



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Expressionistische visies op Utopia

Langfeld, G.

Publication date

2013

Document Version

Final published version

Published in

Utopia 1900-1940: visies op een Nieuwe Wereld

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Langfeld, G. (2013). Expressionistische visies op Utopia. In D. Wintgens Hötte (Ed.), *Utopia 1900-1940: visies op een Nieuwe Wereld* (pp. 22-33). nai010.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Het expressionisme is een van de meest gevarieerde stromingen in de twintigste-eeuwse kunst. Het verenigt uiteenlopende kunstvormen tussen figuratie en abstractie in de periode van 1905 tot aan het begin van de jaren twintig. De expressionisten keerden zich tegen het negentiende-eeuwse naturalisme en impressionisme en ontwikkelden stijlvormen die gekarakteriseerd worden door vereenvoudigde of gedeformeerde vormen en felle of van de zichtbare realiteit afwijkende kleuren. Innerlijke waarneming en persoonlijke expressie die de uiterlijke verschijnselen transcenderen stonden voorop.

Met zijn grote stilistische diversiteit kan het expressionisme nauwelijks eenduidig worden gedefinieerd. Daarom kan het beter worden beschouwd als geesteshouding die zich tegen traditionele vormen en normen keerde. De expressionisten eisten Nietzsches 'Umwertung aller Werte'. Hun radicale houding leidde tot utopische en visionaire denkbeelden. Ondanks deze wezenlijke karakteristiek bestaan er, zoals Doris Wintgens in haar inleiding stelt, vergeleken met de constructivistische kunstrichtingen relatief weinig studies over de expressionistische utopie.¹ Juist de expressionisten zochten echter naar 'het paradijs op aarde', een toekomst van geluk en harmonie. Daarbij bewandelden zij velerlei wegen met uiteenlopende resultaten.

Industrialisatie, urbanisatie en een explosieve bevolkingsgroei brachten sinds het einde van de negentiende eeuw extreme sociale veranderingen met zich mee. Er was sprake van een vertechnisering, verwetenschappelijking en bureaucratisering van het leven. Expressionisten reageerden sceptisch op deze ontwikkeling, die als inhumain werd ervaren en ontwierpen antimaterialistische visies voor een betere wereld. Zij verlangden naar een radicale breuk met het verleden zodat een nieuwe samenleving opgebouwd zou kunnen worden. De Eerste Wereldoorlog zagen zij aanvankelijk

dan ook als een louterende kracht die de oude, als beklemmend ervaren orde zou vernietigen. Na het ineenstorten van het Duitse keizerrijk kwam het in het kader van de Novemberrevolutie van 1918 tot een laatste opvlamming van expressionistische utopieën, die een meer politiek karakter hadden dan voorheen. De grote ontgoocheling zette echter al snel in.

De belangrijkste expressionistische kunstenaarsgroepen vóór de Eerste Wereldoorlog waren de in 1905 in Dresden opgerichte Brücke en de iets later in München gevormde Blaue Reiter. Ze vertegenwoordigen de twee polen van het expressionisme, enerzijds het figuratieve, anderzijds het abstracte expressionisme.

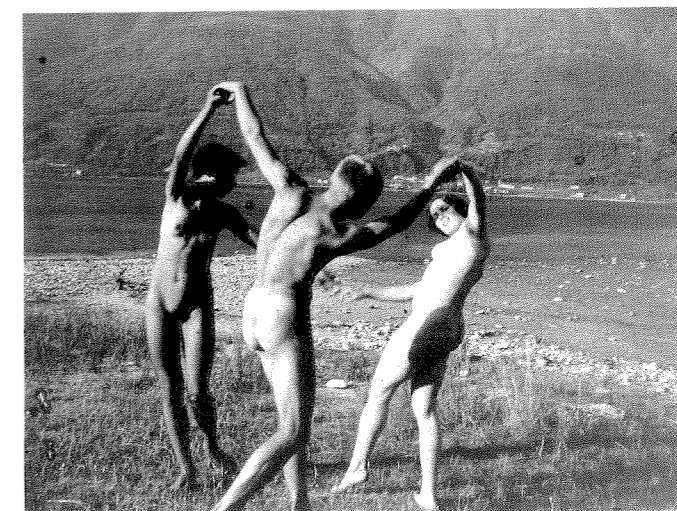
Brücke

'De nieuwe mens' is een expressionistische topos die naar de vernieuwing van mens en maatschappij verwijst en aan de basis ligt van de Brücke. De naam Brücke was zeer waarschijnlijk afkomstig uit Friedrich Nietzsches boek *Also sprach Zarathustra* (1883-1885). De brug staat hier voor het verlangen naar verandering en toekomstgerichtheid alsook voor de eenheid van kunst en leven. Alle revolutionaire en gistende krachten wilde men, volgens het Brücke-lid Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), naar zich toetrekken.²

In het programma van de Brücke (1906) is de jeugd symbool voor verandering en vernieuwing. Individuele vrijheid en zelfbeschikking van de kunstenaar staan hierbij centraal.³ De kunstenaars verkondigden te streven naar spontaniteit, oorspronkelijkheid en natuurlijkheid en wezen daarom de kunstacademie, gevestigde methodes en stijlen af. Ze verwierpen principieel vaste regels voor het vervaardigen van kunst opdat elke kunstenaar zijn eigen kunsttaal zou ontwikkelen.⁴ De vier oprichters van de kunstenaarsgroep, Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig



Erich Heckel, *Der gläserner Tag* (De glazen dag), 1913 | Olieverf op doek, 138 x 114 cm | Collectie Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München



Johann Adam Meisenbach, *Dansend aan het Lago Maggiore in Ascona* (v.l.n.r.: Betty Baaron Samoa, Totimo?, Katja Wulff), 1914 | Foto, 9 x 12 cm | Collectie Kunsthuis, Zürich

Kirchner (1880-1938) en Karl Schmidt-Rottluff, allemaal architectuurstudenten in Dresden, bezochten dan ook geen kunstacademie.⁵

In de beginjaren van de Brücke stond het naakt centraal. Conform hun artistieke principes hechten de kunstenaars geen waarde aan de academische uitbeelding van de juiste anatomie en proporties. Om hun expressie te verhogen, deformeerden zij het menselijke lichaam. Ze bestudeerden het lichaam in natuurlijke houdingen, bij het zich vrij bewegende naakt in Kirchners woonatelier en bij het groepsnaakt in de vrije natuur. Ze introduceerden de zogenaamde *Viertelstundenakt*, snel op elkaar volgende houdingen van het model waarbij de kunstenaar snel de essentie moest vastleggen. Daarbij gebruikten zij geen beroepsmodellen met ingestudeerde routineposes, maar stonden de kunstenaars zelf model, of hun vriendinnen, of jongens en meisjes die zich op natuurlijke wijze in ongedwongen houdingen en bewegingen presenteerden. Het intensieve samenleven van de kunstenaars met modellen en vriendinnen was deel van een nieuw levensconcept en bevorderde de mogelijkheid situaties spontaan op het blad vast te leggen. De modellen stonden altijd ter beschikking, waardoor intieme en seksuele taferelen niet verborgen bleven, maar in tekeningen en schilderijen aan de beschouwer werden gepresenteerd. Er ontstond een eenheid van kunst en leven.⁶ Deze kunstenaars realiseerden daadwerkelijk alternatieve levens- en werkvormen die diametraal tegenover de burgerlijke moraal en de gevestigde kunstinstituties stonden. Men zou ook van een geleefde utopie kunnen spreken.⁷

Hun uitbeeldingen van het naakt waren niet alleen een affront voor de academische opvattingen, maar ook voor de burgerlijke moraal. De beheersing van de driften gold immers als voornaam en ontwikkeld. Voor de Brücke-kunstenaars betekende 'natuurlijkheid' echter een overwinning op de verstarde, maatschappelijke conventies. Deze zou naar de 'nieuwe mens' moeten leiden. Daarom stonden de lust en het driftleven bij hun uitbeeldingen op de voorgrond. Ook hier is sprake van parallellen met het werk van de door hen bewonderde Nietzsche, die het dionysische en de levenslust centraal stelde.

