

*Anne-Louise Sommer*

# Bauhaus-Arkitekturen

Den institutionaliserede avantgarde

At Bauhaus-skolen såvel kunstnerisk som pædagogisk indtager en altafgørende position i mellemkrigsårene, og sætter spor der rækker langt op i vor tid, er uomgængeligt. Med rette kan den benævnes den måske mest epokegørende, samlede kunstneriske bestræbelse.

Vi finder her en særegen forening af teori og praksis, af traditionsbevidsthed og tidstypisk udtryk, en bekenden sig til fremskridtet forlenet med en utrolig visionær og utopisk kraft.

Når Bauhaus får denne gennemslagskraft hænger det blandt andet sammen med to aspekter der skal udfoldes yderligere i det følgende. Begge angår forholdet mellem Bauhaus og tiden, den måde hvorpå skolen spejler tidens fremherskende tendenser.

For det første bliver det vigtigt at fastholde de mange forudgående og samtidige inspirationer, der bliver drivkraften i skolens projekt. Forsåvidt kan vi ansue Bauhaus som den realistiske systematisering og institutionalisering af avantgardens mere vilde, ekstravagante og oftest ikke-virkeliggjorte tiltag i århundredets første to ti-år.

For det andet kan der være grund til at fravige de jævnlige fremkomne bestemmelser af Bauhaus som en »enhedsskole«, til fordel for en betoning af forskelligheden i projektet. For Bauhaus tegner sig snarere med en rigt facetteret profil, der dels afspejler de mangfoldige – og ofte inkommensurable – positioner skolen tilegnede sig som kunstneriske og ideologiske idealbilleder, og dels bestemmes af de forskellige faser skolen befinder sig i, eksempelvis afstedkommet af de tre vidt forskellige direktører, der udadtil afstikker de overordnede retningslinier.

Denne dynamik lader Bauhaus træde frem som et aldrig fastlåst projekt – i udvikling – der formår at bringe tidens forskelligheder til udtryk i en syntetiserende og alligevel ikke reduktionistisk bevægelse.

Betragtningerne i det følgende angår primært arkitekturen, der som bekendt kun var ét udtryk blandt mange – omend et væsentligt.<sup>1</sup>

*De politiske forudsætninger*

Som tidstypisk udtryk bestemmes Bauhaus på det ydre plan af en lang række politiske og sociale faktorer, der bevirkede store omskiftelser i de kun 14 år (1919-1933) Bauhaus eksisterede som kunsthøjskole.

Udgangspunktet var revolutionen i Rusland 1917, og ikke mindst den mislykkede socialistiske revolution i Tyskland, der førte til dannelsen af Weimar-republikken i 1919. Med socialdemokratiet ved roret, og en genuin-human reformpolitik på dagsordenen, blev der åbnet op for mere progressive kunstneriske dispositioner, og Bauhaus-Weimar var en realitet i april 1919 med arkitekten Walter Gropius (1883-1963) som direktør.

De forskellige programmatisk skrifter fra Gropius og andre viser tydeligt, at skolens arbejde – i forlængelse af de politiske nydannelser – gik i retning af skabelsen af et nyt og bedre samfund; og det bliver da forståeligt at Bauhaus som kunstnerisk institution fik en kort levetid, efterhånden som reaktionen mod skolens ideologiske grundlag blev stærkere og stærkere frem imod nazisternes magtovertagelse.

Allerede i 1925 besluttede mesterrådet at opløse Bauhaus i Weimar som følge af en politisk højredrejning, der medførte en halvering af skolens budget.

Tilbuddene fra andre byer om at huse Bauhaus var heldigvis mange, og skolen flyttedes til Dessau. Desværre flyttede skolens rolle som politisk katekest også med, hvilket medvirkede til at Gropius tog sin afsked som direktør i april 1928. Som sin efterfølger pegede han på den schweiziske arkitekt Hannes Meyer (1889-1954). Men hvor Gropius havde forsøgt at holde skolen fri for direkte politisk engagement, var Meyer ganske anderledes. Som glødende marxist knyttede han direkte an til den revolutionære arbejderbevægelse, og blev efter godt to år afskediget af politiske grunde.

