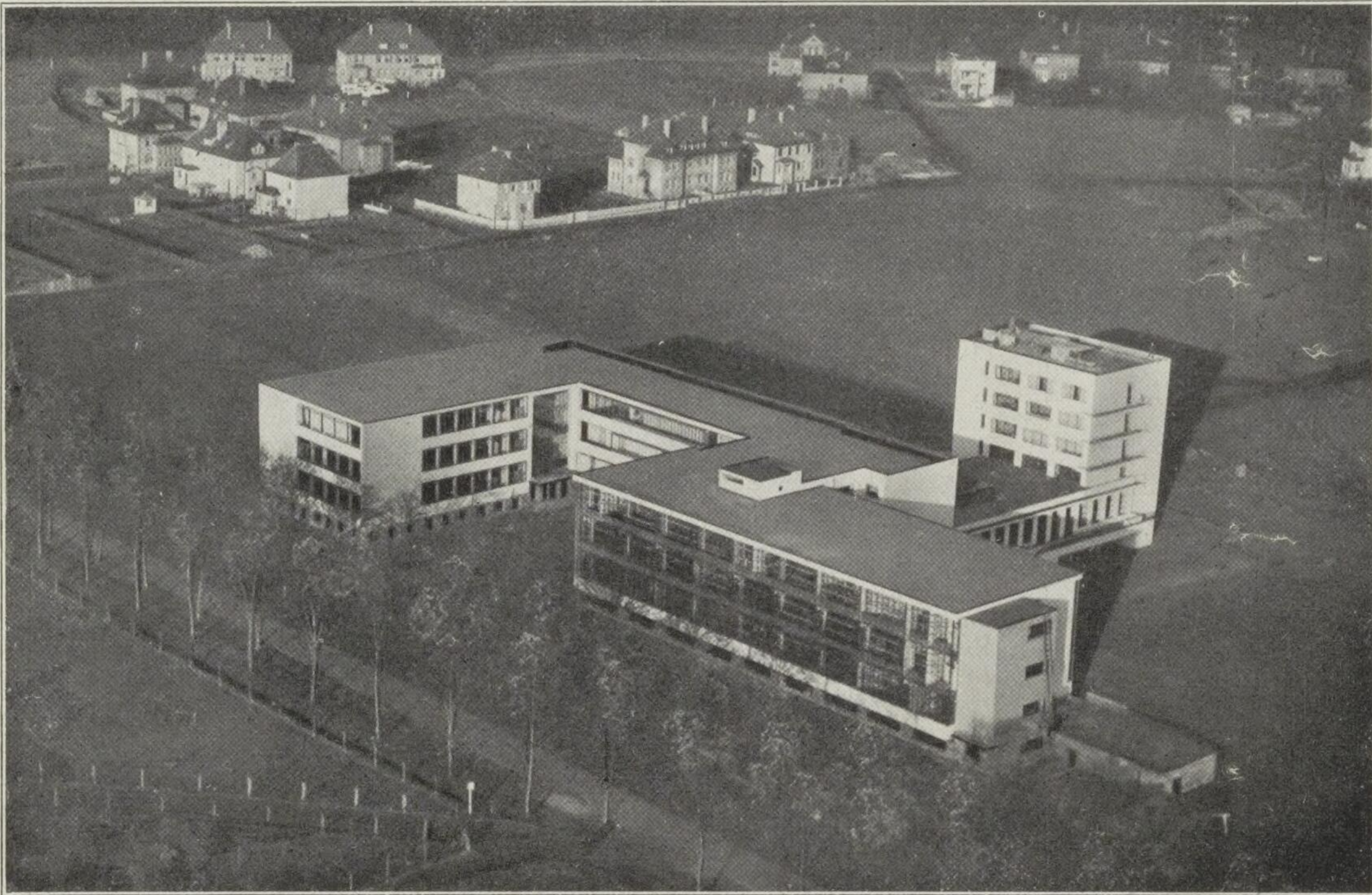


bauhaus 1

1926

die zeitschrift erscheint vierteljährlich • bezugspreis: jährlich mk 2.—; einzelnummer 60 pfennig •
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“ erhalten die zeitschrift kostenlos •
schriftleitung: walter gropius und l. moholy-nagy •
geschäftsstelle: bauhaus dessau •



bauhausneubau dessau

junkers luftbild

statt einer vorrede:

walter gropius:
bauhaus-chronik 1925/1926

weihnachten 1924 auflösungserklärung des staatlichen bauhauses weimar durch die meister des bauhauses.

april 1925 die stadt dessau, ein zentrum des mitteldeutschen braunkohlenreviers mit aufsteigender wirtschaftlicher entwicklung, faßt den beschluß, geleitet von dem kulturellen weitblick seiner stadtverwaltung, das bauhaus zu übernehmen.

alle bisherigen meister — feining, gropius, kandinsky, klee, moholy, muche, schlemmer — verbleiben am bauhaus, mit ausnahme von marcks, der — da die keramische abteilung, die er leitet, aus räumlichen und finanziellen gründen nicht mit übernommen werden kann — eine berufung nach halle annimmt.

5 ehemalige bauhaus-studierende — albers, bayer, breuer, scheper, schmidt — werden als meister an das bauhaus berufen. mit ihrem eintritt erfährt das bauhaus-programm eine wesentliche änderung.

bauhausneubau dessau

architekt w. gropius

der bau wurde ende september vor. js. begonnen, der rohbau wurde am 21. 3. 26 fertiggestellt. das atelierhaus wurde am 1. september, die übrigen räume des bauhauses wurden am 15. oktober bezogen.

der gesamte bau bedeckt rund 2600 qm grundfläche und enthält 32000 cbm umbauten raums. bauherr ist der magistrat der stadt dessau. der preis pro cbm umbauten raums bleibt unter m. 26,- der gesamte baukomplex besteht aus 3 teilen:

1 das **fachschulgebäude**, enthaltend die berufsschule (lehr- und verwaltungsräume, lehrerzimmer, bibliothek, physiksaal, modellräume). maße: 18,54 m breit; 7,98 m lang; 13,53 m hoch.

ganz ausgebautes souterrain, hochparterre und zwei obergeschosse. im ersten und zweiten obergeschoß führt eine auf 4 Pfeilern über eine fahrstraße gespannte brücke, in der unten die bauhausverwaltung, oben die architekturabteilung untergebracht ist, zu dem bau

2 **laboratoriums-werkstätten** und lehrräume des bauhauses. im souterrain die bühnenwerkstatt, druckerei, färberei, bildhauerei, pack- und lagerräume, hausmannswohnung und heizkeller mit vorgelagertem kohlenbunker.

im hochparterre die tischlerei und die ausstellungsräume, großes vestibül, daran anschließend die aula mit der vorgelagerten, überhöhten bühne.

im 1. obergeschoß die weberei, die räume für die grundlehre, ein großer vortragsraum und die verbindung von bau 1 zu bau 2 durch die brücke.

im 2. obergeschoß die wandmalereiwerkstatt, metallwerkstatt, sowie zwei vortragsäle, die durch klappwand zu einem großen ausstellungssaal verändert werden können. daran anschließend die zweite brückentage mit den räumen für die architekturabteilung und bau-büro gropius.

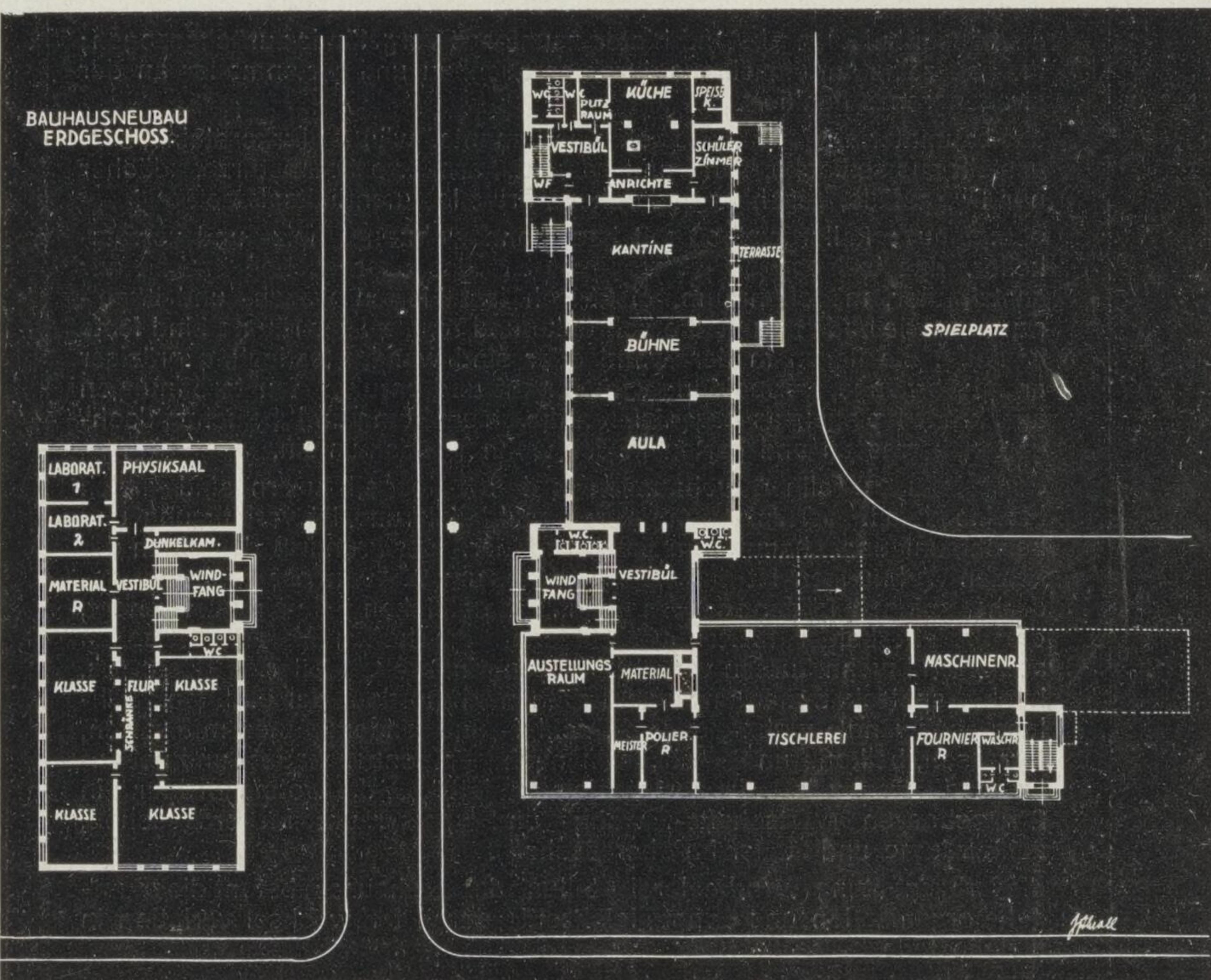
die aula im erdgeschoß dieses baues führt in einem eingeschossigen trakt zu bau

3 **atelierhaus**, das die wohlfahrtseinrichtungen des instituts enthält. die bühne zwischen aula und speisesaal kann bei vorführungen nach beiden seiten geöffnet werden, so daß die zuschauer auf beiden

