

ars | 1969 \* 2



*Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied*  
*Revue d'histoire de l'art de l'Académie des sciences slovaque*  
*Художественно-историческое ревью Словацкой академии наук*  
*Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften*

71-008-70 09/01-403-30 Kčs 30,-I



**umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied**



## **Výtvarné avantgardy a dnešok**

K výročiam Školy umeleckých remesiel v Bratislave 1928—1938

V tomto čísle našej revue uverejňujeme štúdie a príspevky, ktoré odznali na medzinárodnej konferencii pod uvedeným názvom v Smoleniciach pri Bratislave v dňoch 12.—14. júna 1968. Konferenciu usporiadal Ústav teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied pri výročiach vzniku a zániku Školy umeleckých remesiel v Bratislave, ktorá sa významne zaslúžila o zakotvenie avantgardných výtvarných programov v slovenskom umeleckom prostredí najmä nadväzovaním na úsilie dessauského Bauhausu. Konferencia si však nekládla za cieľ iba historickú rekonštrukciu obdobia tridsiatych rokov a nechcela byť ani len poctou odkazu Školy, ale mala aj širšie aktualizačné zámery, ako sa o tom čitateľ môže presvedčiť z obsahu tejto publikácie. Preto sme sa rozhodli zahrnúť do nej aj práce, ktoré boli pre konferenciu pripravované a nemohli na nej odznieť, alebo ktoré obohacujú ústrednú tému konferencie.

*Redakcia*

## **Die Avantgarden der bildenden Kunst und die Gegenwart**

Anlässlich der Jubiläen der Kunstgewerbeschule in Bratislava 1928—1938.

In dieser Nummer unserer Revue veröffentlichen wir jene Studien und Beiträge, die im Rahmen der in den Tagen vom 12.—14. Juni 1968 in Smolenice bei Bratislava abgehaltenen internationalen Konferenz unter dem angeführten Namen verlesen wurden. Die Konferenz veranstaltete das Institut für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, anlässlich der Entstehung und Schliessung der Kunstgewerbeschule in Bratislava, die sich in hohem Mass um die Verankerung der avantgardistischen Programme der Bildenden Kunst im slowakischen Kunstmilieu verdient gemacht hat und dies vorallem durch die Anknüpfung an die Bestrebungen des Bauhauses zu Dessau. Die Konferenz setzte sich jedoch nicht nur eine historische Rekonstruktion der Zeitabschnitte der Dreissiger Jahre zum Ziel und beabsichtigte nicht bloss eine ehrende Anerkennung des Vermächtnisses der Schule zu erwirken, sondern hatte auch weitreichendere aktualisierende Intentionen, wie sich der Leser aus dem Inhalt dieser Publikation überzeugen kann. Deshalb entschlossen wir uns auch hier solche Arbeiten, die für die Konferenz vorbereitet wurden, jedoch nicht verlesen werden konnten, oder jene Arbeiten, die das Zentralthema der Konferenz bereichern, aufzunehmen.

*Die Redaktion*

## Úvodné slovo

MARIAN VÁROSS

Spomienky na Školu umeleckých remesiel, od ktorej vzniku uplynulo štyridsať a od jej nedobrovoľného zaniknutia tridsať rokov, idú ruka v ruke s mnohými s ňou spätými faktami a myšlienkami. Pripomíname si svojsky priekopnícke ovzdušie dvadsiatych rokov, keď slovenská kultúra po ustanovení Československej republiky roku 1918 urýchlene doháňala to, čo sa v nej nestihlo rozvíjať v predchádzajúcich desaťročiach krutého národnostného a sociálneho útlaku. Vznikla tu zdravá súťaživosť s vyspelejšou duchovnou a výtvarnou kultúrou v českých krajinách, bolo tu však aj nezištné zakladateľské pôsobenie mnohých českých odborníkov a pedagógov, ktorí sa zaslúžili o intenzívny rozbeh kultúrneho a umeleckého diania po vzniku spoločného štátu.

Z takejto atmosféry sa zrodila i myšlienka založiť Školu umeleckých remesiel v Bratislave, myšlienka, ktorej čistota a priebornosť sa pravdepodobne mohla presadiť najmä preto, lebo štruktúra kultúrneho a výtvarného života na Slovensku bola v tom čase ešte značne rudimentárna. Nebolo tu ani stredných ani vysokých umeleckých škôl, a teda nebolo tu ani obmedzení a konkurencie pre projekt, ktorého tvorcom bol zakladateľ a budúci riaditeľ školy Josef Vydra, orientujúci sa predovšetkým na ideové a pedagogické úsilie Bauhausu. Pravdaže, existovali tu aj podstatné rozdiely: Bauhaus sa rozvil v optimálnych podmienkach na vysokú školu s vynikajúcim personálnym a materiálnym vybavením, zatiaľ čo Škola umeleckých remesiel ostala strednou večernou výtvarnou školou pri bratislavských Učňovských školách. Napriek svojmu výbornému pedagogickému obsadeniu ostala až do konca v istom zmysle experimentálnym torzom, pravdaže, mladistvým, inšpirujúcim, nekonvenčným.

Charakter školy, jej výtvarno-pedagogický program a jej spojivá s progresívnymi myšlienkami prúdmi vtedajších rokov určili i základnú osnovu a náplň našej konferencie. Ako jej usporiadateľom sa nám vykryštalizovali tri tematické okruhy: prvým je problematika vzniku a účinkovania samej Školy umeleckých remesiel, základné fakty o jej učebnom programe, o jej oddeleniach, učiteľoch, žiakoch a najdôležitejších verejných akciách; druhý okruh sa týka avantgardných hnutí v medzivojnovom období, najmä Bauhausu a jeho vyznievania v krajinách strednej Európy i v Amerike; napokon tretí okruh znamená aktualizáciu týchto problémov pre dnešok, a to najmä v zmysle úsilí o nové výtvarné syntézy v tvorivej a pedagogickej praxi.

Konferenciu sme koncipovali ako užšie sympóziu zainteresovaných československých a zahraničných odborníkov. Chceli sme dostať do spoločného rozhovoru a výmeny názorov predovšetkým teoretikov a historikov, ktorým je uvedená problematika blízka. Azda nie je neskromné, keď sme očakávali, že pôsobenie Školy umeleckých remesiel bude zaujímať bádateľov okolo bauhausovskej a príbuznej problematiky a že si zaslúži, aby sa začlenilo do základnej faktografie dejín avantgardných programov v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Sme radi, že medzi účastníkmi konferencie sme mohli pozdraviť odborníkov z Maďarska, z Nemeckej demokratickej a Nemeckej spolkovej republiky, z Poľska, Rakúska, Rumunska a zo Spojených štátov amerických.

Konferenciou sa nemieni a nemajú jednotlivé problémy dopovedávať alebo uzatvárať. Naopak, ide skôr o to, aby sa oživovali a otvárali. Koniec koncov je to po prvý raz, čo sa táto problematika z dejín výtvarného umenia na Slovensku konfrontuje s medzinárodnými faktami a na pozadí

medzinárodných súradníc. Ide o to, aby Škola umeleckých remesiel vstúpila do odborného poznania a povedomia. Bola to škola jednoznačne pokroková a jej odkaz sa javí z roka na rok pozitívnejšie. Sme vďační všetkým a každému, kto prispeli alebo prispieja k doplneniu a prehĺbeniu základnej faktografie o bratislavskej Škole umeleckých remesiel a k celistvejším umeleko-historickým zhodnoteniam s ňou spätých problematiky. Vieme, že pri osvetľovaní tohto úseku našej umeleckej a školskej minulosti treba pracovať so širokým porovnávacím materiálom. Preto nás zaujíma najmä Bauhaus, a to nielen ako historický fakt, ale ako idea a ako projekt moderného životného prostredia, budovaného na syntéze výtvarných umení a remesiel. Preto nás tiež zaujíma, aký zmysel a akú podobu majú alebo by mali mať tieto idey dnes, čo je z tejto avantgardnej minulosti živé a aký obsah má pojem avantgarda v kontexte najaktuálnejších výtvarných tendencií.

Priznávame sa, že takýmto koncipovaním konferencie sme sledovali jednak užší sebecký cieľ, lebo mienime základnými aspektmi, ktoré sa v diskusii vykryštalizujú, obohatiť náš historiografický pohľad na svoju medzivojnovú výtvarnú minulosť. Jednak však tu bol aj širší cieľ: domnievame sa, že takáto myšlienková konfrontácia môže priniesť pozitíva aj pre bádanie najmä v susedných krajinách. Bauhausovskú problematiku vo viacerých socialistických štátoch dlho nedoceňovali až tabuizovali na škodu objektívneho pohľadu na dejiny moderného umenia a na vzťahy medzi umeleckým a spoločenským progresom. Azda bude možné považovať našu konferenciu za skromný prínos do tejto ešte vždy aktuálnej témy.

Účastníci konferencie počúvajú . . .

Die Konferenzteilnehmer hören zu . . .



## Einführende Worte

MARIAN VÁROSS

Die Erinnerungen an die Kunstgewerbeschule, seit deren Entstehung vierzig Jahre und seit deren unfreiwilliger Schliessung dreissig Jahre verstrichen sind, verlaufen Hand in Hand mit vielen mit ihr verbundenen Tatsachen und Gedanken. Wir rufen jene so eigenartig avantgardistische Atmosphäre der zwanziger Jahre in die Erinnerung zurück, wo die slowakische Kultur nach Gründung der Tschechoslowakischen Republik im Jahre 1918 all das

beschleunigt einzuholen begann, was sich in ihr in den vorangehenden Jahrzehnten zufolge grausamer kultureller und sozialer Unterdrückung nicht entfalten konnte. Es entstand ein gesunder Wettstreit mit der reiferen Kultur und Kunsttradition in den tschechischen Gebieten, es gab allerdings auch Beispiele für eine selbstlose Gründertätigkeit tschechischer Fachmänner und Pädagogen, die sich um einen intensiven Aufschwung des kultu-

rellen und künstlerischen Geschehens, nach der Entstehung eines gemeinsamen Staates, verdient machten.

Einer solchen Atmosphäre entsprang auch die Idee der Gründung einer Kunstgewerbeschule in Bratislava, ein Gedanke, dessen Reinheit und Durchschlagskraft hauptsächlich deshalb durchgesetzt werden konnten, da die Struktur des Kultur- und Kunstlebens in der Slowakei damals noch recht rudimentär war. Es gab hier weder Mittelschulen für Kunst und schon gar keine Kunsthochschulen, es gab also weder eine Einschränkung noch eine Konkurrenz für ein Projekt, dessen Schöpfer und späterer Schuldirektor Josef Vydra war, der hauptsächlich auf die ideellen und pädagogischen Bestrebungen des Bauhauses orientiert war. Selbstredend gab es hier wesentliche Unterschiede: das Bauhaus entwickelte sich unter optimalen Bedingungen zur Hochschule mit erstrangiger personaler und materieller Ausstattung, während die Kunstgewerbeschule eine Abend-

Kunstschule bei der Lehrlingschule in Bratislava blieb. Trotz ihrer ausgezeichneten pädagogischen Besetzung blieb sie bis zu ihrem Ende in gewissem Sinne ein experimenteller, wenn auch juveniler, inspirierender, unkonventioneller Torso.

Der Charakter der Schule, ihr künstlerisch-pädagogisches Programm und ihre Kontakte mit den progressiven Geistesströmungen der damaligen Jahre bestimmten auch die fundamentale Anlage und Essenz unserer Konferenz. Uns als Veranstalter kristallisierten sich drei thematische Umkreise heraus; der erste ist die Problematik der Entstehung und Tätigkeit der Kunstgewerbeschule selbst, die grundlegenden Fakten über ihr Lehrprogramm, über ihre Abteilungen, Lehrer, Schüler und die wichtigsten öffentlichen Aktionen; der zweite Umkreis betrifft ihre avantgardistische Bewegung in der Zeit zwischen den Kriegen, hauptsächlich das Bauhaus und seine Ausstrahlungen in die Länder Mitteleuropas und Amerikas; schliesslich bedeutet der dritte Umkreis die Aktu-

Účastníci konferencie oddychujú a diskutujú...

Die Konferenzteilnehmer ruhen aus und diskutieren...



alisierung dieser Probleme für die Gegenwart und das hauptsächlich im Sinne eines Bestrebens um neue Synthesen der bildenden Kunst in der pädagogischen Praxis.

Die Konferenz haben wir als engeres Symposium von interessierten tschechoslowakischen und ausländischen Fachleuten konzipiert. Wir erstrebten Aussprachen und einen Meinungsaustausch hauptsächlich unter Theoretikern und Historikern, denen diese Problematik nahe liegt. Vielleicht ist es gar nicht so unbescheiden, wenn wir erwarteten, dass die Tätigkeit der Gewerbeschule die Forscher der Bauhaus- oder einer ihm verwandten Problematik interessieren wird und dass es die Tätigkeit der Schule verdient, in die grundlegende Faktographie der Geschichte avantgardistischer Programme der Zwanziger- und Dreissigerjahre aufgenommen zu werden. Wir sind darüber erfreut, dass wir unter den Teilnehmern des Kongresses Fachleute aus Ungarn, der Deutschen Demokratischen Republik, der Deutschen Bundesrepublik, aus Polen, Österreich, Rumänien und den Vereinigten Staaten von Amerika begrüßen konnten.

Die Konferenz soll nicht etwa einzelne Probleme erschöpfen oder abschliessen, im Gegenteil, es handelt sich eher darum, diese zu beleben und anzuregen. Letzten Endes ist es ja zum erstenmal, dass diese Problematik der Geschichte der bildenden Kunst der Slowakei mit internationalen Fakten am Hintergrund des internationalen Koordinatensystems konfrontiert wird. Es handelt sich darum, dass die Kunstgewerbeschule in den Bereich fachlicher Erkenntnis und fachlichen Bewusstseins eintrete. Es war eine eindeutig fortschrittliche Schule und ihre Mission erscheint von Jahr zu Jahr positiver. Ich bin allen und jedem dankbar, die zur Ergänzung und Vertiefung der fundamentalen Faktographie über die Kunstgewerbeschule in Bratislava im Interesse einer

zusammenfassenden kunsthistorischen Wertung der mit ihr zusammenhängenden Problematik beigetragen haben und beitragen. Wir wissen, dass bei der Erläuterung dieses Abschnittes unserer künstlerischen und pädagogischen Vergangenheit mit einem breiten Vergleichsmaterial gearbeitet werden muss. Deshalb interessiert uns hauptsächlich das Bauhaus und das nicht als blosse geschichtliche Tatsache, sondern als Idee und Projekt eines neuen Lebensmilieus, das durch Synthese der bildenden Kunst und des Gewerbes errichtet wurde. Deshalb interessiert uns auch, was für einen Sinn und welche Gestalt diese Ideen haben oder zumindest annehmen müssten, was aus dieser avantgardistischen Vergangenheit lebendig blieb und was für einen Inhalt der Begriff Avantgarde im Kontext der alleraktuellsten Tendenzen der Bildenden Kunst haben mag.

Wir geben zu, dass wir mit einer so konzipierten Konferenz ein zunächst eigennütziges Ziel verfolgten, weil wir mit Hilfe der grundlegenden Aspekte, die sich im Verlauf der Diskussion herauskristallisieren, unseren historiographischen Aspekt auf unsere Kunstvergangenheit zwischen den Kriegen bereichern wollen. Andererseits gab es hier jedoch auch ein breiteres Ziel: wir sind davon überzeugt, dass eine solche Konfrontation der Meinungen auch Positiva für die Forschung hauptsächlich in den Nachbarländern bringen kann. Die Bauhausproblematik war in mehreren sozialistischen Staaten lange Zeit ungenügend eingeschätzt und zum Schaden einer objektiven Betrachtung der Geschichte der modernen Kunst und der Beziehung zwischen künstlerischem und gesellschaftlichem Fortschritt als Tabu behandelt. Vielleicht wird es möglich sein, unsere Konferenz als bescheidenen Beitrag zu diesem noch stets aktuellen Thema, zu betrachten.

Na druhej strane obálky: detail budovy novej Učňovskej školy a Školy umeleckých remesiel v Bratislave. Foto J. Funkeho alebo L. Kožehubu. (Budova dnes slúži Vysoké škole technickej)

Auf der Innenseite des Umschlages: Teilansicht des Gebäudes der Lehrlingsschule und der Kunstgewerbeschule in Bratislava. Foto von J. Funke oder L. Kožehubu. (Das Gebäude dient heute der Technischen Hochschule)

Dejiny slovenského moderného umenia sú také krátke ako málokto iné v Európe — nemajú dnes viac než pol storočia. A predsa, ešte vždy sa nájdú biele miesta, stránky hoci popísané dejom zaujímavým a vážnym, po celé desaťročia takmer nečítané.

Bratislavská Škola umeleckých remesiel je jednou z nich.

Pôjde nám teraz o dve veci.

Treba čo najskôr vyplniť medzeru v historickom poznaní našej vlastnej minulosti, pripomenúť, čo sa v Bratislave koncom dvadsiatych a v tridsiatych rokoch dialo, akú úlohu tu zohrala Škola umeleckých remesiel, aká to bola škola a prečo stojí za to po toľkých rokoch ju znova pripomínať. Kdekoľvek dnes padne zmienka o Škole umeleckých remesiel, tam ihneď cítiť, že sa jej začína pripisovať zvláštny význam. Pokiaľ však dejiny tejto školy ako aj celej aktivity ňou vyvolanej alebo s ňou súvisiacej nebudú dostatočne známe, zatiaľ málokto bude vedieť, v čom vlastne tento význam spočíva.

A nielen to. V týchto chvíľach, keď sa v našom živote mnohé zmenilo a mení, keď nás čaká povinnosť samostatnejšie, ale aj zodpovednejšie rozhodovať o spoločných veciach, keď stojíme zoči-voči pripravám k reforme školstva aj k prebudovaniu organizácie výtvarníckej obce, bude iste užitočné premerať prítomnosť aj budúcnosť odkazom minulosti. V prípade Školy umeleckých remesiel to bude o to užitočnejšie, že naše dnešné výtvarnoumelecké školy ako celky nie sú ďalej, než kam kedysi dospela bratislavská ŠURka, ba žiaľ, ani potiaľ dodnes nedošli. Preto by azda nebolo od veci upozorniť a zoznámiť s dobrou domácou tradíciou aj všetkých tých, v rukách ktorých spočívajú budúce osudy nášho výtvarnoumeleckého školstva.

Tento referát by mal obsahovať niekoľko základných údajov o Škole umeleckých remesiel, o niektorých predpokladoch jej založenia a o jej organizácii.

Poprevratové Slovensko sa odrazu ocitlo tvárou v tvár dvom veľkým neodkladným úlohám. Hoci podmienené celkovou situáciou politického, spoločenského i hospodárskeho života krajiny, jedna ako druhá pramenili a napokon aj ústili v oblasti kultúry. Prvou z nich bola oneskorená a o to nástojčivejšia príležitosť prejavíť sa ako národ, definovať, podržať si a rozvíjať národného ducha. Druhá, rovnako dôležitá bola úloha pozdvihnúť Slovensko na úroveň doby, pretvoriť zaostalú a zanedbanú krajinu na dobre fungujúci, moderný a sebačinný organizmus.

Aké poslanie tu mala a mohla splniť Škola umeleckých remesiel? K tej prvej zo spomínaných úloh sa ešte vrátim, zatiaľ len o samom fakte založenia školy.

Školu, o ktorej je tu reč, vyvolala k životu potreba budovať vlastné, slovenské kultúrne inštitúcie, z akej sa zrodilo, povedzme, Slovenské národné divadlo, Hudobná a dramatická akadémia a podobne. Išlo o prvú verejnú výtvarnoumeleckú školu na Slovensku. Prečo to teda nemala byť hneď akadémia, ale práve škola umeleckých remesiel? Veď pred jej založením jestvovali u nás maliarske súkromné školy, priamo v Bratislave súkromná škola Gustáva Mallého, ktorých legitímnym potomkom by sa najskôr bola mohla stať akadémia výtvarných umení. Že sa prvé úvahy skutočne aj niesli týmto

smerom, o tom svedčí nerealizovaný plán založenia školy z rokov 1921—1922, v ktorom sa ako s učiteľmi rátať s maliarmi Jožom Uprkom a Aloisom Kalvodom.

Ako sa však chýlilo ku koncu desaťročia, minali sa poprevratové ideály a ukazovala sa nutnosť rozmýšľať triezvejšie. Keď roku 1927 usporiadalo Ministerstvo školstva a národnej osvety anketu na tému umelecká škola v Bratislave, väčšina hlasov presadzovala názor, že by malo ísť o ústav, zameraný dôsledne prakticky, ktorý by nerozmnožoval rady výtvarnoumeleckého proletariátu, ako to mimovoľne robili jestvujúce, najmä vysoké školy.

V prospech takéhoto názoru hovorila potom ešte ďalšia skutočnosť. Bratislava bola mestom s tradíciou — pokiaľ išlo o výchovu remeselníckeho dorastu. Prvú tunajšiu učňovskú školu, založenú roku 1887, navštevovalo bežne 800 žiakov 51 rôznych živností. Roku 1926 došlo k národnostnému a organizačnému zjednoteniu učňovských škôl a k modernizácii vyučovacích postupov. Dôsledkom tejto zmeny malo byť zlepšenie sociálneho postavenia učňov a jej cieľom sa malo stať skvalitnenie ich odborného i všeobecného vzdelania. Reformované učňovské školy poskytli tak praktickú aj teoretickú bázu, ktorá tiež pohla prípravu zamýšľanej výtvarnoumeleckej školy smerom k orientácii umelecko-remeselnej.

Pokiaľ ide o úlohu pozdvihnutia Slovenska, tu už vo vzťahu k našej téme rozhodovalo viacero činiteľov. Boli to najmä ľudia, jednotlivci, osobnosti dôsledné a činorodé, Josef Vydra a Antonín Hořejš predovšetkým. Prvý — umeleckopriemyselný výtvarník, historik umenia, etnograf, pedagóg a druhý — muzikológ, výtvarný a divadelný kritik a teoretik užitého umenia. Vydra bol riaditeľom Školy umeleckých remesiel, Hořejš, vtedajší jednatel' Obchodnej a priemyselnej komory, najviac sa zaslúžil o jej založenie a sám na nej prednášal súčasný životný sloh a estetiku modernej výtvarnej tvorby. Oba mali od začiatku jasnú predstavu o koncepcii školy. Jeden aj druhý sa hlásili k duchovnému predoju doby, no pritom si uvedomovali, že ak sa má prejsť od slov k činom, treba vychádzať z reálnej situácie a stavať na solídnych základoch.

Pri bližšom pohľade na povahu a formovanie Školy umeleckých remesiel sa potom ukazuje, že pri jej vzniku, ako aj počas celého jej jestvovania sa tu uplatňovali akési dve roviny. Jedna bola určovaná prostredím, tým, čo bolo miestne historicky potrebné, prijateľné a uskutočniteľné. Druhá bola skôr vnútorná, inšpirovaná progresívnou umeleckou atmosférou vtedajšej Európy, zacielená perspektívne a sčasti akoby vedome skrývaná.

Vráťme sa teraz ešte raz k začiatkom školy. Nie iba kvôli historickej rekonštrukcii samej, ale najmä preto, že z nej pre nás vyplýva cenný poznatok, ba doslova by sa dalo povedať odkaz, ktorý vyzýva nasledovať zabudnutý príklad. Totižto nech by boli bývali podmienky akokoľvek priaznivé, nebola by vznikla práve taká škola ako škola umeleckých remesiel, nebyť ľudí, ktorí sa o jej existenciu plne zasadili, dokázali celé svoje okolie nadchnúť pre spoločnú vec, zmobilizovať príslušné inštitúcie a s neoslabenou chuťou zotrvať pri začatí diele.

Pádnosť argumentov bola ich najvýdatnejšou zbraňou, a to argumentov primeraných záujmom partnera, ku ktorému sa obracali. Tak pre získanie podporujúceho hlasu Spolku slovenských výtvarných umelcov bola najvhodnejším argumentom predstava pozdvihnutia celkovej úrovne slovenskej výtvarnej kultúry. Pre remeselnícku obec platila najmä nádej na spoločensky závažnejšie a konkurenčne výhodnejšie postavenie zdokonaleného remesla. Obchodnú a priemyselnú komoru lákala zase vidina pôsobivého apelu modernej reklamy a azda aj vidina príležitosti rýchlejšieho a dôraznejšieho prenikania výtvarne kvalitných tovarov na zahraničný trh.

Rok 1928, keď vznikli bratislavské večerné kurzy umeleckopriemyselného kreslenia, bol napokon aj rokom troch významných podujatí, z ktorých každé tu zohralo svoju úlohu. Jedným z nich bol Medzinárodný zjazd pre ľudové umenie, fórum, na ktorom zvíťazila myšlienka, že odumretím prirodzenej živnej pôdy pre ľudovú umeleckú tvorbu niet budúcnosti. Slovensko bolo pritom v Európe jednou z posledných krajín, kde potrebu takmer všetkého, čo sa označuje za užité umenie, kryla ešte, okrem dovozu, domácka ľudová výroba. Škola umeleckých remesiel mala pomôcť „vyliecť Slovensko z kroja“, rozbiť sentimentálne predstieranie nedotknutej starosvetskej idylly. Že si to uvedomoval práve Vydra, milovník a jeden z najvýznačnejších znalcov a historikov slovenského ľudového umenia,

to svedčí len o tom, ako vedel pred ideálom uprednostňovať prózu života. V jednej z výročných správ školy sa píše (1934—1935): „Nikto sa ťažšie a dojemnejšie nelúči s touto krásou než práve my umelci. Ale zachovať ju, konzervovať pre budúce veky je úlohou múzea, nie školy. Škola musí vytvoriť nové formy, novú krásu, podľa nových životných funkcií 20. storočia.“

Ďalším impulzom roku 1928 bol 6. medzinárodný kongres pre umeleckú výchovu a kreslenie, ktorý sa konal v Prahe a jednoznačne odsúdil zastaralé a nepraktické pedagogické metódy, najmä na školách odborných a živnostenských.

A potom tu bola ešte rozsiahla Výstava súčasnej kultúry v Brne, ktorá už aj tým, že ju navštívil a komentoval prezident Masaryk, prospela k popularizácii pojmov kvalita a funkčnosť.

O dva roky neskôršie odznela potom v parlamente reč poslanca živnostenskej strany Jána Lišku, kde sa na základe tézy: najvýdatnejšou zbraňou štátu je kvalita a podmienkou kvality je výchova, dovoľával modernizujúcim reforiem školstva, múzejníctva a výstavníctva ako základných predpokladov pre zveladenie spôsobu bývania, vkusu a vôbec celého životného štandardu obyvateľstva. Mimochodom, pisateľom tohto prejavu bol profesionál — Antonín Hořejš.

V podobnom duchu sa niesli publikované príspevky Vydrove, v ktorých hlásal potrebu prebudovať materiálnu kultúru smerom k funkčnosti. Dôvodil tu najmä tým, že vysoká úroveň užitého umenia je dôležitá predovšetkým pre malý národ, ktorý sa práve jej pomocou môže rýchlo presadiť v medzinárodnom meradle a udržať sa na čestnom mieste v zápore s duchom času.

Základom Školy umeleckých remesiel boli Večerné kurzy umeleckopriemyselného kreslenia, zriadené roku 1928 Obchodnou a priemyselnou komorou v Bratislave. Ich vedením bol poverený Josef Vydra, ktorý sem prizval nedávneho absolventa pražskej UMPRUMky Ludovíta Fullu a maliara Gustáva Mallého. Kurzy mali slúžiť sprvoti iba kresliarskemu školeniu či doškoľovaniu adeptov rozličných remesiel.

K trom pôvodným kresliarskym oddeleniam pribudlo v nasledujúcom roku päť ďalších a k učiteľom František Malý, Janko Alexy, Karel Štika a Miroslav Motoška. Vyučovali sa: plošná kompozícia (Vydra), priestorová kompozícia (Vydra), dekoratívne kreslenie (Fulla), grafické techniky a písmo (Štika), figurálne kreslenie (Alexy), modelovanie (Motoška) a textilné navrhovanie (Malý). Zároveň otvorili aj zvláštny kurz pre výtvarnú výchovu mládeže, ktorý viedol Janko Alexy.

Čoskoro po začatí kurzov vzniklo z iniciatívy dr. Hořejša kuratórium menované zo zástupcov Obchodnej a priemyselnej komory, Ministerstva školstva a národnej osvety, Krajského úradu, mesta a učiteľov večerných kurzov, ktoré malo za úlohu vybudovať a hospodársky spravovať Školu umeleckých remesiel. Roku 1930 začala potom Škola umeleckých remesiel svoju činnosť, spojená organizačne aj osobou ústredného riaditeľa s Učňovskými školami, ktorým bola už nasledujúceho roku nadriadená ako majstrovská škola pre odbory umeleckých remesiel a reklamy.

Sídlom oboch škôl bola vlastná novopostavená budova na Vazovovej ulici, projektovaná architektami Balánom a Grossmannom a vybavená modernými učebňami, dielňami, kabinetmi, čítárňami a prednáškovými sálami.

Cieľom školy bola výchova umelecky tvorivého dorastu z radov vyučených remeselníkov alebo učňov, prípadne žiakov denných odborných a stredných škôl či mládeže s iným denným zamestnaním (preto sa aj naďalej udržal večerný typ školy).

Programom školy bolo vychovávať žiakov:

1. k samostatnej výtvarnej tvorbe,
2. k praktickému ovládaniu remesla,
3. k poznaniu teórie a technológií zvoleného odboru.

Organizácia školy. Vyučovací program bol zameraný do dvoch kategórií:

1. do školy všeobecnej alebo prípravnej (2 roky),
2. do školy špeciálnej alebo odborných oddelení (3 roky).

Všeobecná škola poskytovala základné vzdelanie v troch smeroch:

1. odbornom: a) kreslenie,  
b) navrhovanie,  
c) praktické cvičenie v dielnach.
2. teoretikom: a) výtvarné náuky  
(kompozícia, harmónia farieb),  
b) súčasný životný sloh a teória užitých umení,  
c) technické náuky  
(technológia a technika remesiel),  
d) hospodárske náuky  
(organizácia výroby, kalkulácia).
3. pomocných  
výtvarných  
predmetov: kompozícia materiálov,  
priestorová kompozícia,  
perspektíva,  
fotografovanie,  
písmo.

V odborných oddeleniach vyplývala potom vyučovacia náplň z konkrétnych potrieb a koncepcií jednotlivých odvetví. Každé oddelenie malo svojho vedúceho, ktorý zároveň vyučoval hlavný predmet a jedného alebo viacerých majstrov či učiteľov pre dielenskú prax.

Oddelenie pre *odevnú kultúru*, módné a textilné návrhárstvo, tkanie, textilné aranžovanie, vyšívanie a módné doplnky viedol František Malý a pôsobil tu aj Mikuláš Galanda.

V *maliarskom* oddelení, pre maliarov interiérov, dekorácií, reklamných štítov, plagátov, scénických výtvarníkov a reklamných kresličov, vedenom Ludovítom Fullom, vyučovali sa rôzne menej známe techniky maľovania, zlatenie, nástenná maľba, maľba na sklo a predovšetkým samostatné navrhovanie.

*Grafické* oddelenie, vedené Zdenkom Rossmannom, navštevovali typografi, knihári a reklamní grafici, ktorí si tu osvojovali princípy modernej typografie, knižnej grafiky, montáže a fotomontáže.

V oddelení *reklamnom*, pre reklamných aranžérov, ktoré viedol Mikuláš Galanda, vyučovala sa reklamná grafika a plagátová tvorba. Roku 1934 vystriedalo túto školu *aranžérske* oddelenie Františka Reichenthala, ktoré bolo prvou oficiálnou školou v republike pre aranžovanie výkladných skriň.

*Fotografické* oddelenie, založené roku 1931 Jaromírom Funkem, od roku 1935 vedené Františkom Kožehubom a napokon Karlom Plickom, sústreďovalo sa na reklamnú fotografiu, fotomontáž, reportážnu fotografiu a portrét.

Oddelenie *keramické* viedla od jeho založenia roku 1931 Júlia Kováčiková-Horová; zaoberalo sa užitou keramikou, keramikou záhradnou a drobnou plastikou.

*Drevorobné* oddelenie viedol Ferdinand Hrozinka. Navštevovali ho návrhári nábytku, stolári, tesári či rezbári, ktorí si tu osvojovali pravidlá modernej nábytkovej tvorby a vnútornej architektúry vôbec.

Oddelenie *kovorobné* vzniklo až roku 1934. Viedol ho František Tröster ako školu pre drobný kovový priemysel, osvetlovacie telesá, kovový nábytok, kovovú galantériu a reklamné klampiarstvo.

Zvláštnosťou školy boli *detské kurzy* kreslenia, maľovania, modelovania a zábavného tkania, založené už roku 1929 a vedené najdlhšie Fullom, Galandom, Horovou a Malým.

Z čoho vyplynula vnútorná koncepcia školy?

Životné zmeny, prehĺbené vojnovým a spoločenským prevratom, znamenali pre Európu dvadsiaty rok rokov dovŕšenie modernej revolúcie v umení. Novovznikajúce sociálne i hmotné skutočnosti dovolili umeleckej tvorbe vrátiť sa opäť do spoločenského života, pod jednotiacou záštitou architektúry.

Duchovné predpoklady tohto vývinu korenili pritom ešte hlboko v 19. storočí, ba dokonca už francúzska revolúcia, ktorá sama bola hrobom posledného skutočného slohu — baroka, zároveň pomkla Novalisa k volaniu po obnovení slohovej jednoty na spôsob stredovekých katedrál. Nebola to náhoda, že sa prejavy vôle po syntéze výtvarných umení hlásali práve jedným dychom jednak

s protestom sociálnym a jednak s vypovedaním vojny akadémiám, či neskoršie s presadzovaním škôl nového typu. Nazarénsky Lukasbund, anglickí praeraffaeliti, ešte aj zakladatelia die Brücke v prvom rade manifestačne opúšťali akadémie. Esteticko-sociálna syntéza Ruskinova a Morrisova našla potom už priamu odozvu v zakladaní škôl pre umelecké remeslá, umeleckopriemyslových múzeí, odborných asociácií, ako aj v usporiadávaní veľkých syntetických výstav a vyústila v celoeurópskom hnutí fin de siècle.

Jedným z miest, ktoré medzi prvými začali vytvárať podmienky pre rozvoj užitého umenia, bola Praha. Už roku 1885 tu zároveň s umeleckopriemyslovým múzeom vznikla Umeleckopriemyslová škola. Takéto ešte z cisárskeho rozhodnutia založené učilište však ako celok nemohlo natrvalo udržať krok s dobou a časom sa stalo akousi akadémiou užitých umení.

Bratislavská Škola umeleckých remesiel sa viazala k pražskej škole len cez osoby svojich učiteľov, ktorí väčšinou boli jej čerstvými absolventami. Sama vznikla už v celkom inom ovzduší.