Det blev arkitekten Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) der skulle blive den sidste direktør for Bauhaus. I forsøget på at redde skolen igennem – på trods af den politiske modstand – fraveg han mange af de tidligere progressive, sociale bestræbelser, ligesom undervisningen blev mere akademisk orienteret. Dette hjalp imidlertid ikke, og efter påbud fra nazisterne blev undervisningen indstillet og lærerne afskediget efteråret 1932. Mies forsøgte at genåbne Bauhaus som privatinstitution i Berlin, men måtte allerede efter få måneder – som følge af politisk aktioner – indse umuligheden heri, og 20. juli 1933 besluttede lærerkollegiet at opløse Bauhaus Berlin.

Tre faser – tre direktører der hver især blev katalysatorer for tidstypiske udtryk.

*Fremtidens katedral*

I den programmatisk erklæring fra 1919 formulerer Gropius en central del af Bauhaus' projekt med følgende ord: »Bauhaus tilstræber at samle al kunstnerisk skaben til en enhed, som genforeningen af alle kunstneriske discipliner – billedhuggerkunst, maleri, kunsthåndværk og håndværk – som uopløselige bestanddele i en ny bygningskunst. Bauhaus' endelige men fjerne mål er enhedskunstværket, det store bygningsværk i hvilket der ikke gives en grænse mellem den monumentale og anvendte kunst.«<sup>2</sup>

Det store bygningsværk Gropius påkalder sig her, benævnes andre steder fremtidens katedral, og titelbladet prydes da også af Bauhauskunstneren Lyonel Feiningers træsnit »Socialismens katedral« (1919).

I sig bærer den Gesamtkunstwerk som ide, bygget ud fra en fælles ånd. Formende et hele skulle den forene alle kunstneriske retninger, men ud fra en håndværksmæssig position, for som det videre hedder er håndværket »et ufravigeligt grundlag for al kunstnerisk skaben«.

Referencen til middelalderens grupper af håndværkere og kunstnere, de såkaldte Bauhütten, der skabte middelalder-arkitekturens mest storslåede udtryk: de gotiske katedraler, ligger lige for; ligesom samme tid legemliggjorde ovenfor skitserede forenede princip.

Arkitekturhistorisk knyttes der også an til det 19. århundredes engelske Arts and Crafts-bevægelse i Bauhaus-skolens første fase. Som det fremgår af navnet forenede bevægelsen kunst og håndværk, og kan derfor ses som et meget tidstypisk udtryk for forrige århundredes prioritering af arkitekturens dekorative dimension. Dette krævede en håndværksmæssigt vel skolet arkitekt. Alt andet henregnedes under ingeniøren og foragtedes følgelig dybt. Vi skulle komme et godt stykke ind i det 20. århundrede før den såkaldte ingeniøræstetik fik status af kunst. Dette skete med Le Corbusier.<sup>3</sup>

Også rent pædagogisk virkede håndværksidealet bestemmende på strukturen. I de første år har Bauhaus eksempelvis ikke lærere og elever, men mestre, svende og lærlinge – og eleverne afslutter deres uddannelse med en svendep prøve i et håndværk. Forløbet veksler mellem det praktiske arbejde i skolens mange forskellige værksteder og den mere videnskabelige tilegnelse, overvejende i form af forelæsnin ger. Denne enhed af teori og praksis, samt ideen om at arbejde kollektivt, skulle blive et gennemgående træk ved Bauhaus' pædagogik.

Nu er det imidlertid *fremtidens* katedral der er på tale som det tidlige Bauhaus-ideal, og vi finder da også at forankringen i det hånd-

værksmæssige bestandig sker ud fra modernitetens grundlæggende vilkår, de ændrede betingelser den ny teknik og de nye materialer sætter for den kunstneriske gestaltning.

Således kan det i 1907 grundlagte Deutscher Werkbund ses som en af de umiddelbare forløbere for Bauhaus. I denne sammenslutning bragtes kunstnere, arkitekter, håndværkere, industrifolk og handelsfolk sammen for at højne standarden af den industrielle formgivning af dagligdags brugsgenstande. Dette indebar en radikal nytænkning af det fundamentale spørgsmål »hvordan give form?« for såvidt løsningen ikke blot kunne søges i en direkte overtagelse af tidligere tiders formmæssige udtryk – nu blot fremstillet industrielt.

