

Walter Gropius

Bauten und Projekte
Carsten Krohn

Birkhäuser
Basel

Layout, Umschlaggestaltung und Satz
Annette Kern, Berlin

Lektorat und Projektkoordination
Henriette Mueller-Stahl, Berlin

Produktion
Heike Stempel, Berlin

Lithografie
bildpunkt Druckvorstufen GmbH, Berlin

Papier
135 g/m² Condat Matt Perigord

Druck
Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

Library of Congress Control Number: 2019936658

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

ISBN 978-3-0356-1727-6
e-ISBN (PDF) 978-3-0356-1737-5
Englisch Print-ISBN 978-3-0356-1728-3

© 2019 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel
Postfach 44, 4009 Basel, Schweiz
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

9 8 7 6 5 4 3 2 1 www.birkhauser.com

Inhalt

9	Einleitung
20	Haus Metzler Dramburg/Pommern, heute Polen, 1905–06
22	Gut Janikow bei Dramburg/Pommern, heute Polen, 1906–09
24	Gut von Brockhausen Mittelfelde/Pommern, heute Polen, 1907–14
25	Haus von Arnim Falkenhagen/Pommern, heute Polen, 1910–11
26	Haus Golzengut Dramburg/Pommern, heute Polen, 1910–11
27	Stärkefabrik Kleffel bei Dramburg/Pommern, heute Polen, 1911
28	Fagus-Werk Alfeld, Deutschland, 1911–15, 1921–25
34	Wohnhäuser Bernburger Maschinenfabrik Alfeld, Deutschland, 1912–13
36	Getreidespeicher und Wohnbebauung Märkisch Friedland/Pommern, heute Polen, 1913–14
38	Siedlung „Eigene Scholle“ Wittenberge, Deutschland, 1913–14
40	Musterfabrik Werkbundausstellung Köln, Deutschland, 1913–14
44	Denkmal der Märzgefallenen Weimar, Deutschland, 1920–22
46	Haus Sommerfeld Berlin-Lichterfelde, Deutschland, 1920–22
48	Reihenhäuser Sommerfeld Berlin-Lichterfelde, Deutschland, 1920–22
50	Haus Mendel Berlin-Wannsee, Deutschland, 1921
51	Haus Stoeckle Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1921–22
52	Haus Otte Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1921–22
54	Stadttheater Jena Jena, Deutschland, 1921–22
56	Lagerhaus Kappe Alfeld, Deutschland, 1922–24
58	Hannoversche Papierfabrik Alfeld, Deutschland, 1922–24
59	Grabmal Mendel Berlin-Weißensee, Deutschland, 1923
60	Direktorenzimmer Bauhaus Weimar, Deutschland, 1923
62	Haus Auerbach Jena, Deutschland, 1924
65	Fabrik Müller Kirchbrak, Deutschland, 1925–26
66	Bauhaus Dessau, Deutschland, 1925–26

78	Meisterhäuser Dessau, Deutschland, 1925–26
84	Haus Gropius Dessau, Deutschland, 1925–26
86	Siedlung Törten Dessau, Deutschland, 1926–28
92	Häuser Weißenhofsiedlung Stuttgart, Deutschland, 1927
94	Arbeitsamt Dessau Dessau, Deutschland, 1927–29
100	Haus Zuckerkandl Jena, Deutschland, 1927–29
101	AHAG-Sommerfeld-Ausstellung Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1928
102	Haus Lewin Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1928–29
104	Siedlung Dammerstock Karlsruhe, Deutschland, 1928–29
108	Siedlung Am Lindenbaum Frankfurt am Main, Deutschland, 1929–30
110	Wohnbauten Siedlung Siemensstadt Berlin-Siemensstadt, Deutschland, 1929–30
114	Kupferhäuser Finow und Potsdam, Deutschland, 1931–32
115	Das wachsende Haus Berlin-Westend, Deutschland, 1932
116	Haus Bahner Kleinmachnow, Deutschland, 1933
118	Haus Maurer Berlin-Dahlem, Deutschland, 1933
119	Haus Levy London, Großbritannien, 1935–36
121	Mortimer Gall Electrical Centre London, Großbritannien, 1936
122	Denham Filmlaboratorien Denham, Großbritannien, 1936
124	Haus Donaldson Shipbourne, Großbritannien, 1936–37
125	Impington Village College Impington, Großbritannien, 1936–39
128	Haus Gropius Lincoln, Massachusetts, USA, 1938
132	Haus Hagerty Cohasset, Massachusetts, USA, 1938
134	Haus Breuer Lincoln, Massachusetts, USA, 1938–39
136	Haus Ford Lincoln, Massachusetts, USA, 1938–39
138	Haus Frank Pittsburgh, Pennsylvania, USA, 1939–40
143	Haus Chamberlain Wayland, Massachusetts, USA, 1940–41

144	Haus Abele Framingham, Massachusetts, USA, 1940–41
145	Aluminum City Terrace New Kensington, Pennsylvania, USA, 1941–42
149	Packaged House System Burbank, Kalifornien, USA, 1942–52
150	Fabrik der Container Corporation of America Greensboro, North Carolina, USA, 1944–46
151	Fabrik Cartón de Colombia Yumbo, Kolumbien, 1945–48
152	Haus Howlett Belmont, Massachusetts, USA, 1945–48
153	Michael-Reese-Krankenhaus Chicago, Illinois, USA, 1945–59
154	Peter Thacher Junior High School Attleboro, Massachusetts, USA, 1947–51
156	Harvard Graduate Center Cambridge, Massachusetts, USA, 1948–50
160	Haus Stichweh Hannover, Deutschland, 1951–53
162	Overholt-Klinik Boston, Massachusetts, USA, 1953–55
164	Wohnblock Hansaviertel Berlin-Hansaviertel, Deutschland, 1955–57
168	US-Botschaft Athen Athen, Griechenland, 1956–61
171	Oheb-Shalom-Synagoge Baltimore, Maryland, USA, 1957–60
172	Universität Bagdad Bagdad, Irak, 1957–83
175	Pan Am Building New York, USA, 1958–63
178	Gropiusstadt Berlin-Gropiusstadt, Deutschland, 1959–72
181	John F. Kennedy Federal Building Boston, Massachusetts, USA, 1961–66
186	Schule und Kindergarten Gropiusstadt Berlin-Gropiusstadt, Deutschland, 1962–68
190	Tower East Shaker Heights, Ohio, USA, 1964–68
192	Bauhaus-Archiv Berlin-Tiergarten, Deutschland, 1964–79
195	Porzellanfabrik Rosenthal Selb, Deutschland, 1965–67
198	Huntington Galleries Huntington, West Virginia, USA, 1967–70
200	Glaswerk Amberg Amberg, Deutschland, 1967–70
204	Literaturverzeichnis
206	Sachregister
207	Bildnachweis
208	Über den Autor

Einleitung

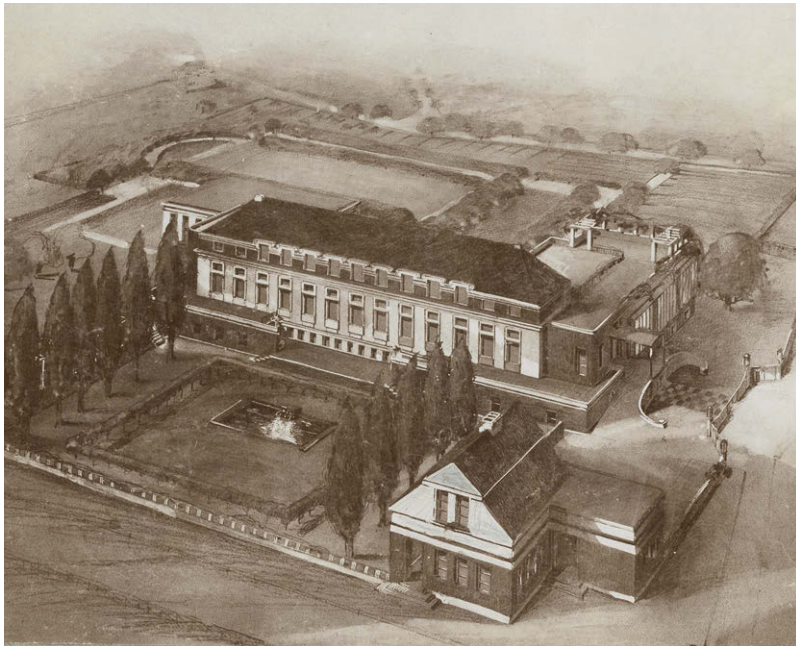
Mehr noch als durch seine Bauten wurde Walter Gropius als Gründer des Bauhauses bekannt. Er hatte die Vision, dass ein neuartiges Ausbildungssystem stärker auf die gebaute Umwelt einwirken könne als einzelne Bauwerke. Zu Lebzeiten wurde er neben Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier und Frank Lloyd Wright als einer der größten Architekten des Jahrhunderts genannt, doch er konnte nicht zeichnen. So waren die Partnerschaften mit anderen Architekten für ihn essentiell, und es werden in diesem Buch, dessen Ziel es ist, sein gebautes Gesamtwerk darzustellen, auch Bauten dokumentiert, die er nicht selbst entworfen hat.¹