De Brücke-kunstenaars gaven uitdrukking aan een nieuwe levenshouding die niet losgezien kan worden van de *Lebensreform*, een beweging die in Duitsland rond 1900 een grote vlucht nam. Een bekend voorbeeld hiervan is de gemeenschap met alternatieve leefwijzen op de Monte Verità bij Ascona, in het midden waarvan ook een nieuwe expressionistische dansvorm ontstond, de *Ausdruckstanz*.⁸ De *Lebensreform* stond kritisch tegenover industrialisering, materialisme en urbanisering en streefde naar een oorspronkelijke natuurtoestand. Men wilde de mens genezen van civilisatieziekten en

propageerde veel te bewegen in de frisse lucht. Daarmee werd ook het nudisme populair. Ook in de kunst van de Brücke komen deze opvattingen tot uitdrukking. Getuige hun schilderijen bewogen de kunstenaars zich vrij en naakt met hun modellen in het zomerse landschap. De mens die de uiterlijke kenmerken van de civilisatie aflegt, keert hier terug naar de elementaire natuur, waarin een ideale, harmonische symbiose heerst. Zij trachtten een ideaaltoestand van de natuur te creëren die een paradijselijke toestand benaderde.

Het doel van de Brücke-kunstenaars was op een spontane, 'intuïtieve en oorspronkelijke' manier te scheppen.⁹ Dit verklaart hun belangstelling voor niet-westerse kunst, die ze als oorspronkelijk en daarom navolgenswaardig beschouwden. In het volkenkundig museum in Dresden kwamen ze voor het eerst met deze kunst in aanraking. De romantische voorstelling dat de oorspronkelijke menselijke natuur nog op afgelegen plaatsen te vinden was, heeft kunstenaars sinds de negentiende eeuw gefascineerd. In de sporen van Paul Gauguin ondernamen Emil Nolde en later ook Max Pechstein reizen naar Oceanië. In tegenstelling tot Gauguin keerden zij steeds weer naar de urbane omgeving terug om als actief lid van de maatschappij de samenleving op nieuwe wegen te wijzen. Hun kunstwerken kunnen als kritiek op de beschaving worden beschouwd, als een uiting van afkeer van de toenmalige maatschappij en als een zoektocht naar nieuwe levensvormen.

Aan Noldes uitbeeldingen van onder andere kaarsen- en vuurdansen liggen mythische voorstellingen en oeroude cultushandelingen ten grondslag. Zijn interesse gold het oorspronkelijke en extatische dat bij een mens in trance losbarst. Hij en de andere Brücke-leden legden ook variétés, cabarets en dansgelegenheden vast. Nolde sprak van oerfenomenen die hij hier ontmoette.¹⁰ Begin jaren twintig leerde hij het jonge danspaar Lavinia Schulz en Walter Holdt kennen.¹¹ Nolde was onder de indruk van hun kostuums, maskers en bewegingen en ondersteunde hen financieel. Er bestaan duidelijke parallellen tussen het werk van het paar en zijn schilderijen met fantasiefiguren uit deze periode. De dansers hadden een grote interesse voor exotisme, volkskunst en kunst die met het religieuze en cultische was verbonden.¹² Nolde was ook met Mary Wigman bevriend, een van de toonaangevende vertolkers van de expressionistische *Ausdruckstanz*.¹³ Hij en Kirchner maakten een aantal schilderijen van haar.

Bij de Brücke vormen kunst en leven een eenheid. Hun ateliers waren model voor een alternatieve leefwijze met vrijheid als leidend principe. Door hun kunstwerken lieten zij de beschouwer eraan deelnemen. De eenheid van kunst en leven komt ook in de door hun vervaardigde meubels, muurschilderingen, borduurwerken en andere voorwerpen tot uitdrukking. Hun woonruimtes en ateliers worden een gesamt-

Ernst Ludwig Kirchner, programma van de Brücke, 1906 | Houtsnede, 28,3 x 22,3 cm | Collectie Kunstsammlungen Chemnitz



Wassily Kandinsky, omslag van *Der Blaue Reiter*, 1914 | Collectie Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn

kunstwerk dat uitdrukking geeft aan hun utopie. Hun kunst drong het leven binnen en omgekeerd was ze uitdrukking van hun alternatieve levenswijze.

In 1913, toen de meeste Brücke-leden inmiddels in Berlijn woonden, viel de groep uit elkaar. Men bleek als groep niet meer in staat om de (in Dresden) in de praktijk toegepaste idealen voort te zetten. De kunstenaars bleven echter wel – maar nu individueel – zoeken naar een artistieke vertaling van hun utopische visie.

Der Blaue Reiter

In tegenstelling tot de Brücke vormde *Der Blaue Reiter* geen homogene en vast georganiseerde groep. *Der Blaue Reiter* was de titel van een almanak die echter slechts één keer – in 1912 – verscheen. De redacteurs waren Franz Marc (1880-1916) en de Rus Wassily Kandinsky (1866-1944), die in 1896 naar München was gekomen om schilder te worden. In december 1911 organiseerden deze kunstenaars in de Münchense Galerie Thannhauser een *Blaue Reiter*-tentoonstelling, die tot 1914 door een aantal Europese steden reisde.¹⁴ Daarnaast stelden ze in de galerie van Hans Goltz in München in 1912 een tentoonstelling met grafiek samen. Deelnemende kunstenaars waren onder anderen Heinrich Campendonk, Paul Klee, Alfred Kubin, August Macke, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky en Marianne von Werefkin. Zij worden tot *Der Blaue Reiter* gerekend.

In tegenstelling tot de Brücke-kunstenaars ontwikkelden de kunstenaars van *Der Blaue Reiter* geen collectieve stijl. Wel valt een duidelijke abstraherende tendens op. Dit kenmerk kan niet los worden gezien van het streven het materialisme te overwinnen, dat volgens deze kunstenaars hun eigen tijd al te zeer beheerste. Kandinsky ontwikkelde een uitgebreide kunsttheorie waarin hij stelt dat kunst het zielloos-materiële leven van de negentiende eeuw zou moeten ondermijnen om een nieuw leven van geest en ziel op te bouwen.¹⁵ Zijn utopische visie komt in de titelprent van de almanak tot uitdrukking: deze symboliseert de overwinning van het geestelijke (*Sint-Joris*) op het materiële (*draak*).

