

## Sigfried Giedion und Walter Gropius

Das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich hat den schriftlichen Nachlaß Giedions von seiner Familie vor wenigen Jahren anvertraut bekommen. Die vorläufige Durchsicht und Gruppierung dieses Nachlasses ergibt, was Gropius betrifft, einerseits eine Reihe von frühen Zeitungsartikeln Giedions über Gropius, andererseits einen Briefwechsel zwischen den beiden. Diese Briefe datieren zurück bis 1927, also bis zur Zeit der Bemühungen um die Gründung der CIAM-Kongresse im Château de La Sarraz im Kanton Waadt, Schweiz. Elf Jahre, von 1927 bis 1938, dauert der Briefwechsel. Er findet seine Steigerung durch die Initiative Gropius' (der unter dem Druck der Nationalsozialisten bereits über England nach Amerika emigriert ist und dort an der Universität Harvard lehrt), Giedion nun ebenfalls nach Harvard berufen zu können.

Zunächst liest sich diese Korrespondenz wie der Informationsaustausch zwischen einer Parteizentrale und einem hochgestellten Minister. Giedion orientiert über die internationalen Entfaltungen und Rückschläge dessen, was er „die Bewegung“ nennt; Gropius reagiert kühl, aber anerkennend und berichtet seinerseits präzise und in knapper, offener Weise über seine Rücktrittsabsichten beim Bauhaus und über dessen Krise.

Erst im achten Jahr dieser Korrespondenz sprechen sich die Partner im vertraulicheren Du an, der klein gewachsene Giedion mit dem belastend pathetischen Vornamen Sigfried verwandelt sich in „Pepp“. Höhepunkt des Briefaustausches ist ohne Zweifel der Augenblick, wo Gropius von Harvard aus dem „lieben pepp“ die Mitteilung machen darf (23. Dezember 1937), daß Giedions Berufung an die Norton Lectures dieser Hochschule auf allerbesten Wegen sei. „nach verschiedenen beratungen haben wir dich an erster stelle vorgeschlagen und ich habe zusammengekratzt an wissen über dein leben und an büchern, was ich nur finden konnte. denke dir, es hat geklappt, du stehst an erster stelle, thomas mann an zweiter stelle.“

Gropius begründet sein Engagement für Giedion klar: „da durch mein kommen und hudnut's hiersein die ganze frage der architektur in allen köpfen hier aktuell geworden ist, dachte ich, es könne keiner besser die bresche erweitern und wirklich fundamentale erklärungen für unsere bewegung geben als du.“

Die Vorfreude auf die gemeinsame Arbeit in Amerika führt Gropius einmal sogar zu emotionalen, sarkastischen Anspielungen.

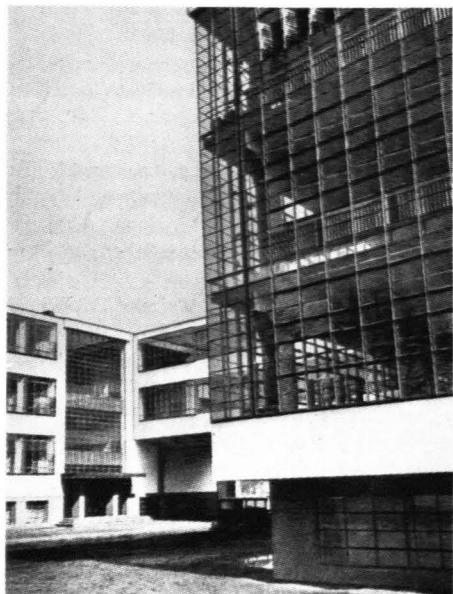
Gegen Ende des Briefes schreibt er: „es macht uns spaß zu denken, daß du deinen knochigen eidgenossen diesen triumph hinschmettern kannst.“ Unter den „knochigen Eidgenossen“ hatte vor allem einer das Leben und Werben Giedions in der Schweiz sauer gemacht: P. M., der Architekturkritiker Dr. Peter Meyer an der Zeitschrift „Werk“. Erstaunlicherweise vermochten P. M.'s Kritiken nicht nur den Gropius des Bauhauses zu betreffen, sondern sogar noch den bereits nach England emigrierten Gropius. Am 31. Januar 1935 (also knapp 3 Jahre vor dem Harvard-Brief) schreibt er an Pepp:

„ich habe mich sehr gefreut, daß du den p. m. artikel so ruhig hingenommen hast. meine erste aufwallung war die größter empörung . . . aber beim nachprüfen sehe ich, daß die art des angriffs die gekränkte eitelkeit eines ‚verhinderten‘ . . . (bezeugt).“

Die schließlich geradezu haßerfüllte gegenseitige Empfindlichkeit zwischen P. M. und Giedion ist wohl darauf zurückzuführen, daß P. M. zunächst die Sensibilität des Neuen weitgehend wahrnahm, dann aber ins alte Lager wechselte. Gropius' Fähigkeit, zuzuhören, teilzunehmen und zu raten, bewährt sich in diesem Falle selbst über große geographische Distanz hinweg.

Da sowohl Gropius wie Giedion voll engagiert sind in einem buchstäblich internationalen und interkontinentalen Kampf um die Reform der Form, darf und soll man auch die *Typographie* (und die *Graphologie*) ihres Briefwechsels für voll nehmen. Es wäre ein Kapitel für sich, abzuklären, wie und in welchem Grade Gropius – beispielsweise im Briefkopf – eine eigene Typographie jeweils wieder herzustellen vermag auf den verschiedenen Stationen der Emigration. Offensichtlich bleibt er sich bewußt, daß Typographie nichts anderes ist als zweidimensionale Architektur. Darin nämlich, daß sowohl Typograph wie Architekt ihre künstlerische Arbeit mit *vorgefertigten* Elementen durchzuführen haben, die eventuell zum Teil auch fremdbestimmt sind – hier der Buchstabe, dort der in Serie hergestellte Türgriff, Fensterrahmen oder Leuchtkörper.

Gropius weiß, was er an Giedion hat. Dieser ist nicht nur leidenschaftlich motiviert für die „Bewegung“, er bringt auch spezielle Begabungen mit. Zunächst: er ist nicht nur Kunsthistoriker, der bei Wölfflin in München studiert hat, er hat vorher auch als Maschineningenieur in Wien diplomiert. Diese ungewöhnliche Kombination von Bildungswegen war Gropius



In „Space, Time and Architecture“ hat Sigfried Giedion ein Hauptwerk von Gropius mit einem Bild von Picasso großflächig konfrontiert. Daß dieser zunächst überraschende Vergleich zwischen der gläsernen Ecke des Bauhauses Dessau (1926) und der „Arlésienne“ von Picasso (1911–12) eine Nobilitierung bedeutet, kann Gropius nicht entgangen sein. Er suggerierte, daß die höchsten Prinzipien der modernen Architektur und der modernen Malerei die nämlichen seien.

1 Glasecke am Werkstattflügel des Bauhauses  
2 „Arlésienne“ Pablo Picasso



ohne Zweifel bekannt, und gerade sie empfand er wohl als eine Art Parallele zu seinem eigenen Bildungsprogramm für das Bauhaus und später für die Architekturschulen in Amerika.

Zweitens war Giedion in der Lage, der sogenannten Bewegung gleich von Anfang an, also mit der Gründung des CIAM, ein europäisches, übernationales Gepräge zu geben. Wie jeder Bürger eines Kleinstaates hatte Giedion gelernt, sich in mehr als einer Sprache zu bewegen. Er hatte es sich zum Prinzip gemacht, Sprachen nicht als Barrieren gelten zu lassen. So ist sein erstes kleines Buch über Gropius in französischer Sprache erschienen (1931, Ed. Crès, Paris).