Walter Gropius wurde 1883 in Berlin geboren. Über seinen Vater, der ebenfalls Architekt war, sagte er: „Er war ein ziemlich zurückhaltender und furchtsamer Mensch ohne genügend Selbstsicherheit, weshalb er auch niemals bis in die erste Reihe vorstieß. Er hat nur im ersten Teil seiner Laufbahn, bevor er städtischer Angestellter wurde, einige Gebäude entworfen und gebaut. [...] Beim Nachdenken über die Tradition unserer Familie und ihre moralische Temperatur im Vergleich zu denen der mehr konservativen Onkels schneiden unsere Eltern mit ihrer liberalen Breite und ihrer unzerstörbaren Güte und Toleranz gut ab. Ihre Haltung lies eben Spielraum für ungehinderte Entwicklung.“²

Allerdings brach Gropius sein Architekturstudium in München und Berlin ab. „Meine absolute Unfähigkeit auch nur das einfachste aufs Papier zu bringen, [...] lässt mich oft mit Sorgen auf meinen zukünftigen Beruf sehen“, schrieb er an seine Mutter. „Es scheint mir fast eine physische Unmöglichkeit bei mir zu sein, denn ich bekomme sofort einen Krampf in der Hand.“³ Schon als Student beschäftigte er einen Zeichner, und während seiner anschließenden Mitarbeit im Atelier von Peter Behrens war er insbesondere mit der Bauleitung befasst. In Sigfried Giedions grundlegender Monografie von 1953 war Gropius' Position bei Behrens als „Bürochef“ bezeichnet, und dass dies eine Übertreibung war, wurde lange nicht bemerkt.⁴

„Jahr und Tag war ich ständig bei Behrens abends im Hause und identifizierte mich mit allen seinen Arbeiten,“⁵ erklärte Gropius. „Sein umfassendes und gründliches Interesse an der Gestaltung der gesamten Umwelt, das sich nicht nur auf Architektur, sondern auch auf Malerei, Bühne, Industrieprodukte und Typographie erstreckte, hatte große Anziehungskraft für mich. [...] Ich verdanke ihm viel, vor allem die Gewohnheit, in Prinzipien zu denken.“⁶ Zusammen mit einem weiteren Behrens-Mitarbeiter, mit Adolf Meyer, eröffnete er ein Büro, doch die Partnerschaft der beiden war nicht gleichberechtigt, obwohl die Entwürfe als eine Gemeinschaftsleistung präsentiert wurden. Gropius akquirierte die Aufträge oder bekam sie über seine Familie vermittelt und konnte Meyer bezahlen. Die frühen Bauten und Projekte von ihnen waren stark von Behrens geprägt, dessen Architektursprache sich zu dieser Zeit wiederum eng an Karl Friedrich Schinkel anlehnte. Gropius selbst betonte, dass er „aus einer preußischen Familie stamme und zu einer langen Reihe von Architekten in der Tradition von Schinkel gehöre“.⁷

Einer der ersten Aufträge war eine Schuhleistenfabrik, mit der Gropius schlagartig berühmt wurde. Über die Bauten des Fagus-Werks schrieb

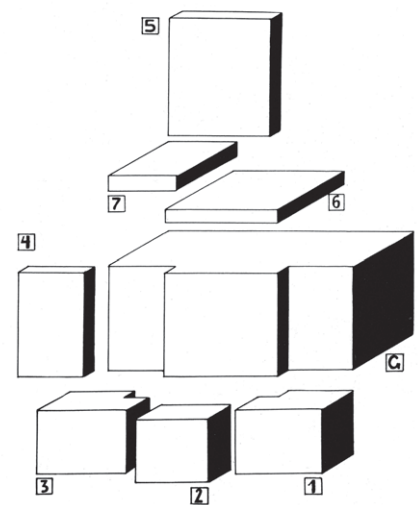
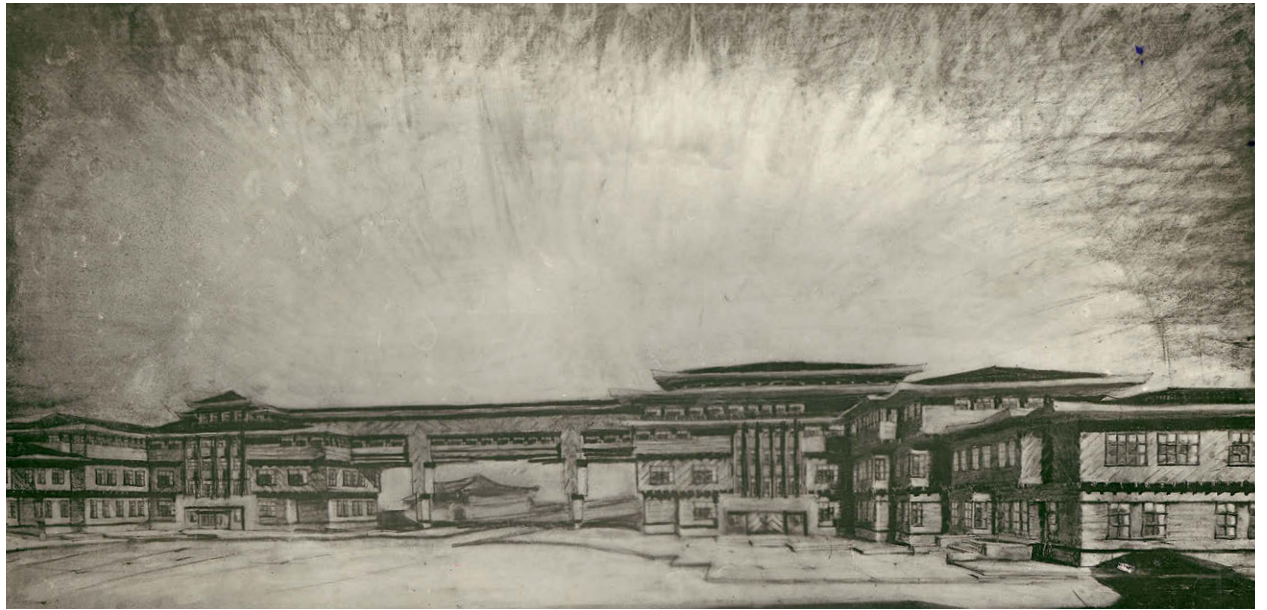


Reyner Banham 1960: „Ohne Zweifel verdanken sie diese hohe Wertschätzung zum Teil der Tatsache, dass Gropius selbst gute Kontakte zu den Historikern der Moderne hatte, und zum Teil auch der photographischen Auswahl – man kann nämlich durch eine böswillige Auswahl der Photos bewirken, dass sie nicht ‚moderner‘ erscheinen“ als Bauten von Behrens. „Das moderne dieser Gebäudegruppen ist tatsächlich nur an Teilstücken auf zwei Seiten erkennbar“⁸, erklärte Banham und bezog sich auf die verglasten Gebäudeecken. Mit welcher Unsicherheit Gropius und Meyer damals entwarfen, zeigt sich an einem Projekt für ein Krankenhaus (Abb. 1), das *nach* dem Fagus-Werk konzipiert wurde. Die strenge neoklassizistische Formensprache ist ganz auf der Linie von Behrens, und offensichtlich konnte sich Gropius damals noch nicht vorstellen, seine radikalen Industriebaulösungen auf repräsentative Bauaufgaben zu übertragen.