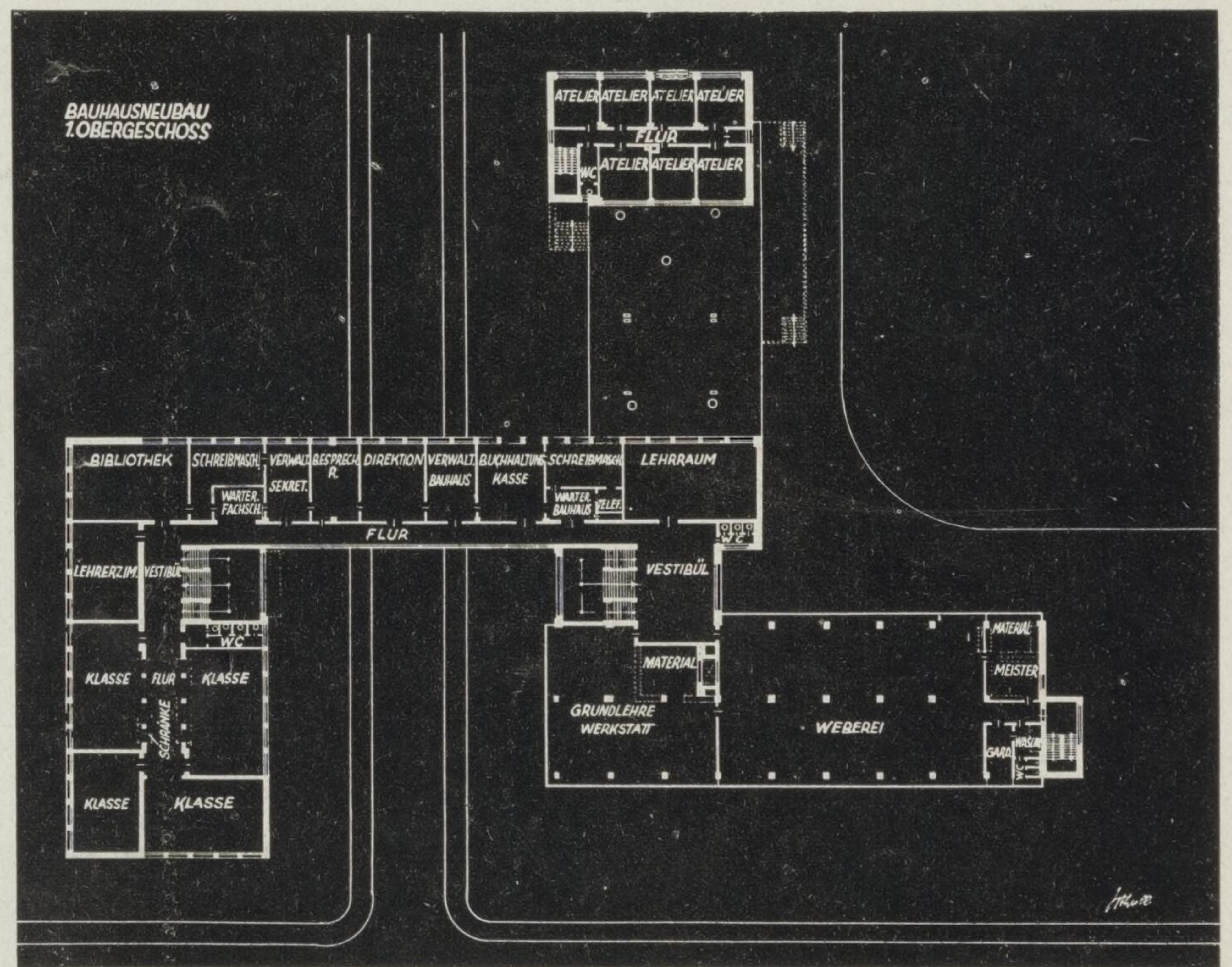


bauhausneubau · westseite

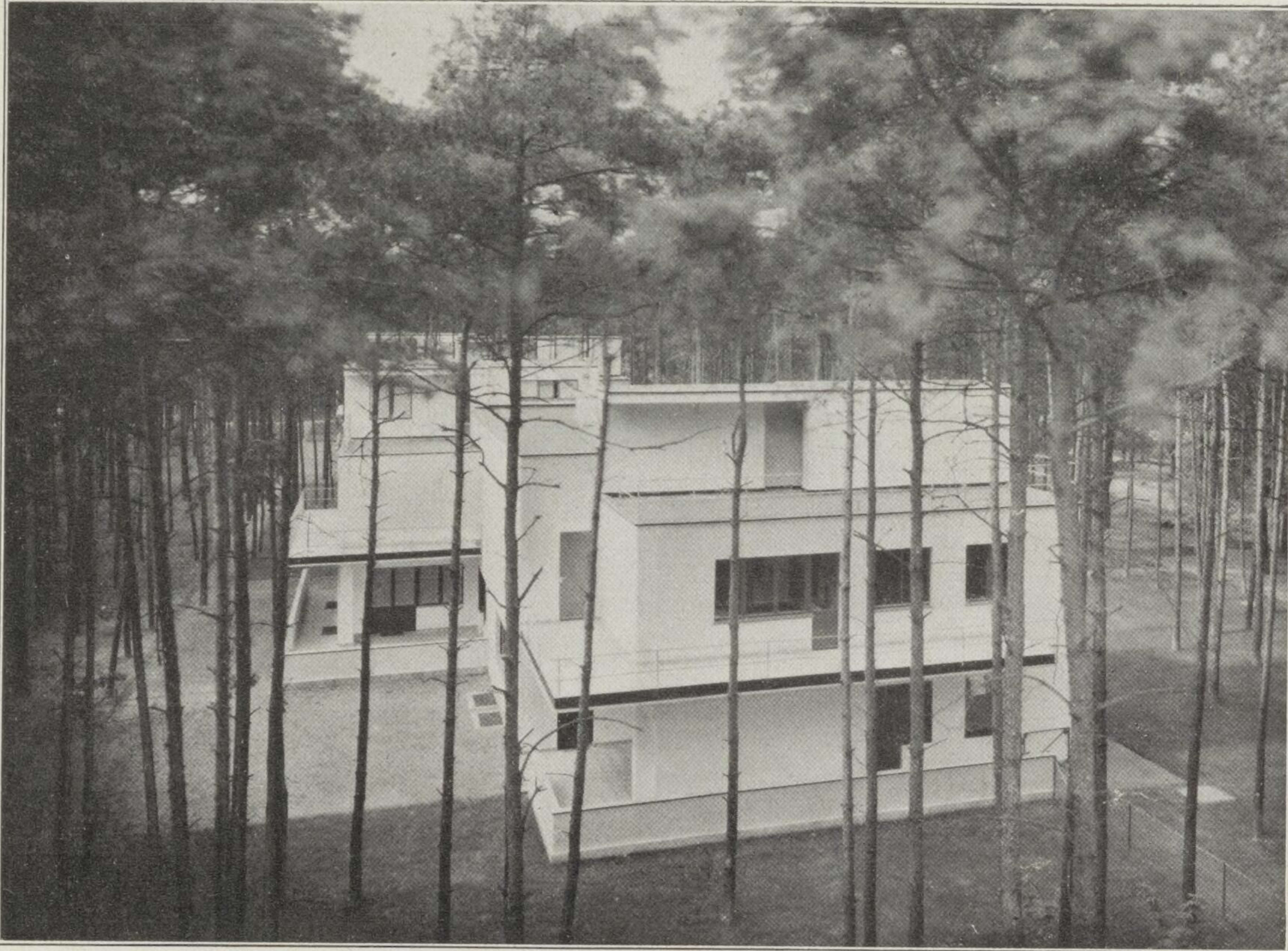
foto lucia moholy



bauhausneubau dessau · grundriß des erdgeschosses

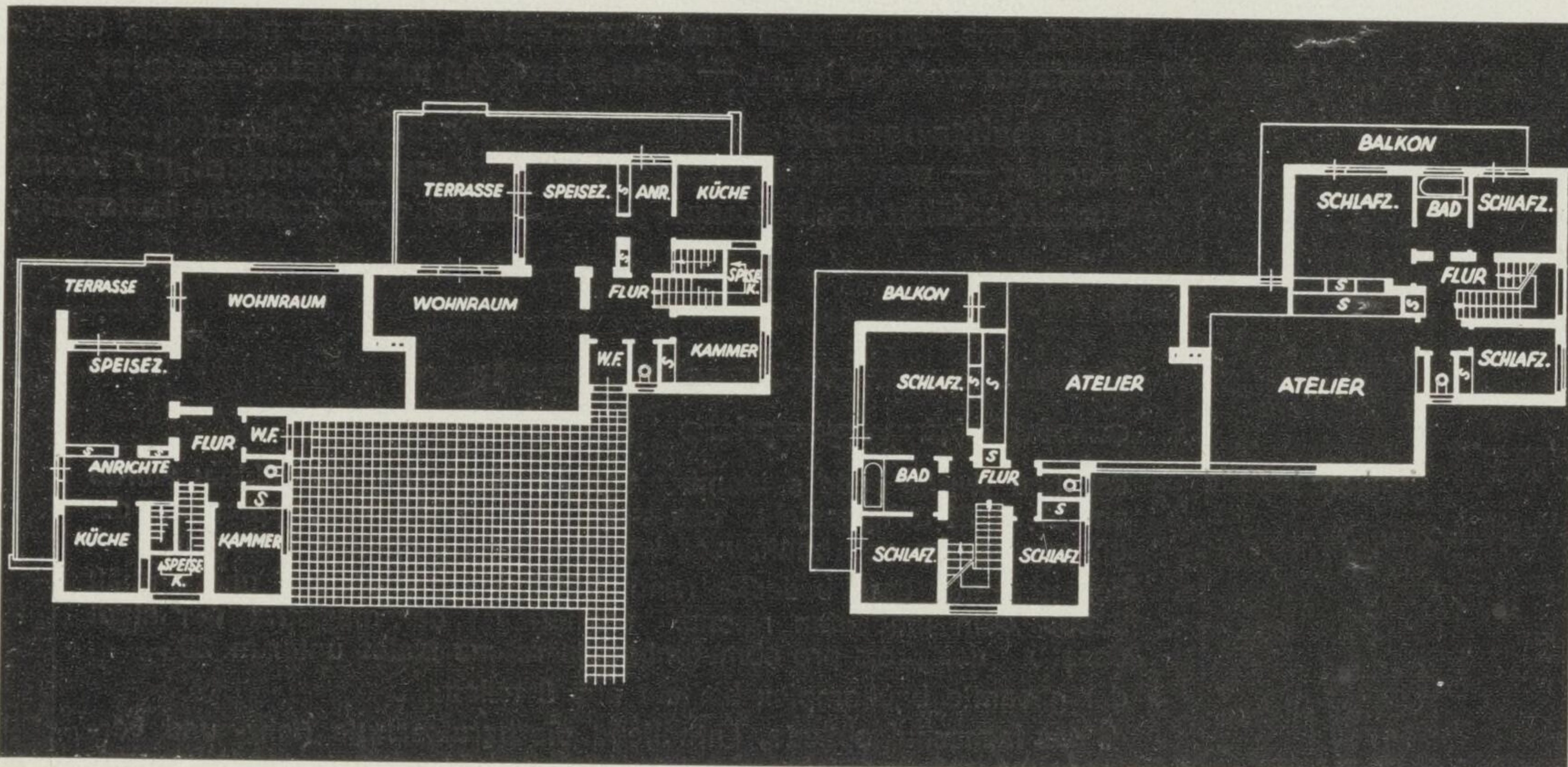
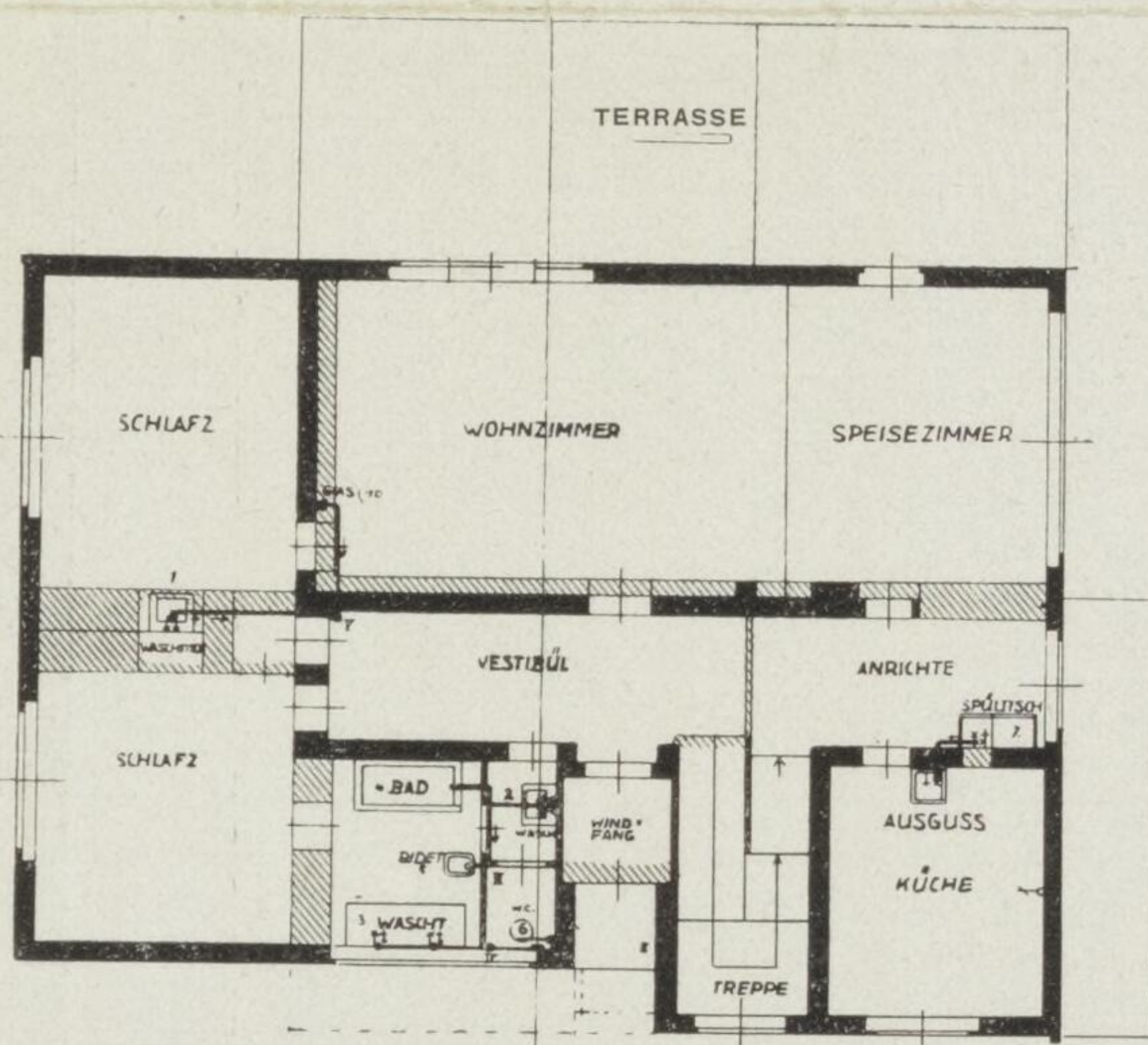
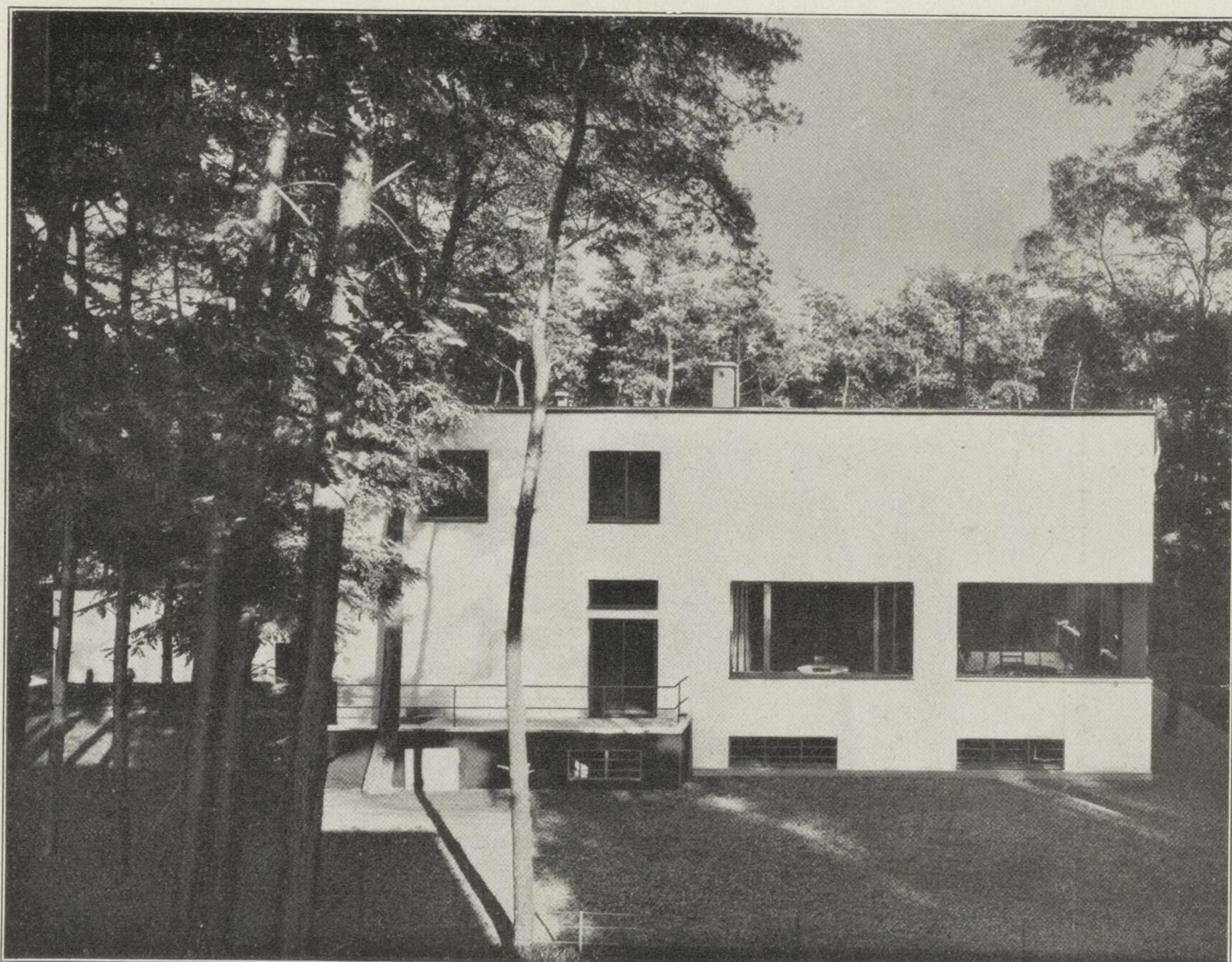