Keď romantická ruskinovsko-morrisovská idea vyústila priamou cestou cez Van de Veldeho a Muthesiov Werkbund až do weimarského Bauhausu, mala už aj integrácia techniky za sebou svoj romantický vek — vek mašinzizmu. Teraz už stroj nevzrušoval svojou konštrukciou, rýchlosťou či silou, ale iba tým podstatným — funkciou. Maximálna výkonnosť stroja si vyžaduje formu, ktorá najdokonalejšie vyhovuje jeho mechanickej úlohe. Toto poučenie odhalilo určujúci význam funkcie pre formu predmetu a v jeho znamení sa potom niesli európske dvadsiate roky.

Bratislava, mesto mladistvých ambícií, pocítila nové myšlienky, hoci oneskorene, ale predsa. Duchovné prostredie, ktoré tu vzniklo, vyzeralo sľubne. Na pochopení jeho šanci i jeho zábran založil Vydra svoj plán postupnej prípravy veľkého medzinárodného učilišťa, ku ktorému mala neskoršie pribudnúť aj hudobná a dramatická škola, divadlo a koncertná sieň, ako to bolo podchytené už v hotovom architektonickom návrhu F. Tröstra.

Už pri zmienke o organizácii Školy umeleckých remesiel sa vám možno vybavila predstava štruktúry Bauhausu. A Bauhaus je tiež to, čomu sa v súvislosti s koncepciou Školy umeleckých remesiel pripisuje význam neodmysliteľného príkladu, prispôbeného, pravdaže, domácim malým pomerom. Hovoriť o koncepcii Školy umeleckých remesiel však v značnej miere znamená hovoriť o projekte. Lebo Vydrov plán smeroval do budúcnosti, a čo sa uskutočnilo, to mal byť iba základ. Preto začínal od piky a obozretne. Preto aj vzťah Školy umeleckých remesiel k Bauhausu treba skúmať z tohto hľadiska, z hľadiska jeho podstaty.

Ukáže sa potom, že to boli historické skúsenosti Bauhausu, na čom sa Vydra poučil predovšetkým.

#### 1. Výber učiteľov

Gropius svojho času a potom jeho nasledovníci trvali na zásade, že pedagógmi majú byť tvoriví umelci, a to tí najlepší, ktorých vôbec možno získať. V tom bola záruka, bez ktorej by sa ani Bauhaus nebol stal tým, čím bol. Vydra vedel oceniť tento odkaz. Keďže však nebolo miestnych Kandinských, rozhodol sa hľadať medzi mladými a nachádzal. Z bývalých učiteľov Školy umeleckých remesiel sa čoskoro stali výtvarníci prvej veľkosti. Mená, ako Galanda, Fulla, Funke, Plicka, Horová, Tröster aj mnohé ďalšie patria dnes v našom umení k najzvučnejším.

#### 2. Výchova k všestramnosti,

ku ktorej podobne ako na Bauhause mal viesť už sám spôsob výuky a výborne teoreticky fundovaná knižnica a časopisecká čítareň školy, vybavená desiatkami zahraničných a domácich odborných revui a časopisov, od Bauhauszeitschriftu až po deväťsilovský RED.

#### 3. Svetonázorová zaangažovanosť

ako dôsledok výtvarnej avantgardnosti a ako pozitívna, životodarná, útočná i obranná sila.

V čom teda slúžil Bauhaus za príklad, to bola jedným slovom kvalita. Tej mal slúžiť aj psychotechnický ústav, spojený s Učňovskými školami a Školou umeleckých remesiel, ktorého úlohou bolo vyhľadávať medzi uňami výtvarné talenty a skúmať ich konkrétne dispozície. Podobne možno hovoriť aj o detských kurzoch výtvarnej výchovy.

Inak pokiaľ ide o samo vyučovanie, jeho náplň i jeho výsledky, tu už to, čo sa zvykne považovať za vplyv Bauhausu, bolo skôr bezprostredným dôsledkom potrieb a atmosféry doby. Organizácia

oddelení podľa materiálov, na vysokej umeleckej škole, akou bol Bauhaus, doslova revolučná a vyplývajúca z vôle priblížiť umenie remeslu, bola na Škole umeleckých remesiel samozrejma, lebo čo tu bolo dané, to boli práve jednotlivé remeslá, ktoré chcela škola pozdvihnúť na úroveň umenia.

Podobne aj vlastný výtvarný štýl školy, hoci učiteľmi individualizovaný, bol v podstate štýlom tridsiatych rokov, určeným jednak rešpektovaním materiálu, jednak rešpektovaním funkcie. Smerovanie ku geometrickej abstrakcii pochádzalo zo zdôrazňovania tvorivej kombinačnej schopnosti intelektu, stierajúcej individuálne rozdiely a vedúcej k produkcii kolektívneho typu a k štandardu. Za štandard sa pritom považovali aj akési všeludské mravné a citové témy a povaha vrodeneho výtvarného cítenia, ktoré potom najmä u Fullu, Galandu a Horovej vyznievali v inšpiráciách umením ľudovým.

Tvorivé ovzdušie Školy umeleckých remesiel a jeho špecifický charakter rozhodujúco zapôsobili aj na individuálny vývin profesorov, ktorých väčšina zohrala úlohu zakladateľov či klasikov moderného vývinu svojho odboru: Fulla a Galanda v slovenskom maliarstve a grafike, Funke a Plicka vo fotografii, Horová v keramike, Rossmann v typografii a časopiseckej grafickej úprave, Tröster a Fulla v scénickom výtvarníctve či Malý v textilnom umení.

Vplyv Školy umeleckých remesiel bol značný už v čase jej jestvovania, šírila sa vďaka každoročne usporadúvaným výstavám, účasťou školy na veľkých výtvarných podujatiach doma i úspechmi v zahraničí, spoluprácou s avantgardnými časopismi (Dav, Slovenský staviteľ, Slovenská grafia, Nová Bratislava, Súkromné listy Fullu a Galandu, Elán, Výtvarná výchova atď.), divadlom, plagátovými i reklamnými návrhmi. Sám osebe je tento vplyv témou, ktorej by bolo treba venovať osobitnú pozornosť.

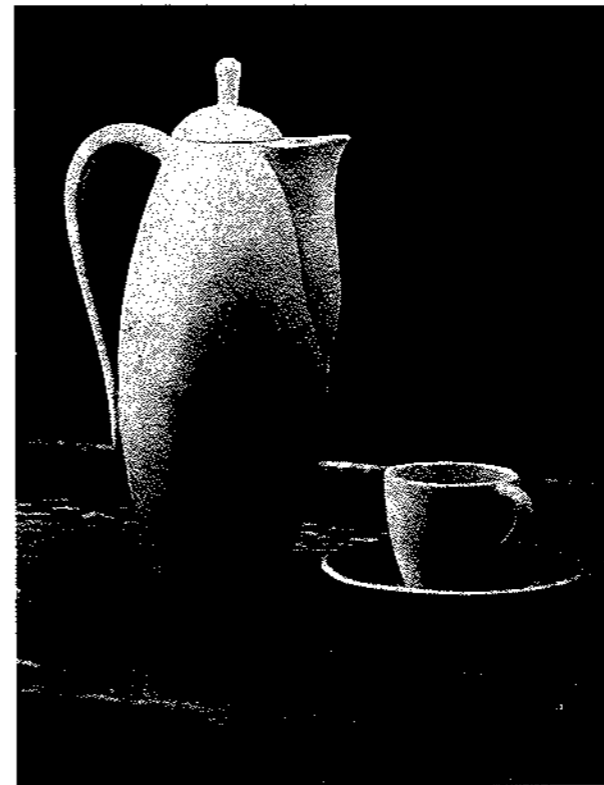
Značný bol za čias jej jestvovania aj medzinárodný ohlas školy. Navštevovali ju pedagógovia, výtvarníci, architekti či novinári naozaj z celého sveta. Keď potom Vydra pozýval odborníkov prednášať na Škole umeleckých remesiel, mohol sa obrátiť na tých najpovolanejších a mohol rátať s ich záujmom. Tak sa uskutočnili roku 1931 cyklus prednášok a 1935 aj výstava Moholy-Nagya, prednášky Tschicholdove, Hannesa Meyera, Rochowanského, Teigeho, Fuchsa atď. A preto keď Gropius po vojne začal uvažovať o založení akéhosi Nového Bauhausu aj v Európe, spomenul si okrem Prahy aj na Bratislavu, ktorú z tohto dôvodu vraj osobne navštívil. (To je zatiaľ nepodložená informácia, získaná od architekta Rossmanna.) Vtedy, pravdaže, už nejestvovala ani ŠURka; bola zrušená v čase rozbitia republiky, pred vznikom slovenského štátu.

Na záver by som chcela pripomenúť ešte ten z odkazov Školy umeleckých remesiel, ktorý sa vidí byť dnes pre nás mimoriadne aktuálny. Bola to spoločenská funkčnosť, čo podmienila životnosť školy tohto typu, zásada nie priblížiť, ale spojiť remeslo s umením, podchytiť výtvarný talent a obrátiť ho na cesty praktické, zaručiť spoločenskú uplatniteľnosť aj ľuďom hoci výtvarne nadaným, no netvorivým.

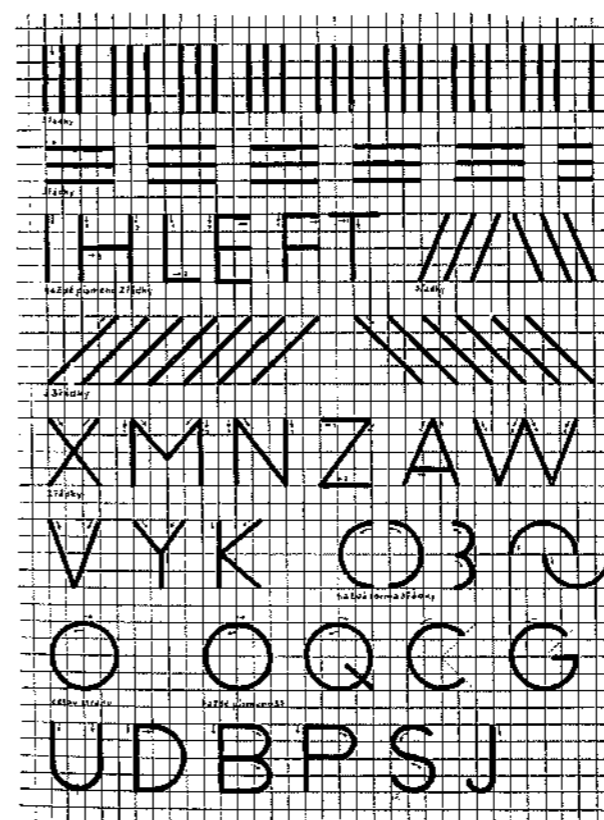
O pedagogickej koncepcii, spôsobe práce v jednotlivých oddeleniach a vôbec o živote a tradíciách Školy umeleckých remesiel sa teraz bližšie dozviete z príspevkov profesorov a žiakov školy.

1. a 2. Fotografické oddelenie J. Funkeho, fotografické štúdie materiálu
3. a 4. Grafické oddelenie Rossmanna, nácvik malej a veľkej abecedy
5. Módné kreslenie pod vedením M. Galandu, návrh M. Hejzlarovej
6. Aranžérske oddelenie F. Reichenthala, výkladná konštrukcia
7. Módné kreslenie pod vedením M. Galandu, lineárne štúdie ruky
8. Módné kreslenie pod vedením M. Galandu, lineárna kresba účesu

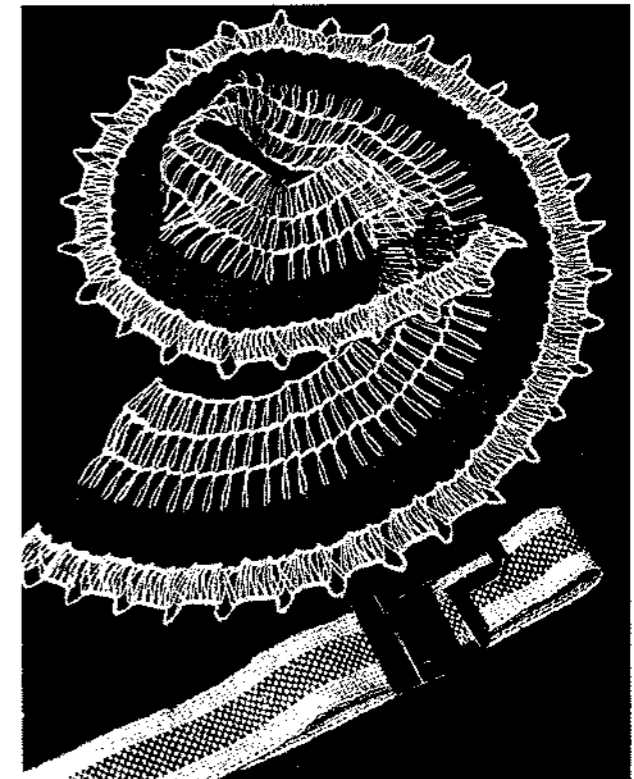
1. und 2. Photoabteilung geleitet von J. Funke, photo-graphische Materialstudie
3. und 4. Grafische Abteilung geleitet von Zd. Rossmann, Zeichenübung der Klein- und Grossbuchstaben
5. Modezeichnen unter der Leitung von M. Galanda, Entwurf der Schülerin M. Hejzlarová
6. Arrangeurabteilung geleitet von F. Reichenthal, Konstruktion einer Auslage
7. Modezeichnen unter der Leitung von M. Galanda, lineare Zeichenstudie einer Hand
8. Modezeichnen unter der Leitung von M. Galanda, lineare Zeichnung einer Frisur



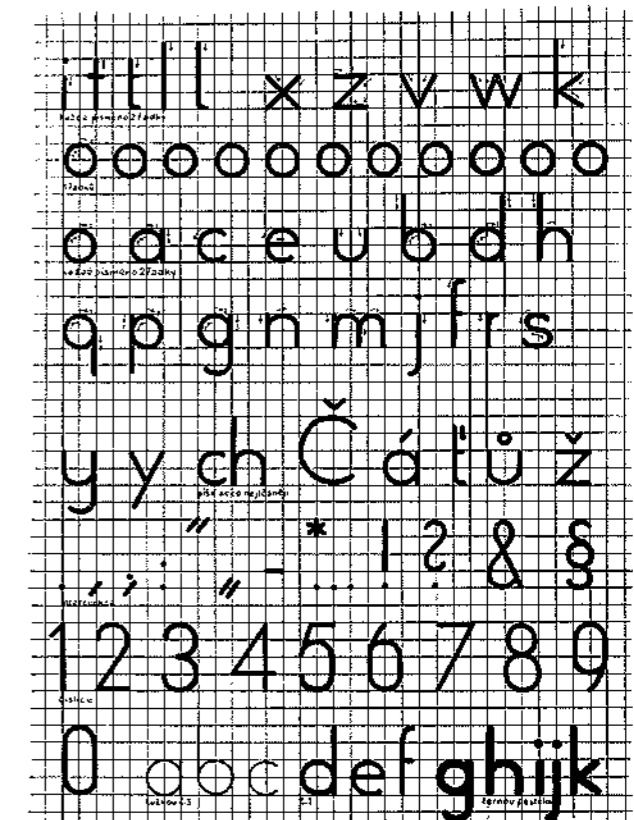
1



3

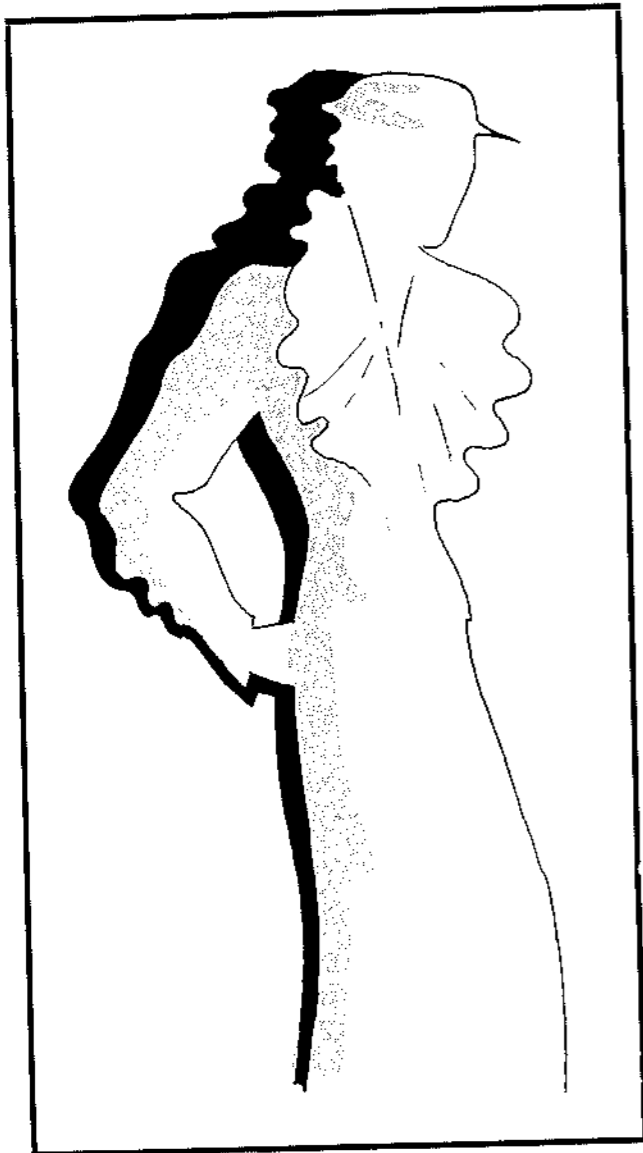


2



4

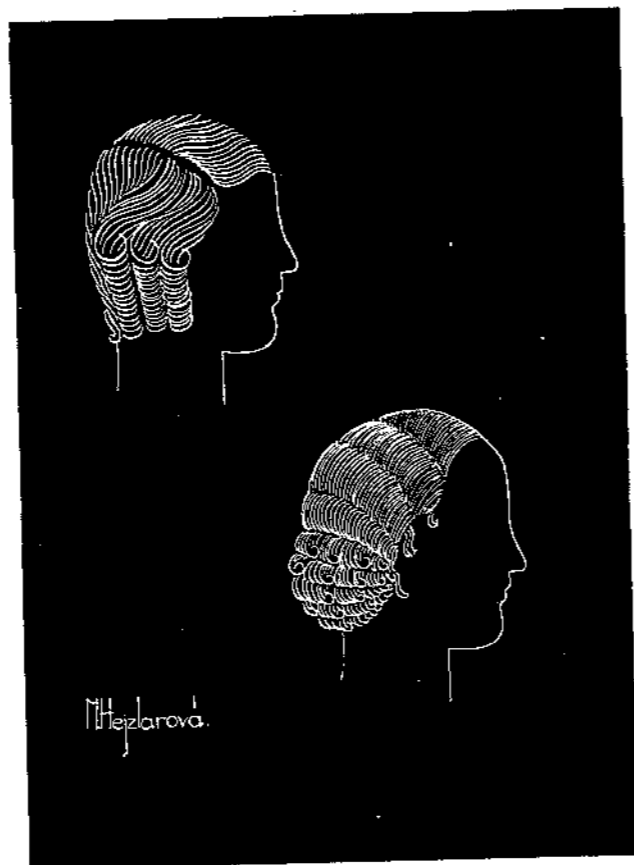




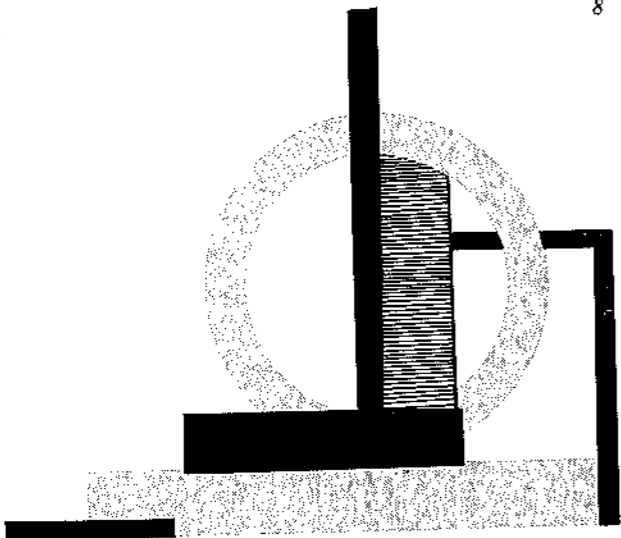
5  
6



7



8



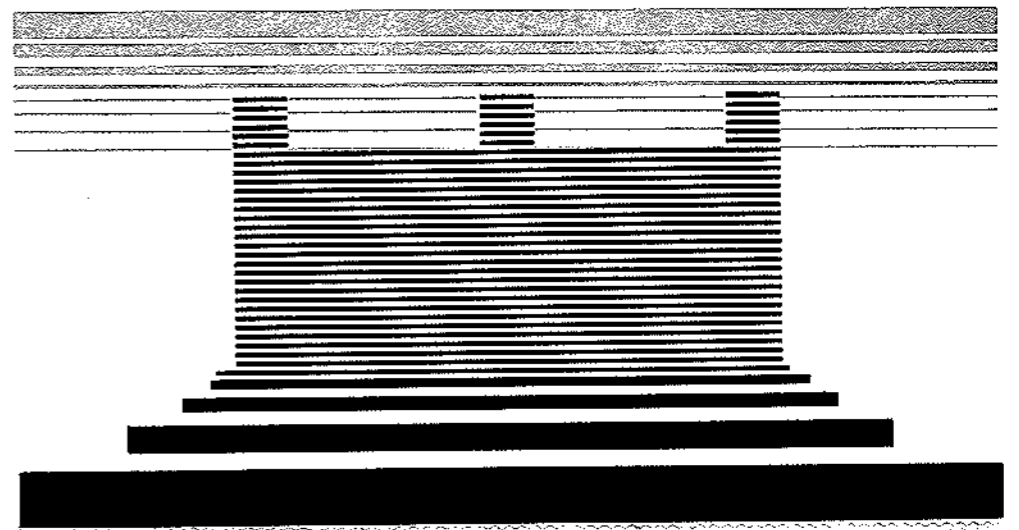
9



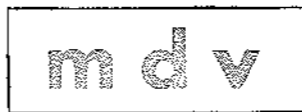
**v bratislave**

hotel „carlton“ dňa 2. I. 1932. o 8. h. večer

10



11



**medzinárodný dunajský veľtrh**  
bratislava, 27. VIII. — 7. IX.

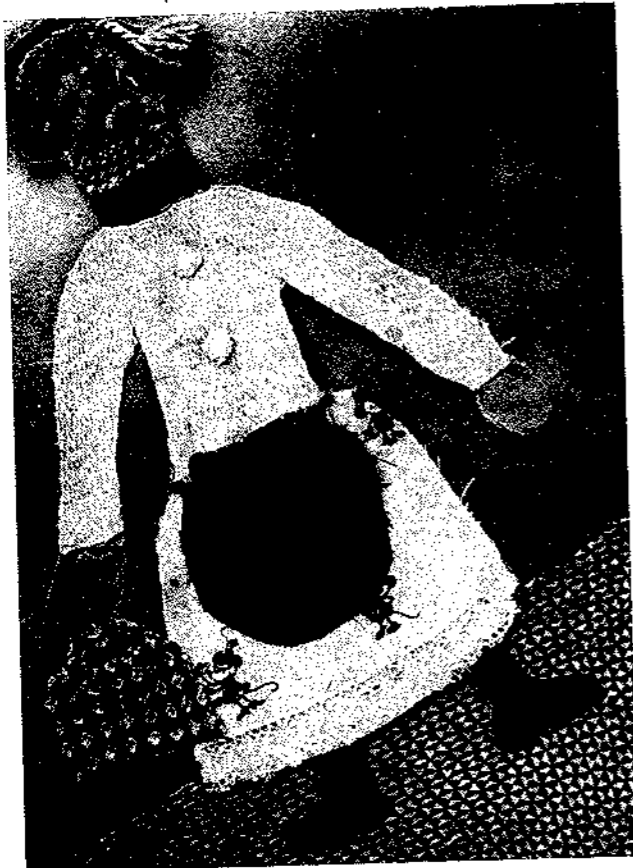
9. Grafické oddelenie Rossmanna, typofotoplagát, dvojfarebná tlač na bielom papieri, návrh K. Labudu
10. Grafické oddelenie Rossmanna, typoplagát, čierna tlač na bielom papieri, návrh L. Tomašoviča
11. Grafické oddelenie Rossmanna, dvojfarebný leták, sadzba
12. Maliarske oddelenie L. Fullu, štúdia hlavy, ceruzka, kresba L. Juračku
13. Detské oddelenie textilu Fr. Malého, montáž z textilného materiálu, práca 7-ročnej B. Wittošovej
14. Detské oddelenie maľby L. Fullu, koláž z farebného papiera, práca žiaka Nováka
9. Grafische Abteilung geleitet von Zd. Rossmann, Typophotoplagat, zweifarbendruck auf weissem Papier, Entwurf: K. Labuda
10. Grafische Abteilung geleitet von Zd. Rossmann, Typoplagat, schwarzer Druck auf weissem Papier, Entwurf: L. Tomašovič
11. Grafische Abteilung geleitet von Zd. Rossmann, zweifärbiges Flugblatt, gesetzt
12. Malereiabteilung geleitet von L. Fulla, Kopfstudie, Bleistiftzeichnung von L. Juračka
13. Textilabteilung für Kinder geleitet von Fr. Malý, Montage aus Textilmaterialien, Arbeit der 7-jährigen Schülerin B. Wittošová
14. Malereiabteilung für Kinder geleitet von L. Fulla, Kollage aus Farbpapier, Arbeit des Schülers Novák

Juračka

14

12

13



Die Geschichte der modernen slowakischen Kunst ist so kurz wie kaum eine andere in Europa — sie ist nicht älter als ein halbes Jahrhundert. Und dennoch findet man noch weisse Stellen, Seiten, die, obwohl sie mit interessantem und ernstem Geschehen beschrieben sind, so doch Jahrzehnte lang ungelesen blieben.

Die Kunstgewerbeschule in Bratislava ist eine von diesen.

Es handelt sich um zwei Dinge.

Sobald als nur möglich muss die Lücke in der geschichtlichen Erkenntnis unserer eigenen Vergangenheit ausgefüllt werden, nämlich, was sich in Bratislava gegen Ende der Zwanziger- und in den Dreissigerjahren abspielte, was für eine Aufgabe die Kunstgewerbeschule spielte, was das für eine Schule war und weshalb es sich lohnt, sie nach so vielen Jahren zu erwähnen. Wo immer eine Bemerkung über die Kunstgewerbeschule fällt, hat man das Empfinden, dass man ihr eine nicht geringe Bedeutung zuzuschreiben beginnt. Solange jedoch die Geschichte dieser Schule als auch ihrer gesamten durch sie hervorgerufenen oder mit ihr zusammenhängenden Aktivität nicht genügend bekannt sein werden, werden wenige wissen, worin eigentlich ihre Bedeutung liegt.

Nicht nur das. In diesen Zeiten, wo sich in unserem Leben soviel geändert hat und ändert, wo uns die Verpflichtung eines selbständigeren, jedoch auch verantwortlicheren Handelns in gesellschaftlichen Belangen wartet, wo wir den Vorbereitungen einer Schulreform und einem Umbau der Organisation der Kunstgemeinde entgegensehen, wird es gewiss von Nutzen sein, die Gegenwart und die Zukunft mit dem Mass des künstlerischen Nachlasses zu messen. Im Falle der Kunstgewerbeschule wird dies umso nützlicher

sein, wo unsere heutigen Schulen für bildende Kunst im Prinzip, als Gesamtheit, nicht weiter gelangten als zu jenem Punkt, den die ehemalige ŠUR (Kunstgewerbe-Schule, wörtlich Schule für Kunstgewerbe in Bratislava) bereits erreicht hatte, ja sogar nicht einmal bis dahin brachten sie es. Deshalb wäre es vielleicht nicht abwegig, alle jene auf eine gute heimische Tradition aufmerksam und mit dieser bekannt zu machen, in deren Händen das künftige Schicksal unseres Kunstschulwesens liegt.

Dieses Referat sollte einige grundlegende Daten über die Kunstgewerbeschule über einige Voraussetzungen ihrer Gründung und ihrer Organisation enthalten.

Die Slowakei sah sich nach dem Umsturz plötzlich zwei grossen Aufgaben gegenüberstehen. Obwohl diese Aufgaben durch die gesamte Situation des politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens im Lande bedingt waren, so entsprangen diese sowohl und mündeten auch in den Kulturbereich. Die erste dieser Aufgaben war die verspätete und daher umso dringlichere Gelegenheit, sich als Nation zu äussern, zu definieren, den nationalen Geist zu wahren und zu entfalten. Die zweite, ebenso wichtige Aufgabe war das Bestreben, die Slowakei auf das Niveau der Zeit zu erheben, das zurückgebliebene, vernachlässigte Land in einen gut funktionierenden, modernen und selbständigen Organismus zu verwandeln.

Was für eine Mission hatte hier die Kunstgewerbeschule oder zumindest, was für eine Aufgabe erfüllte sie? Zur ersten der erwähnten Fragen kehre ich noch in diesem Zusammenhang zurück. Vorläufig sei nur das erwähnt, was die Tatsache der Gründung der Gewerbeschule selbst betrifft.

Die Schule, von der hier die Rede ist, rief das

Bedürfnis eigene slowakische Kulturinstitutionen zu errichten, ins Leben, dasselbe Bedürfnis, das das slowakische Nationaltheater, die Musik- und dramatische Akademie und andere Institutionen kreierte. Es handelte sich um die erste öffentliche Schule für bildende Kunst in der Slowakei. Warum hätte das nicht gleich eine Akademie sein sollen, weshalb gerade eine Kunstgewerbeschule? Gab es doch bei uns Privatschulen für Malerei, direkt in Bratislava gab es die Privatschule Gustav Mallýs, deren legitime Nachfolgerin eher eine Akademie für Bildende Kunst hätte sein können. Das sich die anfänglichen Erwägungen tatsächlich in dieser Richtung bewegten, bezeugt ein nicht realisierter Gründungsplan einer solchen Schule aus den Jahren 1921—1922, in der man mit den Malern Jožo Úprka und Alois Kalvoda als Lehrer rechnete.

Als das Ende des Jahrzehnts näher gerückt war, ebten die Nach-Umsturz-Ideale ab und es zeigte sich dringlich die Notwendigkeit einer nüchternen Erwägung. Als im Jahre 1927 das Ministerium für Schulwesen und Volkskultur eine Anquete zum Thema der Kunstschule in Bratislava veranstaltete, vertrat die Mehrheit der Stimmen die Tendenz, dass es sich um eine Anstalt handeln müsse, die konsequent praktisch orientiert sein sollte, die nicht die Reihen des Kunstproletariates vermehrt, wie dies unbeabsichtigterweise die existierenden Schulen, hauptsächlich die Hochschulen zur Folge hatten.

Im Interesse dieser Ansicht sprach dann noch eine weitere Tatsache. Bratislava war eine Stadt mit Tradition — was die Erziehung des Gewerbenachwuchses anbelangt. Die erste hiesige Lehrlingschule, die im Jahre 1887 gegründet wurde, besuchte eine fast 800 betragende Schülerzahl aus 51 verschiedenen Gewerbezeigen. Im Jahre 1926 kam es zu einer nationalen und organisatorischen Einigung der Lehrlingschulen und zu einer Modernisierung der Lehrmethoden. Das Ergebnis dieser Änderung sollte die Verbesserung der sozialen Lage der Lehrlinge sein und das Ziel die Hebung ihrer Fach- und Allgemeinbildung. Die reformierten Lehrlingschulen boten so eine praktische und theoretische Grundlage, die gleichfalls die Vorbereitungen einer projektierten Kunstschule in die Bahnen einer kunstgewerblichen Orientierung trieb.

Was die zweite Aufgabe betrifft, nämlich die

Entwicklungsförderung der Slowakei, entschieden in Hinblick auf unser Thema mehrere Faktoren. Es waren dies vorallem die Menschen, Einzelmenschen, konsequente und tatkräftige Persönlichkeiten, vorallem Josef Vydra und Antonín Hořejš. Der erstgenannte, ein Künstler des Kunstgewerbes, Kunsthistoriker, Ethnograph, Pädagoge, der zweite ein Musikologe, Theater- und Kunsthistoriker und Theoretiker der angewandten Kunst Vydra war Direktor der Kunstgewerbeschule, Hořejš, der damalige Agent der Handels- und Gewerbekammer, verdiente sich in höchstem Mass um die Gründung der Schule und hielt selbst Vorträge über den zeitgenössischen Lebensstil und die Ästhetik des modernen Kunstschaffens. Beiden war von Anfang an die Konzeption der Schule klar. So der eine wie der andere bekannten sich zur geistigen Vorhut der Zeit; dabei waren sie sich dessen bewusst, dass, wenn man von den Worten zu Taten übergehen sollte, man von der realen Situation ausgehen und auf solide Grundlagen bauen müsse.

Bei einem näheren Betrachten des Charakters und der Gestaltung der Kunstgewerbeschule zeigt sich, dass sowohl bei ihrer Entstehung als auch während der ganzen Zeitdauer ihrer Existenz zwei Ebenen zur Geltung kamen. Die eine war durch das Milieu gegeben, dadurch, was lokal und historisch notwendig, annehmbar und realisierbar war. Die zweite war etwas Inneres, durch die fortschrittliche künstlerische Atmosphäre des damaligen Europa inspiriertes, zum Teil also verborgen perspektiv eingestelltes.

Kehren wir jetzt noch zu den Anfängen der Schule zurück. Dies tun wir nicht bloss der historischen Rekonstruktion zuliebe, aber deshalb, da sich daraus eine für uns wertvolle Erkenntnis, man könnte sogar ausgesprochen sagen, ein Vermächtnis ergibt, das, einem vergessenen Beispiel nachzuzufolgen, aufruft. Es hätten die Bedingungen nämlich wie immer günstig sein können, nie wäre gerade solch eine Schule wie es die Kunstgewerbeschule war, entstehen können, wären nicht Leute dagewesen, die sich für ihre Existenz voll einsetzten die die ganze Umgebung für die gemeinsame Sache begeistern, die zuständigen Institutionen mobilisieren und die mit unvermindertem Elan beim begonnenen Werk beharren konnten.