Im Rückblick bezeichnete er seine frühesten Bauten als „Jugend-sünden“⁹ und war nicht an einer Veröffentlichung interessiert. Ihm nahestehende Architekturhistoriker und auch er selbst haben durch Ausblenden eine Gradlinigkeit des Werks konstruiert. Das Ziel dieses Buchs ist es hingegen, die Entwicklung mitsamt der Brüche Bau für Bau nachzuzeichnen. Wenn die hier gezeigten Fotos Diskontinuitäten im Werk zeigen, geschieht dies nicht aufgrund der Auswahl, sondern da die Evolution der modernen Architektur immer auch ambivalent war und nicht stringent verlief. Die Entwicklung des Werks zeigt sich wie bei den anderen Protagonisten der Bewegung als ein mäandernder Weg, als ein Prozess des Suchens.

Kaum dass es Gropius und Meyer nach der politischen Revolution in Deutschland von 1918 gelungen war, sich vom Klassizismus zu lösen, indem sie analog des Zeitgeistes eine expressionistische Architektursprache erprobten, wie sie sich am Sommerfeld-Verwaltungsgebäude zeigt (Abb. 2), sahen sie sich sehr bald wieder in einer Sackgasse. 1919 hatte Gropius noch gefordert: „Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!“¹⁰ Und das Verwaltungsgebäude sollte aus Holz gebaut werden mit fernöstlich anmutenden Dächern. Doch auch wenn der romantische Geist dieser Anlage in den Arbeiten der folgenden Jahre einer sachlichen Haltung weicht, wurden nicht alle architektonischen Prinzipien überworfen. Beim Bauhaus-Gebäude in Dessau werden ebenfalls zwei Baukörper durch einen Brückenbau miteinander verbunden, so dass sich das Bauwerk über den öffentlichen Straßenraum erstreckt.

Wie bei anderen Architekten seiner Generation führten auch bei Gropius die traumatischen Erfahrungen des Krieges zu einem politischen Umdenken. Im utopischen Sinne glaubte er, mit einer grundlegenden Veränderung des Berufsstandes am Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuwirken. „Kapitalismus und Machtpolitik haben unser Geschlecht träge gemacht“, erklärte Gropius und forderte wie Behrens die Einheit der Künste unter der Leitung der Architektur. „Denn nur durch inniges Mit- und Ineinanderwirken aller künstlerischen Disziplinen kann eine Zeit jenes vielstimmige Orchester erzeugen, das allein den Namen der Kunst verdient. Der berufene Dirigent dieses Orchesters war von alters her der Architekt. Architekt, das heißt: Führer der Kunst.“¹¹



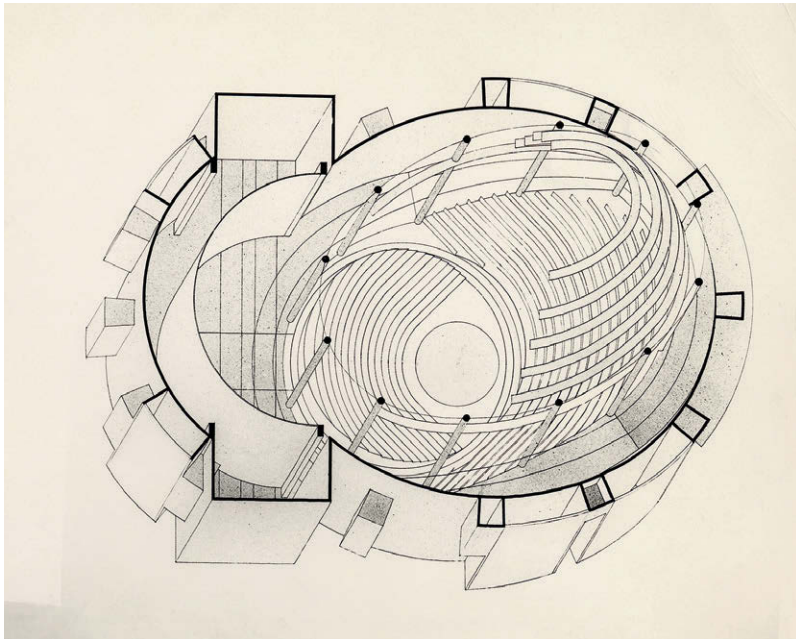
2 Walter Gropius mit Adolf Meyer, Projekt für ein Verwaltungsgebäude für Adolf Sommerfeld, Berlin 1920
3 Walter Gropius mit Adolf Meyer, „Baukasten im Großen“, Typenhäuser für eine Bauhaus-Siedlung in Weimar, 1922



Mit dieser Devise einer umfassenden Gestaltung gründete Gropius 1919 das Staatliche Bauhaus in Weimar, bei dem die Architektur allerdings noch nicht Teil des Lehrplans war. Die Studierenden wurden in handwerklicher Hinsicht von Technikern und zugleich von Künstlern ausgebildet. Es war das Prinzip der Kombination von „Werklehre“ und „Formlehre“. Auch wenn Gropius die Ziele des Bauhauses manifestartig verkündete, veränderten sich diese. Während der neun Jahre, in denen er das Bauhaus als Direktor leitete, spannten die Ideologien des Lehrkörpers ein breites Spektrum auf – von der mystischen Haltung Johannes Ittens bis zur kollektivistischen Position Hannes Meyers –, und dies spiegelt sich in Gropius' eigenem architektonischen Werk. Noch vor Einführung der Baulehre plante er eine Bauhaus-Siedlung, an deren Realisierung die Studierenden mitwirken sollten. Zusammen mit Adolf Meyer entwickelte er ein als „Wabenbau“ bezeichnetes Modulbausystem, bei dem ein Grundtypus (G in Abb. 3) durch das Aneinanderfügen von unterschiedlichen Raumzellen variiert werden sollte. Das auf Addition basierende Entwurfsprinzip nannte Gropius „Baukasten im Großen“. Die Idee, industriell vorgefertigte Bauelemente zu kombinieren, um eine Variabilität zu ermöglichen, hatte er bereits mit 26 Jahren in seiner Schrift *Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbau-gesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage* formuliert.

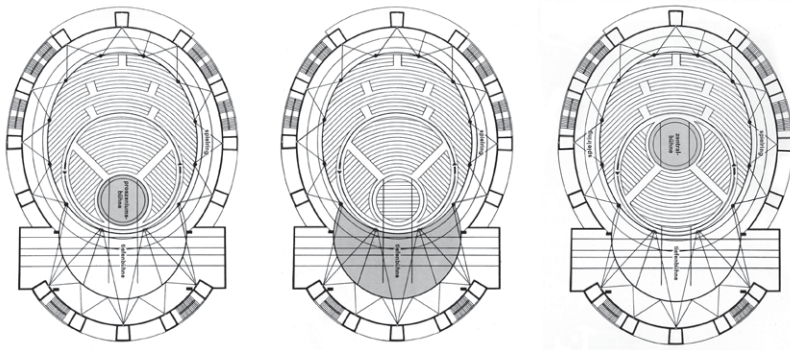
Während die privaten Wohnhäuser, die Gropius um 1920 baute, noch symmetrische Fassaden und konventionelle Dächer aufwiesen, zeigen die Modelle der Bauhaus-Siedlung bereits reine abstrakte Kuben mit jener Tendenz zur asymmetrischen Komposition, die von der holländischen De-Stijl-Bewegung proklamiert wurde. Diese Tendenz findet einen monumentalen Ausdruck im Entwurf für das Chicago-Tribune-Hochhaus (Abb. 4). Wie im Industriebau und im Gegensatz zu den Preisträgern des Wettbewerbs belieben Gropius und Meyer die Skelettstruktur des Gebäudes unverkleidet und verliehen dem Bau einen tektonischen Ausdruck. Dennoch ist der Bau nicht frei von Dekoration, denn für die künstlerisch komponierte Anordnung der Balkone findet sich keine funktionale Legitimation.