Het streven van Kandinsky en Marc ging niet uit naar een politieke of economische verandering, maar naar een veel fundamentele vernieuwing van de menselijke existentie. Zij waren ervan overtuigd aan het begin van een nieuw, 'vergeestelijkt tijdperk' te staan dat zich op alle gebieden van de mensheid kenbaar zou maken. Kunst speelde bij de realisatie ervan een centrale rol. Een radicale breuk met kunsttradities was noodzakelijk, omdat die niet tot ware spiritualiteit hadden geleid. De uiterlijke wereld zou niet meer het ontstaan van het kunstwerk bepalen, maar de 'innerlijke noodzakelijkheid' (*innere Notwendigkeit*). Kandinsky's

benadering was intuïtief. Vormen en kleuren hadden als dragers van emotionele expressie betekenis.¹⁶ Het kunstwerk zou bij de beschouwer diepere emoties en een fijngevoelige ziel teweegbrengen.¹⁷ Met zijn verwerping van de figuratie trachtte hij de beschouwer de weg naar een geheel nieuwe esthetische ervaring te wijzen. Zijn theorie was gericht op de geestelijke ontplooiing van de mens die tot een nieuwe geestestoestand en uiteindelijk tot verandering van de mensheid zou leiden.

Volgens Kandinsky en Marc waren kunst en religie nauw met elkaar verbonden. Kunstenaars zouden de profetische gave hebben hogere geestelijke sferen te bereiken die ze weer aan 'gewone mensen' konden overbrengen. In zijn betoog over de grote spirituele vernieuwing verwijst Kandinsky naar de theosofie die hij als een van de grote geestesbewegingen beschouwde.¹⁸ Hij kende de geschriften van de oprichtster van de Theosophical Society, Helena Blavatsky, die volgens hem op de weg van de innerlijke kennis de problemen van de geest trachtte te benaderen. Blavatsky's theosofie wordt als een openbaring van een hogere waarheid beschouwd die uit een goddelijk centrum in het innerlijke van de mens afkomstig zou zijn. Kandinsky was ervan overtuigd dat de nieuwe geest in de schilderkunst samenhang met het toekomstige spirituele tijdperk dat de theosofie voorspelde. Zijn geschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1911) eindigt met deze voorspelling.¹⁹

In de vroege fase van zijn abstracte kunst trachtte Kandinsky dikwijls vormen te vinden die de beschouwer enigszins aan voorwerpen uit de natuur zouden herinneren, zoals de menselijke figuur, ruiters en berglandschappen. Een reden om het verband met de natuur niet volledig te verbreken, was dat hij niet de indruk wilde wekken dat zijn kunstwerken een puur decoratieve functie zouden vervullen, zoals bijvoorbeeld een das of tapijt. Hij benadrukte dat de schoonheid van kleur en vorm niet het uiteindelijke doel was.²⁰ Volgens hem was men als gevolg van de traditionele opvattingen over kunst nog niet in staat om pure kleur- en vormcomposities te ondergaan. Met zijn methode trachtte hij bij de beschouwer gemoedsbewegingen en 'vibraties van de ziel' op te wekken. Belangrijk was de geest, de 'innerlijke klank' van de dingen te voelen. Zijn kunst zou de beschouwer voorbereiden door de materie heen de geest te voelen. Zijn methode zou bevestigen dat een nieuw spiritueel tijdperk voor de nieuwe mens komende was.

De kunstenaars van de Brücke en Der Blaue Reiter hadden met elkaar gemeen dat zij in de volkskunst en niet-westerse kunst de zuiverheid en oorspronkelijkheid terug dachten te vinden die de meeste mensen in de loop van hun leven hadden verloren. Franz Marc noemde de kunstenaars van Der Blaue Reiter en de Brücke 'wilden', die in een grote strijd

om de nieuwe kunst tegen de oude, georganiseerde macht streden.²¹ De Brücke-kunstenaars richtten zich echter veel meer op de aardse zinnelijkheid en op het intens ervaren van het leven; de kunstenaars van Der Blaue Reiter meer op de spirituele kant. Marc hoopte symbolen van een toekomstige spirituele religie te scheppen die hij achter de zichtbare werkelijkheid geloofde te ontdekken.²²

Aanvankelijk vermoedde Marc oorspronkelijkheid in het boerse landleven te kunnen vinden. Daarom ging een aantal kunstenaars van Der Blaue Reiter op het platteland wonen. Later verdween de menselijke figuur uit Marcs schilderijen, omdat hij vooral in dieren de oorspronkelijkheid, schoonheid en zuiverheid van het leven meende te herkennen. In zijn dierenvoorstellingen streefde hij naar de utopie van een paradijselijke wereld waarin de schepping weer verzoend leek te zijn. Hij leefde zich in het dier in en vroeg zich af hoe het zijn omgeving waarnam en beleefde. In zijn laatste periode abstraherde hij zijn kunstwerken steeds verder en kwam hij tot het inzicht dat de 'ware' natuur alleen vanuit de mens gedacht of gevoeld kon worden. Marcs visioen was niet op een praktische realisatie gericht, maar als spiritueel concept op een verre, niet concrete toekomst.²³