Das Gewicht der Argumente war ihre ausgiebigste Waffe, jener Argumente, die den Interessen

jener Partner angemessen waren, an die sie sich wandten. So war zur Erlangung des unterstützenden Votums des Vereins bildender Künstler die Vorstellung einer Hebung des gesamten Niveaus der Kultur der slowakischen bildenden Kunst das angemessenste Argument. Für die Gemeinde der Handwerker galt eher die Hoffnung auf eine gesellschaftlich einflussreichere und konkurrenzmassig vorteilhaftere Position des vervollkommenen Gewerbes. Die Handels- und Gewerbekammer lockte wieder die Vision eines wirkungsvollen Appells der modernen Reklame und etwa auch die Vision der Möglichkeit eines schnelleren und nachdrücklicheren Sich-Durchsetzens künstlerisch wertvoller Warensorten auf dem internationalen Markt.

Das Jahr 1928, als die bratislavaer Abendkurse des kunstgewerblichen Zeichnens ins Leben gerufen wurden, war schliesslich auch ein Jahr dreier bedeutungsvoller Aktionen, von denen jede ihre Rolle spielte. Die eine von diesen war der Internationale Kongress für Volkskunst, ein Forum, auf dem der Gedanke siegte, dass mit dem Niedergang des natürlichen Nährbodens das Volkskunstschaffen keiner Zukunft entgegenseht. Die Slowakei war dabei in Europa eines der letzten Länder, wo den Bedarf all dessen, was man unter Gebrauchskunst versteht, mit Ausnahme der Einfuhr, noch die Volksheimarbeit deckte. Die Kunstgewerbeschule sollte der Slowakei die Volkstracht abzulegen, das sentimentale Vorschützen der unangetasteten Idylle einer alten Welt zu zerschlagen helfen. Dass sich gerade Vydra als Liebhaber und als einer der besten Kenner, ja Historiker der slowakischen Volkskunst, dessen bewusst war, zeugt nur davon, wie er vor dem Ideal dem Prosaischen des Lebens den Vorrang zu geben verstand. In einem der Jahresberichte der Schule (1934—1935) steht folgendes vermerkt: „Niemand anderer nimmt von all dieser Schönheit rührender und schwerer Abschied als wir Künstler, aber sie zu erhalten und für die kommenden Zeiten zu konservieren, ist Aufgabe der Museen, nicht der Schule. Die Schule muss neue Formen, eine neue Schönheit nach dem Mass der neuen Lebensfunktionen des XX. Jahrhunderts schaffen.“

Ein weiterer Impuls war im Jahre 1929 der 6. Internationale Kongress für Kunsterziehung und Zeichnen, der in Prag stattfand und die veralteten und unpraktischen pädagogischen Me-

thoden, hauptsächlich an den Fach- und Gewerbeschulen eindeutig verurteilte.

Ausserdem gab es damals in Brünn gerade eine umfangreiche Ausstellung zeitgenössischer Kultur, die schon deshalb, dass sie Präsident Masaryk besuchte und kommentierte, zur Popularisierung der Begriffe, wie Qualität und Funktionalität, beitrug.

Zwei Jahre später wurde im Parlament eine Rede gehalten, es war die Rede des Abgeordneten der Partei der Gewerbetreibenden Ján Liška, in der auf zwei Grundthesen hingewiesen wurde: die wirkungsvollste Waffe des Staates ist die Qualität und die Bedingung der Qualität ist die Erziehung; er forderte modernisierende Reformen des Schul-, Museal- und des Ausstellungswesens als fundamentale Voraussetzung zur Förderung der Wohnkultur, des Geschmacks und überhaupt des gesamten Lebensstandards der Bevölkerung. Nebstbei bemerkt, war der Autor dieses Beitrages der Fachmann Antonín Hořejš.

In ähnlichem Geist waren die publizierten Beiträge Vydras gehalten, in denen er die Notwendigkeit der Umorientierung der materiellen Kultur in der Richtung der Funktionalität feststellte. Er begründete es dadurch, dass das hohe Niveau der Gebrauchskunst gerade für ein kleines Volk wichtig ist, das sich gerade durch ihre Hilfe rasch in internationalem Massstab durchsetzen und sich einen ehrenvollen Platz im Wettlauf mit dem Geist der Zeit sichern kann.

Das Fundament der Kunstgewerbeschule waren die Abendkurse des gewerblichen Zeichnens, die im Jahre 1928 durch die Handels- und Gewerbekammer errichtet wurden. Mit der Leitung der Abendkurse war Josef Vydra betraut, dieser berief Ludovít Fulla, der eben an der prager „UMPRUM“ (Kunstgewerbeschule) sein Studium beendet hatte, ferner Gustav Mallý. Die Kurse sollten anfänglich nur der zeichnerischen Schulung oder Weiterbildung von Adepten verschiedener Gewerbezeigen dienen.

Zu den drei ursprünglichen Zeichen-Abteilungen traten im nächsten Jahr fünf weitere hinzu und zu den Lehrern gesellten sich noch František Malý, Janko Alexy, Karel Štika und Miroslav Motoška. Es wurden folgende Disziplinen unterrichtet: Flächenkomposition (Vydra), Raumkomposition (Vydra), dekoratives Zeichnen (Fulla), Graphische Techniken und Schrift (Štika), figurales Zeichnen

(Alexy), Modellieren (Motoška) und Textilentwürfe (Malý). Gleichzeitig eröffnete man einen Kurs für die Kunsterziehung der Jugend, den Janko Alexy leitete.

Bald nach Eröffnung der Kurse wurde auf Grund der Initiative Dr. Hořejší ein Kuratorium gegründet, das aus der Reihe von Vertretern der Handels- und Gewerbekammer, des Ministeriums für Schulwesen und Volkskultur, des Landesamtes, der Stadt und den Lehrern der Abendkurse ernannt wurde und die Aufgabe hatte, die Kunstgewerbeschule auszubauen und wirtschaftlich zu verwalten.

Im Jahre 1930 eröffnete dann die Kunstgewerbeschule ihre Tätigkeit, die sowohl organisatorisch als auch mit der Person des zentralen Direktors der Lehrlingschulen verbunden war, denen sie bereits im nächsten Jahr als Meisterschule für Kunstgewerbefächer und Reklame übergeordnet war.

Der Sitz beider Schulen war ihr eigener, von den Architekten Belán und Grossmann projektiert und mit modernen Lehrräumen, Werkstätten, Kabinetten, Lesehallen und Vortragsräumen ausgestatteter Neubau in der Vazov-Gasse.

Das Ziel der Schule war die Erziehung eines künstlerisch schaffensfähigen Nachwuchses aus den Reihen ausgelernter Gewerbetreibender oder Lehrlinge, gegebenenfalls Schüler von Tages-Fach- und Mittelschulen oder der Jugend mit einer anderen Tagesbeschäftigung (deshalb erhielt sich auch weiterhin der Typus der Abendschule).

Das Programm der Schule war die Schüler zu erziehen:

1. zu selbständigem Kunstschaffen,
2. zum praktischen Beherrschen eines Gewerbes,
3. zur Kenntnis der Theorie und Technologie des gewählten Faches.

Die Organisation der Schule. Das Lehrprogramm war in zwei Kategorien eingeteilt:

1. die allgemeine oder Vorbereitungsschule (2 Jahre),
2. die Spezialschule oder Fachabteilungen (3 Jahre).

Die allgemeine Schule bot eine Grundbildung nach drei Richtungen hin:

1. Fachrichtung:
  - a) Zeichnen,
  - b) Projektion,
  - c) Praktische Übungen in Werkstätten,

## 2. Theoretische Richtung:

- a) Theorie der Bildenden Kunst (Komposition, Farbharmonie)
- b) der gegenwärtige Lebensstil und die Theorie der angewandten Kunst,
- c) Technische Fächer (Technologie und Technik der Gewerbe),
- d) Wirtschaftslehren (Organisation der Produktion, Kalkulation).

## 3. Richtung der künstlerischen Hilfsdisziplinen:

Komposition der Materiale, Raumkomposition, Perspektive, Photographieren, Schrift.

In den Fachabteilungen richtete sich der Unterrichtsinhalt nach konkreten Bedürfnissen und Konzeptionen einzelner Abteilungen. Jede Abteilung hatte ihren Leiter, der zugleich den Hauptgegenstand unterrichtete und einen oder mehrere Meister oder Lehrer für die Werkstatt-Praxis.

Die Abteilung für *Kleidungskultur* für Mode- und Textil-Entwurf, Weberei, Textilarrangement, Stickerei und Mode-Zubehör leitete František Malý, auch Mikuláš Galanda wirkte hier.

In der *Malerei-Abteilung* für Interieur-Maler, Dekorationen, Reklame-Schilder, Plakate, Bühnen-Dekorateur und Reklame-Zeichner, welche von Ludovít Fulla geleitet wurde, unterrichtete man verschiedene weniger bekannte Techniken der Malerei, Vergoldung, Wandmalerei, Glasmalerei und vorallem das selbständige Entwerfen.

Die Abteilung für *Graphik*, welche Zdeněk Rossmann leitete, besuchten Typographen, Buch- und Reklame-Graphiker, die sich hier die Prinzipien der modernen Typographie, Buchgraphik, der Montage und Photomontage aneigneten.

In der *Reklame-Abteilung* für Reklame-Arrangements, welche Mikuláš Galanda leitete, wurde Reklame-Graphik und Plakat-Entwurf unterrichtet. Im Jahre 1934 wurde diese Schule von der Abteilung für *Arrangement* unter der Leitung von František Reichenthal abgelöst und diese war die erste offizielle Schule für Schaufenster-Arrangement in der Republik.

Die Abteilung für *Photographie*, die im Jahre 1931 durch Jaromír Funke gegründet, ab 1935 von František Kožehuba und schliesslich von Karol Plicka geleitet wurde, konzentrierte sich auf die Reklame-Photographie, Photomontage, Reportage- und Portrait-Photographie.

Die Abteilung für *Keramik* leitete von ihrer Gründung an, im Jahre 1931 Júlia Kováčiková-Horová und orientierte sich auf Gebrauchs-Keramik, auf Gartenkeramik und Kleinplastiken.

Die Abteilung für *Holzbearbeitung* leitete Ferdinand Hrozinka. Die Abteilung besuchten Möbelfertiger, Tischler, Tapezierer oder Schnitzer, die hier die Regeln der modernen Möbelproduktion und der Innenarchitektur überhaupt kennenlernen.

Die Abteilung für *Metallbearbeitung* entstand erst im Jahre 1934 und wurde von František Tröster geleitet. Es war eine Schule der Metall-Kleinindustrie, Beleuchtungskörper, Metallmöbel, Metallgalanterie und Reklame-Klemperei.

Zu den Besonderheiten der Schule zählten die *Kinder-Kurse* für Zeichnen, Malen, Modellieren und Weben, die bereits im Jahre 1929 eröffnet wurden und am längsten von Fulla, Galanda, Horová und Malý geleitet wurden.

Woraus ergab sich die innere Konzeption der Schule?

Die Änderungen der Lebensverhältnisse, welche durch den Krieg und den gesellschaftlichen Umsturz vertieft wurden, bedeuteten für das Europa der Zwanzigerjahre den Höhepunkt der modernen Revolution in der Kunst. Die neuentstandenen Gegebenheiten sozialer und materieller Art gestatteten dem Kunstschaffen unter dem Banner der Architektur eine Rückkehr ins gesellschaftliche Leben.

Die geistigen Voraussetzungen dieser Entwicklung wurzelten dabei noch tief im 19. Jahrhundert, ja sogar schon die Französische Revolution, die selbst zum Grabmal des letzten wirklichen Stils — des Barocks wurde, bewog Novalis zum Aufruf nach Erneuerung der Stileinheit nach Art der mittelalterlichen Kathedralen. Es war kein Zufall, dass die Äusserungen des Wunsches einer Synthese der Bildenden Künste in einem Atemzug einerseits mit dem sozialen Protest und andererseits mit der Kriegserklärung an die Akademien, oder später mit dem Durchsetzen von Schulen neuen Typs verkündet wurden. Sowohl der na-

zarenische Lukas-Bund als auch die englischen Praeraffaeliten, ja sogar noch die Begründer der „Brücke“ verliessen manifestartig die Akademien. Die ästhetisch-soziale Synthese von Ruskin und Morris fand dann ein direktes Echo in der Gründung der Schulen für Kunstgewerbe, in kunstgewerblichen Museen, Fachassoziationen wie auch in der Veranstaltung grosser synthetischer Ausstellungen und mündete als gesamteuropäische Bewegung in das Fin de Siècle.

Eine jener Städte, die als erste Bedingungen für die Entfaltung der Gebrauchskunst zu schaffen begann, war Prag. Schon im Jahre 1885 entstand hier gleichzeitig mit dem Kunstgewerblichen Museum die Schule für Kunstgewerbe. Solch eine, noch auf Grund kaiserlichen Beschlusses gegründete Lehranstalt konnte jedoch nicht in ihrer Gänze mit der Zeit Schritt halten und gestaltete sich mit der Zeit zu einer Akademie für Gebrauchskunst.

Die Kunstgewerbeschule in Bratislava war mit der prager Schule nur durch die Personen ihrer Lehrer verbunden, die zum Grossteil ihre jüngsten Absolventen waren. Sie selbst entsprang bereits einer ganz anderen Atmosphäre.

Wenn die romantische Ruskin-Morris'sche Idee geradewegs über Van de Velde's und Muthesius' Werkbund bis ins weimarer Bauhaus einmündete, hatte bereits die Integrierung der Technik ihr romantisches Zeitalter — das Maschinenzeitalter hinter sich. Jetzt erregte die Maschine nicht mehr durch ihre Konstruktion, Geschwindigkeit oder Kraft, sondern nur mehr durch ihr Wesentlichstes — durch ihre Funktion. Die maximale Leistungsfähigkeit der Maschine erfordert eine Form, die am vollkommensten ihrer mechanischen Aufgabe entspricht. Diese Erkenntnis enthielt die entscheidende Bedeutung der Funktion für die Form des Gegenstandes und unter ihrem Wahrzeichen standen die europäischen Zwanzigerjahre.

Bratislava, die Stadt jugendlicher Ambitionen, empfand, wenn auch verspätet, die neuen gedanklichen Strömungen. Das geistige Milieu, das hier entstand, sah verheissungsvoll aus. Auf das Verständnis ihrer Chancen und auch Hemmungen baute Vydra seinen Plan, der die Vorbereitung einer grossen internationalen Lehranstalt vorsah, zu der sich später noch eine Dramatische und Musikschule, ein Theater und ein Konzertsaal gesellen sollte, wie dies schon in des fertige architektonische Projekt F. Tröster's aufgenommen war.

Schon bei der Erwähnung der Organisation unserer Kunstgewerbeschule mochte Ihnen wohl die Vorstellung der Bauhaus-Struktur in den Sinn gekommen sein. Bauhaus ist auch das, dem im Zusammenhang mit der Konzeption der Kunstgewerbeschule die Bedeutung eines nichtwegzudenkenden, den kleinen heimischen Verhältnissen angepassten Beispiels zugesprochen wird. Über die Konzeption der Kunstgewerbeschule zu reden heisst, in beträchtlichem Mass das Projekt gleichzeitig zu besprechen. Denn Vydra's Plan wies in die Zukunft und das, was verwirklicht wurde, sollte nur die Grundidee sein. Deshalb begann er umsichtig und von Grund auf. Und deshalb muss man die Beziehung der Kunstgewerbeschule zum Bauhaus von diesem Standpunkt, vom Standpunkt des Wesentlichsten aus, untersuchen.

Es wird sich nun zeigen, dass das, woraus Vydra seine Kenntnisse gewann, die historischen Erfahrungen des Bauhauses waren:

#### 1. Die Auswahl, der Lehrer.

Gropius seinerzeit und auch seine Nachfolger bestanden auf dem Grundsatz, dass Pädagogen schaffende Künstler sein müssten und zwar die allerbesten, die überhaupt herangezogen werden konnten. Darin lag die Gewähr, ohne die das Bauhaus nicht zu dem hätte werden können, was es war. Vydra wusste dieses Vermächtnis einzuschätzen. Da es zwar keine lokalen Kandinskys gab, entschloss er sich unter den jungen zu suchen und hatte Erfolg. Aus den ehemaligen Lehrern der Kunstgewerbeschule wurden in Kürze Künstler ersten Ranges. Namen wie Galanda, Fulla, Funke, Plicka, Horová, Tröster und viele andere gehören heute in unserer Kunst zu den bestklingendsten

#### 2. Erziehung zur Vielseitigkeit,

zu der, ähnlich wie im Bauhaus, schon die Art des Unterrichts und die theoretisch ausgezeichnet fundierte Bücherei und Zeitschriften-Lesehalle, die mit Dutzenden ausländischer und inländischer Fachrevuen und Zeitschriften, von der Bauhauszeitschrift begonnen, bis zur Zeitschrift der Gruppe „Devětsil RED“ ausgestattet war, führen sollte.

#### 3. Die weltsanschauliche Engagiertheit

als Konsequenz der avantgardistischen Bildenden Kunst und als positive, lebensspendende, aggressive und defensive Kraft.

Worin das Bauhaus als Muster diente, war mit

einem Wort die Qualität. Diesem Zweck sollte auch das psychotechnische Institut dienen, das mit der Kunstgewerbeschule verbunden war und zu deren Aufgaben es gehörte, unter den Lehrlingen künstlerische Talente zu suchen und ihre konkreten Dispositionen festzustellen. Ähnliches kann man auch über die Kinderkurse für Kunstziehung sagen.

Andererseits war das, was den Unterricht, seinen Gehalt und seine Ergebnisse betraf, das, was man als Einfluss des Bauhauses zu erachten pflegt, eher eine unmittelbare Folge der Bedürfnisse und Atmosphäre der Zeit. Die Organisation der Abteilungen an einer Kunsthochschule, wie es das Bauhaus war, nämlich auf Grund des Materials, war ausgesprochen revolutionär und entsprang der Absicht, die Kunst dem Handwerk anzunähern, das war für die Kunstgewerbeschule eine Selbstverständlichkeit, denn, was hier gegeben war, das waren die einzelnen Gewerbegebiete, die doch die Schule auf das Niveau der Kunst erheben sollte.

Ähnlich verhielt es sich mit dem Kunststil der Schule, der zwar von den Lehrern persönlich abgewandelt wurde, in seinen wesentlichen Zügen jedoch ein Stil der Dreissigerjahre war, der einerseits durch das Respektieren des Materials, andererseits durch die Berücksichtigung der Funktion bestimmt war. Das Inklinieren zur geometrischen Abstraktion ergab sich aus der Betonung der schöpferischen Kombinationsfähigkeit des individuellen Unterschieds verwischenden Intellekts und zu einer Produktion von kollektivem Typus führenden Standards. Zum Standard gehörig empfand man auch gewissermassen allmenschliche und moralische Themen und schliesslich zählte man das angeborene bildnerische Empfinden dazu, das dann hauptsächlich bei Fulla, Galanda und Horová in Volkskunstinspirationen ausklang.

Die schöpferische Atmosphäre der Kunstgewerbeschule und ihr spezifischer Charakter wirkte entscheidend auch auf die individuelle Entwicklung der Professoren, deren Mehrheit die Rolle von Begründern, Klassikern der modernen Kunstentwicklung in ihrem Fach spielten: Fulla und Galanda in der slowakischen Malerei und Graphik, Funke und Plicka in der Photographie, Horová auf dem Gebiet der Keramik, Rossmann in der Typographie und Zeitschriftengraphik,

Tröster und Fulla auf dem Gebiet der Bühnen Dekoration, sowie Mally in der Textilkunst.

Der Einfluss der Kunstgewerbeschule war schon zur Zeit ihrer Existenz recht bedeutend, er erweiterte sich dank der alljährlich installierten Ausstellungen, dank der Teilnahme der Schule an grossen künstlerischen Veranstaltungen zuhause und dank den Erfolgen im Ausland, ferner durch die Mitarbeit mit avantgardistischen Zeitschriften (DAV, Slov. grafia, Slov. staviteľ, Nová Bratislava, Elán, Výtvarná výchova, Súkromné listy Fulla, Galanda), durch die Mitarbeit mit dem Theater, durch Plakat- und Reklameentwürfe. Ansehnlich war der internationale Ruf der Schule noch während ihrer Existenz. Dieser Einfluss ist an sich ein Thema, dem man separat ein Interesse widmen sollte. Das internationale Ansehen der Schule war noch zur Zeit ihrer Tätigkeit beachtenswert. Die Schule besuchten Pädagogen, bildende Künstler, Architekten und Journalisten effektiv aus der ganzen Welt. Als Vydra dann Fachleute zu Vorträgen an die Kunstgewerbeschule berief, konnte er sich an die Berufensten wenden und konnte mit ihrem Interesse rechnen. So wurde im Jahre 1931 ein Vortragssyklus, im Jahre 1935 eine Ausstellung von Moholy-Nagy, Vorträge von Tschichold, Hannes Meyer, Rochowansky, Teige, Fuchs, Hoffmeister usw., abgehalten.

Als Gropius nach dem Krieg versuchte, in Europa ein neues Bauhaus zu gründen, dachte er dabei ausser Prag auch an Bratislava, das er aus diesen Gründen angeblich auch besuchte. Das ist bisher eine unbestätigte Information, die vom Architekten Rossmann stammt. Damals gab es freilich keine Kunstgewerbeschule mehr, sie wurde zum Zeitpunkt gesperrt, als die Republik vor dem Entstehen des Slowakischen Staates zerschlagen wurde.

Zum Abschluss will ich noch an jenen Nachlass der Kunstgewerbeschule erinnern, der auch heute noch für uns ausnehmend aktuell zu sein scheint. Es ist die gesellschaftliche Funktionalität, die die Lebensfähigkeit der Schule solchen Typs bedingt, das Prinzip, das Handwerk der Kunst nicht näher zu bringen, sondern Handwerk mit der Kunst zu verbinden, die Talente der bildenden Kunst aufzugreifen, auf praktische Wege zu lenken, die gesellschaftliche Geltungsfähigkeit auch Leuten zu gewährleisten, die zwar talentiert, jedoch nicht schöpferisch veranlagt sind.

Über die pädagogische Konzeption, über die Arbeitsmethoden in den einzelnen Abteilungen und überhaupt über das Leben und die Tätigkeit der Kunstgewerbeschule werden sie noch manches aus den Beiträgen einiger Professoren und einzelner Schüler der Schule erfahren.

EDUARD TORAN

Na úvod k téme dotýkajúcej sa avantgárd vo výtvarnom umení a dneška chcem predovšetkým poznamenať, že nadhadzujem iba niekoľko voľných úvah, hlavne z hľadiska praxe kompletnej tvorby životného prostredia: nezapodievam sa tu maliarstvom ani sochárstvom. Nejde ani o vyčerpávajúci alebo vymedzujúci náčrt všeobecne známej problematiky, o ktorej tu prehovorila ešte mnohí ďalší prihlásení.

Dovoľte však, aby sme si na začiatku znovu uvedomili možnosti témy: „avantgardy vo výtvarnom umení a dnešok“. Snáď — z času na čas — nebude zbytočné si definovať jednotlivé pojmy.

Avantgarda je predvoj, skupina osôb, smer, priekopníci, o ktorých sa *Příruční slovník naučný* (ČSAV, z roku 1962) navyše zmieňuje, že pri prebojovaní nových umeleckých názorov kladú v praxi dôraz na experiment, hlavne v oblasti formy (?); nemusíme s celým týmto tvrdením súhlasiť, ani ho prijímať, avšak nateraz ho netreba ani overovať.

O tom, čo všetko je výtvarné umenie, tiež sa zvykne diskutovať, ale verím, že sme jednotní v názore, že architektúra, užité umenia a priemyselné výtvarníctvo sú zložkou, súčasťou či odvetvami výtvarného umenia a nie iba talentovanými susedmi, sprievodcami alebo návštevníkmi a zákazníkmi umenia. Konštatujem to nielen kvôli zaujatiu stanoviska k avantgardným funkcionalistickým postojom, ktoré architektúru svojho času vyslovene izolovali od umenia, ale aj preto, lebo i dnes sa celkom oficiálne používajú také znejasňujúce väzby, ako „architektúra a výtvarné umenia“ (ako by architektúra k nim nepatrila), a práve tak sa stretáme i s rôznymi vyhláseniami, ktoré buď dobromyseľne uznávajú, že na architektúru alebo priemyselné výtvarníctvo platia rovnaké princípy ako na výtvarné umenie (čo je vlastne skrytejšia forma oddeľovania), alebo názory zreteľne opačné, že priemyselné výtvarníctvo a výtvarné umenie sú dva rôzne javy. Ale z obidvoch postojov vyplýva svorne, že i dnes jestvujú rozpaky pri ich začleňovaní medzi disciplíny výtvarného umenia.

A napokon, ak máme hovoriť o vzťahu avantgardného umenia k dnešku, musíme si ešte veľmi starostlivo stanoviť, čo všetko a z akých hľadísk budeme zahrňovať pod pružný pojem „dnešok“: či dnešok v zmysle prítomného, práve zaznievajúceho obdobia, ktoré už vnímame ako hotovú a fixnú situáciu „k dnešnému dňu“, alebo či „tvorivý dnešok“ s jeho tvorivou a filozofujúcou náplňou, ktorá je iba v procese vývoja a ktorá sa začne — alebo aj nie — realizovať v ďalších a najbližších chvíľach toho rozmedzia „dneška“. Pričom každý historický prejav „dneška“ sa skladá z mnohých vrstiev; je viacsúradnicový a deliteľný podľa geografických, sociálnych, vkusových a iných hľadísk.

Ak sa teda máme zamýšľať o „avantgardnom umení a dnešku“, bude dôležité veľmi konkrétne stanoviť, ktoré okruhy umeleckých a sociálnych problémov, záujmov či prostredia máme na mysli. Lebo aj v kladení rovnakých otázok môže byť nejednotnosť.

Ak dovoľíte, hneď malú parafrázu: „hladný sýtemu neveri“ — a v problematike architektúry a tvorby spoločenského prostredia pôsobia na esteticko aj také fakty z mimoestetických oblastí, že mnohí ľudia nemajú pre seba ani 12 m<sup>2</sup> obytnej plochy, ktoré znamenajú podľa niektorých zákonov v istých reláciách akési maximum. Tu si ťažko privlastňovať rovnaké estetické kritériá

a zvyky (v postupoch pri výtvarnom pojednaní priestorov a vecí okolo nás), aké možno uplatňovať na plochách mnohonásobne väčších. O tieto — na prvý pohľad azda nedôstojné, malicherné a kvelurantstvom zaváňajúce rozdiely v materiálnych podmienkach spoločnosti sa veľkorysá teória tvorby prostredia a medzinárodne módný architektonický vkus príliš nezaujíma; avšak vzhľadom na to, že nám musí ísť o vedu s konkrétnymi humanizačnými cieľmi, nemožno sa vyhýbať triezvemu posudzovaniu účinnosti teórie na prax. V dôslednosti záujmu o vyústenie teórií v sociálnej realizácii, v tejto cieľavedomosti a v poctivom úsilí o skutočné zlepšenie prostredia človeka vidíme základné spoločenské hodnoty existencie takých avantgárd, akou boli napr. u nás pred druhou svetovou vojnou tzv. Iavičiariski architekti.

Vzťah medzi umeleckou koncepciou človeka a jeho občianskym postojom či jeho politickou angažovanosťou nie je bez významu pri posudzovaní skutočnej avantgardnosti umelca. Docent Claude Schnaidt výstižne konštatuje — a preto si dovoľím odcitovať jeho pasáž (z časopisu *Ulm* 19—20/67, podľa prekladu Ing. Kuhna) — že teórie architektov a urbanistov, ako Corbusier, Wright, Gropius, Mumford a iných „majú zakaždým isté charakteristické znaky: najprv kritizujú urbanistické dôsledky jestvujúceho spoločensko-politického režimu“. K tomu by sme mohli presnejšie dodať, že nielen urbanistické dôsledky, ale vôbec priestorovú organizáciu ľudí vo fyzickom i sociálnom prostredí ako výraz ich podielu na ovládnutí života. Potom takito umelci a teoretici „zdôrazňujú neporiadok a neludskosť daných pomerov. Nato opúšťajú vo svojich projektoch konkrétne revolučné plány a odoberajú sa na idealistickú a utopistickú platformu. Nepoukazujú pritom na nevyhnutné dialektické spojenie medzi budúcou a súčasnou spoločnosťou, z ktorého vzniká budúca spoločnosť rozhodom so súčasnou. Namiesto toho podriaďujú historický vývoj realizácii svojej idey, ktorej pripisujú absolútnu platnosť. Prítomnosť je symbolom úplného neporiadku; budúcnosť symbolom dokonalého poriadku. Pre neschopnosť efektívne zmeniť spoločnosť a jej životné prostredie sú náchylní veriť, že spoločenský vývoj je v podstate determinovaný ideami. Preto dávajú vo svojich návrhoch dôraz na rozum a nie na angažovanosť a na politickú aktivitu po boku znevýhodnených tried.“ (K tomu iba poznámka, že to je údel špecializácie v rámci spoločenskej defby práce; odborníci plne vykonávajúci svoj podiel práce majú mať síce svoje politické predstavy, ale nemôžu nahradzovať angažovanosť profesionálnych politikov; hoci v hraničných oblastiach by mohli všetci a spoločne vykonať veľa dobrého.) Schnaidt pokračuje tým, že títo umelci a teoretici „si myslia, že stačí ľudí presvedčiť o prednostiach svojich návrhov, aby sa tieto napokon mohli uskutočniť. Takýto koncept konania sa vždy ukázal neúčinným. Táto neúčinnosť predpokladá potlačenie pocitu sociálnej zodpovednosti, z čoho potom vyplýva celý rad menejcenných výrazových foriem, krotkých, legitímnych tendencií.“ Schnaidt si berie ako príklad formalizmus — zrejme ten tzv. funkcionizmus — v architektúre dvadsiatych a tridsiatych rokov. „Vyplýval z veľkej časti z hmlistej predstavy architektov o existujúcom protirečení medzi ich humanistickým ponímaním industriálnej civilizácie a medzi obchodným duchom meštiackej spoločnosti. Keďže títo architekti presne nevedeli, ako dostať do súladu svoju tvorbu so skutočnosťou, pokúšali sa riešiť vyskytujúce sa ekonomické a sociálne problémy na estetickú úroveň. Domnievali sa, že môžu nahradiť nevyhnutné historické predpoklady na realizáciu svojho ideálu nespútaným hľadaním novej reči foriem.“

Spomenul som tieto myšlienky (dávajúce istý hodnotiaci obrýs nielen avantgarde dvadsiatych a tridsiatych rokov, ale aj utopistom vôbec, v 18. storočí ako aj v súčasnosti) preto, lebo pociťujeme, že zamýšľať sa nad sociálnymi aspektami mimoestetických vplyvov na umenie je dnes, z hľadiska účinného komplexného chápania výtvarnosti prostredia podstatnejšie, prvoradejšie než otázky samých optických foriem. Najmä preto, lebo vo svete prejavu tvarov a farieb panuje dnes veľká voľnosť, bez brehov, poskytujúca neobmedzené množstvo možností, variácií i návratov k minulosti. Platí už nielen heslo, že „umenie dedov býva bližšie ako umenie otcov“, ale záujmy o vkus generácií minulosti sa zrovnoprávňujú, ba aj s možným umením potomkov.

Môžeme teda, pri našich úvahách o avantgardnom umení, mať na mysli tendencie umelcov, smerov a hnutí, tiahnuce od nespokojnosti so súčasným stavom prostredia až k reformám sociálnym, tendencie, ktoré bývajú zrejmejšie v oblasti architektúry; a na druhej strane vidieť pod pojmom avantgarda

tendencie vyrovnávajúce sa nejakými novátorskými spôsobmi s problematikou samej tvorby a výrazu umeleckého diela; čo bude napr. obvyklejšie v maliarstve a sochárstve, ktorými sa však — ako som už povedal — nebudem zapodievať.

Týchto niekoľko poznámok úvodom som si dovoľil uviesť na ozrejmienie pôdorysu náplní a vzájomného vzťahu ďalších príspevkov, ktoré na našej konferencii ešte odznejú.

Ak sa, zvlášť na takejto konferencii, zamýšľame nad vzťahom avantgardy a dneška, nemôžem si nespomenúť na slová Michela Ragona (vyslovené v jeho knihe *Kde budeme žiť zajtra*), kde hovorí, že „nič nedokáže človeka tak sklúčiť ako medzinárodné kongresy“ — má na mysli kongresy architektov a urbanistov — „ktoré sa vždy končia presvedčivým vyhlásením niekoľkých prostých právd, známych už z predvojnových medzinárodných kongresov modernej architektúry. Ak idete na výstavu súčasnej architektúry“ — píše Michel Ragon — „pripadáte si ako na retrospektíve Bauhausu v Dessau alebo vo Weimare alebo ako v Le Corbusierovom pavilóne L'Esprit Nouveau z roku 1925. Rozdiel je iba v tom, že Le Corbusierove a Gropiove myšlienky, ktoré vtedy vzbudzovali všeobecný smiech, presadzujú dnes ministerstvá a Unesco ako niečo celkom nové, ako kľúčové heslá budúcnosti. Sú to však len kľúče nedávnej minulosti, kľúče síce celkom nové, ktoré sa však nepoužívali a ktorých mechanizmus už väčšinou zastaral.“

A ešte na adresu urbanistov pripája čosi, čo sa mi zdá výstižné aj pre iné oblasti tvorby životného prostredia: „O budúcom meste, budúcom národe, budúcom svete sa tam skoro nehovorí. Všetko je nejaké nesmelé, opatrnicke.“

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že obidvaja citovaní autori si v niečom azda protirečia, ale nie je to tak. Postihujú svojimi postrehmi iba rôzne stránky skutočnosti. Možno ešte spomenúť aj výčitky, ktoré sa avantgarde dostali, totiž že bojovníci za humanistickejšie prostredie a za lepšiu architektúru pre spoločnosť sa dostávajú od svojho elánu v mladších rokoch postupne k „opúšťaniu vlastných ideálov“ a že v priebehu života sa preorientujú na službu pre tie triedy, proti ktorým volakedy vystupovali. Autori racionálnych malých bytov stali sa projektantmi bankových a administratívnych budov veľkých firiem, viliek pre boháčov a podobne; myslím však, že tieto výčitky nie sú namieste.

Pred „architektom“ stojí jeho hlavná a zásadná úloha: tou je, aby čo najoptimálnejšie plnil nejakú — buď dôsledne vyslovenú alebo hoci iba intuitívne pocitovanú — objednávku, požiadavku, program. Tento program však bude vždy širší než práve zameraný prípadne investorom samým, poťažne zástupcami investora: program zahrnuje v sebe i celú spoločensko-historickú štruktúru širších požiadaviek, názorov, noriem, túžob a ideálov. Rozhodujúce z hľadiska avantgardnej zaangažovanosti v takých prípadoch je naplnenie miery, v ktorej autor umeleckého — najmä teda architektonického alebo jemu podobného — diela bude schopný pritiahnúť do riešenia a uspokojiť i širšie sociálne, kultúrne a verejné záujmy v rámci danej individuálnej úlohy: jednotlivá budova alebo obytné a priemyselné štvrte sú stálym životným a pracovným prostredím pre masy ľudí. To je jedna stránka pripomienky; druhá spočíva v skutočnosti, že riešenie súkromnoprávných vzťahov a otázok hospodárskej či politickej moci, moci investovať a zadávať stavebné úlohy nemôže závisieť od tej tvorivej zložky v osobnosti architekta, ktorá ho práve robí profesionálnym „architektom“; umelcov občiansky a svetonázorový postoj sa však zvyrazňuje vo výsledkoch. Humánny príspevok avantgardného architekta však bol trebárs v tom, že riešil otázku vhodného architektonického modulu, a nie v tom, že by odmietol navrhnuť bankovú budovu.