Als eine asymmetrische Komposition war auch das Dessauer Bauhaus-Gebäude angelegt, mit dem Gropius nicht nur eine neuartige Raumkonzeption demonstrierte, sondern auch jene fünf Punkte einer neuen Architektur – Säule, Dachgärten, freier Grundriss, langes Fenster und freie Fassade –, mit denen Le Corbusier argumentierte: „Es bleibt nichts mehr von vergangener Architektur.“¹² Bevor das Bauhaus aufgrund eines immer stärkeren Drucks der konservativen Politik 1925/26 von Weimar nach Dessau umzog, hatte Adolf Meyer mit einem eigenen Büro begonnen, unabhängig von Gropius zu arbeiten.¹³ Seitdem bewegte sich Gropius' Architektur in eine konstruktivistische Richtung. Während die architektonische Dynamik am Bauhaus-Gebäude durch eine asymmetrische Komposition bildhaft zum Ausdruck gebracht wurde, folgte eine Architektur, die sich gleich einer mechanischen Apparatur tatsächlich permanent verändern sollte. Gropius' Theaterprojekt für Erwin Piscator mit der Bezeichnung „Totaltheater“ basiert auf einem System von drehbaren Bühnen im Zentrum des Gebäudes, die vom Zuschauerraum umklammert werden (Abb. 5). Es sollten unterschiedliche Typen von Bühnen auch während einer Vorstellung



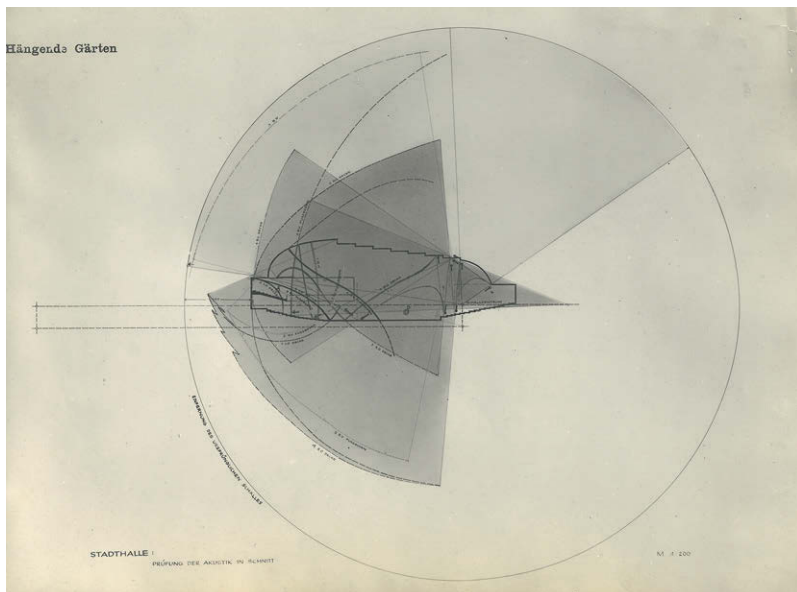
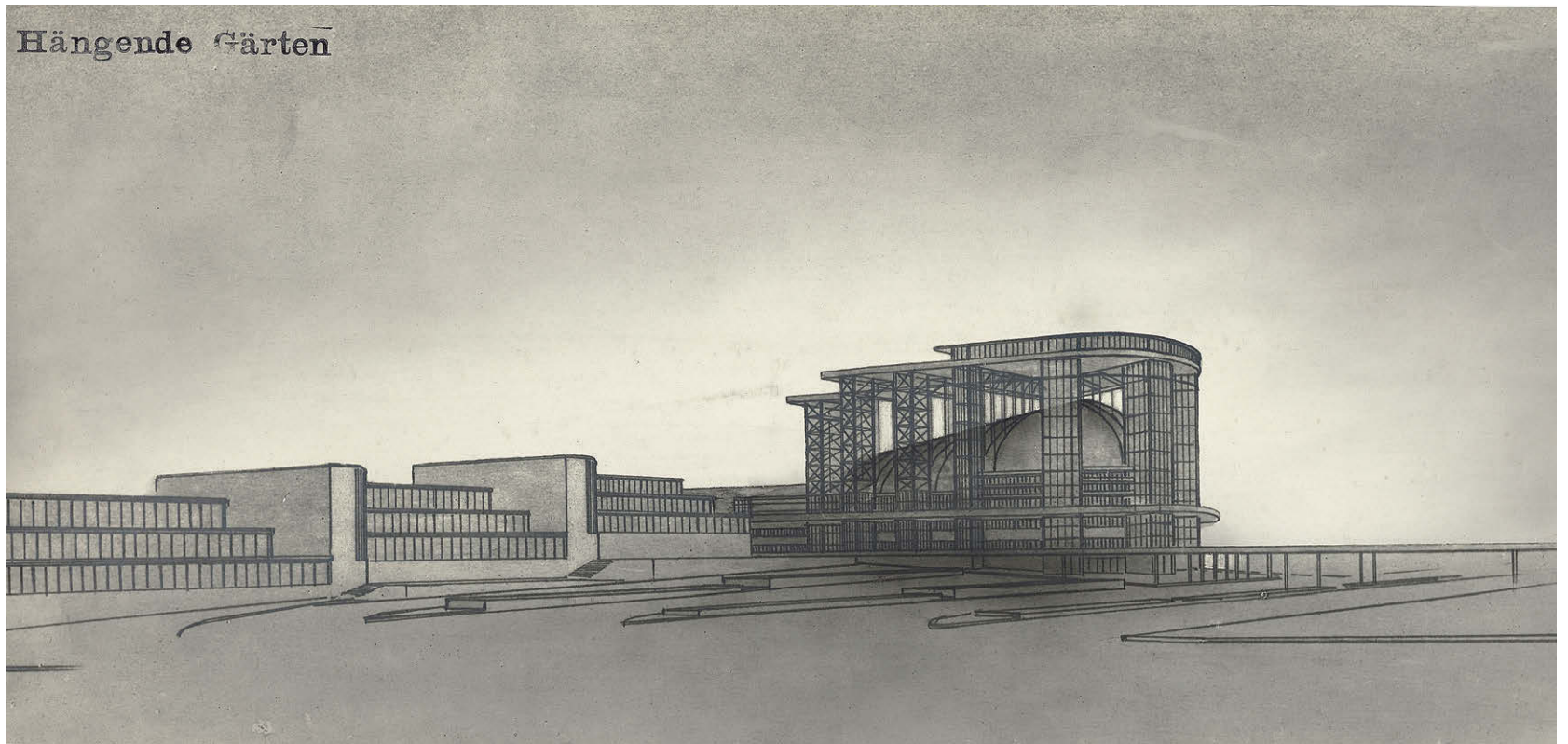
eingrichtet und kombiniert werden können. Das Ziel war es, den Zuschauer in einer maximalen Weise in das Geschehen hineinzuziehen. Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum sollte auch durch Ton- und Lichtinstallationen überwunden werden sowie durch Filmprojektionen, für die geplant war, von den zwölf umlaufenden Stützen Leinwände abzuspannen.

Zu der Zeit, als Gropius mit dem Projekt des Totaltheaters befasst war, holte er den Schweizer Architekten Hannes Meyer für die beginnende Architekturausbildung an das Bauhaus. In seiner Tendenz einer immer stärkeren Versachlichung des Bauens stand Gropius zu diesem Zeitpunkt Hannes Meyer ideologisch nahe, was sich an Gropius' Wettbewerbsentwurf für einen Gebäudekomplex aus Stadthalle, Museum und Sportforum zeigt (Abb. 6). Mit akustischen Berechnungen wurde die Form des Auditoriums ermittelt, das von einer Megastruktur aus Eisen und Glas abgehängt sein sollte. Auch wenn Hannes Meyer Gropius gegenüber eingeräumt hatte, dass er vielem am Bauhaus kritisch gegenüberstehe, mit der Ausnahme der Bühnenerperimente, schlug Gropius ihn als seinen Nachfolger vor.¹⁴



Obwohl Gropius bemüht war, die von ihm patentierte, avantgardistische Konzeption des Totaltheaters im Rahmen von Wettbewerben einer Realisierung zuzuführen, stellten die Beiträge Kompromisse mit konventionellen Raumtypen dar. Für die zwei sowjetischen Wettbewerbe, für das ukrainische Staatstheater (Abb. 7) und für den Palast der Sowjets (Abb. 9), plante Gropius ebenfalls veränderbare Bühnensysteme mit Filmprojektionsflächen an den Wänden und Decken, doch anstatt einer Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum konnten die Resultate das klassische Gegenüber nicht überwinden. Mittlerweile hatte Gropius die De-Stijl-inspirierte Asymmetrie verlassen und schlug klar geordnete, streng symmetrische Grundrisse mit einer Verwandtschaft zur École de Beaux-Arts vor. Konstruktivistisch war beim Staatstheater die membranartige Glasfassade, die eine räumliche Einheit von Vorplatz und Eingangsfoyer geschaffen hätte, während die geschwungenen Rampen zum Rang von Le Corbusier inspiriert zu sein scheinen. Die Fassaden des Sowjetpalasts sollten mit Naturstein verkleidet sein, mit Fensterprofilen aus Bronze, während die Platzanlagen vor den Bauten für Massenkundgebungen dimensioniert waren, für die auch Rednertribünentürme entworfen wurden.