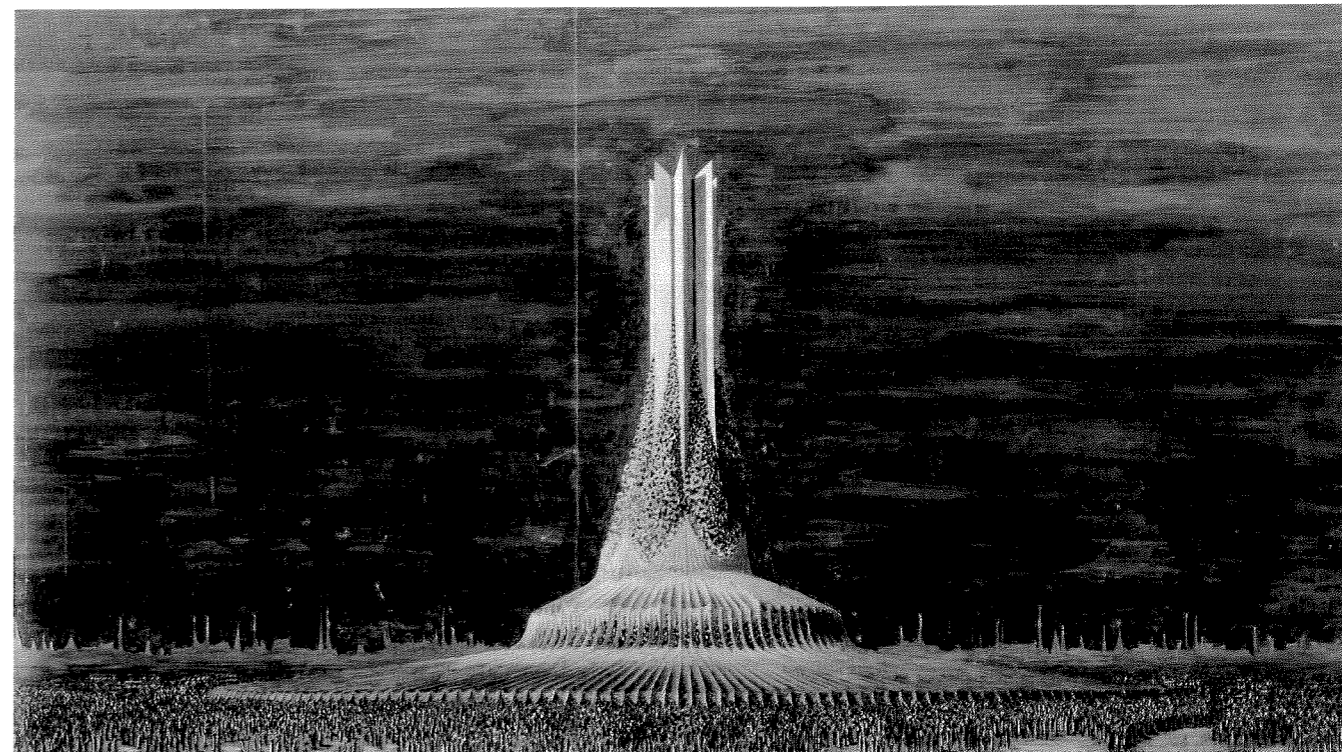
Ondergang en vernieuwing

Zoals de meeste expressionisten verwelkomde Franz Marc enthousiast de oorlog als een reinigende en sterkende kracht die de langverwachte vernieuwing zou brengen. Centraal stond hierbij voor hem de spirituele omwenteling. Hij sprak over een 'Europese burgeroorlog', een geestesstrijd (*Geisteskampf*) tegen de innerlijke, onzichtbare vijand van de Europese geest.²⁴ Zo zou er een nieuwe Europese mens in de zin van Nietzsches *Herrenmensch* en een leven met nieuwe idealen kunnen ontstaan.²⁵ De oorlog zou een hogere vorm van spirituele existentie voortbrengen. De verschrikkingen aan het front zorgden echter snel voor ontzuivering en de hooggespannen verwachtingen werden de grond in geboord. Marc sneuvelde zoals vele andere kunstenaars van zijn generatie jong aan het front.

Ludwig Meidners (1884-1966) apocalyptische stadslandschappen zijn vaak gezien als een onheilspellende waarschuwing met betrekking tot de Eerste Wereldoorlog. Deze interpretatie van zijn werk ontstond echter pas tijdens de oorlog. Evident is dat de meeste van deze schilderijen het einde van de wereld oproepen, een thema dat oeroude angsten van de mensheid weerspiegelt. Meidner liet zich hierbij door Nietzsches *Zarathustra* en het oude testament inspireren.²⁶ Bovendien stamt van zijn vriend Jakob van Hoddis het beroemde gedicht *Weltende* (1911), dat als programmatisch voor het expressionisme wordt beschouwd.



Ludwig Meidner, *Apokalyptische Stadt* (Apocalyptic city), 1913 | Olieverf op doek, 81,3 x 115,5 cm | Collectie LWL - Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster



Wassili Luckhardt, *Denkmal der Arbeit* ('An die Freude') (Monument voor de arbeid ['Voor de vreugde']), 1920 | Potlood, gouache, 74 x 129,4 cm | Collectie Akademie der Künste, Berlijn

Uit kritiek op de als verstarde ervaren wereld en tegelijkertijd vanuit de utopie van 'de nieuwe mens' waren vernietiging en ondergang voor de expressionisten visionaire wensbeelden. Ze kwamen tot uitdrukking als apocalyps, het laatste oordeel én als oorlog en revolutie.

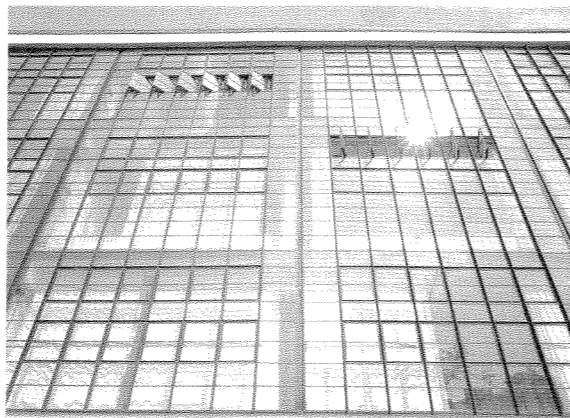
Het einde van de oorlog ging gepaard met revolutionaire onlusten. Arbeiders- en soldatenraden trachtten een nieuwe democratische en socialistische staat op te bouwen. Er ontstond een vacuüm dat opgevuld diende te worden. Sommige kunstenaars werden nu voor de eerste keer politiek actief en richtten revolutionaire organisaties op. Eind 1918 ontstonden in Berlijn twee belangrijke verenigingen van progressieve beeldende kunstenaars, architecten, schrijvers en componisten die nauw met elkaar verbonden waren: de Novembergruppe en de Arbeitsrat für Kunst. Vaak waren kunstenaars lid van beide groepen. Hoewel antinaturalistische, expressionistische tendensen overheersten, trachtte men alle progressieve kunstvormen te verenigen.

De leden van de Novembergruppe deelden weliswaar geen samenhangend esthetisch principe, maar wel hun droom van verbroedering, een utopisch denkbeeld van een grote klasseloze gemeenschap en van de nieuwe mens. In 1919 publiceerde de Novembergruppe het pamflet *An alle Künstler!*, met een omslaglithografie van het vroegere Brücke-lid Max Pechstein. Deze laat een man zien die zijn hart vasthoudt, waaruit vlammen overslaan op de achter hem liggende stad met fabrieken; hieruit zal de nieuwe maatschappij verrijzen. Hoewel de kunstenaars van de Novembergruppe aanvankelijk antwoorden op de politieke omwentelingen trachtten te vinden en politieke richtlijnen opstelden, ontbrak er een partijpolitiek of samenhangend programma. Politieke eisen werden niet verder uitgewerkt en al in 1919 weer verworpen. Begin jaren twintig verdween het naoorlogse pathos en idealisme in de groep. De leden vonden toen dat slechts radicale artistieke doelen nagestreefd dienden te worden. Het idee van de veranderbaarheid van de wereld door kunst bleef een utopie. De Novembergruppe concentreerde zich voortaan op het organiseren van tentoonstellingen.²⁷

De Arbeitsrat für Kunst kwam tot stand onder de leiding van architectuurcriticus Adolf Behne (1885-1948), architect Bruno Taut (1880-1938) en de latere oprichter van het Bauhaus Walter Gropius (1883-1969). Onder de indruk van de Novemberrevolutie hadden zij bevlogen voorstellingen van een nieuwe gemeenschap. Kunst zou niet meer het genot van weinigen maar het geluk van de massa moeten dienen.²⁸ De verschillende kunsten en architectuur die tot een eenheid waren versmolten, zouden in nieuwe gemeenschapshuizen aan het volk worden geopenbaard. De Arbeitsrat eiste het opheffen van de gevestigde kunstinstuties waarna kunstenaars – die zichzelf immers als de nieuwe geestelijk leiders



Rudolf Belling, *Der Dreiklang* (Drieklank), 1919 | Brons, 90 x 77 x 73 cm | Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo



Walter Gropius, *Werkstatgebäude* (detail, glazen westgevel), 1926, foto door Gert von Bassewitz, 1969



Oskar Kokoschka, *Gesindel in der Sternennacht* (Gespuis in de sterrennacht), titelpagina van *Der Sturm*, 1910 | Collectie Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung, Darmstadt

beschouwden – de nieuw op te richten organisaties zouden leiden.