Heri ligger den egentlige udfordring, den moderne arkitekt måtte tage på sig.

I 1908 da den nyuddannede Gropius arbejdede hos tidens absolut førende berliner-arkitekt Peter Behrens (blandt andet central skikkelse i Deutscher Werkbund) gjorde han sig følgende overvejelser »Jeg var dybt overbevist om at den moderne byggeteknik måtte finde sit udtryk i arkitekturen, såvel som i ganske nye former.«<sup>4</sup>

Allerede tre år efter forløses projektet for Gropius i den epokegørende fabriksbygning FAGUS-WERK (Alfeld 1911) sammen med Adolf Meyer. Stålskeletkonstruktionerne der overflødiggør de massive mure som bærende element i bygningsværket, lader den lave retlinede byggekrop stå frem som let og lysende. Den moderne arkitekturs åbne rum realiseres her med de enorme opsprossede glasflader, der udgør selv hjørnerne. Gennemtrængt af transparens opløses massiviteten. I et mesterligt greb indgår de fuldt udfoldede muligheder der gives i den nye teknik og de nye materialer i en fuldendt syntese med et nøgternt, funktionelt ornamentløst formsprog. At Faguswerk kom til at danne skole kan næppe undre. Den saglige linie, der introduceres her, blev et af Walter Gropius' særkender, omend den også genfindes i mere modereret form fra tid til anden.

Eksempelvis betegner den fabrik og kontorbygning Gropius repræsenteredes med på den store Werkbund byggeudstilling i Köln i 1914 en delvis tilbagevenden til et klassisk forankret formsprog, med en symmetrisk organiseret grundplan og rumorganisation, med massive hjørner og sadeltags-konstruktion.

Denne bevægelighed i spændingsfeltet mellem håndværk og teknik, mellem kunst og konstruktion er symptomatisk for perioden som helhed; og kunne antage dimensioner der virkede faretruende.

Således havde Werkbund været ved at sprænges indefra, som følge af modstridende tendenser. Gradvist var det kunstnerisk, håndværksmæssige blevet trængt i baggrunden til fordel for ren industriel frem-

bringelse i en sådan grad, at dette aspekt gøres til tema for den ekspressionistiske arkitekt Hans Poelzigs forelæsning (1919) ved Werkbunds reetablering efter krigen. Her tales for nødvendigheden af arkitekturens indlejring i den eviggyldige, kunsthåndværksmæssige praksis, for en ARS MAGNA – og der erindres om Werkbunds oprindelige position som en åndeligt funderet, ikke økonomisk givet, bevægelse. Altsammen noget der begyndelsesvist går igen i Bauhaus.

### *Den beboelige maskine*

Først i 1924 fastslås syntesen mellem kunst og teknik med Gropius' »Grundsätze der Bauhausproduktion«. Hermed afløses håndværkeren af industriformgiveren, ligesom fremtidens katedral afløses af Le Corbusiers begreb om BOMASKINEN.

Vi ser også heri den afstandtagen fra den samfundsmæssige utopi, og finder i stedet en fastere forankring af det kunstneriske udtryk i den forefundne sociale kontekst. Byggeriet bliver med andre ord en social opgave. I »Grundsätze...« afdækker Gropius den kunstneriske skabens primære anliggende, som afledningen af genstandens form ud fra dens funktion. Som i parentes bemærket allerede den amerikanske arkitekt Louis H. Sullivan gjorde det i 1896 med sit berømte diktum »Form follows function«.

I 1923 hedder det »Vi vil skabe det klare organiske bygningslegeme, som er nøgent og lysende ud fra en indre stråleglans, som bekræfter vor verden af maskiner, kommunikationsforbindelser og hurtige befordringsmidler som funktionelt tydeliggør sin mening og sit formål ud fra sig selv gennem sine bygningsmassers indbyrdes spændingsforhold og afstøder alt det overflødige, der bare tilslører bygningsværkets absolutte skikkelse«.<sup>5</sup>

Det bygningsværk der her skildres er det rene, saglige funktionelle uden ornament, skabt i en maskinæstetiks billede. Det er tydeligvis en udtrykkets nedskrivning til det mest essentielle, til en abstrakt form, der er på tale.