Gropius teilte 1929 die sozialistische Kritik an privatem Grundeigentum, als er auf dem CIAM-Kongress (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) in Frankfurt am Main erklärte: „Für die Verwirklichung der Minimalwohnung zu erschwinglichen Mietsätzen ist daher an den Staat die Forderung zu richten, daß er [...] Bauland bereitstellt und es der Bodenspekulation entzieht.“¹⁵ In dieser Hinsicht betrachtete er Russland als ein Vorbild, wenn er erklärte: „Die schlimmste Fessel bleibt das unsittliche Recht des privaten Eigentums am Boden. Ohne die Befreiung des Bodens aus dieser privaten Versklavung kann niemals ein gesunder, entwicklungsfähiger und im Sinne der Allgemeinheit wirtschaftlicher Städtebau entstehen. Diese wichtigste Grundforderung hat allein und ohne Einschränkung die USSR erfüllt und damit den Weg zum modernen Städtebau freigemacht.“¹⁶





Den Weg zum „modernen Städtebau“ sah Gropius im Wohnhochhaus und argumentierte in Vorträgen mit Diagrammen und Berechnungen für die Vorteile hinsichtlich Belichtung und Belüftung der Wohnungen. Er forderte eine Minimierung der Wohneinheiten und rechtfertigte dies mit weiträumigen Gemeinschaftseinrichtungen, die er in Ausstellungen als Installationen zusammen mit möblierten Musterwohnungen präsentierte, um das Projekt zu propagieren. Als mit der Weltwirtschaftskrise die Hoffnungen auf staatliche Subventionen schwanden, schnitt Gropius das Vorhaben auf private Investoren zu und schlug am Ufer des Wannsees eine Kette von Hochhauscheiben vor (Abb. 8), nun aber nicht mehr, um dem Existenzminimum gerecht zu werden, vielmehr sollten große, luxuriöse Wohnungen entstehen, denen Clubräume, Restaurantetagen und Dachterrassen mit Gymnastikräumen und Sonnendecks angegliedert werden sollten. Winfried Nerdinger sah darin eine „beliebige Auswechselbarkeit an inhaltlicher Konzeption“¹⁷ und erklärte: „Schon aus England hatte Gropius 1935 an Giedion geschrieben, daß er in Deutschland versucht habe, zuerst die Arbeiter für die neue Architektur zu gewinnen, das sei der falsche Weg gewesen. Nun wolle er mit den Häusern der Reichen beginnen und gleichsam von oben nach unten wirken.“¹⁸

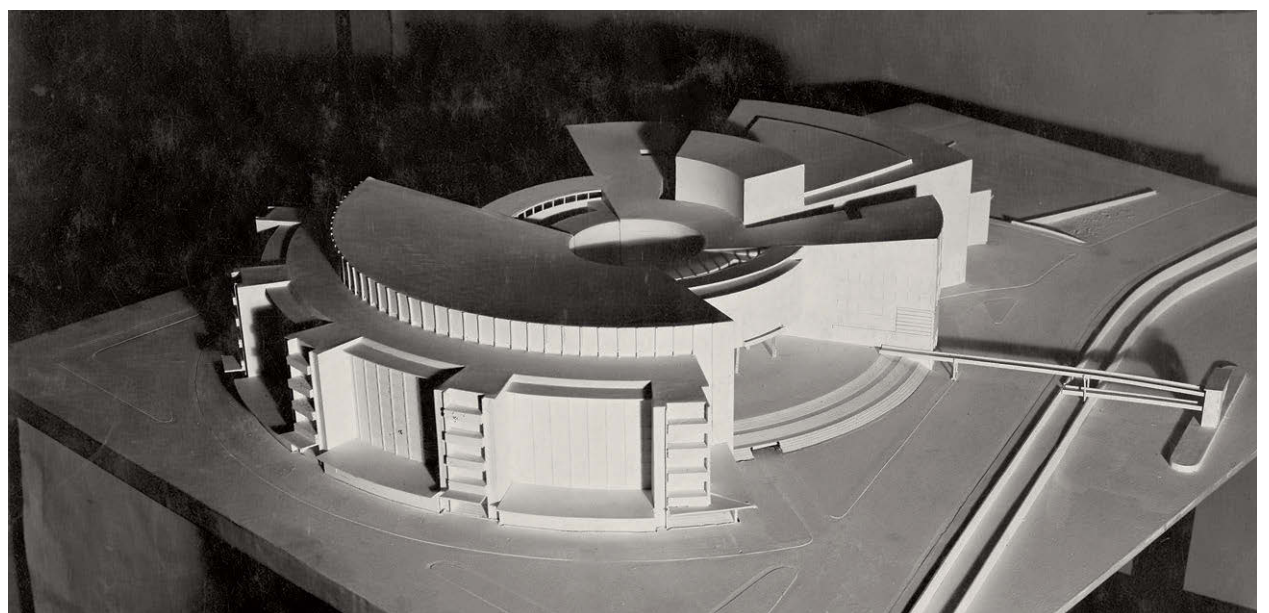
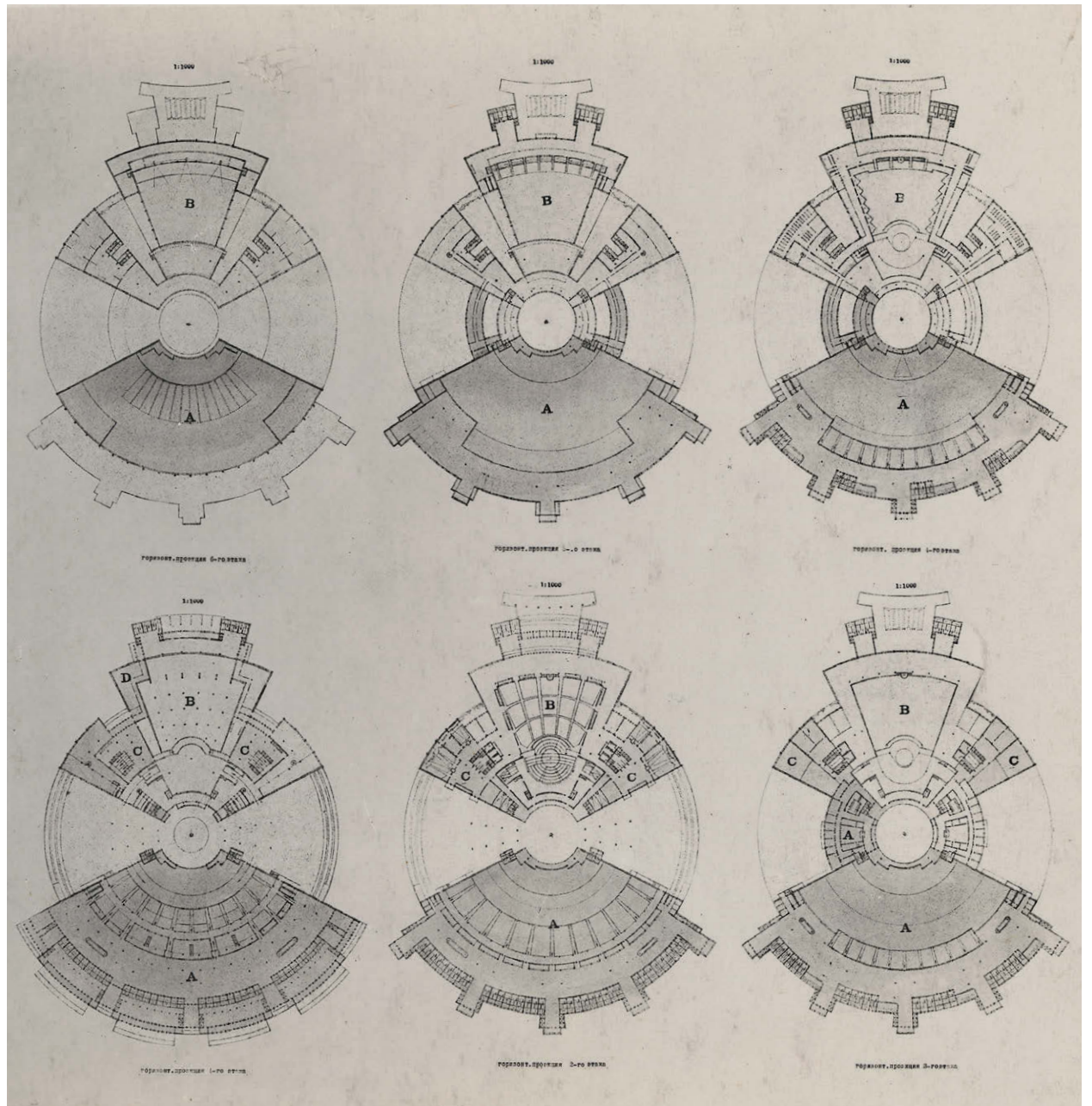