und des 1. obergeschosses



bauhausmeistersiedlung dessau - doppelhaus

foto lucia moholy

grundriß des doppelwohnhauses
erdgeschoss und I. obergeschoßbauhausmeistersiedlung dessau
grundriß des einzelhauses

bauhausmeistersiedlung dessau · einzelhaus · westseite

foto lucia moholy

die bisherige zerteilung in der werkstattleitung — formmeister und werkmeister — wird zugunsten der einheitlichen leitung der abteilungen durch je **eine** persönlichkeitsaufgabe gegeben.

die bauhaus-studierenden siedeln mit wenigen ausnahmen aus weimar nach dessau über. die arbeit wird in provisorischen räumen aufgenommen. eine vollständige inventareinrichtung für die werkstätten (fischlerei, metallwerkstatt, weberei, wandmalerei, druckerei) und für die theoretische lehre wird aus vom gemeinderat bewilligten summen neu beschafft.

die in dessau vorhandenen technischen fachschulen — maschinenbauschule, bauschule und handwerkerschule — werden dem bauhausleiter unterstellt.

die stadt bewilligt die mittel zum bau von 7 wohnhäusern mit ateliers für die aus weimar übergesiedelten meister und für einen institutsneubau des bauhauses zusammen mit den fachschulen. besonders bemerkenswert ist der entscheidung der stadt, am bauhausgebäude auch einen bau mit 28 wohnateliers, bädern, waschanstalt und speiseanstalt anzugliedern. (mit den bauten nach plänen von gropius wird sofort begonnen [s. abbildungen].)

die architekturabteilung wird in erhöhtem maße ausgebaut, unterstützt durch die lehrkräfte der fachschulen.

die abteilung typografie und reklame wird neu eingerichtet. die ziele und ideen des bauhauses werden einer erneuten prüfung unterzogen:

das bauhaus ist eine hochschule für gestaltung. sein zweck ist:

- 1 die geistige, handwerkliche und technische durchbildung schöpferisch begabter menschen zur bildnerischen gestaltungsarbeit, besonders für den bau, und
- 2 die durchführung praktischer versuchsarbeit, besonders für hausbau und hauseinrichtung, sowie die entwicklung von modelltypen für industrie und handwerk.

um die aus den werkstätten hervorgehenden modelle wirtschaftlich auszuwerten, zu vervielfältigen und zu vertreiben — wird eine bauhaus gmbh gegründet. geschäftsleitung übernimmt der neue syndikus des bauhauses dr. haas. auswärtige vertretungen werden eingerichtet, generalvertretung in berlin (ferdinand ostertag, berlin w 62, kleiststr. 20) und dresden (neue kunst „fides“, dresden-a, struvestr. 6).

seiten sitzen können. bei festlichen gelegenheiten können sämtliche bühnenwände geöffnet werden, so daß die 4 räume, speisesaal, bühnenraum, aula und vestibül, des erdgeschosses zu einer großen festebene vereint werden können.

an den speisesaal schließt sich die küche mit nebenräumen an. vor dem speisesaal erstreckt sich eine geräumige terrasse und anschließend ein sportspielplatz.

in den 5 oberen geschossen des atelierhauses liegen 28 ateliers für studierende des bauhauses. alle 4 geschosse des atelierhauses und das begehbare dach sind durch einen speiseaufzug mit der küche verbunden.

unter dem atelierhaus im souterrain liegen bäder, ein gymnastikraum, eine elektrische waschanstalt und garderoben für sporttreibende. auf jeder etage des atelierhauses sind balkone angebracht.

die maße des atelierbaues: 18,14 m breit; 12,27 m tief; 19,50 m hoch.

material und konstruktion der gesamtanlage: eisenbetongerippe mit ziegelmauerwerk, steineisendecken. sämtliche fenster aus doppelt überfalten profilleisen mit kristallspiegelglas. die begehbaren flächen dächer aus verlöteten asfaltplatten auf torfoleumisoliertlage, die nicht begehbaren flachdächer kaltlack (awegit) auf jutegewebe über torfoleumisoliertlage. entwässerung durch gußeiserne rohre im inneren der gebäude. außenhaut zementputz mit keim'scher mineralfarbe gestrichen.

die farbige raumgestaltung des gesamten baues wurde von der wandmalereiabteilung des bauhauses durchgeführt. sämtliche beleuchtungskörper stammen in konstruktion und ausführung aus der metallwerkstatt des bauhauses. die stahlrohrmöbel der aula, des speisesaals und der ateliers wurden nach entwurfen von marcel breuer hergestellt. die beschriftungen führte die druckereiabteilung des bauhauses aus.

bauhausmeistersiedlung architekt w. gropius

unter lichtem kiefernbestand stehen auf glatter rasenfläche die 4 wohnhäuser (1 einzelhaus und 3 doppelhäuser).

die häuser bei 20 m abstand hinter zaunloses vorgelände zurückgezogen; die hausreihe am einzelhaus durch garagenbau und gartenmauer an der straßengrenze flankiert.

das baumaterial: gestampfte betonfundamente. wände: jurko-steine, hergestellt aus schlacke, sand und zement. armierte betonstürze. dächer nur 1/10 gefälle, begehbar und daher wertvolle aufenthaltsplätze.

einzelhaus: kellergeschoss mit hausmannswohnung, heiz- und vorkeller. **das erdgeschoß ist wohnenebene.** das obergeschoß enthält nur gastzimmer, mädchenraum, elektrisch installierten wasch- und bügelraum, sowie bodenraum. die schränke und regale aller räume sind feste bauteile, sie liegen in der wand oder sind wand. festlegung präziser arbeitsvorgänge, vermeidung von leerlauf und unruhe. fensteröffnungen aus kristallspiegelglas organisieren die beleuchtung und beziehen dachgarten, terrassen und garten in den wohnorganismus ein.

doppelhäuser: alle 6 wohnungen in den 3 doppelhäusern sind gleich bis ins detail. vereinfachung durch multiplizierung ist verbilligung und beschleunigung. hauptraum ist das atelier. der grundriß der einen der beiden wohnungen ist das verschränkte, um 90° von ost nach süd gedrehte spiegelbild der anderen. genau die gleichen teile sind verwendet, die ansicht beider hälften verschieden. die höhendifferenz zwischen atelier und wohnräumen verstärkt diesen eindruck. atelier, treppenhaus, küche, speisekammer und w.c. liegen nach norden, der direkten strahlung abgewandt; wohn-, speise-, schlaf- und kinderzimmer mit garten, terrassen, balkons und dachgärten nach der sonne. haupt- und nebeningang. trennwände isoliert (torfoleumplatten). die wohnanordnung in 2 geschossen (wirtschafts-, wohn- und speiseraum im erdgeschoß, schlafräume und atelier im obergeschoß).

die farbgestaltung (wandmalereiabteilung des bauhauses) betont die räumliche organisation und bringt gleichzeitig durch farbwechsel variation in gleiche teile.

möbel: bauhaustischlerei (m. breuer).

beleuchtungskörper: metallwerkstatt des bauhauses.

die dessauer bauhauswerkstätten führten im vergangenen jahr folgende innenausstattungen (möbel, beleuchtungskörper, farbige raumgestaltung) aus:

galerie nierendorf berlin
galerie neue kunst „fides“ dresden
könig albert museum zwickau
ausstellungsraum der „abstrakten“ berlin
kinderheim oranienbaum
restaurant „onkel toms hütte“ berlin
eine reihe von privaten wohnungseinrichtungen, sowie die meisterwohnhäuser dessau und den neubau des eigenen instituts.

ausstellungen von bauhaus-erzeugnissen fanden statt:

frühjahrmesse leipzig
gesolei düsseldorf
verband deutscher frauenkleidung und frauenkultur (in verschiedenen städten)
bayr. national-museum münchen
kestner-gesellschaft hannover
gewerbe-museum basel
kunsthalle mannheim
werkbund-ausstellung tokio

das bayr. national-museum münchen, das gewerbemuseum basel, die kunsthalle mannheim und die werkbund-ausstellung tokio kauften erzeugnisse für ihre sammlungen an.

die bühnen-abteilung stellte in new-york und mannheim aus und übernahm die revue gelegentlich der einweihung der main-brücke in frankfurt a. main (oskar schlemmer).

vorträge und ausstellungen der meister fanden in fast allen größeren städten deutschlands, sowie in den vereinigten staaten, frankreich, tschechoslowakei, österreich, italien statt.

der „kreis der freunde des bauhauses“ (kuratorium: dr. h. p. berlage den haag (holland), prof. peter behrens wien, prof. adolf busch berlin, marc chagall paris, prof. dr. hans driesch leipzig, prof. dr. albert einstein berlin, herbert eulenberg kaiserswerth, prof. edwin fischer berlin, dr. h. c. gerhart hauptmann agnetendorf, prof. josef hoffmann wien, prof. oskar kokoschka wien, prof. hans poelzig potsdam, prof. arnold schönberg berlin, adolf sommerfeld berlin, prof. dr. strzygowski wien, franz werfel wien) (vorsitzender: prof. hans poelzig) schafft einen neuen umfangreichen mitgliederkreis in dessau und umgebung. die geschäftsleitung übernehmen ehrenamtlich stadtrat lührs und landeskonservator dr. grote dessau.

die in weimar begonnenen bauhaus-abende und festlichen veranstaltungen werden fortgesetzt. es sprachen außer meistern des bauhauses prof. hans poelzig berlin und dr. schardt halle. es spielten das wiener streichquartett und prof. adolf busch mit rudolf serkin.

in den eigenen räumen wurde veranstaltet: eine ausstellung deutscher, holländischer und belgischer architektur, ausstellungen der arbeiten von mondrian, lissitzki, man ray und meistern des bauhauses.