Forsåvidt en videreførelse af den linie Adolf Loos lægger da han med det berygtede skrift »Ornament und Verbrechen« 1908 knytter ornamentik og detaljering til forbryderiske og degenererede træk hos menneskeheden. For Loos kan skønheden kun nås gennem det rene og enkle, der netop udmærker sig ved at genstandenes egentlige karakter åbenbares; en æstetik der fordrer et højt kulturelt og civilisatorisk stade. Følgelig bliver ornamentløsheden tidens adækvate kunstneriske udtryk.

Med Loos' ord »Ornamentet kan idag ikke længere skabes af en, der lever på vores kulturstade... vi er blevet finere, mere subtile... ornamentløshed er et tegn på åndelig styrke«. <sup>6</sup> At moderniteten arkitektonisk set lader sig interpretere i de rene, hvide flader er et alment genkendbart grundvilkår, omend det hos Loos ses i en ekstrem form, hvor tabula rasa-arkitekturen fremstår som en åndelig og kulturel lutringsfigur. Således bestemmes den længe ventede tilstand i sakrale, højstemte vendinger »Snart vil byens gader stråle som hvide mure. Som Zion, den hellige by, himlens hovedstad. Så er alt gået i opfyldelse«. <sup>7</sup>

Et andet genkommende tema bliver det dynamiske princip som det ideelt set udtrykkes i maskinerne og storbyens transportfunktioner: bindeledet, konstant i bevægelse, der forbinder alle bykroppens enkeltstående dele, så de kan udgøre en overdimensioneret organisme.

Ophavet hertil skal søges hos de italienske futurister, der i perioden fra 1909 og frem til begyndelsen af Første Verdenskrig netop forsøgte at oparbejde et nyt æstetisk grundlag, der kunne legemliggøre den ny tids dynamik. Denne indvirkede på den menneskelige livssituation, på den indre subjektive erfaring, afstedkommet af den hastighed, der mangedoblede de sansemæssige indtryk, og lod disparate størrelser underlægges et simultanitetsprincip.

Den førende futuristiske arkitekt Antonio Sant'Elia (1888-1916) konciperede 1914/1915 Città Nuova, en serie urbanistiske skitser, formstudier uden fikseret funktion – en drøm af utrolig visionær kraft. En lang fremstilling af fremtidens megapolis, som en enorm, mekaniseret labyrint. En megastruktur hvor intet bygningsværk indgår særskilt, men bliver en uundværlig del af den store helhed, forbundet igennem trafikken, der således tillægges en bemærkelsesværdig betydning.

Det er kun eksteriøret der har interesse. Byggeklroppene bestemmes af volumernes fordeling, deres rytme, dynamik og vertikale bevægelse.

Som sådan er Sant'Elias visioner kun mulige tænkt på et konceptuelt plan. De blev aldrig virkeliggjort – i øvrigt også umuligt at forestille sig – totalt blottet for liv – som de træder frem for beskuerens blik. Ikke et eneste menneske findes i denne »Anden natur«, en kunstigt skabt verden, hvor al færdsel er tænkt afviklet med hurtige transportmidler gennem overdækkede arkader, der i flere niveauer forbinder husene, eller i underjordiske arealer. En verden uden berøring med lys, luft og grønne træer.

Imidlertid er det ganske tydeligt, at de grundlæggende ideer futuristerne ikke selv skulle se realiseret i deres helt ekstreme udformning,

ingenlunde er at opfatte som et overstået kapitel der uddør upåagtet. I mere modificeret form lever de videre og genfindes partikulært – indlysende nok forsåvidt de præcist sanser vilkår i det fælles erfaringsrum, moderniteten afstikker. Der findes i mere spiselig form træk både i Bauhaus, hos Le Corbusier og i CIAM,<sup>8</sup> for blot at nævne nogle få eksempler, men med den afgørende forskel, at intentionerne dog hele tiden her går i retning af at tage en menneskelig målestok som udgangspunkt.