Umgekehrt gesehen, weiß auch Giedion recht genau, was er an Gropius hat. Insgesamt vier Mal hat er sich zu größeren Essays über Gropius an den Schreibtisch gesetzt. 1931 erscheint das eben erwähnte französische Büchlein, 1941 widmet er in seinem eigentlichen Erfolgsbuch „Space, Time and Architecture“ (das aus den Norton Lectures in Harvard hervorgegangen ist) ein größeres Kapitel dem Architekten und Lehrer Gropius. 1954 publiziert er für die Matarazzo-Stiftung in Sao Paulo die Gropius-Monografie mit dem Untertitel „Work and Teamwork“. Und ein viertes, letztes Mal wendet er sich dem Thema Gropius zu bei den Späteditionen von „Space, Time . . .“, zum Beispiel der deutschen, die erst 1965 bei Maier, Ravensburg, erscheint – wo es darum geht, Gropius' Tätigkeit in Amerika bis 1964 ergänzend zu würdigen.

Wer nun aber erwartet, Giedions Gropius-Profil würde sich bei diesen vier Anlässen zunehmend entfalten, nuancieren und differenzieren, der täuscht sich. Giedion entfaltet nicht, er verdichtet. Bezeichnend ist ein Satz an Gropius während der Schweizer Vorbereitungsarbeit für die Norton Lectures in Amerika (Davos, 21. März 1938): „was ich zu sagen habe, beruht zwar auf wenigen fundamentalen Begriffen, aber im einzelnen wird es entsprechend unserer ganzen Denkmethode doch vielfältig unterteilt sein müssen.“

Diese „wenigen fundamentalen Begriffe“ sind häufig bei Giedion eine Mischung aus exakter Anschauung und genereller Moral, durchmischt mit Anspielungen auf Naturwissenschaften, speziell auf die Relativitätstheorie. So notiert er im Gropius-Kapitel von „Space, Time . . .“: „reine Vorhänge zwischen innerem und äußerem Raum“, „saubere Behandlung der Wand“, „organische Beleuchtung des Innern“, Suchen nach „schwebender Empfindung“, ein „Zusammenspiel von Kuben“, die nicht im Boden verankert“ scheinen, „sondern gleichsam über dem Grund schweben“. (Hervorhebungen von mir.)

Die Verallgemeinerungen, die mehrfach wiederholt werden, lauten dann: „Ehrlichkeit“, „raumzeitliche Konzeption“, „ungewohnte Simultaneität“, „Transparenz“. Zu diesem Begriffswerkzeug, das von Vorstellungen der „Vierten Dimension“ und der „Raumzeitlichkeit“ überwölbt wird, wäre viel anzumerken. Wir müssen uns auf den Hinweis beschränken, daß – historisch gesehen – die Ausstrahlung dessen, was die moderne Physik in stürmischer Entwicklung erarbeitet hatte, schon früh eine Spiegelung suchte in den Bildenden Künsten, und zwar bereits in den zehner und zwanziger Jahren. Die Theoretiker des Kubismus haben sich, wenn auch notgedrungen in allgemeinen Wendungen, ausdrücklich auf „Raumzeitlichkeit“ bezogen. Solange dieser Bezug auf Henri Bergson oder Hermann Minkowski zielte, mochte er selbst von der Gegenseite, d. h. den Physikern, noch geduldet werden. Doch Albert Einstein hat dann, wie Briefe von ihm belegen, eine Parallele zwischen moderner Physik und moderner Malerei abgelehnt. So ist es eigentlich verwunderlich, daß Giedion noch zwei Jahrzehnte später, um 1940, keinerlei Bedenken hat, diese Parallele weiterzuführen und auszudehnen von der Malerei auf die Architektur. Daß beispielsweise Einsteins Theorie den Begriff der „Simultaneität“ nicht etwa akzentuiert, sondern im Gegenteil in Frage stellt und obsolet macht, scheint Giedion nie irritiert zu haben.

Im Grunde genommen hat sich Giedion auf den berühmten Satz des Physikers Hermann Minkowski aus dem Jahre 1908

gestützt: „Von Stund' an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren.“ Obwohl längst klar ist, daß sich unter dieser „Union“ der Physiker etwas ganz anderes vorstellt als der bildende Künstler, hat Giedion auf seine Weise doch recht behalten. Darin nämlich, daß die bildende Kunst mit dem Maschinen-Mythos allein (wie ihn Fernand Léger, großartig übrigens, verkündet hatte und damit den jungen Le Corbusier so sehr fasziniert hatte) nicht hinreichend motiviert werden kann. Giedion vermittelte mit der „Union“ eine Verheißung, und diese hat, auch wenn sie genau gesehen diffus genug blieb, die Entwerfer einer ganzen Generation bis in die siebziger Jahre hinein wirklich inspiriert.