7 ehemalige studierende des bauhauses wurden in auswärtige lehrstellen berufen.

an veröffentlichungen erschienen:

10 bände „bauhausbücher“, verlag albert langen münchen
band 1 walter gropius internationale architektur
band 2 paul klee pädagogisches skizzenbuch
band 3 ein versuchshaus des bauhauses
band 4 die bühne im bauhaus
band 5 piet mondrian neue gestaltung
band 6 theo v. doesburg grundbegriffe der neuen gestaltenden kunst
band 7 neue arbeiten der bauhauswerkstätten
band 8 l. moholy-nagy malerei, fotografie, film
band 9 w. kandinsky punkt und linie zu fläche
band 10 j. j. p. oud holländische architektur

die herausgabe dieser bände wurde durch geldstiftungen der herren: erwin bienert dresden, karl benscheidt alfeld, julius gerson berlin, erich goeritz berlin, alfred hess erfurt, hugo simon berlin, fritz wolff berlin und durch großzügiges entgegenkommen des verlags ermöglicht.

ferner erschienen außer verschiedenen veröffentlichungen in in- und ausländischen zeitschriften als sonderheft: qualität nr. 5/6 1925 und 7/8 1925 (verlag internatio berlin) offset-heft nr. 7 1926 (offsetverlag leipzig) vivos-voco nr. 8/9 1926 (verlag der werkgemeinschaft, leipzig)

im juli 1926 waren die neuen meisterhäuser fertiggestellt.

mitte september 1926 wird die von der stadt dessau bewilligte neue siedlung törten — 60 reihenhäuser nach plänen von gropius in neuem serienmäßigem bauverfahren — begonnen.

mitte oktober 1926 — nach einem jahr bauzeit — wird der bauhaus-neubau bezogen.

bestätigung des bauhauses durch die anhaltische regierung: bauhaus dessau, hochschule für gestaltung.

die unterstellten fachschulen erhalten den namen: technische lehranstalten dessau.

4. dezember 1926 feierliche einweihung des bauhaus-neubaues.

oskar schlemmer:

die bühne im bauhaus

nachdem es in dem dessauer neubau endlich gelungen ist, auch eine art bühne einzubauen; nachdem eine bauhausbühne in weimar eigentlich nur dem namen nach existierte - denn die gelegentlichen theatralischen unternehmungen mußten auf mehr oder weniger unzulänglichen vorstadtpodien vorgeführt werden -; nachdem nun also die so sehr gewünschte „hausbühne“ endlich da ist, können die aktionen auf ihr beginnen und die ideen gestalt annehmen. diese eigentlich nur als vortragspodium gedachte bühne gibt doch gelegenheit, in einem raum zu schalten und zu walten und das theatralische spiel aus ihm und seinen gesetzen zu entwickeln. was das heißt, von bestimmten räumlichen maßen auszugehen und alles auf sie zu beziehen, kann nur der ermesen, der weiß, was raummathematik und -dynamik heißt: nämlich die gesetzmäßige beziehung alles dessen, was innerhalb dieses bestimmten einmaligen raums sich vollzieht. es ist in der tat wichtig, wie die dimensionen des bühnenraums, höhe, tiefe, breite, sich zueinander und zur menschlichen figur verhalten. der ideale theatralische raum müßte ein subtiles, vom maß des menschlichen körpers bestimmtes architektonisches gefüge sein.

die einrichtung einer bühne, wie sie dem geist des bauhauses entsprechend wäre, müßte nun vollends ein präzisionswerk sein, das alle technischen möglichkeiten vereinigte. sie müßte darin die bühnen von heute weit übertreffen. der verschieb- und versenkbare bühnenfußboden, drehscheibe, trottoir roulant, aufzüge usw. sind die selbstverständlichkeiten einer modernen bühneneinrichtung. wir haben zunächst nur einen sehr bescheidenen teil davon. wir haben eine schöne möglichkeit: die des spiels nach zwei seiten, die bühne nach zwei seiten offen zu halten, auf beiden seiten zuschauer zu plazieren; also die möglichkeit, den guckkasten zu überwinden und räumliche gestaltungen zu versuchen, die wenigstens ein schritt zu dem problem der raumbühne sein können. die tatsache der zwei fronten, keine rückendeckung zu haben, gibt der mitte der bühne eine erhöhte bedeutung und zwingt zu einem raumplastischen spiel, das sowohl körperbewegungsmäßig als auch wort- und tonakustisch neue wirkungen ergibt. (siehe grundriß auf seite 1.)

wenn der bühnenraum so sehr teil einer gesamtarchitektur ist wie hier im bauhaus (es lassen sich z. b. aula, bühne, speiseraum in einen organismus zusammenziehen), so ist der wunsch groß, auf dieser bühne nun nicht auch mit stationären elementen zu wirken, sondern im gegensatz einen beweglichen organismus zu schaffen, immer neue raumgebilde zu erzeugen, deren wesen die leichtigkeit der veränderung ist. außer einer art baukasten aus vielseitig zu verwendenden sogenannten praktikablen werden also fahrbare kulissen, die beim doppelseitigen spiel notwendigerweise zu kasten werden, sich ergeben; schiebewände, klappgestelle, mechanismen. der helle bühnenraum, die transparenz und magie des lichtes, projektion und film werden weitere wesentliche mittel sein, die eigengesetzlichkeit einer bühnenform (fern von naturalistischen tendenzen) zu demonstrieren.

was soll auf dieser bühne nun geschehen?

es wird eine art raumtanz gepflegt, der aus jenen räumlichen beziehungen entwickelt, sozusagen ein raumabtasten, raumausschreiten bedeutet. die mitte, die achsen, die diagonalen werden auf dem bühnenboden als wesentliche (nicht nur hilfs-) faktoren eingezeichnet. aber neben elementarem der reinen körperbewegung wird teils unterstützend, teils selbstzweck das kostümliche eine rolle spielen, es wird ein sprechor der bauhäusler ins leben gerufen und es sollen kleine dramatische versuche, die stark bildhaft bestimmt sein müssen, sich abspielen. das komische wird neben dem pathetischen, witz und einfall neben versuchen ernsthafter art bestehen. das farbige-formale, unsere hauptstärke, wird aber wohl immer das bestimmende unserer unternehmungen bilden.

ein bauhaus-film

fünf jahre lang

autor:
das leben, das seine rechte fordert
operator:
marcel breuer, der diese rechte anerkennt



es geht mit jedem jahr besser und besser.
am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule



foto: hugo erfurth, dresden

kandinsky

wassily kandinsky vollendet in diesen tagen sein sechzigstes lebensjahr. man staunt, freut sich, und die freude ist besonderer art. noch als fünfziger fand er raum, entscheidende, gestählte schritte in neues land zu tun, und dann zum heutigen tage hin das gewonnene auf das reichste auszubauen. kein abend, einfach taten, die, mögen sie nun frühere oder spätere, spärlichere oder häufigere sein, durch ihre reichliche vollendung nicht nur über der zeitspanne des künstlerlebens, sondern auch über dem zeitalter stehen.

paul klee

w. kandinsky:

der wert des theoretischen unterrichts in der malerei

beim unterricht in der malerei können verschiedene methoden verwendet werden, wobei aber diese methoden in zwei große gruppen geteilt bleiben:

- 1 die malerei wird als selbstzweck behandelt, d. h. der studierende wird zum maler ausgebildet: er bekommt auf der schule die dazu notwendigen kenntnisse - soweit es durch den unterricht zu erreichen ist - und braucht nicht unbedingt die grenzen der malerei zu überschreiten, oder
- 2 die malerei wird als eine mitorganisierende kraft behandelt, d. h. der studierende wird über die grenzen der malerei, aber durch ihre gesetzmäßigkeit zum synthetischen werk geleitet.

dieser zweite standpunkt bildet die grundlage des malerischen unterrichts im bauhause. auch hier können natürlich verschiedene methoden verwendet werden. was speziell meine richtlinie anlangt, so muß meiner meinung nach folgendes als hauptzweck und schließlich als endzweck diese richtlinie lenken:

- 1 analyse der malerischen elemente in ihrem äußeren und inneren wert,
- 2 beziehungen dieser elemente zu denjenigen der anderen künste und der natur,
- 3 aufbau der malerischen elemente in thematischer form (lösungen thematischer planmäßiger aufgaben) und im werk,
- 4 beziehungen dieses aufbaues zu anderen künsten und zur natur,
- 5 gesetzmäßigkeit und zweckmäßigkeit.

ich muß mich hier mit dieser allgemeinen richtungsangabe begnügen, da die einzelheiten nicht in den raum einer zeitung passen. aber auch dieses kurze schema zeigt, wohin ich hinaus will. es hat tatsächlich bis jetzt kein planmäßiges analytisches denken in kunstfragen gegeben, und analytisch denken können heißt logisch denken können. es wäre hier nicht angebracht, über die kunstschulen ausführlicher zu sprechen, die zum zweck die malerei als solche haben, d. h. wo sie selbstzweck ist, obwohl ich allmählich zur überzeugung kam, daß auch in dieser art schulen der frühere weg der sehr knappen wissenschaftlichen „beigabe“ in form von anatomie, perspektive und kunstgeschichte weiter nicht mehr gangbar ist: auch die „reine“ kunst bedarf heute einer exakteren, konsequenten wissenschaftlichen grundlage. das einseitige betonen des intuitiven elementes und die damit verbundene „zwecklosigkeit“ der kunst haben öfters den jungen künstler (und wenn es nur der „junge“ künstler wäre!) zu ungeschickten, von der kunst ablenkenden folgerungen gebracht. als beispiel aus der heutigen zeit würde ja die „neue sachlichkeit“ genügen, die der kunst „politische“ zwecke zu stellen versucht - die verwirrung hat ihr höchstes maß erreicht.

der junge und besonders der anfangende künstler muß von vornherein an ein objektives, d. h. wissenschaftliches denken gewöhnt werden. er soll verstehen, seinen weg abseits der „ismen“ zu suchen, die in der regel nicht zum kern streben, sondern schnell vergängliche einzelheiten für grundfragen halten. die fähigkeit, sich zu fremden werken objektiv zu stellen, schließt die eigene einseitigkeit in eigener arbeit nicht aus, was natürlich und vollkommen gesund ist: im eigenen werk darf (vielmehr „muß“) der künstler einseitig sein, da die objektivität in diesem falle zu innerer verschwommenheit führen könnte. er soll in eigener arbeit nicht nur einseitig, sondern fanatisch sein! zum entwickelten fanatismus gehören aber viele jahre gewaltiger innerer spannung.

durch vertiefung in die elemente, welche die bausteine der kunst sind, bekommt der studierende - außer der fähigkeit des logischen denkens - die notwendige innere fühlung zu den kunstmitteln. diese einfache behauptung darf nicht unterschätzt werden: die mittel werden durch den zweck bestimmt - so wird der zweck durch die mittel verstanden. die innere, vertiefte bestimmung der mittel und der gleichzeitig unbewußte und bewußte verkehr mit den mitteln verwerfen die der kunst fremden zwecke, die dadurch unnatürlich und abstoßend wirken. hier dient also tatsächlich das mittel dem zweck.

das sichverwandtfühlen mit den elementen einer kunst steigt weiter in seiner intensität bei dem studium der beziehungen dieser elemente zu denjenigen anderer künste, was ohne weiteres klar ist.

die beziehungen der kunstelemente überhaupt zu denjenigen der natur bringen die ganze frage auf eine noch breitere philosophische basis, was ebenso ohne weiteres klar ist.

so geht der weg vom synthetischen in der kunst zum allgemein-synthetischen über. wenn man heute wirklich nicht weiß, was eigentlich unter dem begriff „bildung“, „gebildetsein“ verborgen ist oder sein sollte, so darf doch mit vollem rechte behauptet werden, daß nicht eine kleinere oder größere anhäufung von speziellen kenntnissen (sogen. „fachkenntnisse“) hier die hauptrolle spielen oder den hauptbestandteil ausmachen, sondern die ausgebildete fähigkeit, das scheinbar zerrissene bild der einzelerscheinungen in den organischen zusammenhängen zu empfinden und schließlich zu „verstehen“. und andererseits: das fehlen dieser fähigkeit darf trotz dem vorhandensein von „enzyklopädischen fachkenntnissen“ als merkmal des ungebildeten menschen angesehen werden.

und endlich: eine schule, die dem studierenden das planmäßige erkennen der allgemeinen basis zu übermitteln nicht imstande ist, darf sich nicht „schule“ nennen - ganz besonders, wenn sie als hochschule angesehen werden möchte.