In een reclamefolder voor de Arbeitsrat schrijft Behne in december 1919 dat hun belangrijkste doelstelling is de gemeenschappelijke uitwerking van een veelomvattend utopisch bouwproject dat architectonische, plastische en schilder Kunstige ontwerpen verenigt.²⁹ Dat idee komt goed in Rudolf Bellings ontwerp voor de monumentale sculptuur *Der Dreiklang* (Drieklank, 1919) tot uitdrukking. *Der Dreiklang* is het ontwerp voor een monumentaal beeld van zes meter hoog. De drie figuren symboliseren de architectuur, schilderkunst en sculptuur. Binnenin moest een podium komen voor een orkest dat muziek van Schönberg, Hindemith en Strawinsky zou spelen. Deze samenwerking van kunsten werd echter nooit op monumentale wijze gerealiseerd. Binnen de Arbeitsrat pleitte Gropius voor een compromissloze uitwerking van hun droom van een nieuwe toekomstige wereld, want 'ideeën sterven zodra het compromissen worden'.³⁰ Toen de Arbeitsrat in april 1919 in de galerie van I.B. Neumann in Berlijn de 'Ausstellung für unbekannte Architekten' organiseerde, schreef Gropius aan een van de inzenders, Wenzel Hablik: 'Stuur meer, dit is tenslotte wat we willen: de Utopie!'³¹

Met de teleurstelling over de resultaten van de revolutie stortten de hooggespannen verwachtingen van de expressionisten in. De kunstenaars trokken de consequentie van de mislukking van het utopische bouwproject en de overschatting van de algemene wil tot vernieuwing: de Arbeitsrat für Kunst viel in april 1921 uiteen.³²

Gläserne Kette

In november 1919 startte Bruno Taut met veertien architecten, merendeels exposanten op de tentoonstelling voor onbekende architecten, een briefwisseling over de rol van de architectuur in de toekomstige samenleving. Deze architectengroep, Gläserne Kette geheten, vervaardigde schetsen en tekeningen van utopische gebouwen en steden die zij als wegwijzer naar een maatschappij beschouwden waarin vrede en onderling begrip zouden heersen in plaats van zelfvernietiging.

De meeste leden van de groep kozen pseudoniemen om hun brieven te ondertekenen, die vaak naar hun bouwidealisme verwezen. Bruno Taut ('Glas') bepleitte bouwen met glas, Wassili Luckhardt ('Zacken') koos voor puntige kristalvormen, Carl Krayl ('Anfang') hoopte op een nieuw begin en Wenzel Hablik ('W.H.') en Hans Scharoun ('Hannes') gebruikten varianten van hun burgerlijke naam. Gropius' pseudoniem 'Maß' (mate) zou evenwicht, terughoudendheid of beperking kunnen betekenen. Hoewel hij niet actief bij-

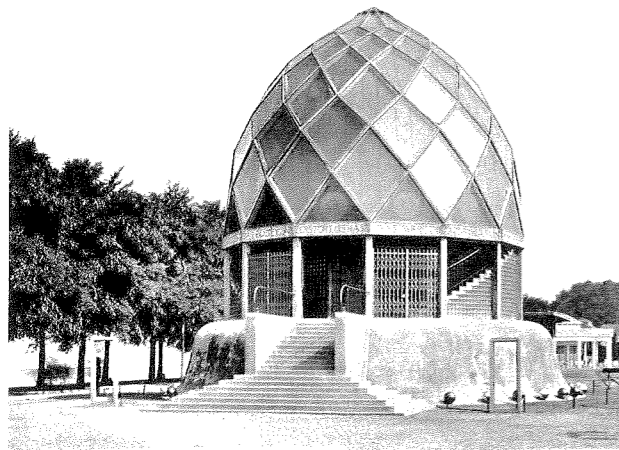
droeg aan de correspondentie, volgde hij deze met belangstelling en reageerde hij kritisch in persoonlijke brieven aan Bruno Taut die hij met Maß ondertekende.³³

De leden van de Gläserne Kette schreven aan het kristal een bijzondere betekenis toe. Het symboliseerde in hun ogen het nieuwe tijdperk en hun utopisch vertrouwen in een volmaakte maatschappij. Het kristal geldt traditioneel als zinnebeeld van puurheid, klaarheid en geest. Ook wordt het hemelse Jeruzalem met het kristal vergeleken. De ontwerpen van de kunstenaarsgroep gingen vaak uit van kristalvormen. Hun ideale bouwmaterial was glas.

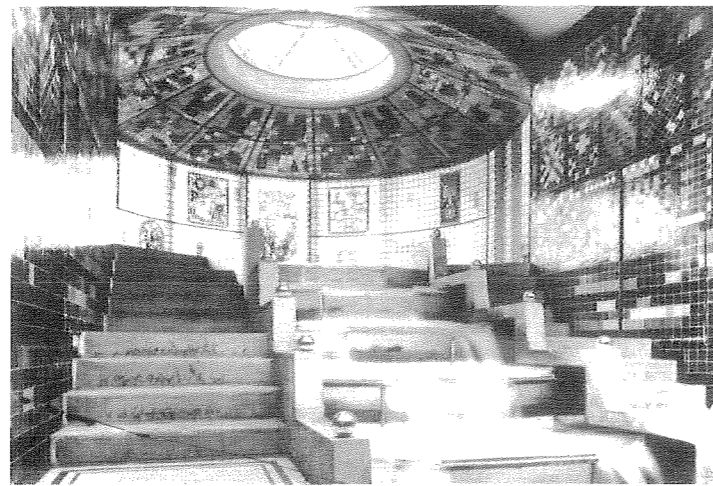
In Bruno Tauts werk is de invloed van schrijver Paul Scheerbart (1863-1915) duidelijk zichtbaar. Ze raakten bevriend nadat Taut een artikel in het tijdschrift *Der Sturm* had gepubliceerd waarin hij architecten, schilders en beeldhouwers opriep aan een groot gesamtwerk te werken.³⁴ Hun vriendschap vond zowel uitdrukking in Scheerbarts publicatie *Glasarchitektur* (1914), een programmatische oproep voor een bouwkunst van glas, alsook in Tauts *Glashaus* op de tentoonstelling van de Deutsche Werkbund in Keulen in 1914. Scheerbarts boek was aan Taut opgedragen en de aforismen die zich op de glastempel bevonden, zoals 'Gekleurd glas/vernietigt de haat', stamden van Scheerbart.³⁵

In zijn boek *Glasarchitektur* poneert Scheerbart dat de gesloten ruimtes waarin mensen opgroeien een negatieve invloed op hen zouden hebben. Hij pleitte voor de ontmaterialisering van gebouwen door het gebruik van gekleurd glas en beschouwde dit als voorwaarde van een fundamentele maatschappelijke vernieuwing.³⁶ Hiermee nam hij stelling tegen de gevolgen van industrialisatie en inhumane leefomstandigheden in de grote steden. Pas als baksteenarchitectuur vervangen zou worden door gekleurde glasarchitectuur, zou een paradijs op aarde mogelijk zijn.