Jestvujú teda rôzne hodnotenia: podľa nich avantgarda tridsiatych rokov opustila svoje revolučné pozície a dostala sa na utopistické a idealistické platformy; bola pohltená mocnými investorskými kruhmi, ktorým slúži; dostalo sa jej satisfakcie v tom, ako sa jej vízie po niekoľkých desaťročiach stávajú úradnými programami.

Hovoriť o avantgardnosti tridsiatych rokov bez spomenutia jej umeleckých smerov bolo by neúplné; v tých rokoch sa totiž dovŕšilo formulovanie niektorých postulátov, ktoré nemôžu v dejinách ľudskej tvorby a ani v umení nikdy zaniknúť: pojmy racionalizmus, konštruktivizmus a funkciona-

lizmus majú svoje stále oprávnenie, hoci nie ako slohy z prvej polovice 20. storočia. Nebudem tieto smery ďalej analyzovať, pretože námet funkcionalizmus majú preberať ďalšie príspevky; dovoľte mi však iba zopakovať — čo som spomenul dávnejšie i v publikácii *K umeniu okolo nás*, v dobe, keď funkcionalizmus u nás ešte oficiálne zaznávali — že neskoršie omyly pri hodnotení funkcionalizmu vyplývali z neschopnosti rozoznávať na jednej strane funkcionalizmus ako istý historicky ohraničený výtvarný smer, smerujúci až k formalizmu, ktorého vystúpenie v novodobých dejinách však bolo nesporne vážnym prínosom (jeho nedostatkom bola istá jednostrannosť až dogmatizmus); na druhej strane sa ukázala pri jeho hodnotení neschopnosť odhaliť — v rámci tohto výtvarného smeru prvej polovice 20. storočia — jeho pravý zdroj a podstatu, t. j. funkcionalizmus ako hľadajúcu a stále sa rozvíjajúcu metódu, ktorá je — vo všetkých ohľadoch — základnou podmienkou každej ľudskej činnosti, platnou, samozrejme, i v tvorbe estetických úžitkových objektov. Funkcionalizmus ako metóda aj ako štýl postavil nové a vecné kritériá tvorivých procesov v architektúre, v užitých umeniach i v priemyselnom výtvarníctve; predostrel nové úvahy, umelecké názory a zobrazil sa v hmotných tvaroch, farbách a v ich kompozíciách. V dvadsiatych rokoch to konkrétne boli geometrizujúce útvary, zodpovedajúce záujmom prísne racionálnej technológie výroby, v sociálnej situácii poznačenej nedostatkami, povojnovým obdobím, hospodárskymi krízami atď. Nič však nebránilo v podstate tomu, aby sa funkcionalizmus — ako metóda — neprepracoval k neskorším organickejším útvarom, zdôvodneným rozvojom výroby i rastom nárokov v tzv. konzume umeleckých objektov; zdôvodnených však najmä osvojovaním si úlohy uspokojovať aj psychické nároky človeka.

Ako výtvarný smer mal funkcionalizmus svoje historické obmedzenia a právom sa mu okrem iného vytýkalo aj to, že nadšený možnosťami techniky podriaďoval jej aj človeka. Tieto prejavy, ku ktorým nesporne prišlo, nemožno chápať ako nedostatky toho pravého funkcionalizmu — funkcionalizmu ako humanistickej tvorivej metódy — ale skôr ako znaky funkcionalizmu v podstate cudzie, ako formalizmus, ako nepochopenie jeho komplexného poslania a nedomyšľanie jeho princípov. Je nepochybné, že ak funkcionalizmus umeleckú zložku tvorby zdanlivo alebo nahlas potláčal, v skutočnosti znamenal — hoci neuvedomelo — novú estetiku a umelecký výraz primeraný novej dobe.

A túto metódu funkcionalizmu, stavajúceho aj na psychických a sociálnych potrebách človeka, nemôže odmietnuť ani dnešná architektonická a designerská tvorba.

Každá ľudská činnosť (i umelecká alebo pseudoumelecká) je niečím (vedome alebo neuvedomele) motivovaná a jej priebeh je zameraný na splnenie nejakého cieľa, nejakej potreby; z toho vyplýva, že každý zámerný tvorivý proces má funkčný charakter; čiže uplatňuje funkcionalistické hľadiská. Funkcionalizmus — ako metóda tvorby — stáva sa všadeprítomným a jeho stopy alebo zásahy možno vypozerovať a spoľahlivo vyanalyzovať i v takých súčasných návratoch do neosecesnej atmosféry, ktorou prekvitá najmä dnešné zahraničné užité umenie. Renesancia novosecesie, napríklad v tvaroch i vo farebnej škále dnes viditeľne prosperuje; existenciou potvrdzuje, že tu boli nejaké aktívne požiadavky, ktoré ju vyvolali, čím sa teda stala funkčnou. Alebo — čo je to isté, lenže inými slovami — mohol tu byť záporný postoj voči iným opačným tendenciám, napr. „racionálnejším“, čo napokon taktiež podporilo vlnu neosecesie.

Dnešná doba poskytuje a povoľuje v praxi tvorby prostredia pestrú škálu možností, v zásadách, v štýloch, v rozrôznených módných oblubách. Výrobcovia, trh i morálka vkusu pripúšťajú popri sebe projekty a objekty prísne racionalistické, ako aj zbytočne dekorativizované, štýl tzv. funkcionalizmu spreď 30—40 rokov práve tak ako secesiu, utopizmus alebo historizmus. Popritom všetkom vznikajú a do súčasného prostredia sa začleňujú aj novinky skutočne zaujímavé, ktoré nesporne zásadne ovplyvnia v budúcnosti zmeny interiéru (napr. nafukovací nábytok z plastických látok, papierové šaty a riad atď.).

Za chvíľu sa dostaneme k otázke, kde a či vôbec je v tom všetkom konaní pôsobenie nejakej avantgardy.

Zatiaľ však ešte konštatujeme, že „všetko je možné“, „všetko sa smie“, že sa teda strácajú akési meradlá. Kde nie sú kritériá, tam ťažko určovať hodnotu dosahovaného alebo projektovaného

výkonu. Niet zrejme dôvodu — ako sa to na pohľad v praxi dnes javí — prečo zastávať a v čom vôbec bude stanovisko štýlovej čistoty, tektonickej jasnosti v riešení výtvarných akcií, keď predsa netreba brať ohľad na výtvarné normy, ani na otázky ekonomie priestoru, prostriedkov, prevádzky, času. K dispozícii sa núkajú všetky výrobné technológie rovnako; sú ochotné si navzájom konkurovať i nahradzovať sa, najmä keď ani u konzumenta, ani u tvorca nie je príliš vyvinutý zmysel pre „morálku materiálu“. Akú funkciu by táto morálka mala vlastne zohrať vo svete poskytujúcom všetky možnosti materiálov, prístupov spracovania a potrebné prostriedky na to? Rovnaké právo na život majú dnes stoličky z ohýbaných kovových rúr Marcela Breuera (z dvadsiatych rokov), súčasné výtvary Eera Saarinen a Arneho Jacobsena, ktoré sú už medzinárodne uznávanou klasikou, staré ťhonetky z konca minulého storočia alebo ešte starší typ Windsor z rozhrania 18. a 19. storočia. Všetky sa bežne vyrábajú, ponúkajú a kupujú a svojou prítomnosťou prirodzene zapadajú do eklektických interiérov súčasnosti, ktorých eklektičnosť je už tak ďaleko vyvinutá a komplexne dotiahnutá, že sa už bojíme hovoriť o vyslovenom gýči. A často sa táto tvorba javí avantgardnou.

Pri posudzovaní estetických kritérií neosecesnej tvorby neslobodno zabúdať na — pravdepodobne najvýznamnejšiu — mimoestetickú okolnosť, že ide o výtvarný prejav tzv. blahobytnej spoločnosti. Táto sociálna situácia udáva hlavný tón prostredia, dnes tzv. moderného. Niečo z tohto — niekedy na prvé stretnutie trochu kakofonického — koncertu foriem zaznieva i vo vzdialenostiach, kde už nebýva plne blahobytná spoločnosť, a tam môžeme byť dvojnásobne zamyslení. V blahobytnej spoločnosti — a iba v nej, a to je dôležité! — môže funkcionalizmus zdánlivo strácať svoju príťažlivosť; zo sociálno-psychických dôvodov (i z nepotrebnosti „zodpovedných postojov“ i z humoru) stane sa „funkčným“ uprednostňovať v tvorbe prostredia úsilie o odlišnosť, exkluzívnosť, bizarnosť. Ak sa teda hovorí o avantgardách a o modernom výtvarnom snažení, o modernom bývaní, o prostredí, o slohu atď., treba vždy vidieť, aké a koho estetické, historické, spoločenské, reprezentačné, hospodárske, rodinné a pracovné záujmy vlastne zastupujú a reprezentujú. Eklekticizmus súčasnej prekvitajúcej neosecesie a pseudohistorizmu, ktorý v architektúre a jej príbuzných oblastiach ťažko dávať do súvisu s pokrokovosťou avantgardného myslenia, môže sa však — ako vyplýva z už uvedenej rozlišovanej pojmu avantgarda — inak javiť azda v oblasti moderného maliarstva a sochárstva, ktorých existencia nie je natoľko priamo viazaná na sociálnu základňu. Ale i tak sa treba snažiť vyslovovať súvislosti v umení spoločným jazykom.

V architekturnom umení znamenajú projektovanie a design snahu dosiahnuť optimálnu možnosť z výberu za daných obmedzujúcich okolností; kde alebo v čom niet obmedzení, tam niet ani potreby niečo „riešiť“. Blahobytná spoločnosť, hlavne v tých zložkách svojej štruktúry, kde niet obmedzujúcich nedostatkov, nepotrebuje teda objekty v pravom slova zmysle riešiť, ani presadzovať línie a smery — vždy niečo obmedzujúce — a nestojí o racionálny funkcionalizmus, ani o „vybojovanie“ nejakých cieľov; nemôže dať vznik ani sociálno-avantgardnému postojovi. Možno napr. pohodlne sedieť na ľahkej skladačke z troch súčiastok, ale prečo by sa sedenie nepripúšťalo v kocke o objeme trištvrté kubika, ak niet záujmu o ekonomiu priestoru, výroby a prevádzky? Pre blahobytnosť spoločnosti je však charakteristické, že neracionálne, nefunkcionalistické útvary sa vyskytujú „na trhu“ iba popri zástupcoch ostatných triezvejších tvarových, materiálových, farebných, cenových a názorových parametrov, takže konzument má príležitosť vybrať si to, čo mu vyhovuje, v poradí: najprv racionálnom, potom „metaracionálnom“. Ale nemožno tvrdiť, že všetky oblasti blahobytnej spoločnosti, že všetky jej zložky sú bez obmedzujúcich okolností: lenže tam sa vždy nachádza aj tendencia k funkcionalistickému mysleniu!

Úroveň blahobytnosti, mimochodom, je niečo tak pevné, respektíve tak labilné, ako je napríklad výšková úroveň lietadla: udržať si tieto úrovne znamená potenciú sústavného investovania energie; najmenšie narušenie rovnováhy alebo strata energie znamenajú stratu dosiahnutej úrovne, stratu „nefunkčného postoja“ a okamžitý záujem o pravdu, o zákonitosť a o funkcionalitu vecí, ktorú síce možno znevažujúco zaraďovať medzi „vulgárne“, „prízemné“ záujmy, ale: práve „od zeme“ štartujú alebo sa budujú a sem späť sa pri nedostatkoch viac alebo menej prudko vracajú nielen lietadlá a budovy, ale aj tvorivé úsilie a názory.

Na ilustráciu nezanimajúceho záujmu o objekty funkcionalistického pojednania sa núka nekonečný rad bežných a niekedy i dost mimoriadnych príkladov.

Zaujímavé je sledovať zmenu postoja ľudí k objektom prostredia v takých okamihoch, keď je civilizácia narušená zlyhaním niektorého svojho výdobytku; napr. vzťahy ľudí k hodnoteniu predmetov v okolí, keď bol New York bez elektrického prúdu alebo pri nedávnej veľkej štrajkovej situácii vo Francúzsku, nehovoriac o maximálnych katastrofách, akými bývajú vojny. Vtedy sa overujú poznatky, ktoré inak získavame každodenne, že súčiastky prostredia, či už architektonické diela, užité umenie alebo priemyselné výtvarníctvo so zložkami funkcionalisticky pojednanými sú stálejšie, oprávnenejšie, životaschopnejšie a žiadanejšie, a tým obsahujú aj prvky potrebné na dosiahnutie celkového, teda aj estetického uznania. Tým sa však nehlása zastaralé avantgardné heslo, podľa ktorého estetičnosť objektu sa rovná jeho funkčnosti; ale závislosť, ako vieme, tu, pochopiteľne, jestvuje.

Blahobytnosť spoločnosti má teda veľmi priamy dosah na utváranie objektov prostredia, teda na prácu architektov, designerov a ďalších, na ich úlohy, metódy riešenia problémov, pracovné postupy i na spôsob ich výchovy. Lenže perfektná všezahrnujúca blahobytnosť, úplná bezproblémovosť a úplná saturovanosť všetkých ľudských potrieb nejestvuje; to znamená, že vždy bude čo riešiť, aj keď impulzy môžu prichádzať z iných oblastí, než v ktorých sa prejavia. Súčasná neosecesia je podmienená skôr psychologickými a výrazne komerčnými motívmi. Domnievam sa, že výtvarnú aktivitu avantgard charakterizovali zase — v dobrom slova zmysle — socialistické alebo socialisticko-humanistické princípy.

Všimnime si napríklad avantgardu u nás, vo vzťahu k nášmu dnešku. Československo sa medzi dvoma vojnami zapojilo svojou architektúrou a inštitúciami sledujúcimi rozvoj užitých umení a priemyselného výtvarníctva do diania vo vyspelých kultúrnych a priemyselných štátoch. Bratislavská Škola umeleckých remesiel, na ktorej počesť sa koná aj táto naša konferencia, je toho najlepším dôkazom. Myslím, že jej výročia, ktoré si dnes pripomíname, totiž roky 1928 a 1938, sú príznačné aj pre osud nášho avantgardného hnutia.

Prvé výročie (1928) je pamätníkom toho, že u nás jestvovali pokrokové umelecké sily, ktoré sa vedeli zoskupiť, organizovať; vedeli formulovať isté nové názory, všimajúce si nielen formové prejavy vo výtvarnom umení. Mali i svoj vážny kultúrno-sociálny program. Napokon vedeli vytvoriť učilište, na ktorom zodpovedne vychovávali ďalšiu výtvarnú generáciu. To je symbolizované prvým výročím.

Druhé výročie (1938) symbolizuje zánik avantgardného hnutia v našich pomeroch a tým začiatok viacerých etáp, ktoré pokrokovému umeniu neboli priaznivé. Dovoľte pripomenúť, že druhá svetová vojna zlikvidovala takmer do základov rozvíjajúcu sa aktivitu užitého umenia tridsiatych rokov na Slovensku. Povojnové obdobie, zamerané na pálčivé problémy znovuvýstavby krajiny, nevedelo zaujať žiaduci postoj k otázkam kultivovanejšej tvorby prostredia. Užité umenie a priemyselné výtvarníctvo boli tu, na Slovensku, postihnuté dokonca v inom rozsahu než v českých krajinách a taktiež v inom rozsahu než ostatné druhy výtvarných umení na Slovensku. Ich vývin bol na polceste zahataný v jednotlivých myšlienkových, pracovných aj organizačných zložkách. Rozpustenie Školy umeleckých remesiel zmarilo možnosti výchovy kádrov. Odchod skúsených pracovníkov a pedagógov, prerušenie stykov s medzinárodným dňaním, orientácia výroby na vojnové hospodárstvo a nastávajúci nezaujem o otázky užitkových objektov, ako aj importovanie cudzieho gýčovitého nevkusy znamenali podviazanie úsilia o kultúrnejšie hmotné a duchovné prostredie. Vo vzniknutom vákuu sa zastavilo a rozpustilo budovanie zdravých a pokrokových výtvarných tendencií, ktoré pred vojnou dosahovali v našich podmienkach už zdôvodnenú presvedčivosť.

Po vojne, začiatkom päťdesiatych rokov, nesprávne náhľady v kultúrnej oblasti neuznávali umenie predvojnovéj moderny a odmietali aj kladné črty funkcionalizmu; znejasnili tým význam našich dobrých tradícií minulosti. Päťdesiate roky neboli schopné zaujať zdôvodnené stanoviská ani v súčasných otázkach teórie užitého umenia a priemyselného výtvarníctva, ani v teórii architektúry,



kde prichádzalo, okrem iného, i k známym prejavom eklektického ozdobníctva (za podmienok neblahobytnej spoločnosti!).

Až v druhej polovici päťdesiatych rokov prichádza k postupnému ujasňovaniu si zmyslu tvorivých princípov v pozitívnejšom funkčnom duchu, podporovanom — nie veľmi priaznivými — podmienkami vo výrobe, ktorá v oblasti architektúry, užitých umení a priemyselného výtvarníctva znamenala svojou realnosťou istý prirodzený ideový regulátor. Obdobie od polovice päťdesiatych rokov sa vyznačuje niekoľkými smerodajnými okolnosťami, akými boli stabilizácia povojnových pomerov, vzrast počtu mladých vyškolených kádrov, začiatky skutočne vedeckejšieho prístupu, vzrastajúca informovanosť o medzinárodnom dianí, ako aj pádny spoločenský záujem o inštaláciu nového životného prostredia, podmieneného napríklad bytovou a verejnou výstavbou. Obdobie od polovice päťdesiatych rokov až po naše dni možno vyznačiť celkovo súvisle stúpajúcou čiarou.

Ak máme porovnávať výdobytky myslenia avantgardy v tridsiatych rokoch s tým, čo sa skutočne neskôr dosiahlo, t. j. po dvadsiatich, tridsiatich, či štyridsiatich rokoch, musíme vysloviť obavu, že naša dnešná generácia ostala svojim predchodcom mnohé dlžná.

Aj keď sa všeličo, o čo avantgarda princípálne bojovala, napríklad vo vybavení bydliska zo sociálneho hľadiska, stalo už samozrejmosťou, na druhej strane všeličo, čo sa volakedy očakávalo ako samozrejmosť, napríklad jasnosť architektonicko-výtvarného konceptu, zdravá funkčnosť prejavujúca sa i výtvarným dotvorením prostredia vo všetkých úžitkových objektoch, býva problematické ešte aj dnes.

To že sa predstavy avantgárd alebo utopistov v niečom realizujú podivuhodne presne a že šťastí musia sa ich očakávaná rozplynúť, to je samozrejme a historicky overované. Veď ide vždy o úvahy a sny ľudí v istom konkrétnom historickom okamihu, poznačené súčasným poznaním a ním podmienenými výbežkami predstavivosti.

Kým sa niektoré z myšlienok môžu uskutočniť, vyvíja sa celková spoločenská, technická a ekonomická štruktúra so vznikom toľkých iných sprievodných znakov, s ktorými sa pôvodne rátať nedalo, že výsledok bude v detailoch i v celkovom charaktere odlišný od zamýšľaných projektov, hoci hlavné myšlienky sa môžu dočkať uznania. Niekedy naopak, môže sa uplatniť predtým bezvýznamnejší detail, za celkom odlišnej hlavnej koncepcie. Dovoľte mi tu pripomenúť zvlášť eklatantný príklad, ktorým sú prostredia budúcnosti Julesa Verneho, spresňované z tvarovej stránky ilustrátorom Gustavom Doré: ilustrácie zachycujú syntézu utopických zariadení, skladajúcich sa alebo dopĺňaných prvkami zo súčasných umeleckých remesiel 19. storočia a vtedajšieho umeleckého priemyslu. Vymyslela sa ponorka, ale detaily technického zariadenia niesli tvárnosť pseudohistorickej architektúry. Lietajúca loď bola skutočná loď s plachtami i s množstvom horizontálnych vrtúľ, ale aj s ozdobne kovaným zábradlím s maskarénami. A raketa na Mesiac bola vystrojená staromódne mäkkým čalúneným interiérom. Utopické projekty ani v architektúre a urbanizme sa, pochopiteľne, nemôžu vyhnúť podobným momentom a musia budúcnosť konštruovať pomocou dnes známych elementov.

Zastavme sa však napríklad pri súčasnom projekte interiéru mesačnej rakety; na jej formovaní sa zúčastňujú vnútorní architekti a designeri. Spoluvytvárajú výtvarnú stránku pracoviska budúcnosti, ale akú znamenajú avantgardu? Uplatňujú nové prevádzkové názory, technické predstavy i výtvarný výzor objektov, ale nepredstavujú designerskú avantgardu v starom slova zmysle: je to proste vynalievavý pracovný team.

Domnievam sa, že súčasná organizácia vedeckej práce, vývoja a výskumu nahrádza triezvo organizovanými teamami do istej miery pôsobnosť volakedajších dobrovoľných a nadšených skupín, združujúcich sa pod romantickým názvom „avantgardy“.

Ak avantgarda — pri tvorbe prostredia pre ľudí — znamená angažovanosť skupiny v zmysle pokrokového myslenia, t. j. všestranne pokrokového, znamená to stmelovať pokrokové poznatky a názory z rôznych oblastí, napríklad dávať do súvislosti pôsobivú štruktúru zo spoločenských, ekonomických, technických až umeleckých odborov. A pokrok, podmienený perfektným ovládaním odboru, je v dejinách umožnený iba dokonalou delbou práce, špecializáciou. Členovia avantgárd,

hoci iste široko rozhladení a chápujúci podstatu príslušnej problematiky, nemohli však byť špecialistami vo všetkých odboroch tvorby nového a lepšieho životného, sociálneho, architektonického a výtvarného prostredia. V obmedzení chápania úloh sú zakotvené i niektoré nedostatky avantgardných smerov, napríklad podešňovanie úlohy ľudského psychického alebo kultúry. Vytvorenie samej výtvarnej stránky objektov, budov alebo priemyselných výrobkov je dnes už príliš zložitým dielom (na rozdiel od maľby alebo sochy), než aby ho ideálny „jednotlivec“, s historicky ohraničenými silami, vedomosťami a vkusom, mohol sám kvalitne zvládnuť, izolovane od zvládnutia nutných funkčných vzťahov v príslušných odvetviach, izolovane od poznatkov príbuzných umeleckých a technických profesií, súčasného teoretického myslenia, spoločenských názorov a programov, výtvarných prúdov atď. Vývoj vo svete musí preto nutne hľadať cesty, ako účelne spájať tvorivých pracovníkov na vyriešenie jednotlivých úloh alebo skupín úloh, pričom treba vedieť preklenúť protirečivosti individuálnych názorov, paradoxy v systéme výmeny informácií i negatívne vplyvy z narastajúcej potreby organizovať a administrovať zväčšujúce sa pracovné kolektívy: čiastočné riešenie predstavuje teamová práca. Team v oblasti výtvarného umenia by sme mohli charakterizovať ako zvlášť a dobre organizovanú skupinu ľudí, zlučujúcich — z rôznych aspektov tvorivého prístupu — svoje individuálne tvorivé a výrazové vlastnosti za účelom vytvoriť nejakú jednotu v názore alebo v diele, ktorá bude kvalitatívne novou syntézou ich osobných prínosov. To vyžaduje optimálne prepojenie medzi estetickým cítením, teoretickým myslením a výkonnou, výrobnou i pedagogickou praxou.

Z takého aspektu možno i myšlienkový a výtvarný výkon avantgardných skupín posudzovať ako výsledok istej teamovej aktivity, primeranej, samozrejme, danej dobovej úrovni: dnešná súhra by niesla znaky zložitejšej štruktúry, než aká bola pred 40 rokmi.

V našom voľnom historickom prehľade o osudoch avantgardného prínosu dostali sme sa od medzivojnového obdobia cez nepriaznivé päťdesiate roky až k súčasnosti. Kladieme si otázku: čo sa splnilo v dnešnej generácii z požiadaviek našej avantgardy? V akej miere sa dosiahla komplexne posudzovateľná kvalita celkového životného prostredia?

Predovšetkým sa dosiahol istý bytový fond, ktorý v kvantitatívnych parametroch neuspokojuje naše dnešné požiadavky. Bytová kríza trvá. Z hľadiska ukazateľov vybavenosti bytu by však uspokojoval nároky požadované pred 40 rokmi; aby sa však týmto slovám nerozumelo nesprávne: naše sídliskové typy majú napríklad zabezpečenú minimálnu plošnosť, samostatné a racionálne riešené kuchynské a hygienické zariadenia, viac alebo menej uspokojivé bytové dispozície a zariaďujú sa väčšinou veľkosériovým sektorovým nábytkom, umožňujúcim prispôbivosť interiéru variabilným rodinným situáciám. Tým je splnené niečo z úsillia avantgardy tridsiatych rokov.

Súčasný, potažne doterajší sídliskový urbanizmus treba skôr kritizovať, napriek tomu, že vo svojich pravidelných pôdorysných rastroch sa môže podobáť niektorým skicám spred štyridsiatich rokov, považovaných vtedy šťastí za ideálne. Dnešné sídliská, ktorých predstaviteľmi sú nielen nové štvrte na severovýchode Bratislavy, ale aj hociktoré iné zoskupenia budov na zelených lúkach okolo našich ďalších miest, sú ukázkami toho, čo Corbusier v tridsiatych rokoch odmietal: kasárenské, šedé stereotypné útvary, ktoré — nota bene — nie sú doplnené často ani najzákladnejšími podmienkami urbanistickej vybavenosti.

Pokiaľ tridsiate roky venovali značný podiel svojej pozornosti kvalite stavebného materiálu a kvalite vykonaných remeselníckych prác, ktorá bola inak neodmysliteľnou samozrejmosťou, naša súčasnosť — na vlastnú škodu — z týchto podmienok mnoho popustila: nekvalita je, žiaľ, dobove príznačná, daná pomermi vo výrobe a v oblastiach s ňou súvisiacich.

Pre naše úvahy bude zaujímavejší vplyv samých autorov projektov na kvalitu prostredia: prehmane kolektívizovanou a zanonymizovanou architektonickou tvorbou, podriadenou stavebnej výrobe, podarilo sa v päťdesiatych rokoch znejasniť vzťah a zodpovednosť architekta voči architektonickému dielu. Tieto nedobré podmienky sťažujú dnes adresnosť kritiky voči strateným kvalitám prostredia, nakoľko umožňujú voľnejší výklad v otázke pomeru viny medzi nízkou úrovňou architektovej tvorby a jeho donútenosťou zachovávať nepriaznivé plánovacie, technologické a iné smernice. Ťažko odsudzovať, čo z nepodareného bolo dané nevyškolenosťou, netalentovanosťou,

nesplniteľnosťou alebo prikazovaním. Štúdium architektúry na vysokých školách prešlo reformami, ktoré boli síce kritizované, ale zanechali svoje deformujúce stopy na mladej generácii. Iné nepriaznivé vplyvy vytvorili nesprávne ideové zameranie architektúry, reformy v stavebnej výrobe, v projekčnej praxi, v spôsobe hodnotenia tvorivého výkonu atd., čo všetko dovedna poznačilo naše súčasné životné prostredie nepriaznivo.

Na odvetvia umenia, ktoré vyrastajú z usporadúvania hmotných útvarov, v priestore a v čase — tak ako je to vo výtvarných umeniach — pôsobia mnohé mimoumelecké a mimoestetické skutočnosti, z ktorých závažnými sú investičné otázky. Tvorit umenie, architektúru a prostredie „pre spoločnosť“, t. j. pre masu anonymných príjemcov, používateľov a divákov alebo v ich mene, to bude vždy problém; pritom sa uplatní myslenie, cítenie, vkus a vyspelosť zastupiteľov spoločnosti, teda investorov, komisií a kultúrno-politických orgánov.

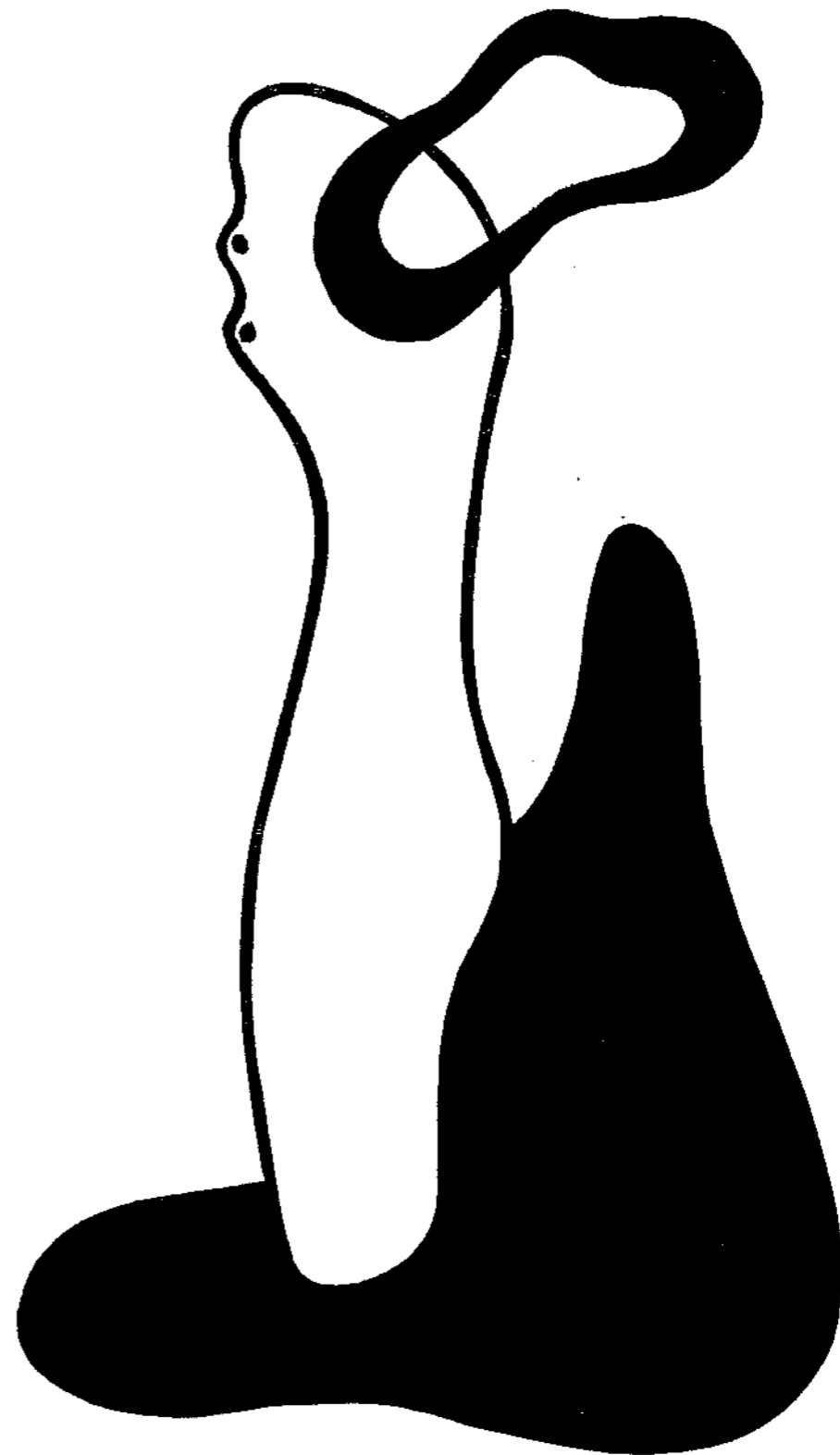
Musím vysloviť obavu, že rôzne mimoestetické okolnosti, konkrétne súčasné vzťahy medzi tvorivými a administratívnymi determinantmi nezabezpečujú u nás vznik kvalitného architektonicko-výtvarného prostredia v jeho komplexnom ponímaní. Práve na rozdiel od záujmov vyslovených avantgardnými kruhmi, ktoré si všímali prostredie od urbanistických relácií cez stavbu a interiér po jeho najmenšie detaily, trebárs po príbory na stole ako komplexný životný celok, dnešné špecializované rozdelenie kompetencií vedie zväčša k chronickým disproporciám v pozornosti, narúšajúcim zmysel harmoničnosti medzi jednotlivými zložkami prostredia. Budú v tom aj nesprávne tendencie špecializácií pripisovať druhoradým elementom prostredia (napríklad dekoratívnej mreži) väčšiu pozornosť, ba i hodnoty než celkovému priestoru, v ktorom je detail umiestnený (teda verejnej miestnosti, predstavujúcej predsa komplexnejší architektonicko-výtvarný čin). V praxi sme potom svedkami mnohých prípadov nedôstojného postoja k riešeniu architektonických úloh, ktoré sa niekedy zvrhávajú na potomkinovské uprednostňovanie výzoru „priecheli“; to súvisí aj so zameraním umeleckého štúdia.

V rámci úvah o súčasnom spôsobe výuky na školách sa prejavujú názory, že dnešní mládci adepti architektúry a designu sa zapodievať viac povrchovými výtvarnými formami než obsahom a zmyslom svojej činnosti. Psychológia a sociológia, ako i rad ďalších odborov potrebných na moderné metódy tvorivej činnosti, ktoré spolu s umeleckým cítením vytvárajú profesiu architektúry i designerstva (teda lepšie poznanie a prenikanie do životných a spoločenských procesov), malo by skvalitniť výuku na odborných technicko-umeleckých učilištiach, zatažených však už aj dnes kapacitou nesplniteľných nárokov. Vývoj skladby vyučovacích predmetov bude znamenať priberať niektoré námety za cenu opúšťania iných; podstata toho, čo ostáva, tvorí zameranie štúdia, povest školy, náplň výchovy. Bauhaus bol svojou dobou uznávaný a je — nakoľko zanikol — i dnes uznávaný ako vzor avantgardného učilišťa. Podobne kladne možno posudzovať i Školu umeleckých remesiel v Bratislave. Ďalší vývoj pedagogiky a umenia pri zameraní škôl tohto typu však — ako badáme — vedie k nevyhnutným sporom; „profesor Misha Black“ — ako je známe — „bude neustále protirečiť profesorovi Maldonadovi“ a americké designerské školy nebudú uznávať tzv. ulmský kláštor. Súboj názorov však napomáha hľadať primeranejšie pedagogické i pracovno-metodické cesty; ani avantgardné školy tridsiatych rokov sa nestretali s plným porozumením na všetkých stranách, čo však nechce byť paralelizovanie medzi avantgardami minulosti a dneškom.