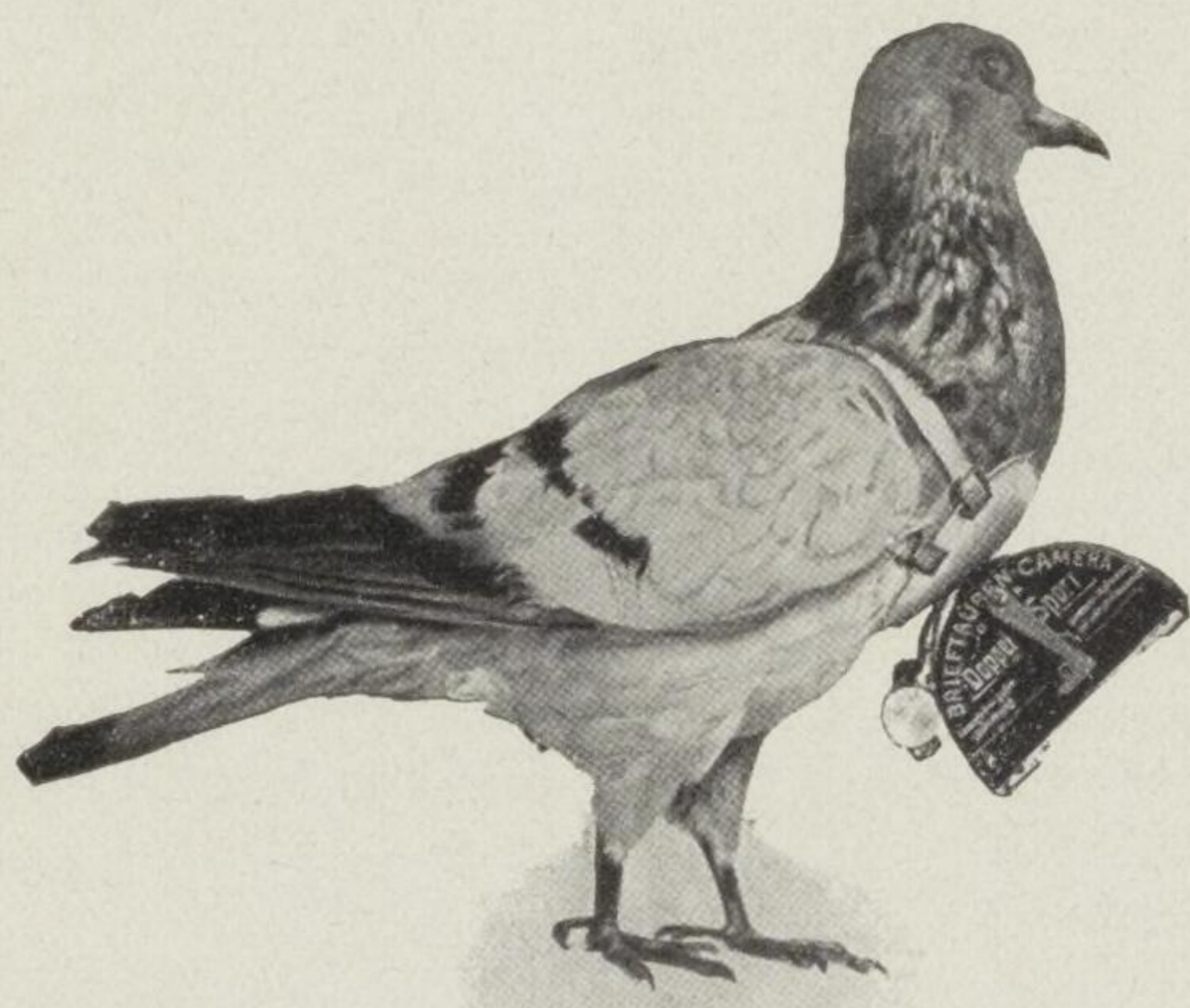
ganz abgesehen vom prinzipiell unbestreitbaren wert der „bildung“ im ungefälschten sinne wäre diese schulbildung ein gewaltiges mittel gegen die extreme spezialisierung, die wir aus dem vergangenen jahrhundert übernommen haben, und die nicht nur aus allgemein-philosophischen, sondern auch aus rein praktischen gründen zu bekämpfen ist. in der praxis ist die extreme spezialisierung eine dicke mauer, die uns vom synthetischen schaffen trennt. ich darf wohl hoffen, daß ich manche, heute allgemein bekannte tatsachen nicht zu beweisen brauche: z. b. die gesetzmäßigkeit des malerischen aufbaues. und trotzdem ist die prinzipielle anerkennung dieser tatsache für den studierenden nicht ausreichend - sie muß in sein inneres eingepflanzt werden und zwar so gründlich, daß sie in seine fingerspitzen von selbst eindringt: der bescheidene oder gewaltigste „traum“ des künstler hat an und für sich keinen wert - solange die fingerspitzen nicht imstande sind, dem „diktat“ dieses traumes mit höchster präzision zu folgen. für diesen zweck müssen mit dem theoretischen unterricht praktische (thematische) übungen verbunden werden: was nützt ein herrliches kochbuch ohne lebensmittel und kochtöpfe? und: nur ein wiederholtes verbrennen eigener fingerspitzen bringt den anfänger vorwärts. die gesetzmäßigkeit in der natur ist lebendig, da sie das statische und das dynamische in sich vereinigt und in dieser beziehung ist sie der gesetzmäßigkeit in der kunst gleichwertig. also außer der philosophisch-bildenden wichtigkeit für jeden menschen ist die erkenntnis der naturgesetzmäßigkeit für den künstler unumgänglich. diese einfache tatsache bleibt aber den kunsthochschulen leider vollkommen fremd. folgendes schema soll den knappen sinn dieses kurzen artikels in sich aufnehmen:

mittel	zweck
1 analyse der malerischen elemente	analytisches (allgem.-logisches) denken
2 beziehungen zu anderen künsten und zur natur	synthetisches denken. fähigkeit, das getrennte zu vereinigen
3 aufbau der malerischen elemente in thematischer form und im werk	theoretische und praktische gesetzmäßigkeit und relativer wert derselben in der praxis
4 beziehungen zu anderen künsten und zur natur	synthetisches schaffen und werk und das erkennen des schöpferischen prinzipts in der natur und innere verwandtschaft derselben mit der kunst
5 gesetzmäßigkeit und zweckmäßigkeit	ausbildung der „fingerspitzen“ und ausbildung des menschen

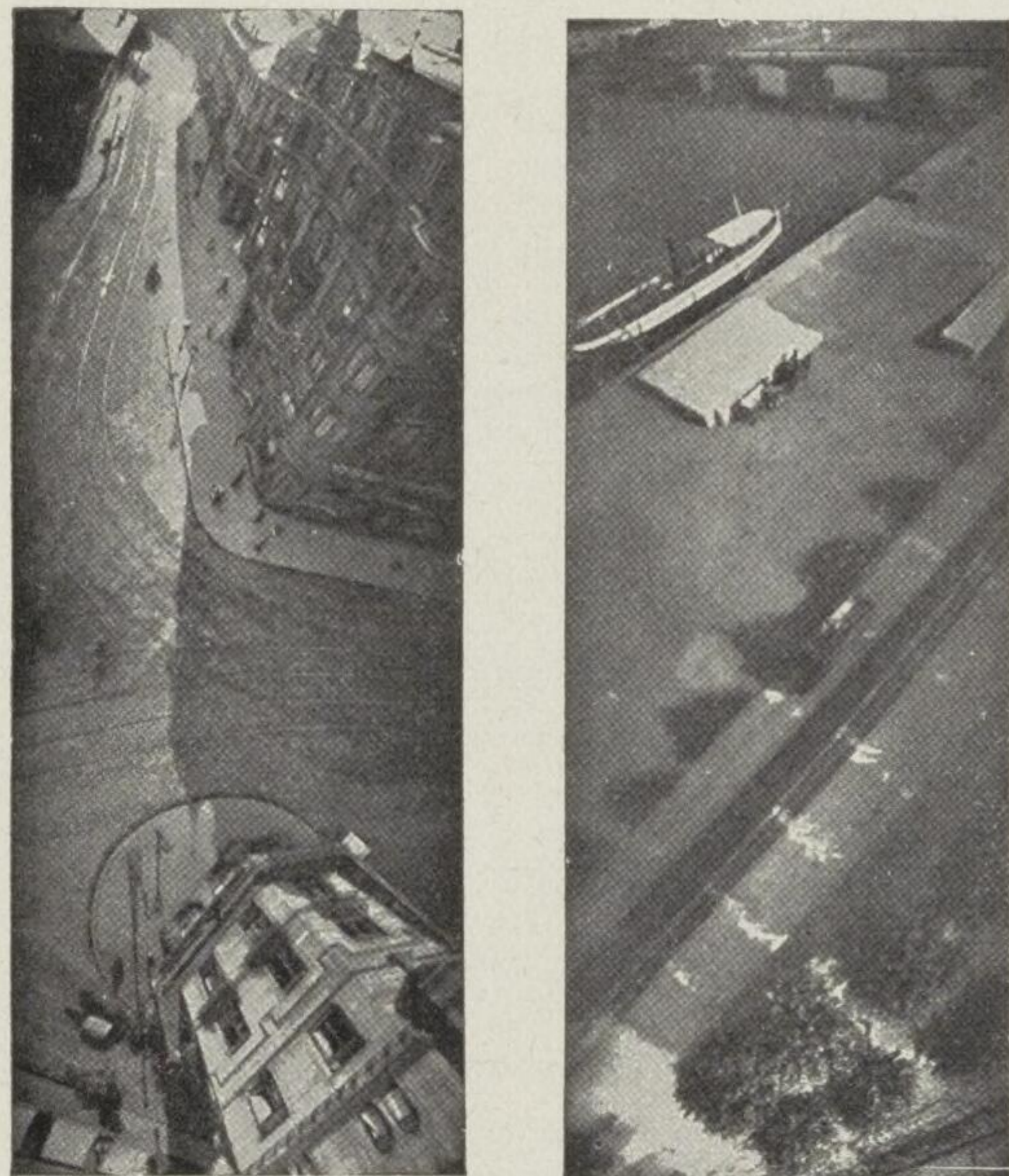
es ist klar, daß außer der malerei auch andere künste diesem pädagogischen ziele dienen könnten. es ist aber ebenso klar, daß im bauhause gerade die malerei die geeignetste erzieherin sein soll:

- 1 die farbe und ihre verwendung finden in den sämtlichen werkstätten platz, wo also die beschriebene methode auch rein praktischen zwecken dient, und
- 2 die malerei ist diejenige kunst, die seit jahrzehnten an der spitze der sämtlichen kunstbewegungen voranging und die anderen künste - speziell die architektur - befruchtete.