Den einmal erarbeiteten Aussagen bleibt Giedion treu. Er fürchtet die Repetition dieser Aussagen nicht, denn er will, wie gesagt, nicht entfalten, sondern verdichten. Er hat eine bestimmte Botschaft immer neu zu übermitteln, wobei er überzeugen will durch Insistieren. Deshalb ist es in seinen Augen keine Schwäche, sondern eine Stärke, wenn sein Profil z. B. von Walter Gropius durch Jahrzehnte im wesentlichen das nämliche bleibt.

Er stellt sich damit in Gegensatz zu Nikolaus Pevsner, der 1936 in „From Morris to Gropius“ einen reichen historischen Strom bis zu Gropius hinführt. Und er steht erst recht im Gegensatz zu Giulio Carlo Argan, der mit „Walter Gropius e la Bauhaus“ (1951) doch wohl den bislang interessantesten und originellsten Versuch verwirklichte, Gropius in das Zentrum eines vielfältigen Netzes der Reflexion zu stellen.

Indessen: worin keiner dieser Historiker und Kunstkritiker Giedion gleichkommt, das ist erstens Giedions visueller und taktiler Instinkt, zweitens Giedions Vermittlungsfähigkeit zwischen den Gattungen.

Sein berühmter Vergleich zwischen Picassos „Arlésienne“ und der Glasecke am Werkstattflügel des Bauhauses Dessau ist zunächst verblüffend, doch er stimmt (Abb. 1 und 2). Diese Stimmigkeit ist zwar auf begrifflicher Ebene heikel zu formulieren, aber die visuelle und taktile Stimmigkeit – die sich ja zum Teil unterhalb der Bewußtseinsebene abspielt – ist stark genug, das heißt, sie erbringt ausreichend Gleiches, um den Vergleich möglich zu machen. Auf dieser Ebene und in dieser Zone liegen die erstaunlichsten Beiträge von Giedions Werk.

Er hat aber nicht nur Malerei und Architektur auf diese Weise zu vermitteln vermocht. Er hat nicht minder überzeugend zwischen Gerät, Maschine, Ingenieurbau, Architektur und Bildhauerei vermittelt. Dieser Vermittlungsstrom ist dargestellt in „Mechanization takes Command“ (1948), deutsch erst jetzt publiziert unter dem Titel „Die Herrschaft der Mechanisierung, ein Beitrag zur anonymen Geschichte“. In diesem Buch, das ich als sein Hauptwerk bezeichnen möchte, wird er zum engagierten Geschichtsschreiber des anonymen *Homo Faber*.

Daß dieser *Homo Faber*, wie ihn Giedion entdeckt und wiederentdeckt, die Welt mindestens so sehr und ebensowohl nachhaltig verändert hat wie sein Widerpart, der Denker, Dichter und Maler, scheint speziell dem literarisch gebildeten Bewußtsein immer von neuem zu entgleiten. Wenn etwa Lévi-Strauss auf den „Bricoleur“, den „Bastler“ aufmerksam macht, dann weist er auf einen ähnlichen Typus hin, wie er Giedion stets beschäftigt hatte. Doch mußte Giedion an Lévi-Strauss den Vorwurf richten, daß der *Homo Faber* viel zu sehr verharmlöst wird, wenn er lediglich als „Bastler“ bezeichnet wird.

Es war „der Bruch zwischen Denken und Fühlen“, der Giedion vorkam als „die Knochenkrankheit der europäischen Architektur. Die Aufsplitterung und Isolierung der Gattungen war eine Folge dieses Bruchs, dieser „Knochenkrankheit“. Giedion war erfüllt von der Überzeugung, daß mit der architektonischen Darstellung des Raum-Zeit-Kontinuums diese Bedrohung überwunden werden könne. Er glaubte, durch seine Mission Denken und Fühlen erneut zusammenführen zu können.