In Tauts *Glashaus*, het eerste expressionistische glasgebouw, leidden trappen met glazen treden langs gebogen muren van glasstenen naar een koepelzaal. Na het beklimmen van de trap kwam de bezoeker in de filigrane koepelconstructie waarin lichtbollen in een cirkel hingen met in het midden een gekleurde lichtbron. Volgens een toenmalige recensent straalde dit ontwerp een warm, gedempt licht en een sprookjesachtige stemming uit. De bezoeker daalde vervolgens langs een andere trap af naar een waterval die door verlichte cascades de ruimte met een 'de zinnen betoverend spectrum van licht, ruimte en beweging' vulde.³⁷ In zijn artikel 'Farbenwirkungen aus meiner Praxis' (1919) schreef Taut over het Glashaus als een lichtschild dat beneden diepblauw begon, van mosgroen naar boven in goudgeel overging en in de nok van de ruimte in stralend witgeel uitmondde.³⁸ Hij beoogde uit gekleurd glas een gewaad voor de ziel te creëren.



Bruno Taut, *Glashaus* op de tentoonstelling van de Deutsche Werkbund, Keulen, 1914



Bruno Taut, *Glashaus* (interieur) op de tentoonstelling van de Deutsche Werkbund, Keulen, 1914



Lyonel Feininger, *Kathedraal*, titelpagina van Walter Gropius, *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses*, 1919 | Collectie Bauhaus-Archiv, Berlijn

In 1919 publiceerde Bruno Taut zijn tekeningen *Alpine Architektur*. Hierin bekroont hij een van de hoogste bergen op aarde met gigantische glazen gebouwen. Hij voorziet deze tekening van het commentaar dat de realisatie beslist enorm zwaar zou zijn en opofferingen zou vergen, maar niet onmogelijk zou zijn. Hij citeert Goethes woorden: 'Men verlangt zo zelden het onmogelijke van de mens.'

Tussen de leden van de Gläserne Kette ontwikkelde zich een controverse rond de tegenstelling van innerlijke aanschouwing (*innere Anschauung*) en verstand. Bruno Taut, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin en Paul Goesch vonden dat het geloof, de aanschouwing en de fantasie van het grootste belang waren en dat vorm slechts een secundaire betekenis had.³⁹ Alleen zo zou een toestand van onschuld geschapen kunnen worden die voor de geestelijke vernieuwing noodzakelijk was. Imitatie van vormen uit de natuur zouden slechts tot een nieuw formalisme leiden. In tegenstelling tot deze opvatting vonden Wenzel Hablik en de broers Luckhardt dat zonder vorm helemaal niets zou kunnen bestaan.

Bruno Taut vertegenwoordigde de 'officiële lijn' van de Gläserne Kette. Volgens hem was fantasie werkelijker dan de werkelijkheid. Niet rationele analyses maar intuïtieve visioenen zouden het beste de weg kunnen wijzen. Ook Adolf Behne wilde niet van rationalisme weten. In een essay naar aanleiding van de tentoonstelling 'Neues Bauen' in Berlijn (1920), waaraan bijna alleen leden van de Gläserne Kette deelnamen, hekelde hij de voorstanders van de goedkope woningbouw die hij als woonkazernes (*Massenquartiere*) en mensenstallen bestempelde. Volgens hem wilden de architecten van de Gläserne Kette niets te maken hebben met de bouw van zulke onwaardige behuizingen.⁴⁰ Voorlopig zouden zij zich liever in het rijk van hun fantasie terugtrekken en een gunstiger tijdstip afwachten: 'Als verstand en goedheid de wereld zullen regeren, helpen wij mee aan de opbouw!'⁴¹

In de loop der tijd raakten de leden van de Gläserne Kette gedisilluseerd over de ontvankelijkheid van het volk voor hun ideeën. De hoop op een spirituele revolutie slonk zienderogen. Er trad een verzadiging van hun utopisch denken op en de aandacht van Bruno Taut en andere architecten verschoof van intuïtie naar rationalisme en helderheid. In december 1920 eindigde de correspondentie. De ideeën van de Gläserne Kette en van de Arbeitsrat für Kunst speelden echter bij de oprichting van het Bauhaus een grote rol.

Het vroege Bauhaus

Walter Gropius richtte op 1 april 1919 – kort na de Novemberrevolutie – het Staatliches Bauhaus in Weimar op. Het vroege Bauhaus was programmatisch nauw met de Arbeits-

rat für Kunst en Gläserne Kette verbonden. Gropius was immers lid van de Gläserne Kette en voorzitter van de Arbeitsrat. Maar in tegenstelling tot deze groeperingen wist hij de hervormingsideeën uit de tijd van de Novemberrevolutie in zijn programma voor het Bauhaus verder uit te werken en slaagde hij erin belangrijke elementen ervan te realiseren. Zijn ambitie werd gedragen door de hoop uit de puinhopen van de verloren oorlog en de ontwrichting van het geestelijke en economische leven iets nieuws op te bouwen.⁴²

Gropius' manifest en programma voor het Bauhaus uit 1919 opent met de houtsnede *Kathedraal* van Feininger, die sinds 1912 zijn 'kristallijne' expressionisme had ontwikkeld. Uit de tekst blijkt dat de kathedraal symbool staat voor het samengaan van de verschillende kunst disciplines in het gesamtwerk en voor het idee van de middeleeuwse bouwhut (*Bauhütte*). De kathedraal is hier uitdrukking van een niet-vervreemde gemeenschap waarin het individu opgaat en spiritualiteit beleeft en van de ambachtslieden die gezamenlijk aan de bouw werken en samen beslissingen nemen. In die zin kan deze gemeenschap als een soort basisdemocratie worden beschouwd.⁴³ Het manifest eindigt plechtig met de woorden: 'We willen gemeenschappelijk de vernieuwing van de toekomst bedenken en realiseren, waarin alles in één vorm samengaat: architectuur, sculptuur en schilderkunst. Een vorm die eens uit de miljoenen handen van de handwerkslieden naar de hemel zal oprijzen als een kristallen zinnebeeld van een nieuw geloof.'⁴⁴

Gropius heeft in zijn visionair manifest een utopische bouw van de toekomst voor ogen en in het programma noemt hij zelfs de gemeenschappelijke planning van omvangrijke utopische bouwontwerpen zoals volks- en cultusgebouwen. Tegelijkertijd is het programma praktijkgericht en speelt degelijk ambachtelijk onderwijs een grote rol. Een architecturaafdeling ontbrak echter jarenlang aan het Bauhaus en in de begintijd benoemde Gropius vooral schilders die het gezicht van de kunstacademie sterk bepaalden. In het Bauhaus-programma verschijnt de architectuur dan ook eerder als een toekomstig doel: 'Het laatste, zij het nog verre doel van het Bauhaus is het eenheidskunstwerk: het grote bouwwerk waarin elk verschil tussen monumentale en decoratieve kunst is opgeheven.'⁴⁵ De verschillende disciplines zouden eerst afzonderlijk worden ontwikkeld, voordat ze in het grote bouwwerk verenigd zouden worden waarin de nieuwe mens gehuisvest zou zijn. Gropius kende de utopie van de nieuwe architectuur blijkbaar nog minder realisatiekansen toe dan de leden van de utopische briefwisseling van de Gläserne Kette. Wolfgang Pehnt vindt daarom dat Gropius uiteindelijk een groter visionair was.⁴⁶ De vernieuwing van de mens zou voorlopig bescheidener vanuit het bouw- en kunstambacht uitgaan. In de tijd na de oorlog betekende het

ambacht voor hem de basis waarop een werkgemeenschap van alle scheppenden, met welke sociale achtergrond dan ook, zou kunnen ontstaan. Hij hoopte dat een nieuwe oorspronkelijkheid van het volk (niet van de kunstenaars) zou uitgaan.