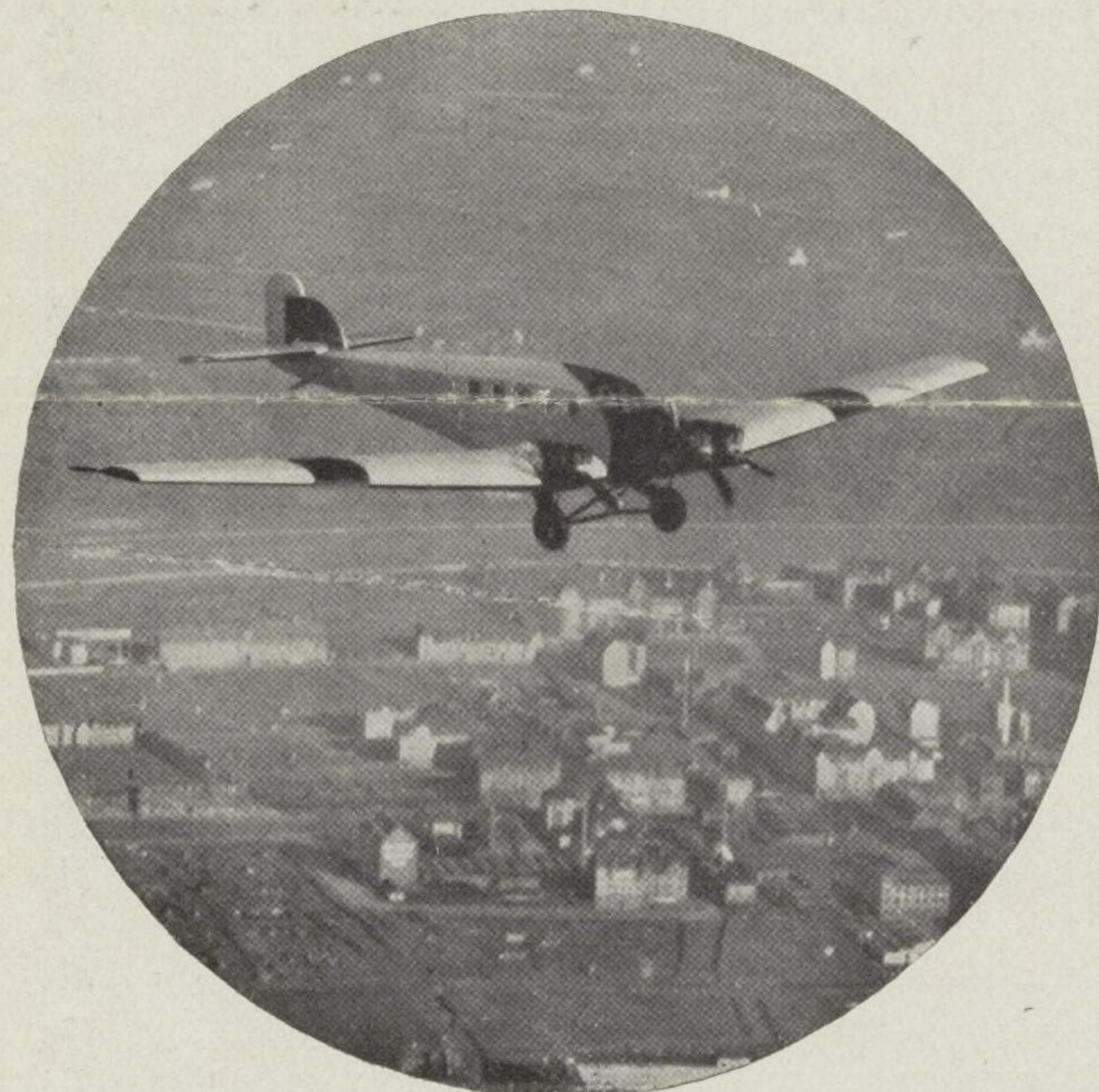
dessau
20. 3. 26,



taube mit fotoapparat (1908) foto und klischee: dr. neubronner

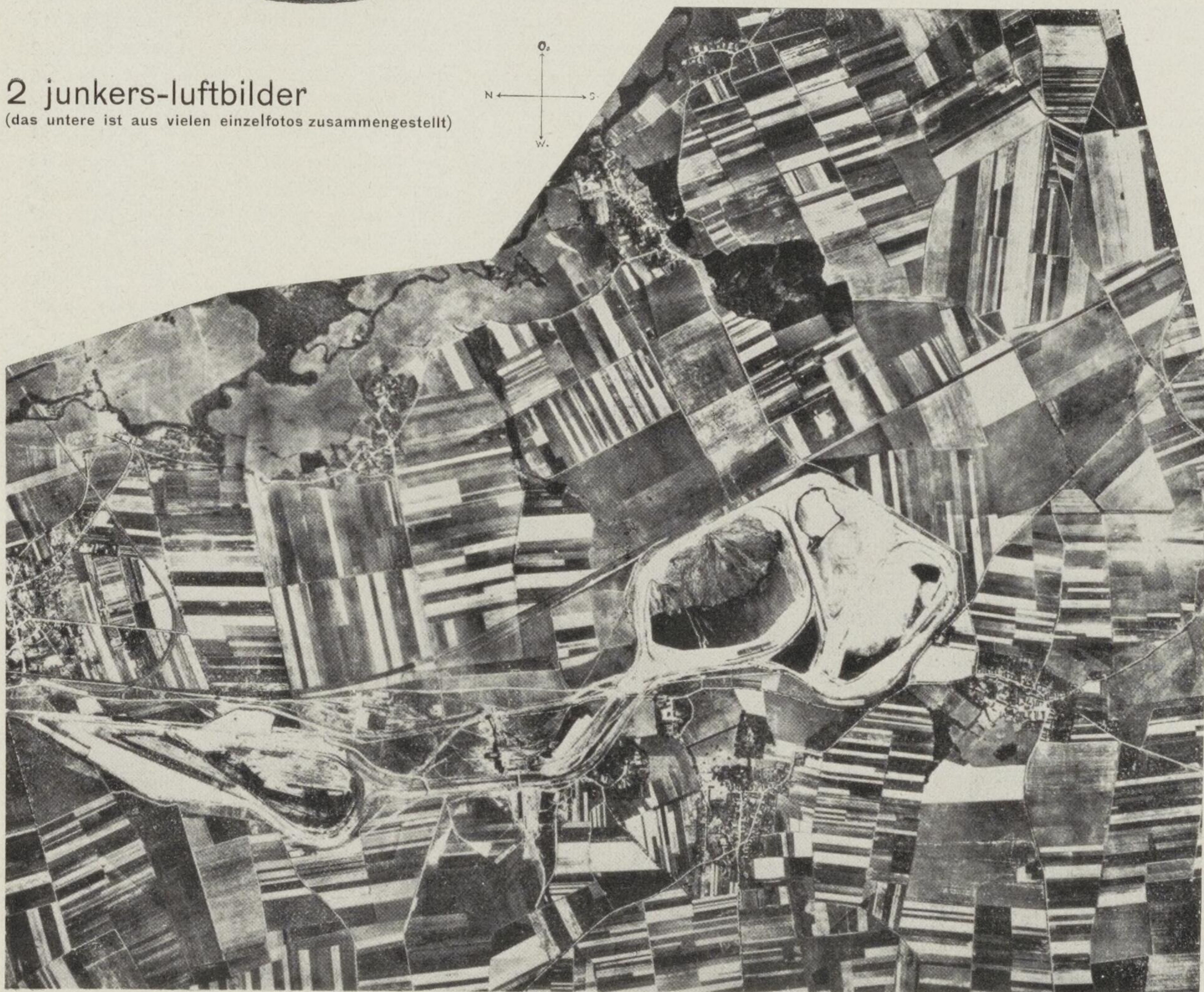


taubenaufnahmen 1908 fotos und klischees: dr. neubronner



2 junkers-luftbilder

(das untere ist aus vielen einzelfotos zusammengestellt)



moholy-nagy:
geradlinigkeit des geistes - umwege der technik

absehbare und unergründliche beziehungen entstehen gleicherweise unter kosmischer determination. die chemisch-fysisch-transzendenten einflüsse der wechselwirkenden beziehungen verdichten sich verschieden, je nach gesetzlichem ablauf. einmal zur blauen farbe, ein anderes mal zu einem aggregatzustand und ein drittes mal zur sublimation des geistes. das denken - als funktionelles ergebnis von körper und weltallbeziehungen - ist in seinen erscheinungen ein stetiges, ein immer von neuem entstehendes fänomen. geist ist immanente emanation menschlichen daseins.

unter dieser determination der kosmisch entstehenden beziehungen darf es nicht verwirrend scheinen, über eine identität menschlichen denkens aller zeiten zu reden. selbst die formalen variationen des denkens, die sogenannte „geistige haltung“, sind in verschiedenen epochen zwangsläufig wiederkehrend. innerhalb dieser zwangsläufigkeit ist jede leistungsreihe von der zeitbedingten umwegigkeit technischer eroberungen abhängig, d. h. das gehirn arbeitet rascher als die ausführende hand. man kann diesen zustand schlagwortartig fassen: geradlinigkeit des geistes - umwege der technik.

die „geradlinigkeit“ ist nicht ein eindimensionales gerichtetsein auf das spannungsvolle, ökonomische, sublimierte allein, sondern vielmehr eine kosmische expansion, die nach jedem punkt hin den kürzesten weg nimmt.

„umwege der technik“ bedeutet, daß praktisch alle wege, die man zur erreichung eines ziele einschlägt, länger und komplizierter sind, als sie - vom geiste aus gesehen - sein müßten, d. h. alles könnte besser als bisher gemacht werden, denn: die inspiration als anfang jeder tat - die geniale eingebung als zentrumbildende expansion - ist nur von zeit und umständen (auch technik) bedingte form des urgedankens.

ein beispiel: man wünscht immer mehr zu sehen als die augen fassen können. das fernrohr reicht bis zum nächsten dorf; das mikroskop in die spalten der zelle; der fernseher bis zum kap der guten hoffnung; die nächste station wird der mond sein.

umwegigkeit der technik hier (heute erkennbar): das problem des fernsehens nach anderen planeten mit linsensystemen schaffen zu wollen, statt es z. b. durch elektrisch-magnetisch-fotografische reagenzen zu lösen. die konsequenz: alle kommenden observatorien werden unzulänglich sein, wenn sie auf traditionelle weise ausgerüstet werden.

um solche umwegigkeit auf ein minimum zu reduzieren, versucht man die eigene arbeit vom urgedanken her zu kontrollieren.

so kommt es, daß man manchmal von einer these besessen ist. sie gibt anlaß zur arbeit, mit ihr begründet man weitläufige konstellationen bis zu einer die ganze arbeit beherrschenden fixen idee.

man kann gegen diese herrschaft der idee gar nicht opponieren. denn: möge die basis noch so „launenhaft“ scheinen, alles ist schließlich zur erhöhung der aktivität

da. ein arbeitsichernder wahn, der mit logisch-kausalen konsequenzen operiert. das ist oft die genesis einer fruchtbringenden theorie. sie ist anregung und gleichzeitig kontrolle.

ich war einige jahre von der wichtigkeit der „produktion-reproduktion“-these erfüllt. ich habe fast das ganze leben damit zu meistern gesucht. sie führte mich im einzelnen zu der analyse der reproduzierenden „instrumente“, zu verständnis und vorschlägen mechanischer musik; andererseits brachte sie mir grundlegende erkenntnisse auf fotografischem gebiet.

eine ergänzungsidee (vielleicht mehr als das, weil weniger mechanistisch, weil breit auslegbar) führt mich wieder zu optischen dingen: geradlinigkeit des geistes - umwege der technik.

seitdem für mich das problem: malerei - foto - film in die fase des optisch gesetzmäßigen trat, erhellen sich mir die umwegigkeitsformen des uralten wunsches: farbige gestaltung als bannen von licht. der immanente geist sucht: licht, licht!

der umweg der technik findet: pigment. (ein zwischenstadium, das erst durch das licht leben gewinnt.)

es ist ein verhängnis der menschheitsgeschichte, daß die geistigen emanationen zu falscher auswirkung verleitet werden. nämlich entgegen individueller elastizität und immer vorwärtsschreitender neigung des einzelnen richtet sich die menschliche gemeinschaft - als summe von individuen - nach der überlieferung angeblich unfehlbarer erfahrungen. angebliche unfehlbarkeiten verdichten sich zu fester existenz und die geheiligte existenz treibt zur eigenen rechtfertigung. das ist traditionsgebundenheit, geistige massenlähmung, zeitbedingte umwegigkeit.

das war auch das schicksal der pigmententdeckung. die erste verwendung heiligte den zufall, der im pigment eine art lichtlagerungsstätte, wenn auch in grobmateriell abtastbaren komplexen, gefunden hat. alle lichtgestaltung umwegt bis heute auf diesen spuren abendländischer malerei, obwohl seit der ersten laterna magica, seit der ersten camera obscura sich direkte wege des lichtbannens ergaben:

projektorisch-reflektorische spiele mit farbig flutendem licht, flüssiges, immaterielles schweben, durchsichtiger farbenfall von leuchtenden garben, vibrieren des raumes mit schillernder lichtemulsion.

umwege der technik: von der manuellen darstellung zum grafischen stehbild. vom stehbild zur kinematografie. vom flächigen zum plastischen. vom stummen zum sprechenden. vom undurchdringlichen zum durchscheinenden. vom kontinuierlichen zum simultanen. vom pigment zum licht.

mit fieber erarbeiten geist und auge die neuen dimensionen des sehens, die heute schon foto und film, plan und wirklichkeit bieten. die details für morgen. heute die übung des sehens.