### *Forpligtetheden over for den nye tid*

I bogen »Die neue Architektur und die Bauhaus« hvor Gropius retrospektivt indplacrer Bauhaus såvel socialhistorisk som æstetisk, betones gang på gang skolens moralske ansvar. Den egentlige opgave bliver det at gøre eleverne bevidste om deres samtid, samt oparbejdelsen af et formsprog der muliggør en transformation af den tillærte viden over i et praktisk udtryk, der afbilder førortalte bevidsthed.

Denne forpligtethed over for den nye tid bevirker at arkitekturen kan aflæses som en præcis regulator af modernitetens livsvilkår.

Samtidig skal arkitekturen virke i et videre perspektiv som en socialt omkalfatrende faktor. Udviklingen af standardiseringsprincipper som formalæstetisk greb elaboreres yderligere op igennem 1920'erne, og tjener også dette formål. Med Gropius' ord: »En standard viser altid et kulturelt højt stade, udledningen af det bedste, udskillelsen af det væsentlige og almene fra det personlige og tilfældige... I alle historisk store epoker var tilstedeværelsen af typologisk anerkendte standardformer tegn på et velordnet, civiliseret samfund. Det er alment bekendt at gentagelsen af de samme former til de samme formål udøver en beroligende, civiliserende indflydelse på mennesket«.<sup>9</sup>

Det æstetiskes forankring i den historisk konkrete kontekst bliver for alvor en realitet med Hannes Meyer. Her ses arkitekturen reduceret til et socialt anliggende i det samfundsmæssiges eller den politiske praksis' tjeneste, hvilket for Meyer betyder et middel i det revolutionære projekt. Alt sker under parolen »folkebehov i stedet for luksusbehov«.

Når kunsten totalt skal udraderes i den arkitektoniske formgivningsproces, er det for Meyer, fordi den er livsfjendsk, fordi den kvæler livet. I skriftet »Bauen« fra 1928 hedder det blandt andre yderst rabiante udtalelser »Al ting i denne verden er et produkt af

formlen: (funktion gange økonomi). Alle disse ting er derfor ikke kunstværker... *At bygge er en biologisk proces, at bygge er ikke en æstetisk proces...* vi organiserer bygningsmaterialerne til en konstruktiv helhed baseret på økonomiske principper«. <sup>10</sup>

Af interesse for Meyer bliver kun forhold der er objektivt aflæselige. Som han skriver i sit åbne brev til borgmesteren i Dessau – efter at han er blevet afskediget på grund af de åbenlyse kommunistiske anskuelser – har han altid tilstræbt at lære sine elever foragten for mangfoldigheden i den idealistiske virkelighed, og til gengæld at stræbe efter den virkelighed, der kan måles, ses og vejes.

For Meyer blev gestaltningen af bygningsværker et typiserings- og standardiserings-spørgsmål, der besvaredes ved at udelukke store dele af den menneskelige livsverden, et – i ordets sletteste forstand – uendeligt reduktionistisk projekt.

Som det oprindelige kunstneriske udgangspunkt for forenklingen af de æstetiske udtryk er den hollandske kunstnersammenslutning De Stijl selvskrevet. Dannet i Leiden sommeren 1917 udgjorde De Stijl et af den europæiske konstruktivismes vigtigste centre. De Stijl repræsenterede et stærkt socialt engagement og opfattede ikke kunsten som en autonom størrelse, men som et dannelsesmæssigt middel, ved hjælp af hvilket det funktionelle, klasseløse samfund kunne nås. Således skulle typer og objekter igennem en form- og farvemæssig forenklingsproces gøres visuelt tilgængelige for alle. Der stræbtes efter den fuldkomne abstraktion. Strategien, De Stijl stillede op over for den nye tids totale kaos, der satte spørgsmålstejn ved den gamle orden, blev legemliggørelsen af en verden rensat for den historiske forgængelighed, eviggyldig og stabil fremstod den som en absolut skønhed.

Den konstruktivistiske enhed af kunst og liv billedliggjordes i teknikken og i særdeleshed i maskinen. De Stijl var da også udpræget en industrikultur, men afspejlende en statisk verden, modsat eksempelvis ekspressionismen der var individuel og organisk funderet og modsat futuristerne der netop tematiserede den nye tid som et fragmenteret kaos, som et disorganiseret, flimrende, hastigt sanseindtryk. Den æstetiske udfordring bestod blandt andet i at gengive det flygtige og foranderlige snarere end det statiske og eviggyldige. Farvemæssigt var det de rene, stærke og klare farver som sort, hvid, grå, rød, blå og gul De Stijl-kunstnerne betjente sig af, mens farven grøn var udelukket, idet den repræsenterede det livgivende og organiske.