In de beginfase heerste er op het Bauhaus een esoterische en samenzweerderige stemming. Gropius bedacht ceremonieën die soms cultische trekken aannamen en zelfs de geometrische vormen uit deze periode van Bauhaus-docent Kandinsky komen voort uit esoterische contexten. Johannes Itten (1888–1967) was de centrale figuur van het vroege Bauhaus. Hij ontwikkelde het leerconcept en gaf de voor studenten verplichte *Vorkurs*. Hij was aanhanger van de Mazdaznan-leer, een mengeling van de leer van Zarathoestra, christendom en hindoeïsme. Met zijn levensleer oefende hij veel invloed uit binnen het Bauhaus. Zo waren concentratie-, ademhalings- en ritmeoefeningen, ochtendgezangen en -spreuken deel van zijn pedagogische methode. Hij wilde creatieve krachten in het individu vrijmaken en tot een mystiek beleven van de dingen aanzetten. Zijn doel was het opvoeden van creatieve, met zichzelf en de wereld harmoniserende mensen. Hij beschreef zijn pedagogische beginselen in zijn tekst 'Analysen alter Meister', die in de almanak *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit* (1921) verscheen.

Terwijl Gropius zich van zijn utopische uitgangspunten uit de beginperiode steeds meer losmaakte ten gunste van een pragmatisch-functionele eenheid van kunst en techniek, hield Itten aan het doel vast om door een verandering van denk- en gevoelswijzen een 'nieuwe mens' voort te brengen. Met het vertrek van Itten in maart 1923 veranderde het Bauhaus fundamenteel.

Maar ook na de heroriëntatie van het Bauhaus rond 1923 – toen kunst en techniek een nieuwe eenheid vormden – behielden de oude symbolen zoals het kristal hun identiteitsvormend karakter en bleef het idee van het gesamt-kunstwerk van kracht. Het ateliergebouw van glas dat Gropius in 1925–1926 realiseerde voor het Bauhaus in Dessau werkt door de spiegelingen als een kristal en is als een gesamt-kunstwerk geconcipieerd, ondanks het feit dat dit ateliergebouw een modern, utilitair karakter heeft en de ateliers – net als industriële laboratoria – nieuwe producten ontwikkelden. Pas met Hannes Meyer, de tweede directeur vanaf 1928, die een streng functionalisme aanhing, trad het idee van het gesamt-kunstwerk op de achtergrond.⁴⁷ De Utopia-gedachte leefde voort. Nu wordt deze echter gezocht in de mogelijkheden van de industriële productie. Met behulp van techniek wil men tot een oplossing van sociale problemen komen.

De ontwikkeling in architectuur en design voltrok zich ook in andere kunstvormen. In de schilderkunst speelde de werkelijkheid in de jaren twintig internationaal weer een grote rol.

Hoewel de abstractie zich verder ontwikkelde, domineerde in het Interbellum de figuratie en in het bijzonder de nieuwe zakelijkheid. Deze tendens richtte zich tegen de utopische modellen van een betere maatschappij en mensheid, tegen het spirituele, intuïtieve en irrationele van het expressionisme.

Het aanvankelijke, geëxalteerde geloof in de verlossende kracht van oorlog was een illusie gebleken. De hoge eisen van het expressionisme en de daarmee verbonden verwachtingen van een nieuwe mens in een nieuwe samenleving leidden uiteindelijk tot grote teleurstellingen. Omdat het expressionisme zich primair als geestelijke stroming en niet slechts formeel definieerde, kwamen er twijfels op toen het intellectuele klimaat veranderde. De expressionisten waren scheppers van een nieuwe wereld, maar slaagden er na de Eerste Wereldoorlog niet in om de reële wereld te verwerken. Bij de schilders van de Nieuwe Zakelijkheid, zoals Otto Dix en George Grosz, was er geen sprake meer van een verheven toekomstvisie. Zij beeldden de werkelijkheid in al haar gruwelijkheid en onvolkomenheid uit. Terwijl vlak na de oorlog sociale utopieën nog een relevantie leken te hebben, werden ze snel door de realiteit ingehaald. Er ontstond een anti-expressionistische sfeer en al in 1920 formuleerde Wilhelm Hausenstein de leus: 'Het expressionisme is dood!'⁴⁸

1 Een van de weinige tentoonstellingscatalogi die zich richten op de utopie in de expressionistische kunst en architectuur is: *Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*, Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art)/Berkeley 1993 (2001).

2 'Nun, eine von den Bestrebungen der Brücke ist, alle revolutionären und gährenden Elemente an sich zu ziehen – das besagt der Name Brücke.' (Wel, een van de ambities van de Brücke is om alle revolutionaire en gistende krachten naar zich toe te trekken – vandaar de naam Brücke.) Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe, 1902–1914*, Keulen 1967, p. 92.

3 Het hele programma luidde: 'Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlgeessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.' (Gelovend in ontwikkeling, in een generatie van mensen die scheppen en mensen die daarvan kunnen genieten, roepen wij heel de jeugd bij elkaar, en als jeugd die de toekomst draagt, willen wij ons armslag en levensvrijheid verschaffen tegenover de gevestigde oudere machten. Iedereen hoort bij ons die rechtstreeks en onvervalst uitdrukking geeft aan datgene wat hem tot scheppen aanzet.) Meike Hoffmann, *Leben und Schaffen der Künstlergruppe 'Brücke' 1905 bis 1913. Mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik*, Berlijn 2005, p. 244-245.

4 Ernst Ludwig Kirchner in *Chronik KG Brücke* (1913), afgebeeld in: Hoffmann, op. cit. (noot 3), p. 309.

5 Hoffmann, op. cit. (noot 3), p. 23-25.

6 Ibid., p. 205-206 en p. 227-228 wijst er in tegenstelling tot Peter Bürger (2001) terecht op dat de Brücke-kunstenaars kunst als geïsoleerd systeem afwezen, dat herstel van de sociale relevantie van kunst en het doorbreken van de verstarde conventies juist essentieel waren. Inmiddels is in tegenstelling tot de opvatting van Bürger ook aangetoond dat dada wel degelijk artistieke doelstellingen had en niet tegen de geïnstitutionaliseerde status van kunst was gericht, maar veel meer voor een radicaal nieuwe kunst stond (Van den Berg 2006). De scherpe tegenstelling die Bürger in die zin o.a. in zijn klassieke tekst *Theorie der Avantgarde* (1974) tussen expressionisme en dadaïsme creëert, is onhoudbaar. Peter Bürger, 'Die Brücke – eine avantgardistische Bewegung?', in: tent.cat. *Die Brücke in Dresden, 1905–1911*, Dresden (Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen)/Keulen 2001, p. 46-51; Hubert van den Berg, 'From a New Art to a New Life and a New Man.