geradlinigkeit des geistes - umwege der technik: auf der fotografischen ausstellung in frankfurt a. m. 1926 waren fotografien zu sehen, die durch brieftauben ausgeführt worden sind. für diesen zweck wurden um 1907 herum kleine fotografische apparate mit automatischer auslösung konstruiert, und das über hundert jahre nach montgolfiers erfindung! nach den versuchen mit lenkbaren ballons, nach den versuchen lilienthals und der brüder wright. die kleinen wunderbaren fotografien: stadtaufnahmen, stark divergierende häuser, schienenstränge, plätze mit winzigen menschenfigürchen, eisbahn mit wimmelnden eisläufern, machen - als vorahnung wichtiger verwendungsmöglichkeiten dieser art sichten - dem erfinder dr. neubronner (cronberg im taunus) ehre. und doch: was ist der liliputapparat und sein automatischer auslöser mit seiner zufallsicherheit gegenüber den apparaten, die - in den boden eines flugzeugs eingebaut - sicherheit selbst für kartografische institute bieten.

georg muche:
bildende kunst und industrieform

die enge verbindung moderner bildender kunst - insbesondere der malerei - mit der technischen entwicklung im 20. jahrhundert scheint nach einer außerordentlich bedeutungsvollen zeit schöpferischen austauschs auf geistig durchaus polar gelagerten gebieten mit überraschender konsequenz zur gegenseitigen abstoßung führen zu müssen.

die illusion, daß die bildende kunst in der schöpferischen art technischer formgestaltung aufzugehen hätte, zerschellt in dem augenblick, in dem sie die grenze der konkreten wirklichkeit erreicht. die mit imposant eindeutiger geste aus der künstlerischen utopie in das verheißene gebiet der technischen gestaltung herausgeführte abstrakte malerei scheint ganz plötzlich ihre vorausgesagte bedeutung als formbestimmendes element zu verlieren, weil die formgestaltung des mit technischen mitteln erzeugten industrieproduktes sich nach einer gesetzmäßigkeit vollzieht, die nicht von den bildenden künsten abgeleitet werden kann.

es zeigt sich, daß die technisch-industrielle entwicklungsfolge auch in bezug auf die formgestaltung absolut eigenartig ist.

der versuch, die technische produktion mit den bildnerischen gesetzen im sinne der abstrakten gestaltung zu durchdringen, hat zu einem neuen stil geführt, in dem das ornament als unzeitgemäße ausdrucksform vergangener handwerkskulturen keine anwendung findet, der aber trotzdem dekorativ bleibt. einen nur dekorativen stil glaubte man aber gerade vermeiden zu können, weil die besondere art der schöpferischen erforschung elementarer formgesetze durch die ab-

strakte malerei diese gesetze nicht nur in bezug auf die bildende kunst, sondern gerade in ihrer allgemein gültigen bedeutung aufgedeckt zu haben schien.

die begeisterung für die technik wurde außerdem so groß, daß der künstler mit erkenntnistheoretischen - oft allzu logischen - argumenten sich selbst verneinte. das quadrat wurde letztes bild-element für die überflüssige - für die sterbende - malerei. es wurde zum genialischen und wirk-samen dokument des bekenntnisses zur funk-tionellen gestaltung im sinne rein konstruktiver formgebung. es wurde zum bösen blick gegen die geister der vergangenheit, die die kunst der kunst halber liebten. die abkehr von der kunst allein schien vor dem schicksal zu schützen: künstler in einer zeit zu sein, die nur ingenieure braucht.

es entstand eine ästhetik, die im rausch der begeisterung für eine neue gestaltung eine groß angelegte theorie entwickelte, die der kunst gegen-über außerordentlich intolerant ist, weil sie durch eine konkrete zielsetzung den anschein der prak-tischen brauchbarkeit erwecken muß. aber es scheint, als ob die kunst auch nach ihrer auf-lösung bis in ihre an und für sich kunstlosen elemente aus überfluß an reichum dort nicht entstehen kann, wo das gesetz der zweckmäßigen beschränkung zu übertreten unverantwortliche verschwendung ist: in der industrie und technik.

so lange der ingenieur in der stillehre vergan-gener handwerkskulturen befangen war, blieb das technische erzeugnis minderwertig in bezug auf die formale gestaltung. die kunstgewerbliche schmuckverbrämung besserte nichts und auch die gestaltung nach der konstruktiven gesetzmä-sigkeit - die auf eine so außerordentlich geistvolle und konsequente art aus der abstrakten malerei abgeleitet wurde - findet eine berechnete anwen-dung nur dort, wo der produktionsprozeß noch nicht oder noch nicht ganz modernisiert ist: in der architektur und einigen anderen grenzgebieten.

so wurde eine architektur, die in ihrem for-malen aussehen überraschend zeitgemäß wirkt - obwohl sie in ihrem technischen aufbau noch veraltet bleiben muß, weil der ingenieur das problem des wohnhausbaues in seiner ganzheit noch nicht zu seinem eigenen gemacht hat. diese architektur, die mehr zu sein scheint als angewandte kunst, ist an und für sich nichts anderes als der ausdruck eines neuen stilwillens im traditionellen sinne der bildenden kunst. sie gehört noch nicht zu den schöpfungen moder-ner produktion, in denen das formale thema der industrialisierten methode geltend wird. das formale idiom des modernen architekten wurde die gerade - vor allem in ihrer horizontal-verti-kalen beziehung und in der mannigfaltigkeit ihrer statisch-dynamischen anwendung bei raum-gestaltungen.

dieser stark gespannte kontrast schien gleich-zeitig die ausdrucksform für das neue stilemp-finden als auch die für den maschinellen pro-duktionsvorgang geeignete grundform zu sein. - ein irrtum!

die industrieform entsteht im gegensatz zur kunstform überindividuell als ergebnis einer ob-jektiven problemstellung. die argumente der zweckmäßigkeit und der technischen, wirtschaf-tlichen und organisatorischen rentabilität werden zu formbildnern eines in seiner art erstmaligen schönheitsbegriffes. erfinderische genialität und kommerzieller konkurrenzgeist werden zu schöp-ferischen faktoren.

ein zeitalter - „das technische zeitalter“ will sich vollenden.

die vorausgegangene durchdringung von bilden-der kunst und technik war ein moment von höchster bedeutung. er befreite die technik von der letzten bindung an eine veraltete ästhetik, indem die kunst ad absurdum geführt wurde, um nun darüber hinaus in der unbegrenztheit der eigenen wirklichkeit sich neu zu finden.

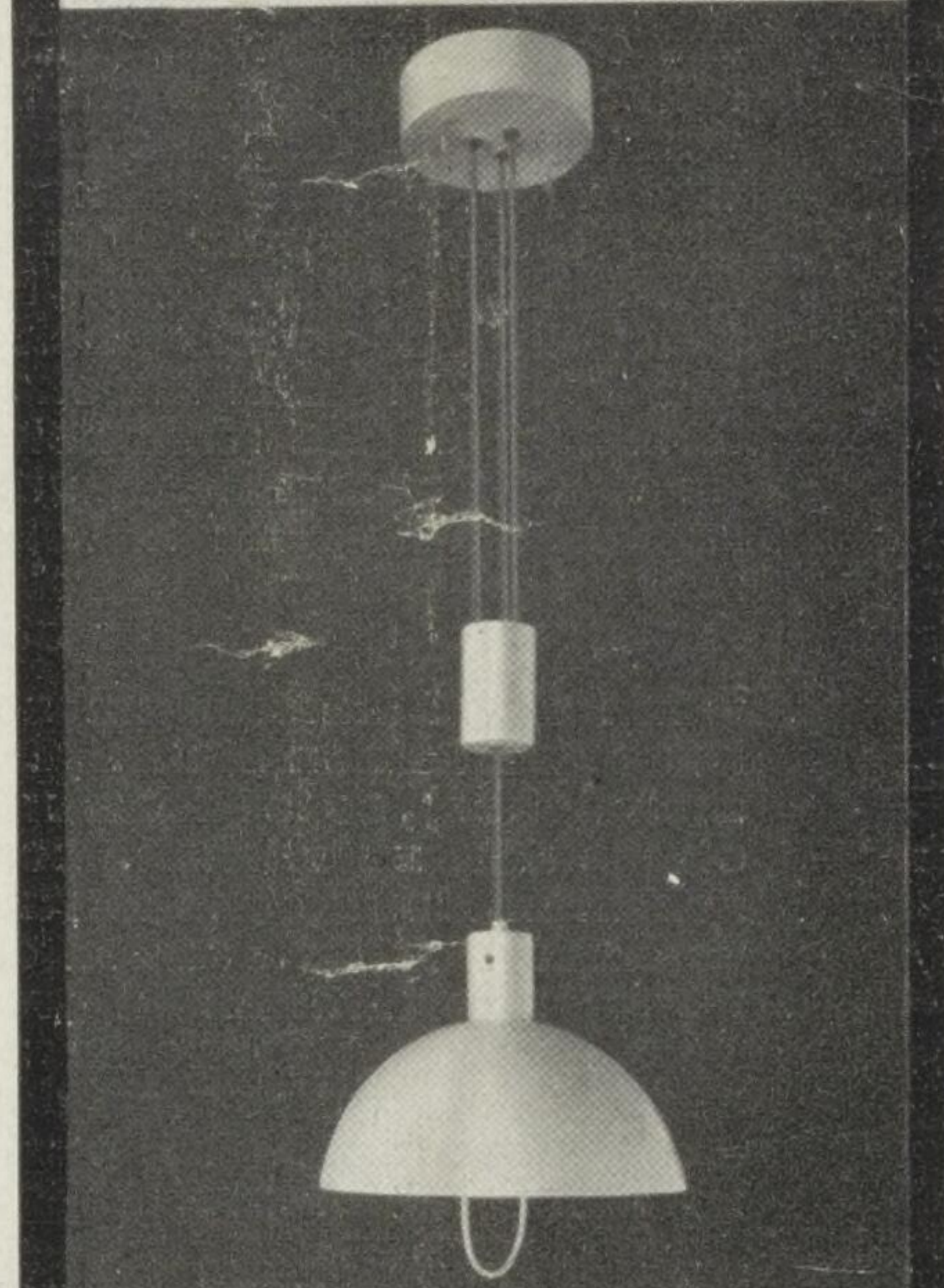
die kunst kann nicht zweckgebunden sein. kunst und technik sind nicht eine neue einheit, sie bleiben in ihrem schöpferischen wert wesens-verschieden. die grenzen der technik sind durch die wirklichkeit bestimmt, die kunst kann nicht anders als in der ideellen zielsetzung zu ihrem wert gelangen. in ihrem bereich koinzidieren die gegensätze. sie entsteht fern von jeder tech-nischen bindung in der utopie ihrer eigenen wirklichkeit.

das künstlerische formelement ist ein fremd-körper im industrieprodukt. die technische bin-dung macht die kunst zu einem nutzlosen etwas - die kunst, die allein über die grenze des gedankens hinaus zur größte schöpferischer unge-bundenheit einen ausblick geben kann.

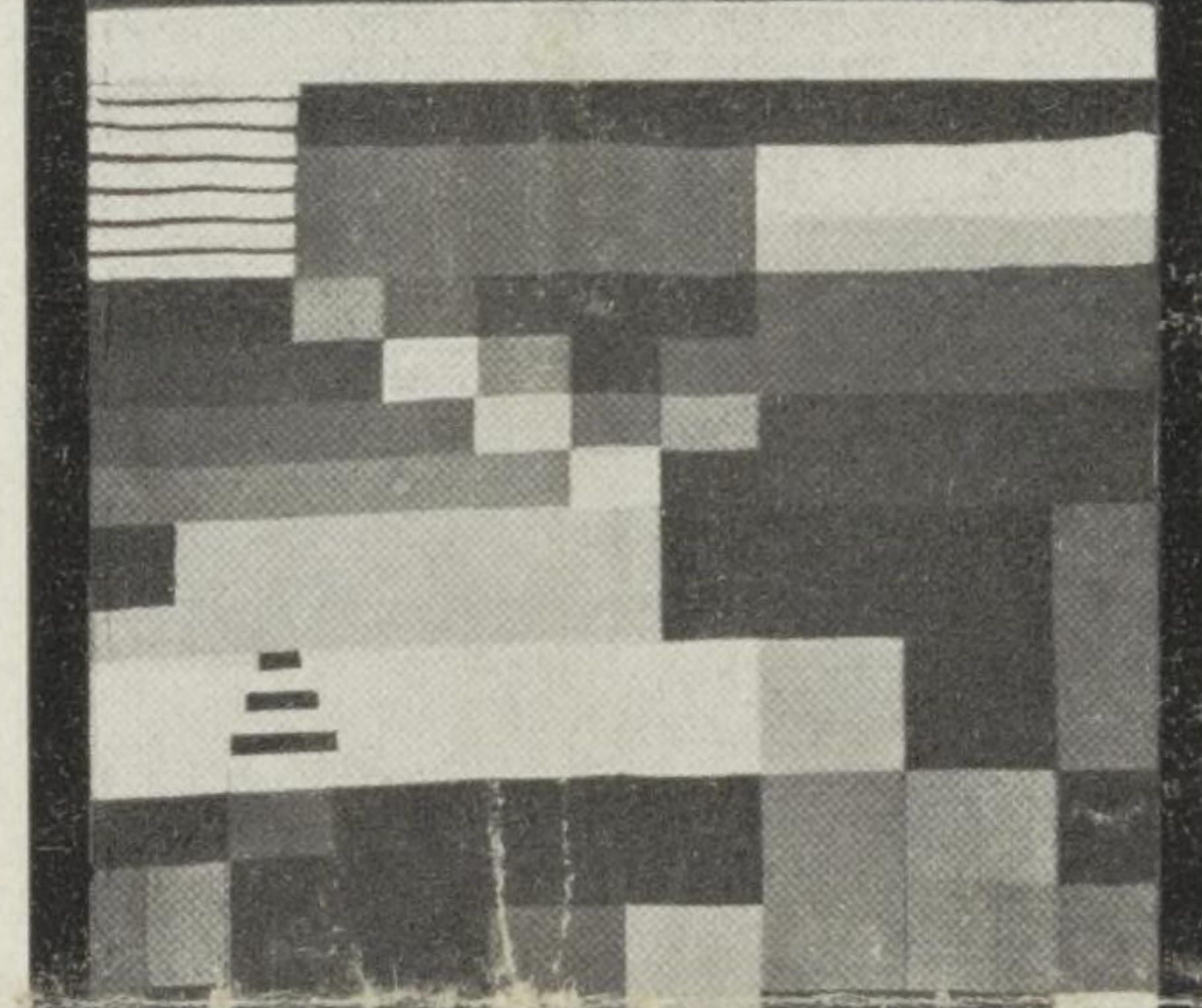
aus den erzeugnissen der bauhauswerkstätten