I Mondrians malerier kommer den skønne, abstrakte verden til syne. Intet afhænger af det variable, uforudsigelige og individuelle, ligesom enhver illusion af rum og frit svungne former er bandlyst, selv kurver og diagonaler.

Et æstetisk udtryk præget af en asketisk renhed, skrevet ned til et absolut nulpunkt.

Grundlæggeren af sammenslutningen, maleren Theo Van Doesburg, redigerede også tidsskriftet »De Stijl« der udkom fra 1917. Heri ytrede medlemmerne sig om emner inden for arkitektur, billedkunst, litteratur, videnskab, musik, filosofi og kritik. Ideen var at skabe et forum for kontakt mellem kunstnere og publikum; et forum hvor der på baggrund af de konkrete kunstværker udfoldede sig teoretiske overvejelser. Som det hedder i indledningen til første nummer af »De Stijl«, havde kunstneren en dobbelt bestemmelse. Ud over at arbejde frem imod det rene, abstrakte kunstværk, havde han også en opdragende forpligtelse til at gøre menneskene modtagelige for neoplasticitetens nye skønhed.

Kunsten som sådan skulle være en samlet, kollektiv manifestation – som vi også finder det i Bauhaus-pædagogikken. Kunstneren skal ikke fremstå som særskilt individ med egne udtryksmåder, men skal igennem det fælles sprog, manifesterne udgør, legemliggøre de alment principper, den fælles ånd. »Et åndeligt fællesskab kan imidlertid aldrig opstå førend den ærgerrige individualitet opgives«. <sup>11</sup>

Den nye tidsbevidsthed retter sig imod det universelle, modsat den gamle der hyldede det individuelle princip: »Det individuelle og det universelles strid viser sig i såvel verdenskrigen, som i den nutidige kunst«. <sup>12</sup>

Meget af dette blev også Bauhaus' fundament, eksempelvis det fælles kollektive projekt, der udelukkede individuelle tilbøjeligheder.

Og i selve rumgestaltningsprocessen overtog Bauhaus meget. Således blev Doesburgs rumopfattelse, som den kom til udtryk i det åbne rum i billedet, af stor betydning for Mies van der Rohe, der skabte den måske mest fuldendte udgave af det modernistisk-arkitektoniske åbne rum, ved hjælp af de frit opstillede skærme.

I øvrigt besøgte Doesburg Weimar i 1921 for at afholde kurser, men det var ikke ved Bauhaus, som han fandt alt for romantisk anlagt. Dette skyldtes til dels at Bauhaus i denne første fase var under stærk indflydelse fra ekspressionistisk hold, eksempelvis gennem malerne Klee og Kandinsky, der havde en fremtrædende placering på skolen, og gennem den Vorkurs-ansvarlige Johannes Itten der var inspireret af såvel østlig filosofi som middelalderlig mystik samt Goethes farvelære.

Endvidere var der også tale om en vis modvilje fra Bauhaus' side mod De Stijl, da Bauhaus netop søgte at undvige én eneste, gangbar og fastlåsende stil. På trods heraf var indflydelsen absolut uomgængelig.

*Det åbne rum*

Med Mies van der Rohe som ny direktør fra 1930 skulle Bauhaus opleve endnu et skift i målsætning. Skolen gennemlevede som tidligere nævnt en afpolitisering, og som Mies formulerede det, så drejede det sig ikke længere om »hvad« men alene om »hvordan«. Kvalitet og en høj standard af formbeherskelse blev centrale, og produkter af høj formalæstetisk værdi blev Bauhaus' nye kendetegn. Stadigvæk ud fra funktionelle og rationelle overvejelser, men også ud fra en tilbagevenden til det mere kunstneriske aspekt. Som Mies senere hen skulle understrege det, er det omkostningsfrit at opfinde en masse nye interessante former. Men der hvor den virkelige opgave ligger, er i den gennemarbejdede form, og den regelmæssige konstruktion, der muliggør den standardiserede fremstilling.