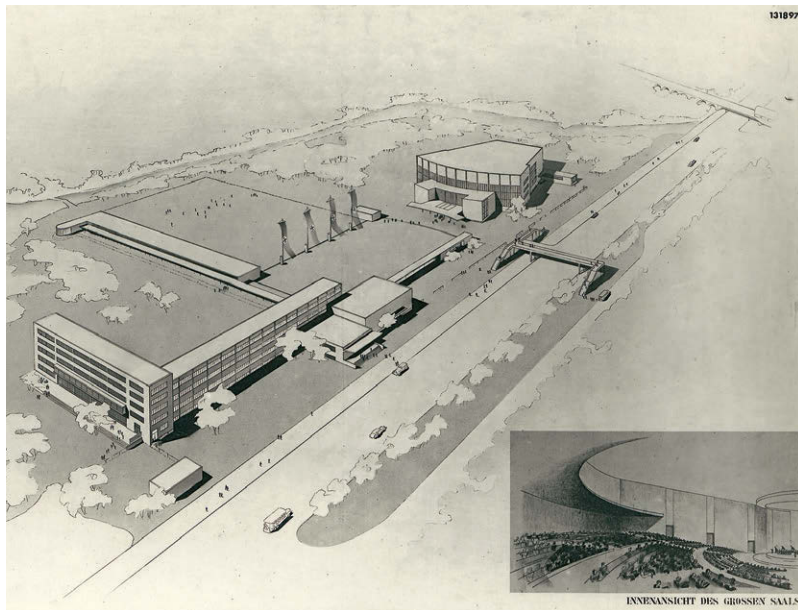
Bevor Gropius 1934 erst nach England und dann in die USA emigrierte, um einen Lehrstuhl an der Harvard-Universität anzutreten, beteiligte er sich noch an einem Wettbewerb für ein „Haus der Arbeit“ (Abb. 10). Mit dem Gebäudekomplex inmitten des Berliner Tiergartens demonstrierte er eine Kontinuität der architektonischen und städtebaulichen Prinzipien aus der Zeit der Weimarer Republik, nun allerdings mit einem monumentalen Aufmarschplatz, gesäumt von Hakenkreuzfahnen. „Es wäre ein Unglück für die deutsche Kultur, wenn unsere neue deutsche Baubewegung [...] für Deutschland verloren gehen soll“,¹⁹ schrieb er 1934 an den Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste und klagte: „Sie fordern den deutschen Menschen. Ich fühle mich sehr deutsch und wer kann sich zum Richter darüber machen, was an meinen Ideen und denen meiner geistigen Brüder deutscher Herkunft deutsch ist oder nicht?“²⁰ Knapp drei Jahre später schrieb er ihm erneut, nun aus dem Exil, dass es weiterhin seine Mission sei, „der deutschen Kultur zu dienen“, schließlich habe „ich mich mit Entschiedenheit dagegen gewendet [...], dass eine Zeitung versuchte, meinen Namen in Verbindung mit einer Kritik der deutschen Verhältnisse zu bringen.“²¹

Gropius blieb diplomatisch in seiner Rolle als Missionar einer „objektiven Gestaltung“, von der er überzeugt war, dass sie zu einer Verbesserung des Lebensumfelds der Menschen führen werde – auch nachdem die Bewohner der von ihm geplanten Siedlung Törten begannen, die Häuser in Eigenregie umzubauen. Aufgrund seiner mangelnden Fähigkeit zu zeichnen, vermittelte er seine Entwurfsideen verbal und delegierte die Schritte der Überarbeitungen. Aus dieser Perspektive erklärte er, „das Ziel des Architektenberufes ist das eines zusammenfassenden Organisators“²², und gewährte seinen Partnern Eigenständigkeit im Entwerfen. Bevor er 1944 die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm und im Jahr darauf mit sieben jüngeren Partnern das Architektenkollektiv TAC – The Architects Collaborative gründete, hatte er in Büropartnerschaften mit Maxwell Fry, Marcel Breuer

7 Walter Gropius, Wettbewerb ukrainisches Staatstheater, Charkow 1930–31

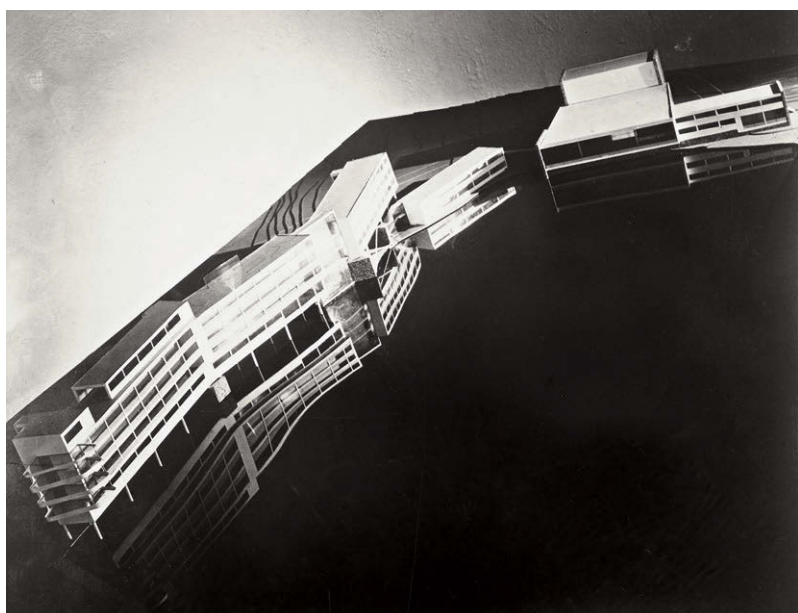
8 Walter Gropius, Projekt für Wohnhochhäuser am Wannsee, Berlin 1930–31





und Konrad Wachsmann zusammengearbeitet. Später schrieb sich Breuer allerdings den Entwurf für die Mehrzahl der gemeinsamen Bauten und Projekte selbst zu, wie auch für das Projekt der Kunstschule Black Mountain College (Abb.11).²³ Den Auftrag für den Entwurf erhielt Gropius durch Vermittlung der Bauhäusler Josef und Anni Albers, die dort unterrichteten und die Weiterführung der Bauhaus-Lehre in den USA initiierten. Die abgeknickte Form des Gebäudes zeichnet die Uferlinie nach, während Teile des Bauwerks auf Pfeilern im Wasser stehen. Mit dem Bau sollte eine unmittelbare und intensive Wahrnehmung der Natur erzielt werden, und in der Anpassung der Bebauung an die Topografie der Landschaft erkannten Gropius und Breuer auch ein städtebauliches Potenzial, wie sie es in der Siedlung Aluminum City Terrace demonstrierten.