\*

V závere svojho úvodného slova chcem už len uviesť, že dnešná doba zrejme neumožňuje jestvovanie takých „hrdých“ avantgardných zoskupení, ako to bolo v medzivojnových európskych pomeroch. Prevratná a hlboká technická revolúcia, vynucujúca si špecializáciu a neodmysliteľný vedecký prístup v otázkach tvorby prostredia, zložitejšie spoločenské podmienky a pohyb vo vývoji sociálnych cieľov i vymožeností reformovali podobu tvorivých skupín v umení i v technike. Vynaliezaví a do dialok zahľadení jednotlivci, ktorí sú však predstaviteľmi väčších anonymných teamov, neproklamujú sa už ako „avantgardy“, hoci nimi v nejednom ohľade môžu byť.

Ale to, čo som tu povedal, opakujem, týkalo sa iba oblasti tvorby životného prostredia z hľadiska architektúry, užitých umení a priemyselného výtvarníctva; zaujímavé bude si porovnať uvedené úvahy s ostatnými oblasťami výtvarných umení, vo svetle vašich ďalších diskusných príspevkov.





II. Fulla — Komposition, Súkromné listy (Privatkorrespondenz) von Fulla und Galanda, Nr. 2/1930

## Die Avantgarden der bildenden Kunst und die Gegenwart

EDUARD TORAN

Als Einleitung zum Thema, das die Avantgarden der bildenden Kunst und die Gegenwart behandelt, möchte ich vor allem bemerken, dass ich nur einige freie Erwägungen aufwerfen möchte und diese, hauptsächlich vom Gesichtspunkt der gesamten Gestaltung des Lebensmilieus aus anschneiden möchte, auch habe ich nicht die Absicht, mich hier mit der Malerei oder der Bildhauerei zu befassen. Desgleichen handelt es sich auch um keinen erschöpfenden oder festgelegten Entwurf der allgemein bekannten Problematik, über die ja noch hier weitere Frequentanten zu sprechen gedenken.

Erlauben Sie jedoch, dass uns gleich zu Beginn die Möglichkeiten des Themas „Die Avantgarden der Bildenden Kunst und die Gegenwart“ bewusst werden. Vielleicht wird es — von Zeit zu Zeit — nicht überflüssig sein, einige Begriffe zu erläutern.

Die Avantgarde ist ein Vorläufer, eine Personengruppe, eine Richtung, sind Pioniere, zu der das *Příruční slovník naučný* (Handlexikon — ČSAV) aus dem Jahre 1962 überdies noch feststellt, dass diese beim Erkämpfen neuer künstlerischer Ansichten in der Praxis Wert auf das Experiment legt, besonders im Bereich der Form (?).

Mit dieser Feststellung müssen wir nicht übereinstimmen, wir müssen sie nicht akzeptieren und für diesen Augenblick müssen wir sie auch garnicht überprüfen.

Darüber, was alles bildende Kunst ist, pflegt man auch zu diskutieren, doch glaube ich, dass wir uns darüber alle einig sind, dass Architektur, angewandte Kunst und Musterzeichnung (Design) Bestandteile, Komponenten oder Seitenzweige der Bildenden Kunst und nicht bloss talentierte Nachbarn, Begleiter oder Gäste und Kunden der Kunst sind. Ich konstatiere das nicht zugunsten

einer Stellungnahme zu den avantgardistischen funktionalistischen Aspekten, die seinerzeit die Architektur ausgesprochen von der Kunst isolierten, sondern auch darum, weil heute noch ganz offiziell unklare Wortgefüge wie Architektur und bildende Kunst“ gebraucht werden, (als ob die Architektur nicht dazu gehörte) und genau so stossen wir auf verschiedene Erklärungen, die entweder wohlwollend anerkennen, dass für Architektur oder Designe dieselben Prinzipien gelten, wie für die bildende Kunst, (was eigentlich eine verborgene Form einer Trennung ist) oder auf deutlich gegenteilige Ansichten, dass Designe und bildende Kunst zwei verschiedenartige Erscheinungen seien. Jedoch geht aus beiden Ansichten einträchtig hervor, dass noch heute bei der Eingliederung vom Designe in die Disziplinen der bildenden Kunst, Verlegenheit herrscht.

Und wenn wir schliesslich über die Beziehung der Avantgarde-Kunst zur Gegenwart sprechen sollen, müssen wir vorerst sorgfältig bestimmen, was alles und von welchen Aspekten aus wir unter diesem elastischen Begriff „Gegenwart“ zusammenfassen: ob das Heute in gegenwärtigem Sinn, einer eben anklingenden Periode, die wir schon als fertige und fixe Situation „bis zum heutigen Tag“ wahrnehmen, oder als „schöpferische Gegenwart“, mit ihrem schöpferischen und philosophierenden Gehalt, die sich soeben erst gerade entwickelt und sich eben in der folgenden oder allernächsten Zeit dieses Zeitabstandes als „das Heute“ zu realisieren — oder nicht zu realisieren — beginnt. Dabei besteht jede historische Erscheinung des „Heute“ aus vielen Schichten; sie ist mehrdimensional und durch geographische, soziale, geschmackliche und andere Aspekte teilbar.

Wenn wir also über die „Avantgarde-Kunst und die Gegenwart“ Erwägungen anstellen sollen, wird es von grosser Wichtigkeit sein, sehr konkret festzulegen, welchen Umkreis sozialer und künstlerischer Probleme, Interessen und welches Milieu wir im Sinne haben; denn auch beim Stellen gleicher Fragen kann Uneinigkeit herrschen.

Ich bitte Sie, mir gleich eine kleine Paraphrase zu gestatten: „der Hungrige glaubt dem Satten nicht“ — und in der Problematik der Architektur und der Milieugestaltung wirken auf das Ästhetische auch solche Faktoren ausserästhetischer Bereiche wie etwa, dass viele Leute nicht einmal 12 m<sup>2</sup> Wohnfläche für sich selbst haben, die auf Grund eines Gesetzes in gewissen Relationen irgendein Maximum bedeuten. Hier ist es schwer, sich übereinstimmende ästhetische Kriterien und Konventionen anzueignen, (in den Diskussionen ausserästhetischer Abhandlungen der Räume und Dinge, die uns umgeben), die man auf Flächen, die um vieles grösser sind, anwenden könnte. Um diese — auf den ersten Blick vielleicht unwürdigen, kleinlichen und nach Querulanz riechenden — Unterschiedlichkeiten in den materiellen Bedingungen einer Gesellschaft, interessiert sich die grosszügige Milieuschöpfung und der international modische architektonische Geschmack nicht allzusehr. Doch schon in bezug darauf, dass es sich um eine Wissenschaft mit deren konkreten humanisierenden Zielen handelt, ist es nicht möglich, einer nüchternen Beurteilung der Wirkung der Theorie auf die Praxis auszuweichen. In der Konsequenz eines Interesses um eine Einmündung der Theorie in die soziale Realisierung, in diesem zielbewussten und ehrlichen Bemühtsein um eine effektive Verbesserung des menschlichen Milieus, sehen wir den grundlegenden gesellschaftlichen Wert der Existenz solcher Avantgarden, wie es zum Beispiel bei uns die sogenannten linksorientierten Architekten vor dem zweiten Weltkrieg waren.

Die Beziehung zwischen der künstlerischen Konzeption des Menschen und seinem bürgerlichen Standpunkt, oder seiner politischen Engagiertheit, ist bei der Beurteilung des wahren Avantgardismus eines Künstlers nicht ohne Bedeutung. Herr Dozent Claude Schnaidt konstatiert trefflich — und deshalb erlaube ich mir eine Passage aus seinem Artikel, den die Zeitschrift *Ulm* 19/20 — (67)

brachte. — auf Grund der slowakischen Übersetzung von Herrn Ing. I. Kuhn — zu zitieren: dass die Theorie der Architekten und Urbanisten wie Corbusier, Wright, Gropius, Mumford u. a. jedesmal gleiche, charakteristische Merkmale haben: erstens kritisieren sie die urbanistischen Konsequenzen eines existierenden gesellschaftlich-politischen Regimes“. Dazu könnten wir präzisierend hinzufügen, dass sie nicht nur die urbanistischen Konsequenzen, sondern auch die raum-mässige Organisation der Menschheit überhaupt, im physischen und sozialen Milieu, als Ausdruck ihres Anteils am Beherrschen des Lebens, kritisieren. Weiter „betonen“ solche Künstler und Theoretiker die Unordnung und Unmenschlichkeit der gegebenen Zustände. Darauf verlassen sie in ihren Projekten konkrete revolutionäre Pläne und begeben sich auf die idealistische und utopistische Plattform. Dabei weisen sie nicht auf die unausweichliche dialektische Verknüpfung der kommenden und gegenwärtigen Gesellschaft, auf die Verbindung, aus der die zukünftige Gesellschaft durch Bruch mit der gegenwärtigen entsteht, hin. Statt dessen unterordnen sie die historische Entwicklung der Realisierung Ihrer Ideen, denen sie „angeblich“ absolute Gültigkeit zuschreiben. Die Gegenwart ist das Symbol vollkommener Unordnung, die Zukunft das Symbol vollkommener Ordnung. Wegen der Unfähigkeit, die Gesellschaft und ihr Lebensmilieu effektiv zu ändern, sind sie „angeblich“ geneigt zu glauben, dass die gesellschaftliche Entwicklung im Grunde genommen von den Ideen determiniert ist. Deswegen betonen sie in ihren Projekten den Verstand und nicht die Engagiertheit und nicht die politische Aktivität an der Seite benachteiligter Klassen. (Dazu nur die Bemerkung, dass dies das Los der Spezialisierung im Rahmen gesellschaftlicher Arbeitsteilung ist; Fachleute, die voll ihren Arbeitsanteil verrichten, mögen wohl ihre politischen Vorstellungen haben, jedoch können sie nicht die Engagiertheit professioneller Politiker ersetzen, obwohl sie alle und gemeinsam in Grenzbereichen viel Gutes leisten könnten). Schnaidt fährt in seinen Erwägungen damit fort, dass diese Künstler und Theoretiker „wohl glauben, dass es genügt, die Leute von den Vorzügen ihrer Projekte zu überzeugen um diese schliesslich realisieren zu können. „So ein Verhandlungskonzept hat sich immer als wirkungslos erwiesen.

Diese Wirkungslosigkeit setzt die Unterdrückung des sozialen Verantwortungsgefühls voraus, woraus eine ganze Reihe minderwertiger Ausdrucksformen zahmer und legitimer Tendenzen folgen“. Als Beispiel führt Schnaidt den Formalismus — wahrscheinlich den sogenannten Funktionalismus — in der Architektur der 20-er und 30-er Jahre an. Der Funktionalismus „entsprang“ zum Grossteil einer nebelhaften Vorstellung der Architekten vom existierenden Widerspruch zwischen ihrer humanistischen Auffassung der industriellen Zivilisation und dem Geschäftsgeist der bürgerlichen Gesellschaft. Da diese Architekten nicht genau wussten, wie sie ihr Schaffen mit der Wirklichkeit in Einklang bringen könnten, versuchten sie die auftretenden ökonomischen und sozialen Probleme auf ästhetischer Ebene zu lösen. Sie nahmen an, unausweichliche historische Vorbedingungen zur Realisierung ihrer Ideale durch entfesseltes Suchen ihrer neuen Formsprache ersetzen zu können.“

Ich erwähnte diese Gedanken (die eine gewisse wertende Silhouette nicht nur der Avantgarde der 20-er und der 30-er Jahre, sondern den Utopisten überhaupt, im 18. Jahrhundert wie auch in der Gegenwart verleihen) deswegen, weil wir empfinden, dass es heute wesentlicher und primärer ist, über die sozialen Aspekte von Einflüssen auf die Kunst, die ausserhalb des ästhetischen Bereichs stehen, vom Gesichtspunkt eines wirksamen komplexen Erfassens des bildnerischen Milieus zu erwägen, als nur über Fragen der optischen Formen nachzusinnen; hauptsächlich deswegen, weil in der Welt der Formen und des Farbausdrucks heute eine uferlose Freiheit herrscht die die grenzenlose Menge von Möglichkeiten, Variationen und die Rückkehr in die Vergangenheit bietet. Giltig ist nicht nur die Parole „die Kunst der Grossväter ist näher als die Kunst der Väter“, aber das Interesse für den Geschmack von Generationen der Vergangenheit gewinnt eine Gleichberechtigung sogar mit der etwaigen Kunst unserer Nachkommen. Wir können also bei unseren Erwägungen über die Kunst der Avantgarde jene Tendenzen der Künstler, Richtungen und Bewegungen meinen, die sich von der Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Stand des Milieus beginnend bis zu sozialen Reformen führen, Tendenzen, die offensichtlicher im Bereich der Architektur bemerkbar sind; auf der anderen Seite findet man wieder unter dem Begriff Avant-

garde diese Tendenzen, die sich mit manchen novatorischen Reformen, mit der Problematik des Schaffens selbst und mit dem Kunstaussdruck des Werkes ausgleichen; was z. B. eher in der Malerei und Bildhauerei üblich ist, mit denen — wie ich schon sagte — ich mich hier nicht befassen werde.

Diese wenigen einführenden Bemerkungen erlaubte ich mir zur Klärung des Grundrisses für den Inhalt und die wechselseitigen Beziehungen der weiteren Beiträge anzuführen, die im Rahmen unserer Konferenz noch verlesen werden.

Wenn wir auf einer solchen Konferenz über die Beziehung der Avantgarde zur Gegenwart nachdenken, so können wir nicht unterlassen, an die Worte Michel Ragnons zu denken, die er in seinem Buch „Wo werden wir morgen leben?“ ausspricht, wo er sagt, dass „einen Menschen nichts so deprimieren kann, wie internationale Kongresse“ — er hatte Architekten- und Urbanistenkongresse im Sinn — die immer mit überzeugenden Erklärungen einiger schlichter Wahrheiten enden, die schon aus den internationalen Vorkriegskonferenzen moderner Architekten bekannt sind. „Wenn Sie eine Ausstellung zeitgenössischer Architektur besuchen“ schreibt Michel Ragon“ so gewinnen Sie den Eindruck, Sie seien auf einer Retrospektive des Bauhauses in Dessau oder Weimar, oder im Le Corbusier-Pavillon. *L'Esprit Nouveau* aus dem Jahre 1925“.

Der Unterschied liegt nur darin, dass die Gedanken eines Corbusier oder Gropius damals allgemein ein Lachen hervorriefen, die heute die Ministerien oder die Unesco als ganz neue, als Schlüsselparolen der Zukunft durchsetzen. Dies sind nur die Schlüssel einer nahen Vergangenheit, Schlüssel, die zwar ganz neu sind, jedoch unbenutzt blieben und deren Mechanismus zum Grossteil schon längst veraltet ist.

Und noch an die Adresse der Urbanisten fügt er etwas hinzu, was mir auch auf andere Gebiete der Lebensmilieus Gestaltung sehr zutreffen scheint: über die Stadt der Zukunft, über das Volk der Zukunft, über die Zukunftswelt wird fast kaum gesprochen. Alles ist irgendwie mutlos und vorsichtig. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, dass die beiden zitierten Autoren in mancher Hinsicht in Widerspruch zueinander stünden, aber es scheint nur so. Sie beleuchten mit ihren Beobachtungen bloss verschiedene Seiten der

Wirklichkeit. Wir können noch jene Vorwürfe erwähnen, die die Avantgarde traf, nämlich dass die Kämpfer für ein humanistischeres Milieu und für eine bessere Architektur im Interesse der Gesellschaft von ihren Jugendlagen allmählich abgekommen seien und ihre eigenen Ideale verlassen hätten und dass sie sich im Laufe ihres Lebens zum Dienst an jener Klasse umorientierten, gegen die sie einst auftraten. Autoren von Kleinwohnungen wurden zu Projektanten von Bankhäusern und Administrativgebäuden grosser Firmen, Magnatsvillen u. ä.; ich glaube jedoch, dass diese Vorwürfe nicht am Platz sind. Der „Architekt“ hat die erstrangige und wesentliche Aufgabe: die ist, dass er am optimalsten eine Bestellung, eine Anforderung, ein Programm erfülle — sei sie konsequent ausgesprochen oder nur intuitiv empfunden. Dieses Programm wird aber immer breiter, breiter als die Absicht, die vom Investor eventuell selbst oder von seinem Stellvertreter ausgesprochen wurde. Das Programm umfasst auch die ganze gesellschaftlich-historische Struktur weitreichender Anforderungen, Ansichten, Normen, Wunschträume und Ideale. Entscheidend vom Aspekt der avantgardistischen Engagiertheit ist in diesen Fällen das Erfüllen eines Masses, nach welchem der Autor fähig sein wird, in die Lösung eines Kunstwerks — insbesondere eines architektonischen oder eines dem ähnliche — auch breitere, soziale, kulturelle und öffentliche Interessen im Rahmen der gegebenen individuellen Aufgaben einzubeziehen und zu befriedigen; ein Einzelgebäude oder Wohn- und Industrieviertel sind ein ständiges Lebens- und Arbeitsmilieu für Menschenmassen. Das ist die eine Seite der Bemerkungen; die zweite ist in der Tatsache, dass die Lösung privatrechtlicher Beziehungen und Fragen der wirtschaftlichen und politischen Macht, der Macht, der Investition und der Erteilung von Bauaufträgen, nicht von jenem schöpferischen Bestandteil der Persönlichkeit des Architekten abhängig gemacht werden kann, die ihn zum professionellen „Architekten“ stempelt; der bürgerliche und weltanschauliche Standpunkt eines Künstlers wird jedoch von den Ergebnissen geprägt. Der humane Anteil eines avantgardistischen Architekten lag etwa darin, dass er die Frage eines geeigneten architektonischen Modells löste und nicht darin, dass er ein Bankhaus zu projektieren abwies.

Es existieren also verschiedene Wertungen: laut dieser verlor die Avantgarde der 30-er Jahre einerseits ihre revolutionären Positionen und versetzte sich auf die utopistische und idealistische Plattform; andererseits wurde sie von den mächtigen Investorenkreisen verschlungen, denen sie diene und anderenteils wurde ihr wieder dadurch Satisfaktion zuteil, da ihre Visionen nach Jahrzehnten zu amtlich beglaubigten Programmen wurden.

Über den Avantgardismus der 30-er Jahre zu sprechen, ohne seine Kunstrichtungen zu erwähnen, wäre unvollkommen: in diesen Jahren erreichten nämlich die Formulierungen einiger Postulate ihren Höhepunkt, die niemals in der Geschichte menschlicher Schöpfung und auch nie in der Kunst untergehen können: Begriffe wie Rationalismus, Konstruktivismus und Funktionalismus haben ihre ständige Berechtigung, wenn auch nicht als Stile der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ich werde diese Richtungen nicht weiter analysieren, da das Thema Funktionalismus weitere Beiträge behandeln sollen; doch erlauben sie mir jedoch nur das zu wiederholen, was ich schon vor längerer Zeit auch in meiner Publikation „*K umeniu okolo nás*“ (Zur Kunst um uns herum) erwähnte, in einer Zeit, wo der Funktionalismus bei uns noch offiziell unterschätzt wurde — dass spätere Irrtümer bei der Bewertung des Funktionalismus aus der Unfähigkeit hervorgingen, den Funktionalismus einerseits als bestimmte historisch begrenzte Richtung, die zum Formalismus strebte, einzuschätzen, dessen Erscheinen in der neuzeitlichen Geschichte zweifellos ein ernstzunehmender Beitrag war (sein Fehler war wohl eine gewisse Einseitigkeit, ein Dogmatismus), andererseits zeigte sich bei seiner Wertung — im Rahmen dieser Kunstrichtung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts — die Unfähigkeit, seine wahre Quelle und sein Wesen, d. h. den Funktionalismus als suchende und sich stets entfaltende Methode, die — in jeder Beziehung — eine grundlegende Bedingung jedweder menschlicher Tätigkeit ist, zu erkennen und sich selbstverständlich auch auf die Schöpfung ästhetischer Gebrauchsobjekte bezieht. Der Funktionalismus, als Methode und auch als Stil, schuf neue und sachliche Kriterien für die Schaffensprozesse in der Architektur, in der angewandten Kunst und im Design; er bot neue

Erwägungen, Kunstansichten und nahm in materiellen Umrissen, Farben und deren Kompositionen neue Gestalten an. In den 20-er Jahren waren dies konkret geometrisierende Gebilde, die den Interessen einer streng rationalen Produktions-Technologie, in einer durch Mängel, durch Nachkriegszeit, Wirtschaftskrisen gezeichneten sozialen Situation entsprachen. Nichts stand im Grunde dem im Weg, dass sich der Funktionalismus — als Methode — nicht zu späteren, organischeren Gebilden durcharbeite, die durch die Entfaltung der Produktion der wachsenden Ansprüche im sogenannten Konsum von Kunstgütern motiviert wurde; ihre Motivierung lag hauptsächlich in der Aufgabe, auch die psychischen Ansprüche des Menschen zu befriedigen.

Der Funktionalismus hatte als Kunstrichtung seine historische Begrenzung und mit Recht wurde ihm unter anderen auch das vorgeworfen, dass er, begeistert von den Möglichkeiten der Technik dieser auch den Menschen unterwarf. Diese Erscheinungen, zu denen es zweifellos kam, können aber nicht als Mängel des echten Funktionalismus — des Funktionalismus als humanistische Schaffensmethode — aufgefasst werden, aber eher als Merkmale, die im Grunde genommen dem Funktionalismus fremd waren, wie der Formalismus, wie das Nichtbegreifen seiner komplexen Mission, das Nichtzuedenken seiner Prinzipien. Es ist ohne Zweifel, dass, wenn der Funktionalismus den künstlerischen Bestandteil des Schaffens scheinbar oder offenkundig unterdrückte, er in Wirklichkeit — wenn auch unbewusst — eine neue Ästhetik und einen neuen, der neuen Zeit angemessenen künstlerischen Ausdruck bedeutete.

Und diese Methode des Funktionalismus, der auf die psychischen und sozialen Bedürfnisse des Menschen baut, kann auch das heutige architektonische und designatorische Schaffen nicht abweisen.

Jede menschliche Tätigkeit (sei es eine künstlerische oder pseudokünstlerische), ist durch irgend etwas (bewusst oder unbewusst) motiviert und ihr Verlauf ist auf die Erfüllung eines Zieles, eines Bedürfnisses bedacht; daraus geht hervor, dass jeder beabsichtigte Schaffensprozess einen funktionellen Charakter hat; er stellt also funktionalistische Kriterien auf.

Der Funktionalismus — als Schaffensmethode

— ist allgegenwärtig und seine Spuren oder sein Eingreifen kann man auch in jenen Regressen der Gegenwart in die Atmosphäre der Neosezession beobachten und positiv analytisch feststellen, von denen die heutige angewandte Kunst im Ausland floriert. Die Renaissance der Neosezession zum Beispiel prosperiert heute sichtlich in den Formen und in der Farbskala durch ihre Existenz bestätigt sie, dass hier irgendwelche aktive Ansprüche vorhanden waren, die sie hervorriefen. Dadurch wurde diese Renaissance der Neosezession funktionell. Oder — was sicher ist, ist sicher — nur mit anderen Worten — es konnte hier ein negativer Standpunkt anderer, zuwiderlaufender Tendenzen, zum Beispiel „rationalern“ gegenüber entgegengewirkt haben, was schliesslich auch die neusezessionistische Welle unterstützte.

Die gegenwärtige Zeit bietet und erlaubt in der Praxis der Milieugestaltung eine bunte Skala von Möglichkeiten, Prinzipien, Stilen und diese in den verschiedenartigsten modischen Abwandlungen. Die Produzenten, der Markt und die Moral des Geschmacks lassen nebeneinander sowohl streng rationalistische Projekte und Objekte, als auch überschwänglich dekorierte, den Stil des sogenannten Funktionalismus vor 30–40 Jahren, wie auch die Sezession, den Utopismus oder Historismus zu. Dabei entstehen und gliedern sich in das zeitgenössische Milieu auch wirklich interessante Neuigkeiten, die zweifellos die Interieurveränderungen der Zukunft grundsätzlich beeinflussen werden zum Beispiel: Plastikmöbel zum Aufblasen, Papierkleider und Geschirr u. s. w.)

Bald kommen wir zur Frage, wo und ob überhaupt in all' dem das Wirken einer Avantgarde vorhanden ist.

Vorläufig konstatieren wir bloss, dass „alles möglich, alles erlaubt“ ist, dass also gewisse Massstäbe abhanden kommen. Wo keine Kriterien sind, kann man schwer den Wert der erreichten oder projektierten Leistung bestimmen. Es besteht keine evidente Ursache dafür — wie sich das beim Anblick der Praxis von heute zeigt — wozu den Standpunkt der Stilreinheit, der tektonischen Klarheit in der Lösung von künstlerischen Aktionen zu vertreten, und worin dieser bestünde, wenn man doch weder Rücksicht auf Normen der bildenden Kunst, noch auf Fragen der Raumökonomie, noch der Mittel, noch der Durchführung,

der Zeit, genommen werden muss, Alle Technologien der Produktion stehen gleichermaßen zur Verfügung; sie sind bereit miteinander zu konkurrieren und sich wechselseitig zu ersetzen, da weder beim Konsumenten noch beim Autor der Sinn für die „Moral des Materials“ besonders stark entwickelt ist. Welche Funktion sollte eigentlich diese Moral in einer Welt, die sowohl alle Möglichkeiten des Materials der Bearbeitungsmethoden, als auch die nötigen Mittel dazu bietet, erfüllen? Das gleiche Lebensrecht haben heute Stühle aus gebogenen Metallröhren nach Marcel Breuer (aus den Zwanziger-Jahren) ebenso Werke von Saarinen, Arne Jacobson, die inzwischen schon international anerkannte Klassik sind, alte Thonetmöbel vom Ende des vorigen Jahrhunderts oder noch ältere Möbel vom Typ Windsor aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Alle werden laufend erzeugt, angeboten und gekauft; sie fügen sich durch ihre Anwesenheit natürlich in die zeitgenössischen eklektischen Interieure ein, deren Eklektizismus schon so weit entwickelt und komplex errichtet ist, dass wir schon Angst haben, über einen ausgesprochenen Kitsch zu sprechen. Oft erscheint uns diese Schöpfung als avantgardistisch.

Beim Beurteilen der ästhetischen Kriterien des neosezessionistischen Schaffens darf man den — wahrscheinlich bedeutendsten — ausserästhetischen Tatbestand nicht vergessen, dass es sich um einen künstlerischen Ausdruck der sogenannten Wohlstandsgesellschaft handelt. Diese soziale Situation gibt den Hauptton des heutigen, sogenannten modernen, Milieus an. Etwas von diesem — für die erste Begegnung etwas kakophonischen Formkonzert — erklingt aus der Ferne von dort, wo es keine vollentfaltete Wohlstandsgesellschaft mehr gibt und dort sollten wir doppelt nachdenklich werden. In einer Wohlstandsgesellschaft — und nur in dieser und das ist wichtig! — kann der Funktionalismus scheinbar seine Anziehungskraft verlieren; aus sozialpsychischen Gründen (auch wegen einer Ummöglichkeit einer „verantwortungsvollen Stellungnahme“ und auch aus Humor), wird in der Milieugestaltung das Bevorzugen des Strebens nach Unterschiedlichkeit, Exklusivität und Bizarrierie „funktional“. Wenn also über die Avantgarden und über die modernen Bestrebungen der bildenden Kunst, über modernes Wohnen, über Milieu, Stil u. s. f. gesprochen wird, ist es immer notwendig zu wissen, welche und wessen

ästhetische, historische, gesellschaftliche, repräsentative, wirtschaftliche, familiäre und Arbeits-Interessen eigentlich diese Ansichten vertreten und repräsentieren. Es ist schwierig, den Eklektizismus der gegenwärtig florierenden Neosezession und des Pseudohistorismus in der Architektur und in deren verwandten Gebieten in eine Beziehung mit der Fortschrittlichkeit des avantgardistischen Denkens in Beziehung zu bringen, er kann jedoch — wie es schon aus der oben angeführten Unterscheidung des Begriffes Avantgarde hervorgeht — anders erscheinen, als etwa im Bereiche der modernen Malerei und Bildhauerei, deren Existenz nicht in diesem Mass an die soziale Basis geknüpft ist. Jedoch sollte man sich bemühen, die Zusammenhänge in der Kunst mit einer gemeinsamen Sprache auszudrücken.

In der Architektur bedeuten Projektieren und Designe eine optimale Möglichkeit aus der Auswahl der gegebenen einschränkenden Umstände zu erreichen; wo und worin es keine Einschränkungen gibt, dort ist es auch nicht notwendig etwas zu „lösen“. Die Wohlstandsgesellschaft, hauptsächlich in jenen Schichten ihrer Struktur, wo es keine einschränkenden Mängel gibt, muss also nicht Objekte, im wahren Sinne des Wortes, lösen, auch muss sie weder Linien noch Richtungen durchsetzen — immer etwas Einschränkendes — ihr geht es nicht um den rationalen Funktionalismus, noch um das „Erkämpfen“ irgendwelcher Ziele; sie kann nicht die Entstehung eines sozialen avantgardistischen Standpunkts antreiben. Man kann zum Beispiel bequem in einem dreiteiligen zerlegbaren Armstuhl sitzen, aber warum sollte man das Sitzen auf einem Würfel von drei Viertel Kubikmetern nicht zulassen, wenn kein Interesse für die Ökonomie des Raumes, der Erzeugung und Durchführung vorhanden ist? Charakteristisch für die Wohlstandsgesellschaft ist jedoch, dass unrationelle, unfunktionalistische Objekte nur neben einer Menge von weiteren der Form, dem Stoff, der Farbe, dem Preis und der Anschauung nach nüchternen Parametern, auf dem „Markt“ zu finden sind, so dass der Konsument Gelegenheit hat, sich das was ihm entspricht, der Reihenfolge nach auszusuchen: zuerst nach der rationalen, dann nach der „metarationalen“. Man kann jedoch nicht behaupten, dass alle Gebiete der Wohlstandsgesellschaft, dass alle ihre Bestandteile frei von einschränkenden Umständen sind: nur ist

dort immer die Tendenz des funktionellen Denkens vorzufinden!

Das Wohlstandsniveau ist ausserdem etwas so festes, resp. etwas so labiles, wie zum Beispiel die Höhenlage eines Flugzeuges: diese Lage beizubehalten, bedeutet die Potenz der ständigen Energie-Investition; die geringste Gleichgewichtsstörung oder der kleinste Energieverlust bedeuten den Verlust des erreichten Niveaus, den Verlust des „unfunktionellen Standpunktes“ und das augenblickliche Interesse für Wahrheit, Gesetzmässigkeit und für die Funktionalität der Dinge, die man zwar vielleicht missachtend zu den „vulgären, niedrigen“ Interessen einreihen könnte, aber eben „von der Erde aus“ starten sie und werden von hier aus errichtet und hierher kehren wieder, dank der Mängel nicht nur Flugzeuge und Gebäude, sondern auch schöpferische Bestrebungen und Aussichten mehr oder minder stürmisch zurück.

Zur Illustration des nicht versiegenden Interesses für Objekte der funktionalistischen Betrachtungsweise bietet sich eine Reihe landläufiger, manchmal auch ziemlich aussergewöhnlicher Beispiele.

Es ist interessant, die Veränderung der menschlichen Stellungnahme zum Milieu in solchen Augenblicken zu beobachten, wenn die Zivilisation durch das Versagen einiger ihrer Errungenschaften gestört ist, zum Beispiel: die Beziehungen der Menschen zum Bewerten der Dinge ihrer Umgebung; als New York ohne elektrischen Strom war oder während der grossen Streiksituation in Frankreich von unlängst, von den maximalen Katastrophen wie zum Beispiel Krieg ganz zu schweigen. In solchen Zeiten werden Erkenntnisse beglaubigt, die wir ansonsten im täglichen Leben erwerben, dass nämlich die Bestandteile des Milieus, sei es ein Werk der Architektur, der angewandten Kunst oder Gebrauchskunst mit funktionalistisch konzipierten Bestandteilen dauerhafter, begründeter, lebensfähiger und gesuchter sind, somit Elemente enthalten, die notwendig zum Erlangen der gesamten, also ästhetischen Anerkennung sind. Damit ist nicht die veraltete avantgardistische Parole ausgesprochen, laut der die Ästhetik des Objektes seiner Funktionalität gleichkommt; aber wie wir wissen existiert hier begreiflicherweise ein Abhängigkeitsverhältnis.

Die Wohlstandsgesellschaft übt also eine sehr

direkte Wirkung auf das Schaffen von Milieuobjekten, also auf die Arbeit der Architekten, Designers und weitere aus, auf deren Aufgaben, Lösungsmethoden von Problemen, Arbeitsvorgänge und auch auf die Art ihrer Erziehung. Nur existiert kein perfekter, allumfassender Wohlstand, keine absolute Problemlosigkeit und keine vollkommene Sättiertheit aller menschlichen Bedürfnisse; das bedeutet, dass es immer notwendig sein wird etwas zu lösen, auch wenn die Impulse aus anderen Bereichen kommen als sie sich äussern. Die gegenwärtige Neosezession ist eher psychologisch und durch ausgeprägt kommerzielle Motive bedingt.

Ich nehme an, dass die künstlerische Aktivität der Avantgarden wieder — im guten Sinne des Wortes — sozialistische oder sozialistisch-humanistische Prinzipien charakterisierten.

Betrachten wir zum Beispiel die Avantgarde bei uns, in ihrer Bezogenheit auf die Gegenwart. Die Tschechoslowakei reihte sich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen mit ihrer Architektur und ihren Institutionen, die sich mit der Entfaltung der angewandten Kunst und der industriellen Formbildung widmeten, in das Geschehen hochentwickelter, kultureller und industrieller Staaten ein. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava, zu deren Ehre unsere heutige Konferenz stattfindet, ist der beste Beweis dafür. Ich glaube, dass ihre Jubiläumsjahre, die wir heute in unsere Erinnerung rufen, nämlich die Jahre 1928 und 1938 auch für das Schicksal unserer avantgardistischen Bewegung bezeichnend sind.

Das erste Jubiläumsjahr (1928) ist ein Andenken daran, dass bei uns fortschrittliche, künstlerische Kräfte existierten, die sich zu gruppieren, zu organisieren verstanden; sie konnten gewisse neue Ansichten formulieren, die nicht nur die Formäusserungen in der bildenden Kunst beachteten. Sie hatten auch ihr ernstes kultur-soziales Programm. Schliesslich waren sie fähig eine Lehranstalt aufzubauen, an der sie verantwortungsvoll eine weitere Künstlergeneration heranzubildeten. Das ist alles durch das erste Jubiläumsjahr symbolisiert.