Den kunstneriske opgave er ikke så meget at lade form følge funktion som Sullivan sagde, men derimod at skabe en neutral ramme, en form der kan tillade forskellige funktioner. Som Mies formulerer det: »*Less is more*«.

Den for den moderne arkitektur helt centrale udvikling af det åbne rum, kommer uden tvivl helt eminent til udtryk i Mies' livsværk, der efterkommer de nye rumlige potentialer med en sådan konsekvens, at han ikke tillod mere end en dør i sine lejligheder – nemlig ud til badeværelset!<sup>13</sup> Ellers gik alt ud i ét, som en rumlig komposition på en gang sammenhængende og klart defineret ved hjælp af de ruminddelende, frit opstillede skærme. En fornemmelse der ikke blot kendetegnede det indre, men også betegnede den glidende overgang mellem det indre og det udenforliggende, kun adskilt af glas. Vi finder det i mange udgaver hos Mies. I hans Barcelona-pavillion fra byggeudstillingen 1929, der skulle få en enorm betydning for den moderne arkitekturs udvikling. En enkel velproportioneret grundplan, et fladt ståltag båret af otte rustfri stål-profil søjler, og så glas fra gulv til tag som den eneste markering mellem inde og det udenfor liggende gårdrum med vandbassin. Hertil kommer de ruminddelende skærme i de ædleste materialer så som algersk onyx og romersk travertin, og som belysningsarmatur: skærm i hvidt opalglas. Omsat til beboelsejendomme kom disse ideer først i produktion i Mies' Chicago-glasskyskrabere fra midt i 40'erne og frem. Jernbetonkonstruktioner – som bærende element – beklædt med sort stål, muliggjorde en ægte glas-curtain-wall.

*Afsluttende*

Ved sporadiske nedslag skulle det hermed være anskueliggjort, hvordan Bauhaus i perioden 1919-1933 viser en udvikling på såvel det formålsorienterede som kunstneriske plan. Således ses arkitekturen i begyndelsen som et middel i et utopisk projekt, for senere at blive et middel i en konkret socialpolitisk praksis, der med sine her-og-nu krav afløser de tidligere langsigtede fremtidsvisioner. Til slut er arkitekturen mere eller mindre løsrevet fra disse sammenhænge, og nu står formgestaltningen i centrum.

Kunstnerisk bevæger skabelsesprocessen sig fra en forankring i det håndværksmæssige over funktionelle og formaløkonomiske præmisser, for endelig i en vis forstand at genindkorporere det æstetiske, men udfra de nye muligheder der gives for rendyrkningen af formen, i og med den industrielle teknik muliggjorde frembringelsen af det serielle og repetitive.

Følgende begreber er dog dækkende for hele forløbet: det funktionelle, saglige, enkle, ornamentløse og helhedsskabende. Og dette skal ikke blot forstås på det formgivende plan, det rækker langt videre. Allerede Gropius beskrev arkitekturen som udformningen af livsmønstre; et aspekt der under Hannes Meyer antog excessive dimensioner.

Endvidere skulle det også være anskueliggjort, hvorledes Bauhaus lader sig bestemme som et center, hvor den forudgående arkitektoniske avantgardes eksperimentelle fantasier undergår en delvis institutionalisering. I en mere rationel optik, hvor den æstetisk-arkitektoniske tematisering af moderniteten underlægges et realitetskrav, bliver der arbejdet frem imod en forening af arkitekturens rolle som socialomskabende faktor, og de rammer den eksisterende samfundsstruktur afstikker for virkeliggørelsen af projekterne.

Følgelig bør de betragtninger vi idag anlægger i vores vurdering af Bauhaus-arkitekturen, og den modernistiske mellemkrigs-arkitektur i almindelighed, medreflektere de historisk givne grundvilkår der knyttes hertil, og som har at gøre med den faste forankring i tematiseringen af det modernes specifikke livssituation.

Idag konstaterer man, at der ofte fra forskellig hold rettes skånselsløs kritik mod den modernistiske arkitektur som helhed, fordi der desværre har været en beklagelig tendens til i efterkrigstidens senmoderne fase at drive det radikal-funktionalistiske formsprog til yderlighederne, som følge af økonomisk-politiske kalkyler, hvilket, mener nogle, underminerer det moderne projekt inden for arkitekturen.