Wie sehr sich Gropius von der Bezeichnung *International Style* zu distanzieren suchte, zeigen zwei weitere Hochschulprojekte. Ebenfalls als eine enge Verbindung mit der Landschaft war der Campus der Universität Hua Tung in China (Abb.12) geplant, bei der in Gruppen angeordnete und durch überdachte Gänge miteinander verbundene Pavillons eine orthogonale Bebauungsstruktur bilden, die in einen Dialog mit einer künstlichen Seenlandschaft tritt. Dieser Entwurf belege die Fähigkeit der Anpassung an die Verhältnisse anderer Länder, erklärte Gropius, um sich für den Bau der Universität in Bagdad zu empfehlen, und betonte, dass er erst die Bedingungen einer Region begreifen wolle, um auf dieser Grundlage zu entwerfen.²⁴ Während das Projekt für das Black Mountain College aufgrund einer nicht ausreichenden Finanzierung scheiterte, wurde das chinesische Vorhaben durch die Maoistische Revolution gestoppt, und auch in Bagdad führten politische Umbrüche zum zwischenzeitlichen Erliegen der Planung der Universität (Abb.13, Lageplan auf S.172). Diese war mit fast 300 Gebäuden „als eine kleine Stadt“²⁵ geplant, doch umgesetzt wurde lediglich ein Fragment, so dass die Dichte und der labyrinthische Charakter der Bebauungsstruktur, die das Muster der traditionellen arabischen Stadt mit einem Netz aus engen Freiräumen aufgreift, verloren gingen. Nicht realisiert wurde das zentrale Auditorium, das allerdings zuvor für einen anderen Ort entworfen war: für Florida, ebenfalls in einem subtropischen Klima.



Trotz Gropius' Behauptung eines regionalistischen Ansatzes erscheinen die zahlreichen von The Architects Collaborative weltweit realisierten Bauten aus heutiger Perspektive in einem hohen Maße gleichartig. Eine spezifisch südamerikanische architektonische Geste konnte Gropius noch zuletzt in Zusammenarbeit mit dem argentinischen Architekten Amancio Williams demonstrieren, als sie für ein Botschaftsgebäude in einem Park (Abb.15) die repräsentativen Räume im Sockelbereich und die privaten Wohnräume aufgeständert in sieben Meter Höhe, nach dem Prinzip einer Megastruktur, planten. Wie das Wohnhaus, das Williams 1945 im argentinischen Mar del Plata als eine Betonbrücke über einen Fluss baute, sollte auch die Botschaftsresidenz mit weiten Auskragungen konstruiert werden.²⁶

Obwohl dieses Buch den Anspruch erhebt, das gebaute Gesamtwerk von Gropius zu zeigen, werden nicht alle Bauten präsentiert, die im „Verzeichnis der Werke von Walter Gropius“ in der Monografie

10 Walter Gropius mit Rudolf Hillebrecht, Wettbewerb Haus der Arbeit, Berlin 1934
11 Walter Gropius mit Marcel Breuer,

Projekt für das Black Mountain College, Lake Eden/North Carolina 1938–39



von Sigfried Giedion aufgelistet wurden, denn dort tauchen auch jene zahlreichen TAC-Bauten und Projekte auf, für die Gropius nicht verantwortlich war. In Anlehnung an die Werkverzeichnisse von Hartmut Probst und Christian Schädlich sowie von Winfried Nerdinger von 1985 werden hier nur jene TAC-Bauten aufgeführt, für die Gropius hauptverantwortlich oder neben anderen Partnern mitverantwortlich war.²⁷

Die Farbfotos in diesem Buch stammen alle vom Autor, der sie in den letzten zehn Jahren aufnahm, und auch die Grundrisse wurden vom Autor neu gezeichnet, in den Maßstäben 1:300 und 1:500 und bei den Lageplänen im Maßstab 1:4000.²⁸ Die Schwarzweißaufnahmen stammen zum Großteil aus dem Berliner Bauhaus-Archiv. Behandelt werden in diesem Buch weitestgehend Bauwerke. Von den Ausstellungsinstallationen und Inneneinrichtungen werden lediglich exemplarische Beispiele gezeigt. Nicht behandelt werden Möbel und Produktgestaltungen. In seinem umfassenden Anspruch an Architektur und Design entwarf Gropius neben Türgriffen und Geschirr auch Eisenbahnwagen und Autos, von denen Prototypen realisiert wurden. Gropius trug entscheidend zur Medialisierung der modernen Architektur bei. Er publizierte viel und fand neue Wege, Bauwerke und Fertigungsmethoden in Büchern mit Fotosequenzen als Bewegungsabläufe zu vermitteln. Zudem fotografierte er und kuratierte Ausstellungen.

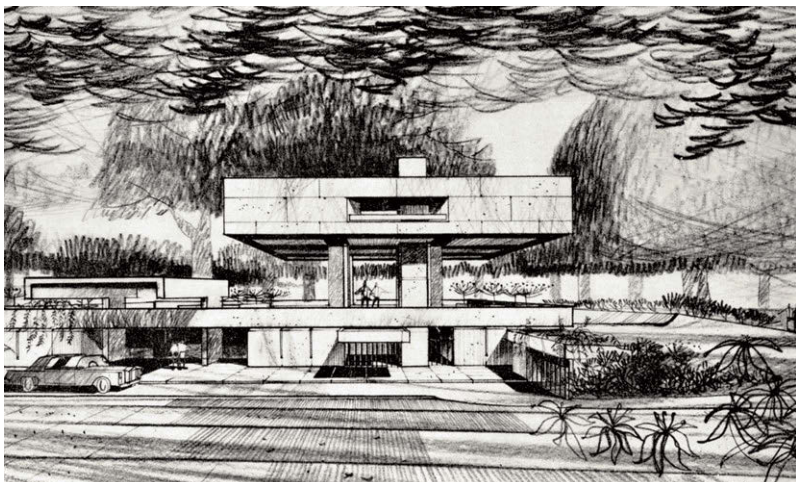


Von den städtebaulichen Projekten war Gropius die Berliner Großsiedlung Britz-Buckow-Rudow am wichtigsten. The Architects Collaborative entwickelten einen Masterplan (Abb. 14), der bei der Umsetzung jedoch kaum Beachtung fand. Gropius betrachtete es als sein Lebenswerk, der verlorenen Einheitlichkeit der Städte entgegenzuwirken, doch die Berliner Siedlung erscheint aus heutiger Sicht sehr viel uneinheitlicher als die Stadt der Gründerzeit. „Ich muß gestehen, daß dieses Unternehmen das enttäuschendste ist, mit dem ich je zu tun hatte“²⁹, resümierte Gropius, seinen mangelnden Einfluss erkennend, bevor der Stadtteil ironischerweise posthum nach ihm benannt wurde.

„Die Verwirklichung des aufgestellten Zieles einer ‚totalen‘ Architektur, die die gesamte sichtbare Umwelt, vom einfachen Hausgerät bis zur komplizierten Stadt umfaßt, forderte immer erneutes Experimentieren und Suchen“³⁰, erklärte Walter Gropius die Idee des Bauhauses. „Wir lieben das Wort ‚Design‘ nicht“, argumentierte hingegen Mies. „Es bedeutet alles und nichts. Viele glauben, sie könnten alles: einen Kamm gestalten und einen Bahnhof planen – das Resultat: nichts ist gut. Uns geht es nur um das Bauen.“³¹ Auch wenn er später selbst das Bauhaus leitete, war Mies' Gestaltungsanspruch weniger umfassend als der von Gropius. Mies bezeichnete Walter Gropius als einen „der größten Architekten unserer Zeit“ und sagte: „Er ist gleichzeitig der größte Erzieher in unserem Fach. [...] Die Ursache für den ungeheuren Einfluß, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule in der Welt gehabt hat, [ist] in der Tatsache zu suchen, daß es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft, sich soweit zu verbreiten.“³²

12 Walter Gropius mit TAC und I. M. Pei, Projekt für die Christliche Universität Hua Tung, Schanghai 1948

13 Walter Gropius mit TAC, Universität Bagdad 1957–83, Modell des zweiten Masterplans von 1960 mit unrealisiertem Auditorium