Das zweite Jubiläumsjahr (1938) symbolisiert den Untergang der avantgardistischen Bewegung in unseren Verhältnissen und damit auch den

Beginn einiger Etappen, die der fortschrittlichen Kunst nicht günstig waren. Erlauben sie mir, daran zu erinnern, dass der zweite Weltkrieg bis fast auf den Grundstein die sich entfaltende Aktivität der angewandten Kunst der 30-er Jahre in der Slowakei liquidierte. Die Nachkriegszeit, die auf brennende Probleme des Wiederaufbaues unseres Landes konzentriert war, konnte keinen erforderlichen Standpunkt zu Fragen einer kultivierten Milieugestaltung einnehmen. Angewandte Kunst und Design wurden hier in der Slowakei sogar in einem anderen Ausmass betroffen, als in Böhmen oder Mähren und auch in einem anderen Ausmass als andere Zweige der bildenden Kunst in der Slowakei. Ihre Entfaltung wurde auf halbem Wege, in ihren einzelnen gedanklichen arbeitsmässigen und organisatorischen Bestandteilen gehemmt. Die Auflösung der Kunstgewerbeschule vereitelte die Möglichkeiten einer weiteren Heranbildung von Kadern. Der Abgang erfahrener Arbeitskräfte und Pädagogen, die Unterbrechung der Beziehung mit dem internationalen Geschehen, die Orientierung der Produktion auf die Kriegswirtschaft und die entstandene Desinteressiertheit an den Fragen wie Gebrauchsgüter, sowie der Import fremder, kitschiger Geschmacklosigkeiten, bedeuteten ein Unterbinden der Bemühungen um ein kulturelles, materielles oder geistiges Milieu. Im entstandenen Vakuum wurde der Aufbau gesunder und fortschrittlicher künstlerischer Tendenzen eingestellt und aufgelöst, der vor dem Krieg eine für unsere Verhältnisse begründete Überzeugungskraft erreichte.

Nach dem Krieg, zu Beginn der 50-er Jahre erkannten falsche Ansichten im Kulturbereich die Kunst der Vorkriegsmoderne nicht an und lehnten auch die positiven Züge des Funktionalismus ab; dadurch trübte sich die Bedeutung unserer guten Tradition der Vergangenheit. Die 50-er Jahre waren weder fähig einen wohlbegründeten Standpunkt zu den gegenwärtigen Fragen der Theorie der angewandten Kunst und der Gebrauchskunst einzunehmen, noch fähig in der Theorie der Architektur, wo es ausser anderem zu der bekannten eklektischen Verzierungskunst (in den Bedingungen die fern von einer Wohlstandsgesellschaft waren!) kam, einzunehmen.

Erst in der zweiten Hälfte der 50-er Jahre kommt es zu einer allmählichen Klärung des Sinnes schöpferischer Prinzipien im positiveren funk-

tionellem Geist, unterstützt von — nicht eben günstigen — Bedingungen in der Produktion, die mit ihrer Realität im Bereiche der Architektur, der angewandten Kunst und des Designes einen gewissen natürlichen ideellen Regulator bedeutete. Die Zeit von der Hälfte der 50-er Jahre an ist durch einige massgebende Umstände gekennzeichnet, wie die Stabilisierung der Nachkriegsverhältnisse, das Anwachsen der Zahl junger geschulter Kader, der Anfang eines wirklich wissenschaftlicheren Zutritts, die zunehmende Informiertheit über das internationale Geschehen wie auch das energische gesellschaftliche Interesse für die Installation eines neuen Lebensmilieus, das zum Beispiel durch den Wohnungsbau und der öffentlichen Bautätigkeit bedingt wurde. Die Zeitspanne, von der Mitte der 50-er Jahre an bis zum heutigen Tag kann in ihrer Gänze als kontinuierlich ansteigende Linie vermerkt werden.

Wenn wir die gedanklichen Errungenschaften der Avantgarde in den 30-er Jahren mit dem vergleichen, was in Wirklichkeit später erreicht wurde, das ist, nach den Zwanziger-, Dreissiger-, — ja Vierziger Jahren, so müssen wir die Befürchtung aussprechen, dass die heutige Generation ihren Vorgängern Vieles schuldig blieb.

Zwar wurde manches, wofür die Avantgarde prinzipiell kämpfte, zur Selbstverständlichkeit. Andererseits wieder, was man einst als Selbstverständlichkeit erwartete, zum Beispiel die Klarheit des architektonisch-künstlerischen Konzepts, eine gesunde Funktionalität, die sich auch in der künstlerischen Durchführung des Milieus in allen Gebrauchsobjekten äussern sollte, ist noch bis heute problematisch geblieben.

Dass sich die Vorstellungen der Avantgarden oder der Utopisten in irgendwelchen Zügen erstaunlicherweise genau realisieren und dass zum Teil ihre Erwartungen zerfliessen müssen, ist selbstverständlich und historisch beglaubigt. Es handelt sich ja stets um Erwägungen und Träume von Menschen in einem konkreten historischen Augenblick, die von ihrem zeitgenössischen Erkennen und von den durch dieses bedingten Ausläufern in ihrer Vorstellungswelt, gekennzeichnet sind.

Während einige der Ideen verwirklicht werden können, entwickelt sich die gesamte gesellschaftliche, technische und ökonomische Struktur mit dem Aufkommen vieler weiterer Begleiterschei-

nungen, mit denen man ursprünglich nicht rechnen konnte, muß das Ergebnis in seinen Details und in seinem Gesamtcharakter von den beabsichtigten Projekten abweichen; auch wenn die Hauptgedanken mit Anerkennung rechnen können. Manchmal hingegen kann umgekehrt, ein vorher noch ganz bedeutungsloses Detail in einer grundverschiedenen Hauptkonzeption zur Geltung kommen. Erlauben sie mir hier ein ganz besonders eklatantes Beispiel, wie es die Zukunftsmilieus Jules Vernes sind, anzuführen; das von der gestaltlichen Seite her der Illustrator Gustav Doré präziserte: die Illustrationen erfassen eine Synthese von utopistischen Einrichtungen, die aus Elementen des zeitgenössischen Kunstgewerbes des 19. Jahrhunderts und der damaligen Kunstformbildung bestehen oder aus diesen ergänzt sind. Ein Unterseeboot wurde ausgedacht, aber die Details der technischen Einrichtung hatten eine Formgestaltung pseudohistorischer Architektur. Das fliegende Schiff war ein wirkliches Schiff mit Segeln und einer Anzahl horizontaler Propeller und war jedoch auch mit einem Kunstschmiede-Geländer und Maskarenen verziert. Die Mondrakete war mit altmodischer weicher Tapezierung ausgestattet. Utopistische Projekte, so auch die der Architektur und des Urbanismus können begreiflicherweise ähnlichen Momenten nicht ausweichen und sind genötigt, die Zukunft mit Hilfe heute bekannter Elemente zu konstruieren.

Verweilen wir jedoch zum Beispiel beim gegenwärtigen Interieurprojekt einer Mondrakete; an ihrer Gestaltung beteiligen sich Innenarchitekten und Designeures. Sie formen gemeinsam das gestaltliche Aussehen des Arbeitsraumes der Zukunft, aber als was für eine Avantgarde gelten sie? Sie verwenden neue Ansichten in ihrer Arbeitsmethode, in ihrer technischen Konzeption der formellen Gestaltung der Objekte, repräsentieren jedoch keine Designere-Avantgarde im alten Sinne des Wortes: mit einem Wort es ist ein erfinderisches Arbeitsteam.

Ich nehme an, dass die gegenwärtige Organisation der wissenschaftlichen Arbeit, der Entwicklung und Forschung mit ihren nüchtern organisierten Teams in einem gewissen Mass die Wirksamkeit der ehemaligen Gruppen Freiwilliger und Begeisterter, die sich unter dem romantischen Namen „Avantgarden“ zusammenschlossen, ersetzt.

Wenn die Avantgarde — bei ihrer Milieukreation für den Menschen — eine Engagiertheit einer Gruppe im Sinne fortschrittlichen Denkens bedeutet, d. h. eines allseitig fortschrittlichen Denkens, so bedeutet das ein Zusammenfassen der fortschrittlichen Erkenntnisse und Ansichten aus verschiedenen Gebieten, zum Beispiel eine wirksame Struktur aus gesellschaftlichen, ökonomischen, technischen und künstlerischen Fachgebieten, zusammenzustellen. Ein Fortschritt, der durch perfektes Beherrschen eines Faches bedingt ist, ist in der Geschichte nur durch vollkommene Arbeitsteilung, durch Spezialisierung möglich. Auch wenn auf solche Weise schöpferische Fachleute zweckmässig die Mitglieder einer Gruppe von Avantgardisten waren und das Wesen der betreffenden Problematik erfassten hatten, konnten sie doch nicht Spezialisten in allen Teilgebieten der Schaffung eines neuen, besseren, sozialen, architektonischen und künstlerischen Lebensmilieus sein. In der Beschränkung beim Erfassen der Aufgaben, sind auch einige Mängel der avantgardistischen Bewegung verankert, zum Beispiel das Unterschätzen der Rolle der menschlichen Psyche oder der Kultur. Die Gestaltung allein der künstlerischen Seite der Objekte, der Gebäude oder der Industrieprodukte ist heute schon eine allzukomplizierte Arbeit (im Gegensatz zur Malerei oder Skulptur), als dass es ein idealer „Einzelmann“, mit seinen historisch begrenzten Kräften, mit seinen Kenntnissen und seinem Geschmack allein und qualitativ gut, isoliert von der Beherrschung notwendiger funktioneller Beziehungen in den Nachbargebieten, isoliert von den Kenntnissen verwandter künstlerischer und technischer Professionen, vom zeitgenössischen theoretischen Denken, von den gesellschaftlichen Ansichten und Programmen, von künstlerischen Strömungen u. s. f., leisten könnte. Deswegen muss die Entwicklung notwendigerweise in der Welt Wege suchen, wie man die schöpferischen Arbeitskräfte zweckmässig zur Lösung einzelner — oder zur Lösung von Gruppenaufgaben vereinigen könnte, wobei man es verstehen muss, die Widersprüche individueller Ansichten, die Paradoxa im System des Austausches von Informationen und die aus dem wachsenden Bedürfnis einer Organisation und Administrierung der sich vergrößernden Arbeitskollektiven erspriessenden negativen Einflüsse, zu überbrücken. Eine teilweise

Lösung stellt eine Teamarbeit dar. Ein Team im Bereich der bildenden Kunst könnten wir als eine auf besondere Art und wohl organisierte Gruppe von Menschen charakterisieren, die — aus verschiedenartigen Aspekten der Schaffungsmethode heraus — ihre individuellen, schöpferischen und expressiven Fähigkeiten mit dem Ziel, eine Einheit in der Anschauung oder im Werk zu erreichen die qualitativ eine neue Synthese ihrer persönlichen Beiträge sein wird, vereinen. Das erfordert eine optimale Fähigkeit der Rückkoppelung zwischen dem ästhetischen Empfinden, dem theoretischen Denken und einer leistungsfähigen, produktiven und pädagogischen Praxis.

Von solch einem Aspekt aus kann man die gedankliche und künstlerische Leistung avantgardistischer Gruppen als Ergebnis einer gewissen, selbstredend dem Niveau einer gegebenen Epoche angemessenen Teamaktivität bewerten: ein heutiges Zusammenwirken würde die Anzeichen einer komplizierteren Struktur, als sie vor 40 Jahren war, tragen.

In unserer freien Übersicht über die Schicksale des avantgardistischen Beitrags gelangten wir von der Zeit zwischen den beiden Kriegen, über die ungünstigen 50-er Jahre bis in die Gegenwart. Wir stellen uns die Frage: was erfüllte sich in der heutigen Generation von den Forderungen unserer Avantgarde? In welchem Masse wurde eine beurteilungsfähige Qualität des gesamten Lebensmilieus erreicht?

Vor allem wurde ein bestimmter Wohnungsfond geschaffen, der in quantitativen Parametern unsere heutigen Anforderungen nicht befriedigt; die Wohnungskrise dauert an. Vom Blickpunkt der Indices der Wohnungsausstattung aus, würden die Ansprüche, die etwa vor 40 Jahren gestellt wurden, genügen, damit aber diese Worte nicht falsch verstanden werden: unsere Siedlungstypen erreichen zum Beispiel das minimale Flächenmass, haben selbständige und rationell gelöste Küchen- und Hygiene-Einrichtungen, mehr oder minder befriedigende Wohnungsdispositionen und werden zum Grossteil mit grosserartigen Sektormöbeln eingerichtet, die das Interieur den variablen Familiensituationen anpassungsfähig macht. Damit wurde etwas von den Bestrebungen der Avantgarden aus den 30-er Jahren erfüllt.

Der gegenwärtige, beziehungsweise bisherige

Siedlungsurbanismus müsste eher kritisiert werden, trotzdem, dass er in seinen regelmässigen Grundrissrastern vierzigjährigen Skizzen ähneln könnte, die damals teilweise als ideal betrachtet wurden. Die heutigen Siedlungen, deren Repräsentanten nicht nur neue Viertel an der Nordostseite Bratislavas sind, sondern auch wasimmerfür eine Gruppierung von Gebäuden auf grünen Rasenflächen in der Umgebung unserer weiteren Städte umrahmen, sind Musterbeispiele dafür, was Corbusier in den 30-er Jahren ablehnte: kasernenhafte, graue, stereotype Gebilde, die — nota bene — häufig nichteinmal mit den grundlegendsten Bedingungen urbanistischer Ausstattung ergänzt sind.

Während man im Laufe der 30-er Jahre eine besondere Aufmerksamkeit der Qualität des Baumaterials und der Qualität der ausgeführten Handwerkerarbeit, die ja eine nicht wegzudenkende Selbstverständlichkeit war, widmete, unterliess unsere Zeit — zu ihrem eigenen Schaden — vieles von diesen Bedingungen: sehr viel Qualitätslosigkeit ist, leider bezeichnend für unsere Zeit, sie ist durch die Verhältnisse in der Produktion und in den mit ihr zusammenhängenden Ressorts gegeben.

Für unsere Erwägungen wird der Einfluss der Autoren von Projekten auf die Qualität des Milieus interessanter sein: es gelang durch ein übertrieben kollektivierte und anonymisiertes architektonisches Schaffen, das der Bauindustrie untergeordnet ist, in den 50-er Jahren die Beziehung und die Verantwortung des Architekten zum architektonischen Werk zu trüben. Diese ungunstigen Bedingungen erschweren heute die Adressiertheit der Kritik den verlorenen Qualitäten des Milieus gegenüber. Bei dieser eine freiere Auslegung in der Frage eines Schuldverhältnisses zwischen dem Niveau der Schöpfung der Architekten und deren Zwang zum Einhalten ungünstiger Planungsbedingungen, technologischer und anderer Richtlinien zulässt. Schwer ist das zu verurteilen, was wegen ungenügender Schulbildung, Talentlosigkeit, Unerfüllbarkeit oder Verordnungen nicht gelungen ist. Das Architekturstudium an den Hochschulen unterlag Reformen, die zwar kritisiert wurden, jedoch ihre deprimierenden Spuren an der jungen Generation hinterliessen. Weitere ungünstige Einflüsse schufen eine falsche ideologische Einstellung der Architektur, Refor-

men in der Bauindustrie, in der Projektierungspraxis, in der Art der Bewertung einer produktiven Leistung u. s. w., was alles zusammen unser gegenwärtiges Lebensmilieu ungünstig kennzeichnet.

Auf die Kunstzweige, die der Organisation materieller Gebilde entspringen, sowohl im Raum als auch in der Zeit — wie es auch in der bildenden Kunst zutrifft — wirken viele ausserkünstlerische und ausserästhetische Faktoren ein, von denen die Fragen der Investition schwerwiegend sind. Kunst, Architektur und Milieu für „die Gesellschaft“, d. i. für eine Masse anonymer Empfänger, Konsumenten und Zuschauer oder in deren Namen zu schaffen, wird immer ein Problem, ein Problem der Mandaten sein; wobei das Denken, Fühlen, der Geschmack und die Reife der Vertreter der Gesellschaft, also der Investoren, Kommissionen und der kulturpolitischen Organe zur Sprache kommt.

Ich muss die Befürchtung aussprechen, dass verschiedene ausserästhetische Umstände, die konkreten gegenwärtigen Beziehungen zwischen den schöpferischen und administrativen Determinanten, bei uns die Entstehung eines qualitativen architektonisch-künstlerischen Milieus im komplexen Sinn nicht verbürgen. Gerade zum Unterschied von den Interessen, die von avantgardistischen Kreisen ausgesprochen wurden, die das Milieu von urbanistischen Relationen begonnen, über das Bauwerk und dessen Interieur hinweg bis zu seinen aller kleinsten Details, etwa bis zum Tischbesteck als komplexe Lebenseinheit im Auge hatten, führt die heutige spezialisierte Teilung der Kompetenzen zu chronischen Disproportionen in der Aufmerksamkeit, die den Sinn der Harmonie zwischen den einzelnen Bestandteilen der Milieus beeinträchtigen. Es werden auch unrichtige Spezialisierungstendenzen im Spiel sein, die den zweitrangigen Elementen des Milieus (z. B. dem eines dekorativen Gitters) eine grössere Bedeutung, ja sogar einen grösseren Wert beimessen als dem Gesamtraum (also einem öffentlichen Lokal, das doch eine komplexere architektonisch-künstlerische Tat verkörpert), in dem das Detail placiert ist. In der Praxis sind wir dann Zeugen vieler Fälle eines unwürdigen Zutritts zu der Lösung von architektonischen Aufgaben, die manchmal in ein potemkinisches Bevorzugen des Aussehens der „Fassade“ entartet; das hängt auch mit der Einstellung des Kunststudiums zusammen.

Im Rahmen der Erwägungen über den gegenwärtigen Schulunterricht werden Ansichten laut, wie etwa, dass sich die heutigen jungen Adepten der Architektur und des Designes mehr der Gestaltung künstlerischer Formen der Oberfläche widmen als dem Inhalt und Sinn ihrer Tätigkeit. Sowohl die Psychologie als auch die Soziologie, als auch eine Reihe weiterer Fachgebiete, die zu den modernen Methoden einer produktiven Tätigkeit notwendig sind, die gemeinsam mit dem Kunstempfinden die Profession der Architektur und des Designes ergeben (also ein besseres Kennenlernen und Eindringen in die Prozesse des Lebens und der Gesellschaft) sollten den Unterricht an den technisch-künstlerischen Fachlehranstalten, die schon heute durch eine Kapazität unerfüllbarer Anforderungen belastet sind, fördern. Die Entwicklung der Struktur der Unterrichtsgegenstände wird ein Aufnehmen einiger Themen auf Kosten anderer bedeuten; das wesentliche dessen, was bleibt, bestimmt die Orientierung des Studiums, den Ruf der Schule, den Erziehungsgehalt. Das Bauhaus war in seiner Zeit anerkannt und ist — da es unterging — noch heute als Beispiel einer avantgardistischen Lehranstalt angesehen. Positiv kann man desgleichen die Kunstgewerbeschule in Bratislava bewerten. Die weitere Entwicklung der Pädagogik und der Kunst an Schulen solchen Typs führt — wie wir feststellen können — zu unausweichlichen Polemiken; wie bekannt ist „wird Professor Misha Black stets Professor Maldonald widersprechen“ und amerikanische Designer-Schulen werden das sogenannte „Ulmer Kloster“ nicht anerkennen. Der Wettstreit der Ansichten hilft jedoch angemessenere pädagogische und arbeitsmethodische Wege zu suchen; die avantgardistischen Schulen der Dreissigerjahre stiessen auch nicht auf allen Seiten auf ein Verständnis, was kein Ziehen einer Parallelen zwischen den Avantgarden der Vergangenheit mit der Gegenwart sein soll.

\*

Zum Abschluss meiner einführenden Worte möchte ich nur behaupten, dass die gegenwärtige Zeit die Existenz solch' „stolzer“ avantgardistischer Konstellationen nicht zulässt, wie es unter den europäischen Umständen in der Zeit zwischen den Kriegen der Fall war. Die unwälzende und tiefe technische Revolution, die sich die Spe-



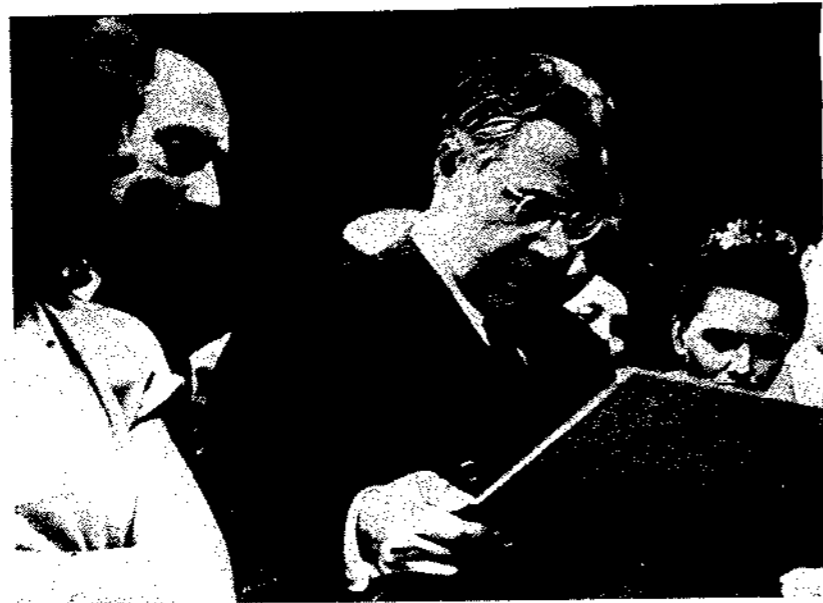
zialisierung und einen nicht wegzudenkenden wissenschaftlichen Zutritt zu den Fragen der Gestaltung des Lebensmilieus, kompliziertere gesellschaftliche Bedingungen und entwicklungs-mässige Verschiebung sozialer Ziele und Errun-genschaften erzwingen, reformierten das Aussehen produktiver Gruppen in der Kunst und in der Technik. Erfinderische und weitblickende Ein-zelmenschen, die wohl Repräsentanten grösserer anonymer Teams sind, proklamieren sich schon

nicht mehr für „Avantgarden“, obzwar sie es in nicht nur einer Hinsicht sein könnten.

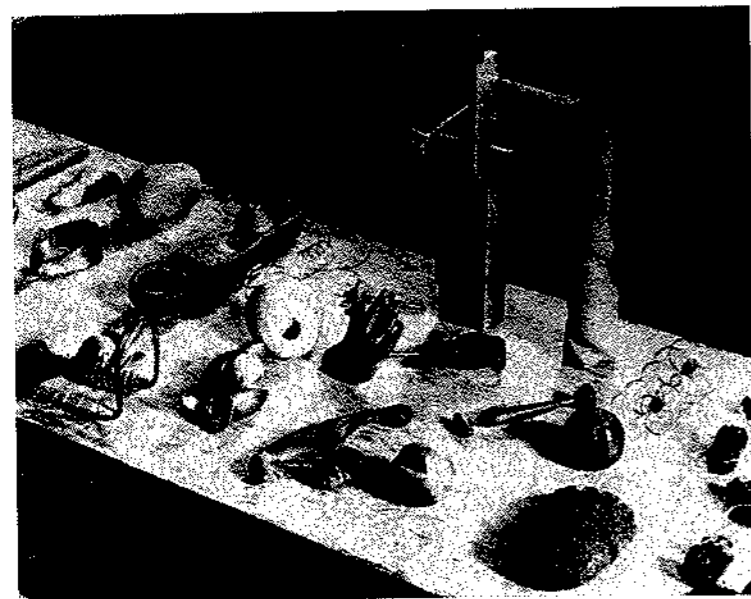
Aber das, was ich hier sagte, wiederhole ich, betraf nur das Gebiet der Lebensmilieugestaltung vom Aspekt der Architektur, der angewandten Kunst und der Formbildung aus; es wird gewiss interessant sein, die angeführten Erwägungen mit den übrigen Gebieten der bildenden Kunst im Lichte Ihrer weiteren Diskussionsbeiträge, zu vergleichen.



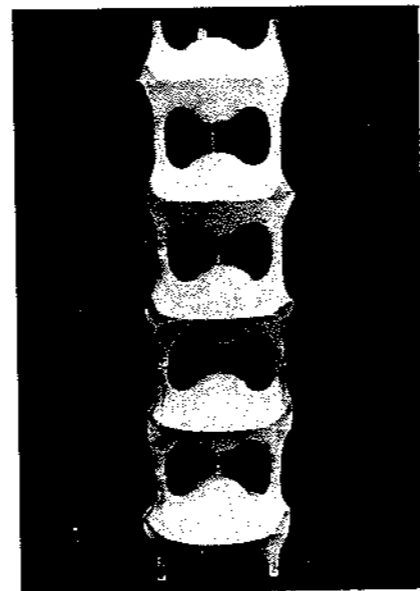
1



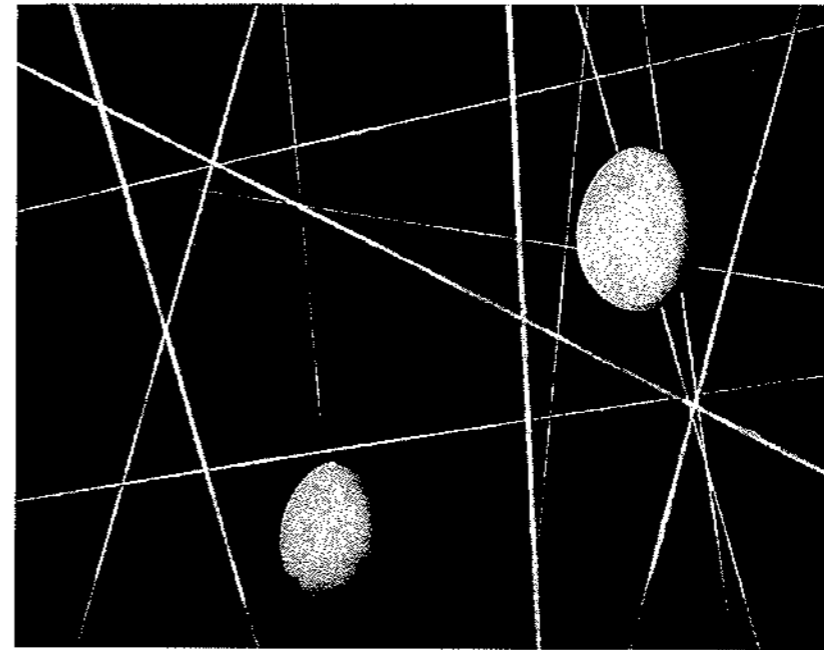
2



3



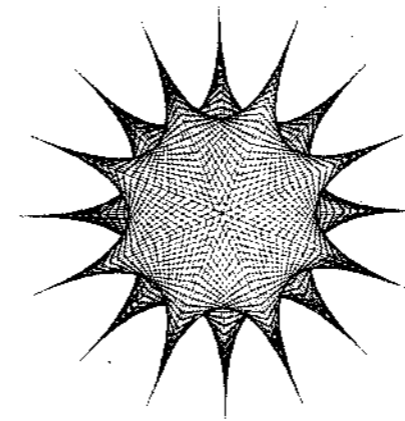
4



5



8

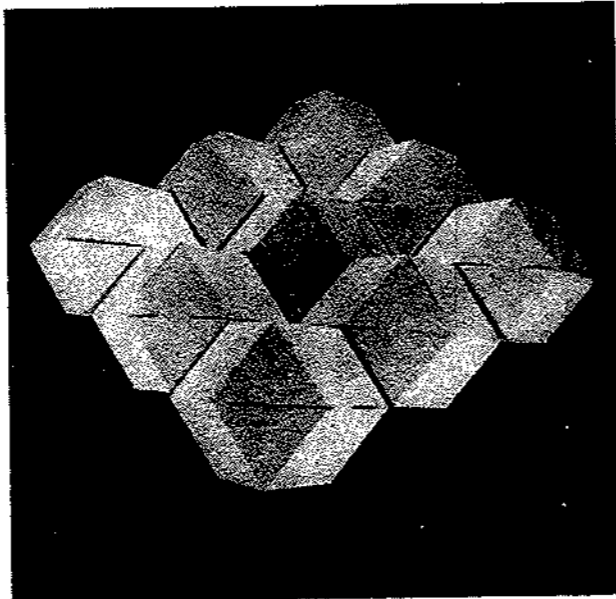
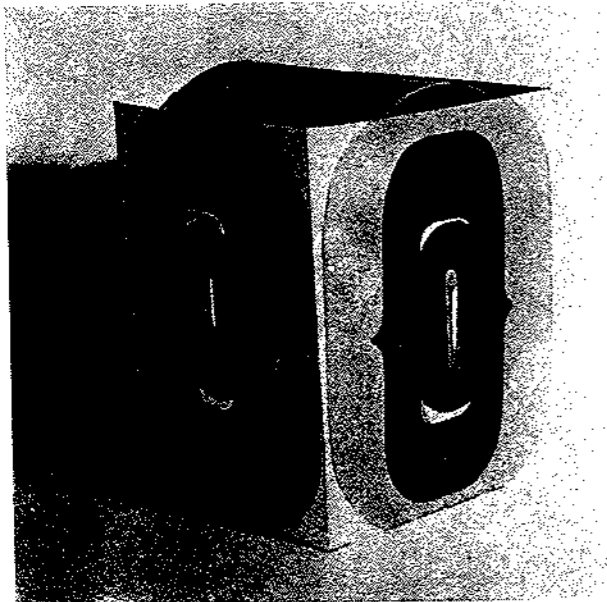


7



1. Institute of Design, okolo 1958, portrétna fotografia, pozmenená trojdimenzionálnou preformáciou, oddelenie Visual Design, kurz pre komunikáciu trojdimenzionálnymi prostriedkami. Učiteľ: Richard Koppe
2. Moholy-Nagy medzi študentmi v School of Design, okolo 1942

1. Institute of Design, um 1958: Bildnisphoto, verändert durch dreidimensionale Verformung. Aus dem Unterricht in der Abteilung Visual Design, Kurs für Kommunikation mit Mitteln der Dreidimensionalität. Lehrer: Richard Koppe
2. Moholy-Nagy im Kreise seiner Studenten in der School of Design, um 1942



3. New Bauhaus, 1938, drobná plastika z rozličného materiálu, prípravny kurz, foto: H. H. Smith
4. Institute of Design, 1967, nekonečný stĺp z umelej hmoty vyrobenej vo vákuu, prípravny kurz E. R. Pearsona, foto: Pearson
5. New Bauhaus, 1938, svetelná štúdia Nathana Lenera, fotooddelenie (Light Workshop)
6. Institute of Design, 1960, mechanická kresba, žiacka práca z prípravného kurzu E. R. Pearsona, foto: Pearson
7. Institute of Design, 1956–7, fotomontáž, oddelenie vizuálnej komunikácie (Visual Design) Richarda Koppeho
8. School of Design, 1939, „Dowel Forrest“, svetelná štúdia Nathana Lenera, fotooddelenie (Light Workshop)
9. Institute of Design, okolo 1957, experimentálne využitie písmového znaku pri tvorbe plastického tvaru, oddelenie Visual Design Richarda Koppeho
10. Institute of Design, 1953, štúdia dodecahedronu, oddelenie Product Design, piaty semester, foto: C. B. Reynolds, reprodukcia so súhlasom Roberta K. Adamsa
11. Institute of Design, 1954, štúdia k plánovanej stavbe z priemyselných prostriedkov, oddelenie architektúry (Shelter Design), štvrtý ročník, učiteľ: Konrad Wachsmann, reprodukcia so súhlasom Roberta K. Adamsa
12. New Bauhaus, 1937, socha z oddelenia pod vedením Archipenko, foto: Nathan Lerner
13. School of Design, 1941, dve stoličky podľa návrhu Charlesa Niedringhausa, oddelenie Product Design
14. School of Design, 1939, „Eye and barbed wire“, fotografická štúdia Nathana Lenera, fotooddelenie (Light Workshop)

3. New Bauhaus, 1938: „Handskulpturen“ aus verschiedenen Materialien. Vorkurs. Photo: H. H. Smith
4. Institute of Design, 1967: Endlose Säule aus im Vakuum geformtem Kunststoff (Plastics). Lehrer: E. R. Pearson. Photo: Pearson
5. New Bauhaus, 1938: Licht-Kasten-Studie von Nathan Lerner. Photoklasse (Light Workshop)
6. Institute of Design, 1960: Mechanische Zeichnung aus dem Unterricht in der Basic Workshop (Vorkurs). Lehrer: E. R. Pearson. Photo: Pearson
7. Institute of Design, 1956–7: Photomontage aus dem Unterricht in der Abteilung Visuelle Kommunikation Visual Design). Lehrer: Richard Koppe
8. School of Design, 1939: „Dowel Forest“, Licht-Kasten-Studie von Nathan Lerner. Aus dem Unterricht in der Photoklasse (Light Workshop)
9. Institute of Design, um 1957: Experimentelle Verwendung einer Type auf einem plastischen Gebilde. Abteilung Visual Design. Lehrer: Richard Koppe
10. Institute of Design, 1953: Studie über das rhombische Dodecahedron. Abteilung Product, Design, fünftes Semester. Photo: C. B. Reynolds. Wiedergabe mit Erlaubnis von Robert K. Adams
11. Institute of Design, 1954: Studie zu einem Bauvorhaben mit industriellen Mitteln. Aus der Architektur-Abteilung (Shelter Design), viertes Studienjahr. Lehrer: Konrad Wachsmann. Photo-Wiedergabe mit Erlaubnis von Robert K. Adams
12. New Bauhaus, 1937: Skulptur aus dem Unterricht von Archipenko. Photo: Nathan Lerner
13. School of Design, 1941: Zwei Stühle nach Entwürfen von Charles Niedringhaus. Abteilung Product Design
14. School of Design, 1939: „Eye and barbed wire“, fotografische Studie von Nathan Lerner. Aus den Arbeiten der Photoklasse (Light Workshop)

## Ist das Bauhaus aktuell?

HANS M. WINGLER

Das Institut, das ich leite, das Bauhaus-Archiv in Darmstadt, ist ein Forschungsinstitut. Aber da es mit visuellen Problemen befasst ist, die sich in gestalteten Dingen manifestieren, unterhält es auch eine kleine museale Abteilung, die an ausgewählten Beispielen die Entwicklung der Architektur, des Industrial Design und der Kunstpädagogik der Zeit seit etwa 1900 zu zeigen versucht. Es ist selbstverständlich, dass hier die Arbeit des Bauhauses im Mittelpunkt steht. Das Bauhaus — 1919 in Weimar gegründet, 1925 nach Dessau und 1932 nach Berlin verlegt, wo es 1933 unter dem Druck der Nazi-Regierung geschlossen wurde — hat in seinen Werkstätten Möbel, Textilien und Gebrauchsgeräte hervorgebracht, die durch ihre formale Neuartigkeit eine Umwälzung auf diesen Schaffensgebieten bedeuteten. Um 1920 begann die Produktion. Nachdem das Bauhaus zuerst noch die herkömmlichen handwerklichen Fertigungsmethoden angewandt hatte, ging es um 1924 dazu über, Modelle für die industrielle Serienproduktion zu entwickeln. Die technischen Bedingungen der Maschinenarbeit, die hier berücksichtigt werden mussten, entsprachen den formalen Vorstellungen des Bauhauses in sehr hohem Mass, und so brachte es im Industrial Design einige seiner reifsten Leistungen hervor. Um 1928 erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt.