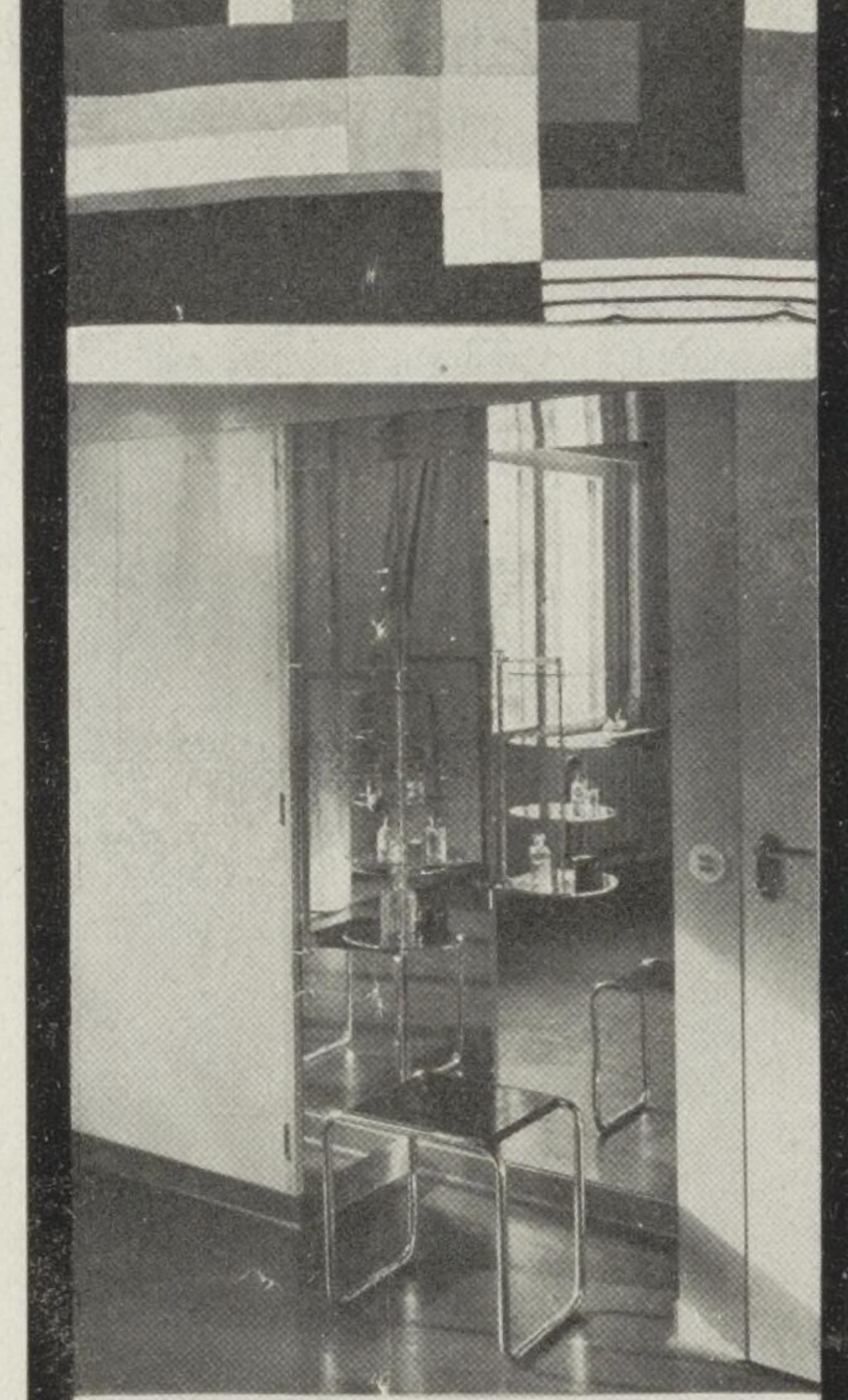
consemüller: teeschlitten
foto: consemüller



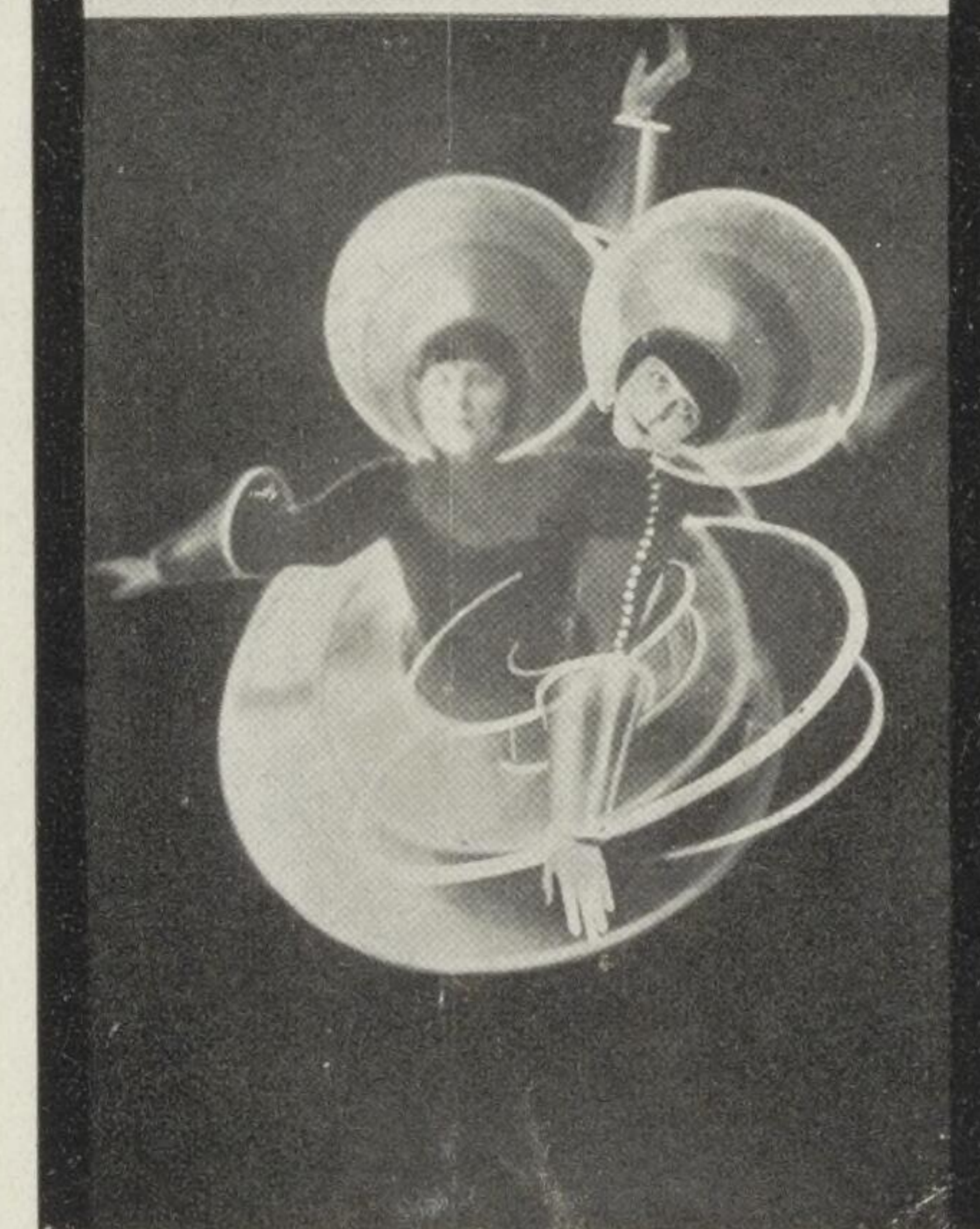
m. brandt und h. przyrembel: aluminium-zieh-reflektor
foto: lucia moholy



ruth hollos: gobelin 75X120 cm
foto: consemüller



toiletentisch im haus gropius.
(m. breuer: hocker) foto: lucia moholy



aus dem triadischen ballett schleimmers
in donaueschingen foto: grill

kreis der freunde des bauhauses

werben sie mitglieder für den kreis der freunde des bauhauses!

mindestbeitrag jährlich 10 mk. (für das zweite und jedes weitere mitglied einer familie ermäßigt sich der beitrag). geldsendungen bitten wir an die kreissparkasse dessau auf das konto 2826 „kreis der freunde des bauhauses“ oder auf das postscheck-konto magdeburg 2084 einzuzahlen.

die mitglieder erhalten die bauhauszeitung kostenlos und besondere vergünstigungen für alle unsere veranstaltungen.

die beiträge und stiftungen werden für die förderung der bauhausproduktion und die stützung der bauhausangehörigen verwendet.

bauhaus gmbh.

für die vervielfältigung und den vertrieb der erzeugnisse der bauhauswerkstätten sorgt die bauhaus gmbh. sitz dessau, bauhaus

generalvertretung:

ferd. ostertag, berlin w 62, kleiststr. 20
neue kunst „fides“, dresden a, struvestr.6

anfragen und bestellungen bitten wir an eine dieser adressen zu richten.

die bauhausbücher

verlag albert langen münchen hubertusstr.27

- 1 walter gropius, internationale architektur geheftet 5 mk. leinen 7 mk.
- 2 paul klee, pädagogisches skizzenbuch geheftet 6 mk. leinen 8 mk.
- 3 ein versuchshaus des bauhauses geheftet 5 mk. leinen 7 mk.
- 4 die bühne im bauhaus geheftet 5 mk. leinen 7 mk.
- 5 piet mondrian, neue gestaltung geheftet 3 mk. leinen 5 mk.
- 6 theo van doesburg, grundbegriffe der neuen gestaltenden kunst geheftet 5 mk. leinen 7 mk.
- 7 neue arbeiten der bauhauswerkstätten geheftet 6 mk. leinen 8 mk.
- 8 i. moholy-nagy, malerei, fotografie, film geheftet 7 mk. leinen 9 mk.
- 9 w. kandinsky, punkt und linie zu fläche geheftet 15 mk. leinen 18 mk.
- 10 j. j. oud, holländische architektur geheftet 6 mk. leinen 9 mk.

die sammlung wird fortgesetzt.



herbert bayer: eine prospektseite der bauhaus gmbh

warum wir alles klein schreiben? weil es im sprachgebrauch unkonsequent ist, anders zu schreiben als man spricht. wir sprechen keine großen laute, darum schreiben wir sie auch nicht. und: sagt man mit einem alfabet nicht dasselbe, was man mit zwei alfabeten sagt? warum verschmilzt man zwei alfabeten vollständig verschiedenen charakters in einem wort oder satz und macht dadurch das schriftbild unharmonisch? entweder groß oder klein. das große alfabet ist im satze unleserlich. deshalb das kleine. und: wenn wir an die schreibmaschine denken, bedeutet die beschränkung auf klein(buch)staben große erleichterung und zeitsparnis. und wenn wir weiterdenken, würde überhaupt vereinfacht und gespart durch ausschaltung großer (buch)staben.