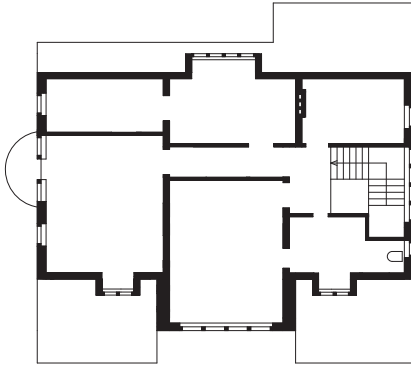
- 1 Beispielsweise wurde das Wohnhaus seines Büropartners Marcel Breuer von diesem selbst entworfen. Dennoch gilt der Bau als ein Gemeinschaftswerk der Büropartnerschaft.
- 2 Walter Gropius in Briefen an Klaus Karbe vom 05.05.1967 und an seine Schwester Manon Burchard vom 16.02.1967, zitiert in: Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius – Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983, S. 38, 42.
- 3 Walter Gropius in einem Brief an seine Mutter vom 21.10.1907, zitiert in: ebda., S. 91.
- 4 Der Atelierchef war Jean Krämer. Vgl. Stanford Anderson, Karen Grunow und Carsten Krohn, *Jean Krämer – Architekt und das Atelier von Peter Behrens*, Weimar 2015.
- 5 Walter Gropius in einem Brief an Georg Hoeltje vom 05.06.1958, publiziert in: Helmut Weber, *Walter Gropius und das Faguswerk*, München 1961, S. 23.
- 6 Walter Gropius, „Grußworte zur Ausstellung“, in: *Peter Behrens, Ausstellungskatalog Pfalzgalerie Kaiserslautern 1966*, S. 5.
- 7 Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus – Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, Mainz 1965, S. 74, ursprünglich London 1935.
- 8 Reyner Banham, *Die Revolution in der Architektur – Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Braunschweig, Wiesbaden 1990, S. 60, ursprünglich London 1960.
- 9 Vgl. S. 20 in diesem Buch.
- 10 Walter Gropius in: „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin“, Berlin 1919. In: Hartmut Probst und Christian Schädlich, *Walter Gropius – Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin 1987, S. 69.
- 11 Walter Gropius in: *Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919*, Berlin 1919. In: ebda., S. 65.
- 12 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, „Die fünf Punkte zu einer neuen Architektur“, in: *Le Corbusier und Pierre Jeanneret – Ihr gesamtes Werk von 1910–1929*, Zürich 1930, S. 126.
- 13 Den bedeutenden Beitrag von Adolf Meyer (1881–1929) in der Partnerschaft stellte Annemarie Jaeggi heraus in: *Adolf Meyer – Der zweite Mann – Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- 14 Später distanzierte sich Gropius von Hannes Meyer, insbesondere aufgrund von dessen linkspolitischen Aktivitäten am Bauhaus.
- 15 Walter Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, in: Hartmut Probst und Christian Schädlich, *Walter Gropius – Band 3: Ausgewählte Schriften*, Berlin 1987, S. 137, ursprünglich in: *Die Justiz*, 8, 1930.
- 16 Walter Gropius, „Was erhoffen wir vom russischen Städtebau?“, in: ebda., S. 144, ursprünglich in: *Das Neue Russland*, 6/7, 1931.
- 17 Winfried Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, Berlin 1985, S. 156.
- 18 Winfried Nerdinger, „Walter Gropius' Beitrag zur Architektur“, in: Hartmut Probst und Christian Schädlich, *Walter Gropius – Band 1: Der Architekt und Theoretiker*, Berlin 1985, S. 53.
- 19 Walter Gropius in einem Brief an Eugen Hönig vom 27.03.1934, in: Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius – Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1984, S. 651.
- 20 Ebda., S. 652.
- 21 Walter Gropius in einem Brief an Eugen Hönig aus London vom 31.12.1936, in: ebda., S. 803. In demselben Brief erklärte Gropius: „Nach meiner Überzeugung hat die Entwicklung der modernen Architektur nichts, aber auch gar nichts mit irgendeinem politischen System zu tun.“
- 22 Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, München 1930, S. 216.
- 23 Vgl. Joachim Driller, *Breuer Houses*, London 2000, S. 102.
- 24 Vgl. Eduard Kögel, „Nützliche Tradition? Walter Gropius trifft auf China (oder I. M. Pei)“, in: Marion von Osten und Grant Watson (Hrsg.), *bauhaus imaginista – Die globale Rezeption bis heute*, Zürich 2019, S. 206–211.
- 25 Walter Gropius, u. a. (Hrsg.), *The Architects Collaborative TAC 1945–1965*, Teufen 1966, S. 124.
- 26 Über Gropius' Aktivität in Argentinien, die Anfang der 1930er Jahre begann, siehe: Joaquín Medina Warmburg (Hrsg.), *Walter Gropius proclamas de modernidad – Escritos y conferencias, 1908–1934*, Barcelona 2018.
- 27 Als Grundlage diente das Buch *The Architects Collaborative TAC 1945–1965*, vgl. ebda.
- 28 Im Maßstab 1:500 sind die Pläne wiedergegeben auf den Seiten 30, 42, 43, 70, 71, 126, 155, 170, 173, 174, 176 und 192.
- 29 Walter Gropius in einem Brief an Rolf Schwedler vom 19.04.1966, in: Hans Bandel und Dittmar Machule, *Die Gropiusstadt – Der städtebauliche Planungs- und Entscheidungsvorgang*, Berlin 1974, S. 112.
- 30 Walter Gropius in einem Vortrag in Hamburg 1956, in: *Apollo in der Demokratie*, Mainz 1967, S. 15.
- 31 Ludwig Mies van der Rohe in: *Baukunst und Werkform*, Heft 6, 1958, S. 616.
- 32 Mies van der Rohe in einer Rede am 18.05.1953 zum 70. Geburtstag von Walter Gropius in Chicago, zitiert in: Sigfried Giedion, *Walter Gropius – Mensch und Werk*, Stuttgart 1954, S. 21, 22.

14 Walter Gropius mit TAC, Berlin-Gropiusstadt 1959–72,
Modell des ersten Masterplans von 1960

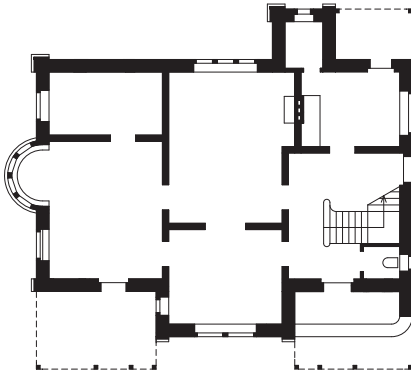
15 Walter Gropius mit TAC und Amancio Williams,
Deutsche Botschaft in Buenos Aires, Projekt für die Residenz, 1968–69

Haus Metzler

Dramburg/Pommern, heute Polen
1905–06



Das „Landhaus“¹ mit einem weit hinuntergezogenen Walmdach, einem Bruchsteinsockel und geböschten Eckverstärkungen liegt an der Mündung eines kleinen Flusses am Rande eines Parks. Der Kontakt zu den Bauherrn Elisabeth und Otto Metzler,² Letzterer ein Leutnant a. D., kam auf Empfehlung von Gropius' Onkel zustande, dessen Gutshaus ein paar Kilometer entfernt lag und als gestalterisches Vorbild diente. Die Villa von Erich Gropius wurde vom Berliner Architekturbüro Solf & Wichards geplant, in dem Gropius 1903–04 ein einjähriges Praktikum absolvierte. Gropius war noch Student, als er das Haus Metzler entwarf, und er kopierte den romantischen Fachwerkstil des Wohnhauses seines Onkels. Jedoch platzierte er den Eingang an der Gebäudeecke mit dem Resultat einer unsystematischen Grundrissorganisation. Auch die Achsmaße der Fachwerkkonstruktion sind uneinheitlich. Später erschien Gropius der Bau offenbar nicht klar genug, denn er bezeichnete ihn, wie auch das gleichzeitig von ihm erbaute Speichergebäude auf der Gutsanlage seines Onkels, als seine „Jugendsünden“.³



1 So war der Grundrissplan beschriftet, abgebildet in: Matgorzata Omilanowska, „Das Frühwerk von Walter Gropius in Hinterpommern“, in: Birte Pusback (Hrsg.), *Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen*, Warschau 2007, S. 151.

2 Ebda., S. 139. In älteren Publikationen steht fälschlicherweise Metzner.

3 Zitiert in: Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius – Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983, S. 68.