In unserer kleinen Kollektion in Darmstadt befinden sich also neben frühen Produkten, die noch typische Handwerkserzeugnisse und historisch nicht allzu weit entfernt von den Arbeiten Mackintoshs oder der „Wiener Werkstätte“ sind, durchaus auch Dinge, die der laufenden Produktion einer qualifizierten Firma für Möbel und Gebrauchsgeräte von heute entstammen könnten. Ich denke an die Stahlrohrmöbel, wie sie im Bauhaus seit 1925 entworfen wurden, oder an die Schreibtischlampen aus derselben Zeit. Einige dieser Dinge werden von deutschen, amerikanischen und italienischen Firmen in unveränderter Form ja tatsächlich heute noch hergestellt. Das ist bemerkenswert, denn es ist höchst ungewöhnlich, dass ein und dasselbe Modell von der Industrie über vier Jahrzehnte hinweg vervielfältigt wird.

Bemerken wird dies in unseren Schauräumen in Darmstadt allerdings nur, wer es weiss. Wir haben zu wenig Platz, als dass wir die Gegenstände einander so zuordnen könnten, dass sie sich selbst erklären, oder dass wir neben oder hinter ihnen kommentierende Schrifttafeln anbringen könnten. Viel zu gedrängt, wie in einem Magazinraum, stehen sie einfach da. So geschieht es immer wieder, dass junge Menschen, die über kein spezielles Wissen vom Bauhaus und von der Entwicklung der Industrieform verfügen, ratlos gerade vor den besten Industrieprodukten stehen und fragen: Was soll's? Man kann doch diese Möbel und Lampen überall kaufen, sie sind ein Bestandteil unserer gewohnten Umgebung, weshalb denn werden sie hier als etwas Besonderes gezeigt? Nur an wenigen Stellen wird die vom Bauhaus vollbrachte Leistung dank der Gegenüberstellung verschiedener Objekte evident. Wenn man die 1929 entstandene, für die maschinelle Fertigung konzipierte Tischlampe von Christian Dell neben der nur fünf Jahre älteren, in der Literatur oft reproduzierten Lampe Wilhelm Wagenfelds sieht, bei der man sich noch an Grossmutter's Petroleumlampe erinnern fühlen kann, dann wird es klar, dass in der kurzen Spanne zwischen beiden Entstehungszeiten ein gewaltiger Schritt nach vorn getan worden ist.

Schlimmer als das Nichtverstehen ist das Missverstehen. Es ist sehr häufig und dürfte symptomatisch für eine gewisse kulturelle Einstellung sein, die von Nikolaus Pevsner kürzlich mit dem Begriff „the anti-pioneers“ umrissen worden ist. Während die reife, in sich vollkommene Gestaltung einfach nicht wahrgenommen wird, wird die veraltete, über der die Patina der Historie liegt, zum Objekt des Entzückens erhoben. Die Klamotte, die wir überwunden glaubten, wird zum Ideal. In seiner ersten Phase entrichtete auch das Bauhaus — vor allem mit seinen keramischen Arbeiten — seinen Tribut an die Zeit. Kann es der Sinn des Bauhauses sein, dass es, das so lebensvoll und revolutionär sein wollte und war, vierzig Jahre hernach zur Brücke für die Flucht aus unserer Gegenwart wird? „Any old Bauhaus?“ Ich glaube nicht, dass das Bauhaus eine antiquarische Angelegenheit ist, aber es ist nun einmal ein Faktum, dass viele (und besonders jüngere) Menschen den Reiz der Décadence lieben und ihn auch auf das Bauhaus projiziert sehen möchten. Diese Sicht verweist das Bauhaus zurück in die Geschichte und gesteht ihm eine gemässigte Aktualität bestenfalls im Bereich der Vulgärgüter zu, deren der „kultivierte“ Mensch nur mit Ueberdruss und Langeweile gedenkt. Was bleibt vom Bauhaus dann noch?

Ich brauche wohl nicht zu beteuern, dass ich mich dieser verbreiteten Anschauung nicht anzuschliessen vermag; denn sonst wäre es widersinnig, wenn ich betonte, dass das Darmstädter Institut primär nicht ein Museum, sondern eine Arbeitsstätte konstruktiver Forschung sein soll. Es ist für dieses Institut die Voraussetzung jedweder Aktivität, die *conditio sine qua non*, sich darauf zu besinnen, worin die Bedeutung und die fortwirkende Aktualität des Bauhauses liegt. Immer wieder müssen wir uns in Darmstadt mit dem Thema dieses Vortrages beschäftigen.

Vor einigen Monaten kam der Inhaber einer italienischen Firma zu mir, um sich um Lizenzen für die industrielle Vervielfältigung einiger Bauhaus-Produkte zu bewerben. Die Auswahl, die ihm vorschwebte, entsprach der Marktsituation. Dinge von zeitloser Gültigkeit, aber auch antiquierte Formen, die mit jeder Rundung und jeder Kante davon zu erzählen schienen, wie schön die „golden twenties“ gewesen sind, waren dabei. In diesem Fall war es meine Aufgabe, den Enthusiasmus des Fabrikanten zu bremsen und nur die Modelle zur Reproduktion freizugeben, die nach wie vor modern, ja mehr noch: die vorbildlich sind. Die Hinterlassenschaft des Bauhauses an gestalteten Dingen schrumpft, wenn wir Sie sehr kritisch betrachten und auf ihre bleibende Aktualität hin untersuchen, beträchtlich zusammen. Aber allein schon das Vorhandensein einiger — und nicht einmal weniger — Industrieprodukte von exemplarischem Wert bedeutet viel, denn wo gäbe es das noch, dass in einer bestimmten geschichtlichen Situation und zu einem bestimmten Gebrauchszweck entworfene Gerätschaften über eine ganze Reihe von Jahrzehnten hinweg allen technischen und formalen Ansprüchen genügen, die man an sie stellen kann. Die Tatsache dieser exemplarischen Gestaltungen reicht aber nicht aus, die Faszination zu erklären, die das Bauhaus ausübt und mit der es kritische Menschen immer wieder bewegt. Das Bauhaus war mehr als nur eine Entwurfsanstalt für Industrieprodukte, es war aber auch mehr als nur eine Kunstschule, so wichtig die kunstpädagogischen Methoden immer gewesen sein mögen, die es entwickelt hat. Mies van der Rohe sagte einmal: „Das Bauhaus war eine Idee, und ich glaube, dass die Ursache für den ungeheuren Einfluss, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule in der Welt gehabt hat, in der Tatsache zu suchen ist, 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 so weit zu verbreiten.“

Diese Idee war sehr komplex, man kann sie nicht auf einen einfachen Nenner bringen; aber wenn schon eine knappe Definition nicht möglich ist, so müssen wir doch versuchen, uns ihr anzunähern. Als Idee ist das Bauhaus der, wie ich meine, mithin bedeutungsvollste kulturelle Exponent seiner Zeit. Wir sind — das muss gesagt und bedacht werden — heute oftmals versucht, dem Bauhaus die persönlichen, unabhängigen Leistungen der Künstler zuzuschreiben, die ihm angehörten. Ja, es werden die Gedanken und Taten gleichstrebender anderer Gruppen wie etwa der russischen und holländischen Konstruktivisten mitunter auf dem Konto des Bauhauses verbucht. Das wollen wir keineswegs tun. Wir — ich meine damit besonders das Darmstädter Institut — sind uns des Phänomenes der Wachstumparallelen bewusst und sind der Überzeugung, dass jede Leistung für

sich und nach ihrem eigenen Massstab gewürdigt werden muss. Es wäre sinnwidrig, zu ignorieren, dass, um nur zwei Beispiele zu nennen, die künstlerisch entscheidende Entwicklung von Mies van der Rohe und von Kandinsky sich vor der Zeit ihrer Zugehörigkeit zum Bauhaus vollzogen hat. Das Bauhaus empfing mehr von ihnen, als umgekehrt sie von ihm. Es bleibt auch die Tatsache, dass das Bauhaus Einflüsse von aussen her in sich aufgenommen hat. Dennoch — und auch deshalb — bleibt es der Inbegriff einer schöpferischen Synthese, oder, wie Mies van der Rohe sagt, einer grossen und strahlenden Idee.

Das Geheimnis der erstaunlichen Strahlkraft des Bauhauses, die bis heute unvermindert geblieben ist, beruht vor allem wohl in dem unvergleichlichen Akkordieren der grossen Künstler, die das Institut mit ihrer Substanz bereicherten. Sie waren da und schufen ihre Werke, jeder für sich, und errichteten mit ihrem Tun einen Qualitätsmassstab, der alle verpflichtete, ob sie nun mit den anderen in unmittelbarem Kontakt standen oder nicht. Ein ehemaliger Schüler des Weimarer Bauhauses hat das so ausgedrückt, und ich meine, dass er den Kern damit traf: „Wir haben von *Gropius* oder von Malern wie *Feininger*, *Kandinsky* und *Klee* in concreto kaum etwas gelernt. Aber wir waren uns immer bewusst, dass sie zum Bauhaus gehörten wie wir, und dass das, was sie machten, gültig war. Sie gaben ihre Persönlichkeit und ihr Genie, und wir mussten ihrer würdig sein.“ Die künstlerischen Inventionen der Grossen haben auf die Praxis des Unterrichts und der Werkstätten anregend eingewirkt, wobei nicht entscheidend war, ob sie wie beispielsweise *Albers*, *Moholy-Nagy* und *Schlemmer* zusammen mit den Schülern experimentierten oder ob sie still für sich arbeiteten, wie *Feininger* es tat. Die allen bewusste Präsenz dieser Meister verlieh dem Bauhaus einen moralischen Status, der bindend, der stimulierend war und zur höchstmöglichen Leistung aufforderte. Dieser moralische Status machte die Einmaligkeit des Bauhauses aus. Ich sage „Einmaligkeit“, denn es steht wohl ausser Zweifel, dass dieses Zusammentreffen genialer Begabungen ungeachtet der Leistung von *Gropius*, der sie ans Bauhaus berief, ein Glücksfall war, der sich nicht ohne weiteres wiederholen, an irgendeinem Ort und zu irgendeiner Zeit planmässig arrangieren lässt. In dieser Hinsicht ist das Bauhaus wirklich zu einer Idee geworden, an der man sich orientieren und aufrichten, die man jedoch nicht einfach nachahmen kann.

Von den mancherlei Wertmassstäben, an denen man das Bauhaus messen kann, ist das Arbeitsethos der einzige konstante, der während der ganzen vierzehn Jahre seines Bestehens uneingeschränkt galt. Das Ethos ist das wesentlichste Kriterium zur Beurteilung des Bauhauses. Die einzelnen Zielsetzungen änderten sich mit der Zeit. Den Beginn charakterisierte eine romantische Phase, in der von der Gemeinschaft der Handwerker, durchaus noch im Sinne von *Morris* und *Ruskin*, die Rede war. Der schon im 19. Jahrhundert vorbereitete Gedanke einer Erziehung durch manuelles Tun wurde in der Bauhaus-Konzeption von *Gropius* abgewandelt und künstlerisch differenziert; bei *Itten*, *Moholy-Nagy* und *Albers* wurde dieses Gedankengut zu einem grundlegenden Bestandteil des Elementarunterrichts. Im Jahre 1923 proklamierte *Gropius*, dass Kunst und Technik eine neue Einheit bilden sollten, in der ästhetischen Durchdringung der technischen Zivilisation — und damit ihrer Humanisierung — wurde eine in die Zukunft weisende Aufgabe erkannt; die etwas vage Vorstellung von einer idealen Gemeinschaft der Handwerker wurde in der im Bauhaus geübten Arbeitsgemeinschaft und ihrer funktionsbedingten Arbeitsteilung präzisiert. *Hannes Meyer* systematisierte und rationalisierte den Schaffensprozess, speziell in der Architektur, und unterstrich das soziale Moment; zugespitzt gesagt, wurde der Akzent von der Gemeinschaft der Schaffenden auf die Gemeinschaft der Verbraucher verlegt, deren Bedürfnisse es unter wirtschaftlich schwierigen Umständen zu stillen galt. Mies van der Rohe erhob den Qualitätsbegriff zur höchsten Norm, wobei er mit seinen eigenen Bauten das Beispiel abgab. Dem sozialen Gesichtspunkt liess diese Qualitätsforderung wenig Raum, dennoch kann man — wie es die Tätigkeit *Hilberseimers* beweist, der damals neben anderm an einem variablen Haus für eine wachsende oder sich verkleinernde Familie arbeitete — auch von der letzten Entwicklungsphase des Bauhauses nicht behaupten, der Gedanke einer gemeinschaftlichen Verpflichtung über die pädagogische und berufliche Aufgabe hinaus habe gefehlt. Aus allen vier Perioden, in die man die Geschichte des Bauhauses aufgliedern

kann — der Aera Gropius bis 1923, der Aera Gropius bis 1928, der Aera Hannes Meyer und der Aera Mies van der Rohe — wirkt Entscheidendes fort. Oftmals überrascht es mich, im Gespräch über das Bauhaus festzustellen, dass der Partner sich auf einer anderen Plattform bewegt, weil er sich seinen Begriff vom Bauhaus einseitig an einer der vier Entwicklungsphasen gebildet hat. Mit der Substanz des Bauhauses wirken auch seine internen Spannungen weiter — die Auseinandersetzungen, die einst im Bauhaus geführt wurden, sind noch nicht verebht. Ich denke da etwa an die „Hochschule für Gestaltung“ in Ulm, wo man sich auf den strengen, zum Wissenschaftlichen hin tendierenden Funktionalismus Hannes Meyers beruft und gegen Gropius polemisiert. Er ist merkwürdig, um dies in Parenthese zu sagen, dieser versteifte späte Protest, der die historischen Geschehnisse darauf untersucht, ob sie in das eigene Dogma passen und sich von ihnen nicht lösen kann. Hypnotisiert blickt man zum Bauhaus zurück, das man überwinden möchte; hier wird es zur Hypothek.

Gegensätzliche Auffassungen, die ihre Wurzeln im Bauhaus haben, bestehen bis heute zwischen den entsprechenden Fakultäten der Technischen Hochschulen in Chicago und Cambridge, die sich freilich — zum Glück — von der doktrinen Verhärtung haben freihalten können, mit der man andernorts sich selbst die Entwicklung blockiert. Während in Chicago der Richtung gefolgt wird, die von Mies van der Rohe gewiesen worden ist, baut man am „Massachusetts Institute of Technology“ in Cambridge vornehmlich auf dem geistigen Erbe Moholys auf. Das Moholy-Erbe wirkt zugleich auch in Chicago fort im „Institute of Design“, das aus dem im Jahre 1937 gegründeten „New Bauhaus“ hervorgegangen und jetzt mit dem „Illinois Institute of Technology“ verbunden ist. An der Harvard University, gleich dem „Massachusetts Institute of Technology“ in Cambridge, bleibt spürbar, dass Gropius hier viele Jahre hindurch tätig war, und der Kunstunterricht an der Yale University in New Haven bleibt von Albers trotz gegenläufiger Tendenzen auch noch nach seiner Emeritierung geprägt. Die aus dem Stamm des Bauhauses entsprossenen Äste gabelten sich. Die Unterrichtsmethoden hier und dort sind verschiedenartig, sie sind gewissermassen destilliert, die Grundanschauungen vom Wesen des künstlerischen Schaffens reichen vom Bekenntnis zum Teamwork über die ganze Skala der Möglichkeiten hinweg bis zur Forderung nach unbedingter Individualität, und zweifellos haben sie alle ausgezeichnete Argumente für sich und tragen in sich ihre Berechtigung.

Die Nachfolge-Schulen des Bauhauses sind institutionalisiert und im grossen und ganzen viel besser gesichert, als das Bauhaus es war, und im Unterschied zum Bauhaus, das versatil war und immer im Aufbruch zu Neuem und Unerprobtem begriffen, sind sie ihres Programmes und ihrer Richtung gewiss. Das ist gut so, denn der Überschwang, der das Bauhaus beflügelte, kann nicht auf die Dauer durchgehalten werden, niemand kann ständig in Hochstimmung sein. Schöpferische Impulse auszulösen, haben beim Bauhaus zweifellos auch die vielerlei äusseren Schwierigkeiten beigetragen, die Unterdrückung, der über alle inneren Gegensätze hinweg eine grossartige Solidarität antwortete, die Not, die dem Erfindergeist anspornte und Kräfte wachrief, die unter normalen Bedingungen vielleicht nicht aktiviert worden wären. So geht das hin bis zum Verbot, das gleich einer ungeheuerlichen Explosion die geistige Saat in alle Welt schleuderte. Aus diesen Gründen ist es nicht denkbar, ja nicht zu wünschen, dass das Bauhaus in der ganzen Fülle seiner Aspekte und Spannungen in einer und derselben Schule fortgesetzt werden sollte, denn die höchste Kulmination ist, wie die geschichtliche Erfahrung lehrt, nicht ohne den Abgrund möglich, über den sie sich erhebt. Es mag sein, dass das Bauhaus seinen Glanz zum Teil auf Kosten der schlichteren Nachfolge-Institutionen bezieht; sie lassen es optisch vergrössert erscheinen, aber andererseits wirft es seine Reflexe auf sie, so dass sie wiederum von ihrem Leitbild einen Zuwachs an Leuchtkraft empfangen und eine wechselseitige Beziehung entsteht. Das Bauhaus war eine grosse Revolution, deren Dynamik sie in keiner Phase ihrer Entwicklung ganz ans Ziel gelangen und sich erschöpfen liess, weil sie immer wieder Neues verhiess, und die schliesslich von einem alles erschütternden Weltgeschehen unterbrochen wurde. Der Nimbus des Unvollendeten liegt über dieser Revolution. Sie wird unvollendbar bleiben, aufs Letzte gesehen, und deshalb auf weite Sicht eine Verheissung und fruchtbringend sein.

Wie sieht die Bauhaus-Nachfolge in der Praxis des Unterrichts aus? Die Auffassung von Gropius, dass der Unterricht den Schüler zur Selbständigkeit — und zwar auch dem Lehrer gegenüber — anleiten solle, wird wohl allgemein geteilt. In seiner Rede aus Anlass der Verleihung des Goethepreises umriss Gropius im Jahre 1961 rückblickend dieses Programm: „Im Gegensatz zu der sonst üblichen Methode“, so sagte Gropius, „einen Studenten nach dem Vorbilde und in der persönlichen Formsprache seines Meisters zu erziehen, versuchten wir im Bauhaus, ihn auf eine solidere Basis zu stellen, indem wir ihm objektive Gestaltungsprinzipien von universaler Geltung, wie sie sich aus den Gesetzen der Natur und der Psychologie des Menschen ergeben, lehrten. Auf dieser Grundlage aufbauend, sollte er seinen eigenen Ausdruck finden, unabhängig von dem seines Meisters . . . Das Bauhaus war nie an der Formulierung von zeitgebundenen Stilauffassungen interessiert, und seine technischen Methoden waren keine Endzwecke. Es wollte zeigen, wie eine Vielheit von Individuen in Zusammenarbeit, aber ohne Identitätsverlust, eine Ausdrucksverwandtschaft in ihren Arbeiten entwickeln konnte. Es wollte grundsätzlich demonstrieren, wie Einheit in Vielfalt bewahrt werden kann, und gab dies mit den Materialien der Technik und den Formvorstellungen seiner eigenen Zeit.“ Diese Auffassung vom Wesen des Unterrichts lässt in praxi einen beträchtlichen Spielraum der Methoden zu, und diese Bandbreite hat in der Tat auch der in der Nachfolge des Bauhauses erteilte Unterricht; die Variationsbreite ist heute noch ziemlich genau dieselbe wie zur Bauhaus-Zeit. Von zahlreichen Kunstschulen vor allem in Mitteleuropa werden die von Itten entwickelten Unterrichtsprinzipien, mehr oder weniger abgewandelt, angewandt. Es werden freie rhythmische Übungen mit Pinsel und Tusche gemacht, spielerisch werden verschiedene bildnerische Materialien zu künstlerisch autonomen Gebilden zusammengefügt, ähnlich wie in der dadaistischen Kunst, aus deren Blütejahren diese nun zwar schon alte, keineswegs aber überlebte Methode datiert. In höherem Grad als andere Vorkurs-Methoden wird sie dem emotionalen Bedürfnis gerecht, unter Vernachlässigung allerdings der exakten Erfahrung des Materials, wie sie besonders an Schulen für Architektur und Industrieform benötigt wird. Hier herrscht die Methode von Josef Albers vor, die dem Studierenden durch scheinbar ganz simple Exerzitien mit Papier und Schere, durch Falten und Verformen der zerschnittenen Bögen, zu der Erkenntnis verhelfen soll, dass die Form die Materialeigenschaft zu beeinflussen und zu verändern vermag und also nicht nur als ein ästhetisches, sondern als ein struktureles Moment zu verstehen ist. Wir finden diesen Kurs in vielerlei Varianten überall in Amerika, sehr verbreitet in Deutschland und — dank Yamawaki und anderen, die am Bauhaus ausgebildet wurden oder seine Lehren in sich aufgenommen haben — in Japan, wo die Ergebnisse als Zeugnisse eines verfeinerten Geschmacks und grosser manueller Geschicklichkeit, die sich schlafwandlerisch sicher auf das zu verarbeitende Material einstellen kann, besonders eindrucksvoll sind.

Die Vorkurs-Methode von Albers erlangte in den letzten Jahren durch die Op-Art, die in ihm einen ihrer Vorläufer und Begründer hat, erhöhte Aktualität. Das bewusste Studium der optischen Gesetze und der sogenannten optischen Täuschungen, die ganz spezifische Reaktionen unserer Wahrnehmungsorgane sind, ist ausserordentlich bedeutungsvoll für weite Gestaltungsbereiche, von der abstrakten Komposition über die Werbegraphik bis hin zur Architektur. Zur Albers-Methode fügt die Werkkunstschule in Hannover — als einzige zumindest in Deutschland, soweit ich sehe — eine neue Facette hinzu, indem sie Kompositionsaufgaben mit bildnerischen Elementen wie etwa Dreiecken, Kreisen oder Quadraten in Analogie zur modernen Programmieretechnik stellt. Ähnlich wissenschaftlich geht Kepes in Cambridge bei der Präzisierung seiner auf dem pädagogischen Werk Moholys beruhenden Lehren vor. Eine selbständige Leistung sind die hauptsächlich während der fünfziger Jahre am Illinois Institute of Technology entwickelten Proportionsübungen von Peterhans, der ein standardisiertes Bildformat in einer Reihe von Aufgaben verschiedener Schwierigkeitsgrade ästhetisch sinnvoll aufgliedern liess. Wie wir von Mies van der Rohe wissen, hat sich diese Vorkurs-Methode im auf sie folgenden Architektur-Unterricht fruchtbar ausgewirkt. Nahezu überall wird an Farbkursen gearbeitet, zu denen die im Anschluss an das Bauhaus unternommenen Untersuchungen von Itten und Albers den Anstoss gegeben haben. Sie ihrerseits haben die Farb-

Untersuchungen des Stuttgarter Malers und Farbtheoretikers Adolf Hölzel zur Voraussetzung. Die Erkenntnisse von Hölzel wurden vor allem durch Itten und Schlemmer, die bei ihm studiert haben, zu einem festen Bestandteil der Lehren des Bauhauses. Weniger weitreichend scheinen die Wirkungen von Kandinskys Farbseminar der Weimarer und Dessauer Periode zu sein. Mit Kandinsky hatte Ludwig Hirschfeld Kontakt, dessen Einsichten in das Wesen und die Wechselbeziehungen der Farben sich jedoch ebenfalls im wesentlichen von Hölzel herleiteten. Hirschfeld hat die Lehrmethoden des Bauhaus-Vorkurses in Australien eingeführt, wo man sie heute an vielen pädagogischen Instituten praktiziert.

In den sozialistischen Ländern ist man in zunehmendem Mass an den Lehrprinzipien des Bauhauses interessiert. Das gilt besonders für die ČSSR und für Ungarn, aber auch für Polen und wohl auch für die DDR. In den Einzelheiten wissen Sie das besser als ich. Zu einer Umstellung des Kunstunterrichts auf breiter Basis hat neuerdings die Entwicklung in England geführt, wo eine von Sir William Coldstream geleitete Kommission in ihrem 1960 erschienenen „First Report of the National Advisory Council on Art Education“ hinsichtlich des Grundunterrichts und der Werkstattarbeit Empfehlungen ganz im Sinne des Bauhauses gab. In einer Londoner Kunstschule wird jetzt, wie mir berichtet wurde, bereits im Elementarkurs mit Maschinen gearbeitet. Das ist nun wirklich ein Novum, denn bisher diente der Grundkurs — wie am Bauhaus — der Übung der Hand als dem Instrument, das die durch die Augen vermittelten sensuellen Reize und die im Gehirn entworfenen Vorstellungen umsetzt und realisiert. Kein Zweifel, dass da auch die Maschine instrumental zu sein vermag. Sie kann es aber doch nur mittelbar sein, unser primäres — weil körpereigenes — Medium der Realisierung ist und bleibt die Hand. Schon um 1900 bemerkte der Amerikaner Liberty Tadd, dessen Buch über die künstlerische Erziehung der Jugend damals übrigens auch ins Deutsche übersetzt worden ist, zweifellos zu Recht, dass das Werken, das manuelle Gestalten, „ein Mittel zum Gedankenausdruck wie Sprechen und Schreiben“ sei. Ich glaube, dass man diesen Gesichtspunkt im Grundunterricht der Kunstschulen nicht vernachlässigen darf und sich hier nicht zu weit von der vom Bauhaus geschaffenen Plattform entfernen sollte. Es ist allgemein festzustellen, dass der freien künstlerischen Betätigung in den Werkkunstschulen und in den Kunstabteilungen der Technischen Hochschulen viel zu wenig Raum, wenn überhaupt einer, zugestanden wird. Ein extremer Fall ist die Ulmer „Hochschule für Gestaltung“ mit ihrer erklärten Kunstfeindlichkeit. Ich glaube nicht, dass es gerechtfertigt ist, das musische Element als Romantizismus, und wie immer es gescholten wird, abzulehnen. Kaum jemand wird es einfallen, einen Rennfahrer oder einen Weltraumpiloten zu zeihen, dass er altmodisch sei, weil er sich im Hundert-Meter-Lauf oder Reiten trainiert. Je wichtiger die Technik in der beruflichen Praxis des Entwerfers wird, und sie ist nun einmal unausweichlich, desto bedeutsamer wird das künstlerische Tun, die Aktivierung der Phantasie, als eine Art seelischer Ausgleichssport. Dessen war man sich im Bauhaus jederzeit bewusst. Eine verstärkte Einbeziehung des Künstlerischen in den Unterricht für Architekten und Industrie-Entwerfer, kurzum überall da, wo technisch und rational gearbeitet und wo die Frage der Ausdrucksfähigkeit zwangsläufig zweitrangig wird, würde in vielen Fällen zu einem heilsamen Korrektiv. Hier kann das Bauhaus, und zwar nicht nur das der Ära Gropius, vorbildlich sein. Ich erinnere daran, dass Hannes Meyer, der doch ein Materialist und Pragmatiker war, dass ausgerechnet er Malklassen eingerichtet hat. Übrigens malte privatim auch er.

Die grossen Architekten des Bauhauses haben, nun betagt, ihren Kreis um sich gebildet und Schule gemacht. Aus dem Bilde der heutigen Architektur sind die Werke eines Mies van der Rohe, eines Gropius, eines Breuer, sind die städtebaulichen Prinzipien eines Hilberseimer nicht hinwegzudenken. In der jüngeren Generation werden jedoch Strömungen mächtig, die Nikolaus Pevsner unter dem schon zitierten Begriff „the anti-pioneers“, der ihre Verfechter ironisiert, als eine im Grunde genommen retrospektive Richtung beschreibt, als eine Gegenströmung, wie sie im 19. und im frühen 20. Jahrhundert wiederholt in Erscheinung getreten ist. Ich habe eingangs gesagt, dass man auch bei den Besuchern unserer musealen Abteilung in Darmstadt oftmals Neigungen zu einem sentimentalischen Historismus beobachten kann. Es gibt in der Architektur heute eine barocke

Welle, die Gedankenassoziationen an Jugendstil-Formen weckt und auch tatsächlich mit solchen Reminiszenzen beladen ist. Gegenläufig oder, wenn man so will, parallel zu ihr bewegt sich eine kleinere Welle, die ihren Ausgangspunkt im strengen Funktionalismus der späten zwanziger Jahre hat. Dieser starre Zweck-Funktionalismus versucht ohne die ästhetischen Momente eines Mies van der Rohe, ohne die psychologisch bereichernden Momente eines Gropius auszukommen. So scheint es in der augenblicklichen Situation, dass die architektonische Entwicklung sich vom Bauhaus entfernt, obgleich es als dialektischer Bezugspunkt vorderhand zweifellos wichtig bleibt. Ähnliche Gegensätze, wie sie in der Architektur auftreten, dominieren die Malerei, die sich mit Action Painting und dem Psychogramm schon vor über fünfzehn Jahren von der offiziellen Bauhaus-Malerei der Kandinsky und Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer und Feininger absetzte. Allmählich wird allerdings erkennbar, dass diese Entwicklung zum grossen Teil im Bauhaus selbst angelegt war. Wols zum Beispiel, dessen Bilder die breitere Öffentlichkeit zum ersten Mal gegen Ende der vierziger Jahre sah, war, wie wir jetzt wissen, keineswegs eine Einzelercheinung, denn ganz ähnliche Tendenzen tauchten bei mehreren Bauhaus-Malern in Dessau um 1930 schon auf, so etwa bei Eugen Batz, und die kalligraphisch-rhythmische Malerei eines Hans Hartung, die in den fünfziger Jahren aufregend neuartig erschien, hatte ihren Ursprung drei Dezennien zuvor in den freien rhythmischen Übungen des Itten-Kurses. Überraschend wurde sichtbar, dass in der Bauhaus-Malerei Möglichkeiten enthalten und sogar verwirklicht waren, deren sich die zeitgenössische Kritik nicht bewusst geworden war. Von den neuesten künstlerischen Manifestationen hat Pop-Art nichts mit dem Bauhaus zu tun. Hingegen ist die Op-Art dem Bauhaus ohne Zweifel aufs engste verpflichtet. Bei einem der prominentesten ihrer Vertreter, bei Victor Vasarely, bestätigt den Zusammenhang sogar seine Biographie, denn er hat seine Lehrjahre bei vom Bauhaus nach Budapest zurückgekehrten Künstlern verbracht. Das ungekrönte Haupt der Gruppe ist Albers, und er ist — mit seinen Glasbildern und seinem Vorkurs aus der Dessauer Zeit — ihr Ahnherr zugleich. Fast ebenso stark sind die Wirkungen von Moholy-Nagy, ohne den die raffinierten optischen Kunststücke der Piene, Uecker und Mack kaum denkbar wären; sie dürften, wie es scheint, auch von den „Reflektischen Lichtspielen“ Schwerdtfegers und Hirschfelds Anregungen empfangen haben, die bereits für Moholy ein wichtiges Ausgangsprodukt bildeten. Moholy-Nagy selbst hatte, als er 1946 starb, in seinem Spätwerk das Stadium der gegenwärtigen Op-Art nahezu erreicht.

Wir begegnen also sowohl in der Architektur wie in der Malerei einem Nebeneinander konstruktivistischer und emotionaler Tendenzen. Herbert Read und — vielleicht noch feiner differenzierend — Otto Stelzer stellen dazu fest, dass die Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte sozusagen zweigleisig fährt. Die beiden Richtungen, die verstandes- und die gefühlsbetonte, verhalten sich zueinander komplementär. So sehr sich das Erscheinungsbild der Malerei seit der Bauhaus-Zeit geändert hat, in der Substanz dürfte sich der Anteil des vom Bauhaus überkommenen Gedankengutes kaum verringert haben. Bildlich gesprochen: Viele Saatkörner, die in den zwanziger Jahren ausgestreut worden sind, gingen jetzt erst auf, und zwar gleichermassen auf dem Felde der konstruktivistischen und der spontan-ausdruckshaften Kunst. Der Gegensatz, der zwischen Moholy-Nagy und Albers einerseits und Itten andererseits ehemals bestand, setzt sich in ihrer Nachfolge fort. Wie gesagt, von den neuen Phänomenen bleibt hier lediglich die Pop-Art ausser Betracht. Die jüngste Entwicklung macht erst richtig offenbar, welch ungeheures Ideen-Reservoir die Bauhaus-Malerei bildete. Es scheint, dass jetzt auch die Bühne des Bauhauses an aktueller Bedeutung gewinnt. Die Bauhaus-Bühne ist im wesentlichen ein Werk Oskar Schlemmers. Vor allem in seinem „Triadischen Ballett“, das bereits vor seiner Berufung an das Bauhaus entstand, hat er es unternommen, die Figur des Tänzers auf stereometrische Grundelemente zu reduzieren. Was Schlemmer auf der Bühne des Bauhauses entwarf, war, kurz gesagt, ein grossartiges choreographisches Experiment. Der Tänzer erschafft gewissermassen den Raum um sich herum durch seine Gesten, durch seine Bewegung, und er steckt den Bühnenraum durch sein Einerschreiten und Tanzen als ein räumliches, körperlich erfahrbares Gebilde ab. Der plastische Körper des Menschen und der Bühnenraum, in dem er sich bewegt, korrespondieren miteinander, sie kommen in eine sehr

viel engere Beziehung zueinander als beim klassischen Ballett, weil sie zu einer bildnerischen, gebildhaften Einheit werden. Die Bauhaus-Bühne ist also nicht zuletzt ein Werk der bildenden Kunst. Durch die bevorzugte Verwendung von Masken — die das Individualistische verwischen und das Stereotype des Elementaren betonen sollen — nimmt sie bizarre Züge an. Dieses Surreale, Gespensterhafte der Bauhaus-Bühne hatte schon gegen Ende der zwanziger Jahre auf den deutschen Film eingewirkt; nachweislich ist dies zum Beispiel bei dem utopischen Film „Metropolis“. Seit einigen Jahren nun ist ein Bedürfnis nach Unterrichtung über die Bauhaus-Bühne in verschiedenen Ländern festzustellen. In Frankreich brachte eine Zeitschrift eine der Bauhaus-Bühne gewidmete Sondernummer heraus, in Deutschland wurde das in den zwanziger Jahren von Schlemmer und Moholy-Nagy verfasste Buch über „Die Bühne im Bauhaus“ in erweiterter Form wieder aufgelegt, und in den Vereinigten Staaten wurde dasselbe Buch in englischer Übersetzung ediert. Grosse Ausstellungen der Bühnenarbeit des Bauhauses wurden in der Schweiz, in Deutschland und in Italien begeistert aufgenommen. Das Theater nimmt dann auch einen wichtigen Platz ein im Rahmen der bisher grössten Ausstellung des Bauhauses, die seine Geschichte zum Beispiel von 2000 Objekten zeigt. Von Stuttgart, wo sie im Mai eröffnet wurde, wird sie bis 1970 auf Wanderschaft sein. Aus Anlass dieser gegenwärtigen Ausstellung wurden Bauhaus-Ballette verfilmt. Es bleibt abzuwarten, ob und wie das eine oder andere Element der Bauhaus-Bühne in das junge Theater von heute und morgen übernommen werden wird. Dass das Interesse, das man der Bauhaus-Bühne entgegenbringt, einen Niederschlag in der Realität des Theaters haben wird, ist anzunehmen; die Symptome der Entwicklung weisen darauf hin.