Avant-Garde Utopianism in Dada', in: Sascha Bru en Gunther Marten (red.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906–1940* (Avant-Garde Critical Studies; 19), Amsterdam 2006, p. 133-150.

7 Vgl. Reinhold Heller, 'Bridge to Utopia. The Brücke as Utopian Experiment', in: tent.cat. *Expressionist Utopias*, op. cit. (noot 1), p. 62-83, hier p. 71.

8 Tent.cat. Monte Verità. *Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen Topographie*, München (Museum Villa Stuck)/Milaan 1980; Renate Foitzik Kirchgraber, *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, diss. Universität Basel, Bazel 2003, URL: <http://edoc.unibas.ch/671/> [bezocht 19 januari 2013].

9 'unmittelbar und unverfälscht', Hoffmann, op. cit. (noot 3).

10 Manfred Reuther, 'Emil Nolde. Der Tanz in Leben und Kunst', in: tent.cat. *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Emden (Kunsthalle)/Keulen 1996, p. 98-105, hier p. 103.

11 Emil Nolde, *Reisen, Ächtung, Befreiung, 1919–1946*, Keulen 1967 (1994), p. 77.

12 Athina Chadzis, *Die expressionistischen Maskentänzer Lavinia Schulz und Walter Holdt (Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft)*, Frankfurt am Main 1998.

13 Reuther, op. cit. (noot 10), p. 105.

14 Ortrud Westheider, 'Die Tournee der ersten Ausstellung des Blauen Reiters. Eine Rekonstruktion in Korrespondentenberichten', in: tent.cat. *Der Blaue Reiter*, Bremen (Kunsthalle Bremen)/Keulen 2000, p. 49-54, hier p. 49.

15 Wassily Kandinsky, 'Über die Formfrage', in: Wassily Kandinsky en Franz Marc (red.), *Der Blaue Reiter*, München 1912 (1965), p. 136 en 181.

16 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1911 (1952), p. 132-182, hier p. 115.

17 Ibid., p. 23.

18 Ibid., p. 42.

19 '(...) dass dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der Epoche des großen Geistigen.' ((...) dat het spirituele in de schilderkunst in direct organisch verband staat met de reeds gestarte opbouw van het nieuwe rijk van de spiritualiteit, aangezien het spirituele de ziel vormt van het tijdperk van de grote spiritualiteit.) Ibid., p. 143.

20 Ibid., p. 115.

21 Franz Marc, 'Die "Wilden" Deutschlands', in: Wassily Kandinsky en Franz Marc (red.), *Der Blaue Reiter*, München 1912 (1965), p. 28-32, hier p. 28.

22 Ibid., p. 31.

23 Carla Schulz-Hoffmann, 'Utopie und Abstraktion. Franz Marc und die Bedeutung romantischer Denkvorstellungen für die Kunst der Moderne', in: tent.cat. *Franz Marc. Kräfte der Natur, Werke*

1912–1915, München (Staatgalerie moderner Kunst)/Münster (Westfälisches Landesmuseum)/Ostfildern 1993, p. 166.

24 Franz Marc, 'Das geheime Europa', in: Franz Marc. *Schriften*, Klaus Lankheit (red.), Keulen 1914 (1978), p. 163-167, hier p. 165 en p. 166.

25 '(...) dass so rasend schnell der große Krieg kommen würde, der über alle Worte weg selbst das Morsche zerbricht, das Faulende ausstößt und das Kommende zur Gegenwart macht. (...) Das Volk ahnte, dass es erst durch den großen Krieg gehen musste, um sich ein neues Leben und neue Ideale zu formen.' Franz Marc, 'Im Gefegewe der Krieger', ((...) dat zo razend snel de grote oorlog zou komen die onverbiddelijk al wat gammel was afbrak, het bederf wegwerkte en de toekomst het heden binnenhaalde. (...) Het volk voorvoelde dat het eerst door de grote oorlog heen moest om tot een nieuw leven en nieuwe idealen te kunnen komen.)', Franz Marc. *Schriften*, red. Klaus Lankheit, Keulen 1914 (1978), p. 158-162, hier p. 159.

26 Angelika Schmid, 'Die sogenannten Apokalyptischen Landschaften (1912–1916): "Mahnende Rufer" des Künstlers Ludwig Meidner', in: tent.cat. *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat, 1884–1966*, Darmstadt (Mathildenhöhe)/Stuttgart 1991, dl. 1, p. 84-95.

27 Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlijn 1969, p. 45-46.

28 Tent.cat. *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921. Ausstellung mit Dokumentation*, Berlijn (Akademie der Künste) 1980, p. 87.

29 Ibid., p. 114.

30 Ibid., p. 90.

31 'Senden Sie mehr, das ist letzten Endes das, was wir wollen: die Utopie!' Ibid., p. 82.

32 Armin Schulz, 'Hinein in die Menschheitswogen', in: tent.cat. *Novembergruppe*, Berlijn (Galerie Bodo Niemann) 1993, p. 9-22, hier p. 18.

33 Iain B. Whythe en Romana Schneider (red.), *Die Gläserne Kette. Briefe von Bruno Taut und Hermann Finsterlin, Hans und Wassili Luckhardt, Wenzel August Hablik und Hans Scharoun, Otto Gröne, Hans Hansen, Paul Goesch und Alfred Brust (Korrespondenzen; 10)*, Ostfildern-Ruit 1996, p. 9-10.

34 Ibid., p. 14.

35 'Das bunte Glas/zerstört den Hass'. Ibid., p. 14.

36 Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, München 1971 (2000), p. 25, 42, 127 etc.

37 W. Durth, 'Die Neuerfindung der Welt als gute Wohnung im All. Bruno Taut und die Gläserne Kette', in: tent.cat. *Gesamt-kunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925*, Darmstadt (Mathildenhöhe)/Ostfildern 2010, p. 338.

38 Ibid., p. 338.

39 Whythe/Schneider, op. cit. (noot 33), p. 16.

40 Whythe/Schneider, op. cit. (noot 33), p. 18.

41 'Wenn die Welt von Einsicht und Güte wird geleitet werden, helfen wir ihr zu bauen!' Whythe/Schneider, op. cit. (noot 33), p. 18.

42 Gropius in 1963 aan Tomás Maldonado. Geciteerd in: Nicole Colin, 'Bauhaus philosophisch. Kulturkritik und soziale Utopie', in: Jeannine Fiedler en Peter Feierabend (red.), *Bauhaus*, Keulen 1999, p. 22-25, hier p. 22.

43 Gerda Breuer, '"Kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens". Expressionistisches Handwerk und Gesamt-kunstwerk am Bauhaus', in: tent.cat. *Darmstadt, Mathildenhöhe, Gesamt-kunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925*, Darmstadt (Mathildenhöhe)/Ostfildern 2010, p. 402-411, hier p. 407.

44 'Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.' Hans M. Wiegler, *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Keulen 1962 (2002), p. 38-41.

45 '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.' Ibid., p. 40.

46 Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973 (1981), p. 108 en 116.

47 Breuer, op. cit. (noot 43), p. 407.

48 Tent.cat. *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933*, Berlijn (Staatliche Museen zu Berlin) 1974, p. 11.