Her er det vigtigt at fastholde at modernismen – som den utrolig mangetydige manifestation den udgjorde – i sin oprindelige form

netop var bærer af et utopisk gehalt, der historisk får sin berettigelse ud fra et oprigtigt ønske om at skabe værdige livssammenhænge for maskinalderens menneske, som et alternativ til forrige århundredes decideret sundhedsfarlige karré-bebyggelser med baggård på baggård.

I denne forbindelse indtager Anden Verdenskrig en såvel fatal som paradoksal rolle. Således betød den en endegyldig afsked med mange af den moderne arkitekturs idealer. Nødvendigtvis måtte den kritikløse lovprisning af teknikken og den industrielle udvikling tages op til revision, når et af dens resultater kunne aflæses i krigen. Men omvendt blev det selvsamme krig, der muliggjorde visionernes virkeliggørelse, for såvidt den mere eller mindre totalt ruinerede tilstand, bombningerne efterlod de europæiske beboelseskvarterer i, fordrede en genopbygning baseret på noget helt nyt, effektivt, billigt og praktisk.

Alt for godt kender vi resultatet heraf: forskelsløse, kedsommelige forstads-kvarterer, ens fra by til by, fra land til land. – Formmæssigt bragt på formel ud fra laveste fællesnævner, hvor elementerne og den serielle fremstilling er blevet til ud fra en pragmatisk reduktionisme. Og netop alt andet end ideen bag den oprindelige forenklingsbestræbelse, der i det syntetiserende greb ville favne modernitetens mangfoldighed.

### *Noter:*

1. Det er i denne forbindelse bemærkelsesværdigt, at arkitekturen, der ifølge Gropius var Bauhaus' inderste kerne, først i 1927 får sin egen, særskilte afdeling.
2. Citeret fra Ulrich Conrads »Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts«, Bauwelt Fundamente 1, Ullstein Berlin 1964 p. 48.
3. Her henvises til et af Le Corbusiers hovedværker »Vers une architecture« Paris 1924. Sammensat af programmatisk tekst fra tidsskriftet »L'Esprit nouveau« (som Le Corbusier redigerede) udgør bogen et enestående dokument. I potenseret form finder vi her tidens grænseløse betagelse af maskinestetikken. Det er også her, at Le Corbusier foretager sine berygtede sidestillinger af det antikke Grækenlands skønne templer og modernitetens helligdomme: oceandamperen, automobilet, flyvemaskinen og de enorme kornsiloer. Begges udgangspunkt og stedet hvorpå de mødes, er den gennemarbejdede, rene form, elementarformerne sublimе udtryk.
4. Walter Gropius »Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption«, Frankfurt a.M. 1964 p. 20.
5. Citeret fra »Bauhaus i Dessau 1925-1932« katalog til udstillingen af samme navn, Kastropgaardssamlingen foråret 1985 p. 39.
6. Adolf Loos »Sämtliche Schriften« Bd. 1 p. 286 Wien 1962.
7. Ibid p. 278.

8. CIAM står for Congr s Internationaux de l'Architecture Moderne. Denne internationale organisation dannedes i 1928 og talte blandt andre Le Corbusier og Walter Gropius. Det faglige forum, der her bragtes i stand, var den første rigtige bestræbelse på at udveksle ideer og teorier på tværs af landegrænser. Dette fandt sted med tilbagevendende  rlige kongresser, der med hvert sit tema satte den moderne arkitektur til debat, og forsøgte at skabe en *international stil*, der satte samme formsprog uanset funktion og stedslige (geografiske) tilhørsforhold. Et projekt der selvsagt fik vidtrækkende konsekvenser af dybt problematisk karakter.
9. Walter Gropius »Die neue Architektur und das Bauhaus« p. 13/14.
10. Ulrich Conrads »Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts« p. 110.
11. Citeret efter G. C. Argan »Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940«, Propyl en Kulturgeschichte bd 12, Berlin 1977, p. 84.
12. Punkt 1 i det første De Stijl manifest 1918.
13. Lake Shore Drive skyskraberne v. Michigan Lake, Chicago fra 1946.