Jedoch, es muss immer wieder gesagt werden, dass die Anregungen, die das Bauhaus auf den verschiedenen Gestaltungsgebieten von der Architektur und der Malerei bis hin zur Industrieform vermittelt hat, nur einen Teil seiner geistigen Wirkungen ausmachen, und nicht einmal den wichtigsten. Die pädagogischen Prinzipien führen dicht an das Eigentliche, an das Zentrum heran, aber schliesslich können auch sie verändert und ausgetauscht werden, und gewiss wird das eines Tages in der Erziehungspraxis zu tun notwendig sein, wenn etwa die allgemeinen gesellschaftlichen Voraussetzungen sich gewandelt haben werden und man zu noch feineren psychologischen Ausbildungsmethoden gelangt sein wird. Der Kardinalpunkt der Bauhaus-Erziehung ist die menschliche Verantwortung, die sie auferlegt, und dieses Moment wird aktuell bleiben, soweit ich zu sehen vermag.

Das Bauhaus hat das alte Schüler-Lehrer-Verhältnis in Frage gestellt, das auf der etablierten Autorität des Lehrers und der vorbestimmten Unterordnung des Schülers beruhte, und hat an seiner Stelle ein auf dem Leistungsprinzip basierendes Verhältnis eingeführt, das in Geben und Nehmen wechselseitig war und deshalb höchst fruchtbare Arbeitsergebnisse zeugen konnte. Die Studenten haben am Bauhaus, wie glaubwürdig versichert wird, nicht nur von den Lehrern, sondern fast ebensoviel voneinander gelernt, und die Meister haben niemals verhehlt, dass die Zusammenarbeit mit den jüngeren Menschen, die eben nicht nur Zöglinge waren, für sie ungemein stimulierend war. Durch diese Beiderseitigkeit wurde ein ungewöhnliches Mass an Initiative geweckt. Ob man den Grundsatz einer weitgehenden schöpferischen Selbständigkeit der Studierenden an einer durchschnittlichen Kunstschule anwenden kann, wird wohl nur von Fall zu Fall zu entscheiden sein. An einer Hochschule, die im Kreis ihrer Lehrer über souveräne und im Kreise der Schüler immerhin über eine Anzahl menschlich und künstlerisch essentieller Kräfte verfügt, muss es ein erstrebenswertes Ziel sein, auf einem Niveau zu arbeiten, das — vielleicht sogar in der Reichweite der Ergebnisse — dem des Bauhauses gleicht.

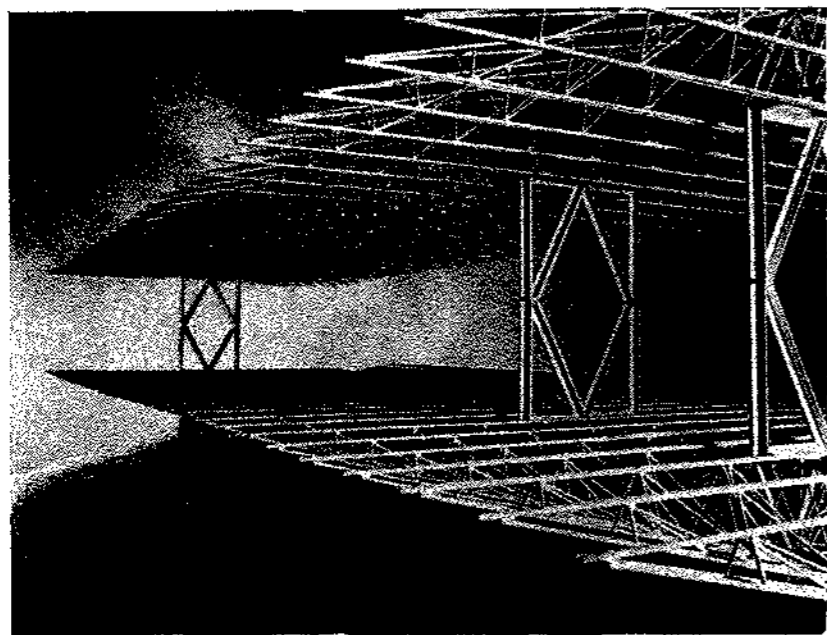
Mit diesem Problem sind verschiedene Institute in verschiedenen Ländern befasst. Zur Weiterentwicklung des Gedankengutes des Bauhauses hat ja zweifellos auch Ihr Land beigetragen, beginnend mit den zwanziger Jahren, in denen die Tschechoslowakei eine höchst bewundernswerte kulturelle Aktivität an den Tag gelegt hat. Den — wie mir scheint — interessantesten Ansatz zu einer Verbreiterung der erzieherischen Basis des Bauhauses hat kurz vor dem Zweiten Weltkrieg Moholy-Nagy in Chicago gemacht. Er hat dort 1937 mit Hilfe einiger amerikanischer Industrielleute

und beraten von Gropius das „New Bauhaus“ gegründet, das er wegen wachsender äusserer Schwierigkeiten nach einem Jahr in die „School of Design“ umzuwandeln genötigt war, aus der schliesslich das „Institute of Design“ hervorgegangen ist, das nach Moholys Tod jedoch an Bedeutung verlor und schliesslich im „Institute of Technology“ aufgegangen ist; darauf wies ich ja schon hin. Beachtenswert ist, was zu Moholys Zeiten geschah. Moholy bezog in seinen Lehrplan von geisteswissenschaftlichen Fächern ausser Psychologie, die auch schon am alten Bauhaus Unterrichtsgegenstand gewesen war, Kybernetik und Kommunikationswissenschaft ein, und baute den allgemeinbildenden Unterricht unter Gesichtspunkten der damals noch neuen sozialwissenschaftlichen Forschung aus, für die die University of Chicago eines der Zentren war. Im „New Bauhaus“ Moholys wurde die Überzeugung verifiziert, dass man den Menschen und seine Verhaltensweisen kennen müsse, che man seine Umwelt gestalten könne. Dieser Faden ist später von der Ulmer Hochschule aufgenommen worden. Die Ergebnisse waren exemplarisch, jedoch es erwies sich auch, dass geisteswissenschaftliche Ansprüche für eine Gestaltungsschule nicht ganz gefahrlos sind: Es ist sehr schwer, zwischen den geisteswissenschaftlichen und den gestalterischen (ich vermeide hier absichtlich das Wort „künstlerischen“) Disziplinen das Gleichgewicht herzustellen. Die geistige Potenz der Gestaltungs-Lehrer muss schon sehr gross sein, damit sie sich neben den Geisteswissenschaftlern behaupten können. Wenn die Schüler nicht ungewöhnlich reif sind, schiebst der Dilettantismus ins Kraut. In Chicago wie auch, wie es scheint, in Ulm hat man das Programm nach und nach auf die eigentliche Aufgabe — auf die Fachausbildung von Gestaltern — reduziert. Das war folgerichtig und bedauerlich zu gleicher Zeit. Ich glaube nicht, dass der Fehler im Ansatz war. Eine Gestalter-Schule, die den heutigen Ansprüchen an die Voraussetzungen des Wissens vom Menschen, von seinen Lebensbedingungen und seinen Lebenserwartungen genügt, kann nur das Glied einer allgemeineren Hochschule sein, sei sie ihr nun als Fakultät eingeordnet oder, was vorzuziehen sein dürfte, frei assoziiert. Die Bauhaus-Lehre mit ihren künstlerischen Inhalten und Querverbindungen müsste die Grundlage sein. Darüber hätte sich eine mittlere Ausbildungs-Schicht zu lagern, wenn ich so sagen darf, die der Vorbereitung auf die spezielleren Gestaltungsfragen dienen und den geisteswissenschaftlichen Rahmen schaffen müsste. Diese Phase hätte mit den neuesten arbeitstechnischen Medien — bis hin zum Computer — vertraut zu machen und schliesse mit einem Examen ab. Erst nach dieser intensiven Grundausbildung hätte die Spezialausbildung einzusetzen, die wiederum subtilere Aufbaumöglichkeiten eröffnen sollte. Beispielhaft für ein solches mit speziellen Fragen befasstes Institut scheint mir das von Konrad Wachsmann zu sein, einem Poelzig-Schüler und ehemaligen Mitarbeiter von Gropius, der — übrigens mit erstaunlich geringen Mitteln — an der Universität von Süd-Californien zusammen mit etwa zehn graduierten Studenten Bauforschung und Baukonstruktion betreibt. Begrenzt auf ein enges Gebiet, kann hier von überdurchschnittlichen Kräften eine wirklich vorausschauende Forschung betrieben und eine ganz konkrete Arbeit geleistet werden, die weithin befruchtend zu wirken vermag. Auch in anderen künstlerisch-gestalterischen Fachdisziplinen müssten Institute, vergleichbar dem Konrad Wachsmanns, möglich sein. Ich muss aber wiederholen, dass nur die enge Verbindung mit einer Universität oder einer Technischen Hochschule die nötigen Prämissen für derartige Fachinstitute zu gewährleisten vermag.

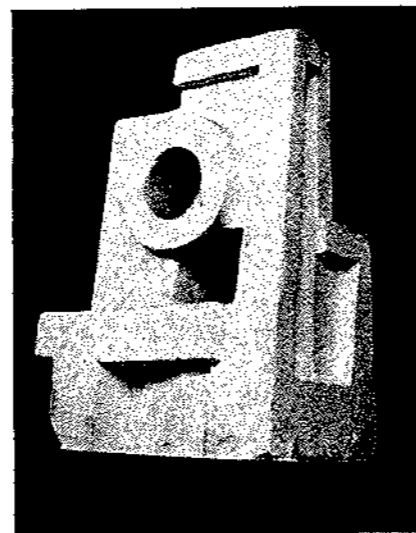
Die Arbeitsergebnisse der mancherlei im Sinne einer Weiterentwicklung des Bauhauses tätigen Lehranstalten und Fachinstitute zu untersuchen und zu vergleichen, wird künftig eine Hauptaufgabe des Bauhaus-Archivs in Darmstadt sein, das gegenwärtig freilich noch allzu nah am Beginn seines eigenen Aufbaues steht. Es wird die da und dort entwickelten Ausbildungsmethoden kritisch prüfen, um — vielleicht — zu neuen Einsichten zu gelangen und selbst konstruktive Vorschläge machen zu können; die Frage der kreativen Arbeitsgemeinschaft in der Schule, in der Künstlergruppe und in der industriellen Produktionsgemeinschaft wird unter den in unserem Zusammenhang wichtigen Gesichtspunkten zu analysieren sein. Historische Recherchen gehen als Grundlagenforschung voraus. Bei der Erfüllung dieser Aufgabe — oder, genauer gesagt, dieses Aufgabenkomplexes — wird das Bauhaus-Archiv auf ein enges, verstehendes Zusammenwirken mit allen in der Sache und in der

künstlerisch-pädagogischen Zielen verwandten Instituten angewiesen sein. So glaube ich hoffen zu dürfen, dass wir zu einer Synthese gelangen werden. Die Zukunft ist unser Ziel. Wir wollen, wie ehemals das Bauhaus, keine Dogmatisierung, sondern eine vorurteilsfreie Bereitschaft, unsere Ansichten zu revidieren, Neues zu erkennen und anzunehmen. Die Maxime des Bauhauses, dass den schöpferischen und überhaupt den geistigen Menschen eine besondere soziale Verantwortung bindet, scheint uns dafür die beste Voraussetzung zu sein.

Ich habe das Gefühl, dass von denen, die es angeht, sich heute die meisten im Grundsätzlichen einig sind. Denn in der Sache, die ganz einfach eine Sache der Humanitas, des Dienstes am Menschen ist, haben wir fraglos alle dasselbe Ziel.



11



12

13



14



## Je Bauhaus aktuální?

HANS M. WINGLER

Ústav, ktorý vediem — archív Bauhausu v Darmstadte, je výskumným ústavom. Pretože sa však zaoberá vizuálnymi problémami, ktoré sa manifestujú v stvárnených veciach, udržuje malé muzeálne oddelenie, ktoré sa snaží na vybraných príkladoch demonštrovať vývoj architektúry, industrial design a pedagogiky umenia približne od roku 1900. Je len samozrejmé, že tvorba Bauhausu tu stojí v centre pozornosti. Bauhaus — založený roku 1919 vo Weimare, preložený roku 1925 do Dessau a roku 1932 do Berlína, kde bol roku 1933 pod nátlakom nacistickej vlády zatvorený, vytvoril vo svojich dielňach nábytok, textil a úžitkové predmety, ktoré svojim formálnym novátorstvom znamenali prevrat v týchto oblastiach tvorby. Produkcia sa začala okolo roku 1920. Po počiatočnom používaní obvyklých remeselníckych spôsobov vyhotovenia prešiel Bauhaus okolo roku 1924 k vyvíjaniu modelov pre priemyselnú sériovú výrobu. Technické podmienky strojovej práce, na ktoré sa tu musel brať ohľad, zodpovedali formálnym predstavám Bauhausu vo veľmi vysokej miere, a tak vytvoril Bauhaus v industrial design niektoré zo svojich najzrelších diel. Okolo roku 1928 dosiahol tento vývoj svoje vyvrcholenie.

V našom malom súbore v Darmstadte nachádzajú sa teda popri skorých výtvoroch, ktoré sú ešte typickými remeselníckymi výrobkami, historicky nie veľmi vzdialenými od prác Mackintosh a alebo „Wiener Werkstätte“, aj veci, ktoré by mohli pochádzať z bežnej produkcie súčasnej firmy, kvalifikovanej pre nábytok a úžitkové predmety. Myslím na nábytok z oceľových rúrok, ktorý bol v Bauhause navrhovaný od roku 1925, alebo na lampy pre písacie stoly z tej istej doby. Niektoré z týchto vecí zhotovujú nemecké, ame-

rické a talianske firmy v nezmenenej podobe skutočne ešte dnes. To je pozoruhodné, pretože je mimoriadne nezvyčajné, že sa jeden a ten istý model v priemysle reprodukuje viac ako štyri desaťročia.

V našich výstavných miestnostiach v Darmstadte si túto skutočnosť všimne, pravda, len ten, kto ju pozná. Máme príliš málo miesta, aby sme predmety tak k sebe priradili, že by samy seba vyjadrili, alebo že by sme mohli vedľa nich umiestniť komentujúce nápisy. Príliš stiesnene — ako v sklade stoja tu jednoducho vedľa seba. Tak sa stáva vždy znova, že mladí ľudia, ktorí nemajú žiadne zvláštne znalosti o Bauhause a o vývoji priemyselného tvaru, stoja bezradne práve pred najlepšimi priemyselnými výrobkami s otázkou: „Na čo to? Tento nábytok a lampy môžeme predsa všade kúpiť, sú časťou nášho zvyčajného prostredia, prečo sa teda tu ukazujú ako niečo zvláštneho?“ Iba na niektorých miestach sa stáva vďaka konfrontácii rôznych objektov prínos Bauhausu zrejmým. Ak postavíme stôlnu lampu od Christiana Della navrhnutú roku 1929 pre strojovú výrobu vedľa často v literatúre reprodukovanej lampy Wilhelma Wagenfelda, ktorá vznikla iba o päť rokov skôr a pri ktorej si môžeme evokovať petrolejovú lampu starej matere, potom nám bude jasné, že sa v krátkom období medzi vznikom oboch predmetov urobil ohromný krok vpred.

Horšie ako nepochopenie je nesprávne pochopenie. Je veľmi časté a vie byť symptomatické pre istý kultúrny postoj, ktorý charakterizoval nedávno Nicolaus Pevsner ako „the antipioneers“. Zatiaľ čo sa zrelá, v sebe dokonalá tvorba jednoducho neberie na vedomie, stáva sa forma zastaralá, na ktorej leží patina histórie, objektom nadšenia. Starina, ktorú sme považovali za prekonanú,

stáva sa ideálom. Vo svojej prvej fáze odovzdal aj Bauhaus, predovšetkým keramičkými prácami, svoj tribút dobe. Mohlo byť zmyslom Bauhausu, že on, ktorý chcel byť a aj bol tak životný a revolučný, po štyridsiatich rokoch sa stal mostom k úteku z našej prítomnosti? „Any old Bauhaus?“ Nemyslím, že je Bauhaus antikvárnou záležitosťou, ale je už raz skutočnosťou, že mnohí (najmä mladší) ľudia milujú kúzlo dekadencie a radi by ho preniesli aj na Bauhaus. Tento pohľad odkazuje Bauhaus späť do histórie a priznáva mu miernu aktualitu v najlepšom prípade v oblasti obyčajného tovaru, ktorému „kultivovaný“ človek venuje pozornosť iba so znechutením a s nudou. Čo potom ostáva z Bauhausu?

Nemusím iste uisťovať, že nie som ochotný sa pripojiť k tomuto rozšírenému názoru, lebo inak by bolo nezmyslom, keď zdôrazním, že darmstadtský ústav nemá byť primárne múzeom, ale pracoviskom pre výskum konštruktívnej formy. Predpokladom každej aktivity v tomto ústave ako *conditio sine qua non* je uvedomenie si, v čom je význam a ďalej pôsobiaca aktuálnosť Bauhausu. Vždy znova sa musíme v Darmstadte zaoberať témou tejto prednášky.

Pred niekoľkými mesiacmi prišiel ku mne majiteľ istej talianskej firmy, aby získal licencie pre priemyselné zreprodukované niektorých výrobkov Bauhausu. Výber, ktorý mal na mysli, zodpovedal situácii na trhu. Boli tam veci nadčasovej platnosti, ale aj antikvované formy, ktoré akoby každým zaoblením a každou hranou rozprávali o tom, aké krásne boli „golden twenties“. V tomto prípade bolo mojou úlohou brzdiť nadšenie fabrikanta a povoliť reprodukovať iba tie modely, ktoré sú dnes ako predtým moderné, ba ešte viac, ktoré sú príkladné. Pozostalosť Bauhausu vo vytvorených dielach sa značne scvrkáva, keď ho skúmame veľmi kriticky a vzhľadom na jeho stálu aktuálnosť. Ale už samo jestvovanie viacerých — a ani nie ojedinelých — priemyselných produktov príkladnej hodnoty znamená veľa, lebo kde by to ešte existovalo, aby nariadenie navrhnuté v určitej historickej situácii a pre určitý úžitkový účel vyhovel celému radu desaťročí všetkým technickým a formálnym nárokom, ktoré na ne možno klást. Skutočnosť týchto príkladných výrobkov nepostačuje ale na vysvetlenie fascinácie, ktorou Bauhaus pôsobí a ktorou kritických ľudí stále dojíma. Bauhaus bol viac ako iba ústavom

pre navrhovanie priemyselných produktov, bol ale aj viac ako iba umeleckou školou, hocako dôležité boli umelecko-pedagogické metódy, ktoré škola rozvila. Mies van der Rohe raz povedal: „Bauhaus bol ideou a domnievam sa, že dôvod pre nesmierny vplyv, ktorý mal Bauhaus na každú pokrokovú školu na svete, treba hľadať práve v skutočnosti, že bol ideou. Takúto rezonanciu nemožno dosiahnuť organizáciou ani propagandou. Iba idea má silu sa natoľko rozšíriť.“

Táto idea bola veľmi komplexná a nemožno ju previesť na jednoduchého menovateľa, ale aj keď nie je stručná definícia možná, musíme sa predsa pokúsiť priblížiť sa jej. Ako idea je Bauhaus podľa mojej mienky najdôležitejším kultúrnym exponentom doby. Dnes sme — čo sa musí povedať a mať na zreteli — často naklonení pripisovať Bauhausu osobné, neodvislé výkony umelcov, ktorí sem patrili. Ba občas sa myšlienky a činy iných skupín s rovnakými tendenciami, ako napr. ruských a holandských konštruktivistov, pripisujú na konto Bauhausu. Toto nechceme v žiadnom prípade robiť. My — myslím tu predovšetkým ústav v Darmstadte — sme si vedomí fenoménu paralelného rastu a sme presvedčení, že každý výkon musí byť hodnotený podľa svojich vlastných meradiel. Bolo by nezmyslom ignorovať, že — aby sme uviedli iba dva príklady — umelecky rozhodujúci vývoj Miesa van der Rohe a Kandinského sa odohral pred obdobím, keď patrili k Bauhausu. Bauhaus prijal viac od nich ako oni od neho. Ostáva tiež skutočnosťou, že Bauhaus vstrebával vplyvy zvonku. Predsa však, ako aj preto, ostáva pojmom pre tvorivú syntézu, alebo, ako hovorí Mies van der Rohe — pre veľkú žiarivú ideu.

Tajomstvom podivuhodnej vyžarovacej sily Bauhausu, ktorá sa dodnes nezmenšila, spočíva predovšetkým v neporovnateľnom zladení veľkých umelcov, ktorí obohatili ústav svojou osobnosťou. Boli tu a vytvárali svoje diela, každý pre seba a určili svojou činnosťou kvalitatívne meradlo, ktoré všetkých zaväzovalo, už či boli s ostatnými v bezprostrednom kontakte alebo nie. Bývalý žiak weimarského Bauhausu to vyjadril podľa mojej mienky výstižne: „My sme sa od Gropia alebo od maliarov, ako Feininger, Kandinsky a Klee in concreto sotva dačo naučili. Ale boli sme si vždy vedomí, že oni patria k Bauhausu tak ako my a že to, čo robia, má svoju

platnosť. Oni dávali svoju osobnosť a svojho génia a my sme ich museli byť hodní.“ Ich umelecké invencie pôsobili podnetne na prax vyučovania a dielenskej práce, pričom nebolo rozhodujúce, či tak, ako napríklad Albers, Moholy-Nagy a Schlemmer, učitelia experimentovali spolu so žiakmi, alebo či ticho pracovali pre seba, ako to robil Feininger. Vedomie prítomnosti týchto majstrov dávalo Bauhausu morálny status, ktorý zaväzoval, stimuloval a vyzýval k najvyššiemu možnému výkonu. Tento morálny status bol podstatou jedinečnosti Bauhausu. Hovorím o „jedinečnosti“, lebo je nepochybné, že toto stretnutie geniálnych nadaní odhliadnuc od zásluhy Gropiovej, ktorý ich na Bauhaus povolal, bolo šťastnou náhodou, ktorá sa nedá len tak zopakovať, plánovite aranžovať na nejakom mieste a v nejakom čase. V tomto smere sa Bauhaus stal skutočne ideou, ktorá nás pozdvihuje a pomáha nám sa orientovať, ktorú však nemôžeme jednoducho napodobniť.

Spomedzi viacerých hodnotiacich meradiel, podľa ktorých môžeme Bauhaus hodnotiť, je pracovný etos jedinou konštantou, ktorá počas celých štrnástich rokov existencie Bauhausu neohraničene platila. Tento etos je najpodstatnejším kritériom na posúdenie Bauhausu. Jednotlivé ciele sa časom menili. Začiatok charakterizovala romantická fáza, v ktorej sa hovorilo o spoločnosti remeselníkov ešte úplne v zmysle Morrisovom a Ruskinovom. Myšlienka o výchove cez manuálnu činnosť, rozšírená už v 19. storočí, bola v koncepcii Bauhausu Gropiom premenená a umelecky diferencovaná, u Itenna, Moholya-Nagya a Albersa stala sa základnou súčasťou elementárnej výučby. Roku 1923 proklamoval Gropius názor, že umenie a technika majú tvoriť novú jednotu, v estetickom preniknutí technickej civilizácie a tým v jej humanizácii sa spoznala do budúcnosti smerujúca úloha; trochu nejasná predstava o ideálnej spoločnosti remeselníkov sa spresnila v myšlienku pracovného kolektívu, praktizovaného v Bauhause, s funkčne podmienenou delbou práce; Hannes Meyer systematizoval a racionalizoval tvorivý proces špeciálne v architektúre a podčiarkol sociálny moment, jasnejšie povedané, preložil sa dôraz zo spoločnosti tvoriacich na spoločnosť konzumentov, ktorých potrebám bolo treba za hospodársky ťažkých okolností vyhovieť. Mies van der Rohe vyzdvihol pojem kvality

ako najvyššiu normu, pričom dal svojimi vlastnými stavbami najlepší príklad. Sociálnemu hľadisku nechávala táto požiadavka po kvalite málo priestoru, no predsa nemôžeme — ako to dokazuje činnosť Hilbereimera, ktorý vtedy okrem iného pracoval na variabilnom dome pre rastúcu alebo sa zmenšujúcu rodinu — ani o poslednom vývojom období Bauhausu tvrdiť, že by tu bola chýbala myšlienka vzájomnej záväznosti, presahujúca pedagogické a odborné úlohy. Zo všetkých štyroch období, na ktoré môžeme históriu Bauhausu rozdeliť — éry Gropiovej do roku 1923, éry Gropiovej do 1928, éry Hannesa Meyera a éry Miesa van der Rohe pôsobia rozhodujúce myšlienky naďalej. Často ma v rozhovoroch o Bauhause prekvapuje, že sa partner pohybuje na inej platforme, pretože si svoju predstavu o Bauhause vytvoril jednostranne, z jedného zo štyroch vývojových období. S podstatou Bauhausu pôsobia ďalej aj jeho interné napätia — spory, ktoré sa kedysi v Bauhause viedli, ešte stále nedoznali. Myslím tu napríklad na Hochschule für Gestaltung v Ulme, ktorá sa odvoláva na prísny, k vedeckosti smerujúci funkcionalizmus Hannesa Meyera a polemizuje proti Gropiovi. V zátvorkách spomenuté — je to podivný, strnulý, neskorý protest, ktorý historické udalosti skúma vzhľadom na to, či sa hodia do vlastnej dogmy a ktorý sa od nich nedokázal odpútať. Hypnotizovane hľadá škola späť na Bauhaus, ktorý by rada prekonala a ktorý sa tu stáva hypotékou. Protikladné koncepcie, ktoré obe vychádzajú z Bauhausu, jestvujú dodnes medzi oboma príslušnými fakultami vysokej školy technickej v Chicagu a Cambridge, tieto sa však na šťastie vedeli oslobodiť od doktrínarskej strnulosti, ktorou si na iných miestach zablokovali vlastný vývoj. Kým sa v Chicagu sleduje línia Miesa van der Rohe, buduje Massachusetts Institute of Technology v Cambridge predovšetkým na duchovnom dedičstve Moholya-Nagya. Moholyov odkaz pôsobí súčasne aj v Chicagu, v Institute of Design, ktorý vyšiel z New Bauhaus založeného roku 1937 a je teraz spojený s Illinois Institute of Technology. Na Harvardskej univerzite, podobne ako v Massachusetts Institute of Technology v Cambridge, ešte stále sa pociťuje, že tu dlhé roky pôsobil Gropius, a umelecká výučba v Yale a New Haven je napriek protikladným tendenciám poznačená Albersom aj po jeho emeritovaní. Vetvy, ktoré vznikli z kmeňa Bau-



hausu, sa rozdeľujú. Vyučovacie metódy sú tu aj tam rôznorodé, sú v istom slova zmysle destilované, základné názory o podstate umeleckej tvorby siahajú od prihlásenia sa k teamworku cez celú škálu možností až k požiadavke bezpodmienečnej individuality a všetky majú nepochybne vynikajúce argumenty a nesú v sebe svoju opodstatnenosť.

Školy, nadväzujúce na Bauhaus, sú inštitucionalizované a vcelku oveľa lepšie zabezpečené, ako bol Bauhaus. Na rozdiel od jeho versatilitaty a ochoty k premene na nové a nevyskúšané sú tieto isté svojím programom a svojou líniou. Je to tak v poriadku, pretože nadbytok, ktorý oduševňoval Bauhaus, nie je možné trvalo udržať, nikto nemôže žiť stále v extáze. Tvorivé impulzy pomohli pri Bauhause nepochybne vyvolať aj nespočetné vonkajšie ťažkosti, útlak, na ktorý odpovedala obdivuhodná solidarita, prekonávajúca všetky vnútorné protiklady, núdza, ktorá pobádala vynaliezavosť a prebudila sily, ktoré by za normálnych podmienok snáď neboli aktivované. Tak to šlo ďalej až k zákazu, ktorý ako obrovská explózia vymrštil do celého sveta duchovné semeno. Z týchto dôvodov nie je mysliteľné, ba ani želiteľné, aby mal Bauhaus v celej plnosti svojich aspektov a napätí svoje pokračovanie, pretože ako nás historická skúsenosť učí, najvyššia kulminácia nie je možná bez priepasti, nad ktorou sa klenie. Možno, že Bauhaus získava čiastočne svoj lesk na účet skromnejších, na neho nadväzujúcich inštitúcií; ony ho opticky zväčšujú, ale na druhej strane hádže svoje reflexy na ne, takže zase im pribudne na žiarivosti a vzniká vzájomný vzťah. Bauhaus bol veľkou revolúciou, jej dynamika nedovolila jej v žiadnej fáze vývoja celkom dosiahnuť cieľ a sa vyčerpať, pretože vždy sľubovala nové, a napokon bola prerušená svetovou udalosťou, ktorá všetkým otriasla. Nimbus nedokončenosti leží nad touto revolúciou. Ostane neukončená, a preto bude perspektívne vždy prísľubom a prinesie ovocie.

Ako vyzerá vyučovacia prax nasledovníkov Bauhausu? Gropiov názor, že vyučovanie má žiaka viesť k samostatnosti — a síce aj voči učiteľovi — sa všeobecne prijíma. Vo svojej reči z príležitosti prepožičania Goetheho ceny načrtol Gropius roku 1961, so spätným pohľadom, tento program: „V protiklade k zvyčajnej metóde“ — povedal Gropius — „vychovať študenta podľa

prikladu a osobného formálneho prejavu jeho majstra, snažili sme sa v Bauhause postaviť ho na solídnejšiu bázu tým, že sme ho učili objektívnym tvorivým princípom, ktoré majú univerzálnu platnosť a ktoré vychádzajú zo zákonitosti prírody a ľudskej psychológie. Budujúc na tomto základe mal nájsť vlastný výraz, neodvislý od výrazu svojho majstra... Bauhaus sa nikdy nezaujímal o formuláciu časovo ohraničených štýlových koncepcií a jeho technické metódy neboli žiadnymi konečnými cieľmi. Chcel ukázať, ako mnohosť indivíduí v spolupráci, ale bez straty identity vie vo svojich prácach rozvíť príbuzný výraz. Chcel zásadne demonštrovať, ako sa dá zachovať jednota v mnohotvárnosti, a urobil to s materiálom, technikou a formálnymi predstavami svojej vlastnej doby.“ Takéto pochopenie podstaty vyučovania necháva v praxi značný priestor pre metódy a túto voľnosť má v skutočnosti aj vyučovanie u nástupcov Bauhausu; šírka variácií je dnes ešte pomerne presne tá istá ako za čias Bauhausu. Početné umelecké školy predovšetkým v strednej Európe používajú princípy vyučovania rozvítené Ittenom, dnes viac alebo menej obmenené. Robia sa voľné rytmické cvičenia so štetcom a tušom, hravo sa skladajú rôzne výtvarné materiály do umelecky autonómnych výtvorov podobne ako v dadaistickom umení, z ktorého rozkvetu sa datuje táto stará, ale nijako nie prežitá metóda. Vo zvýšenej miere ako ostatné metódy prípravného kurzu zodpovedá emocionálnej požiadavke, pravda, pri zanedbaní exaktného skúmania materiálu, ktoré je potrebné najmä na školách pre architektúru a priemyselnú formu. Tu prevláda metóda Jozefa Albersa, ktorá chce študujúcim cez zdanlivo jednoduché cvičenia s papierom a nožnicami, skladaním a pretváraním postrihaných hárkov pomôcť k poznaniu, že forma ovplyvňuje a pozmeňuje vlastnosti materiálu, a preto ju musíme chápať nielen ako estetický, ale aj ako štruktúrally moment. Tento kurz nachádzame v množstve variantov všade v Amerike, veľmi je rozšírený aj v Nemecku a vďaka Yamawakimu a iným, ktorí sú Bauhausom vychovaní, alebo prijali jeho učenie, aj v Japonsku, kde sú výsledky zvlášť pôsobivé, ako svedectvá zjemneného vkusu a veľkej manuálnej šikovnosti, ktorá sa vie s námesačnou istotou naladiť na spracúvaný materiál.

Albersov prípravný kurz dosiahol v posled-

ných rokoch zvýšenú aktualitu cez op-art, ktorý v ňom mal jedného zo svojich predchodcov a zakladateľov. Vedomé štúdium optických zákonov a tzv. optických klamov, ktoré sú špecifickými reakciami nášho vnímania, je mimoriadne dôležité pre široké oblasti tvorby od abstraktnej kompozície cez reklamnú grafiku až k architektúre. K Albersovej metóde pripája umelecká priemyslovka v Hannoveri — podľa môjho názoru ako jediná v Nemecku — novú facetu tým, že stavia kompozičné úlohy s výtvarnými elementami, ako napr. trojuholníkmi, kruhmi alebo štvorcami do analógie k modernej programovacej technike. Podobne vedecky postupuje aj Kepes v Cambridge pri precizovaní svojej výučby, ktorá vychádza z pedagogického diela Moholya-Nagya. Samostatným výkonom sú proporčné cvičenia Peterhansa, rozvítené v päťdesiatych rokoch na Illinois Institute of Technology, ktorý nechal esteticky dômyselne rozčleniť štandardizovaný obrazový formát v rade úloh, ktoré majú rozličný stupeň obťažnosti. Ako vieme od Miesa van der Rohe, metóda prípravného kurzu plodne pôsobila na nadväzujúcu výučbu architektúry. Skoro všade sa pracuje na kurzoch o farbách, ktoré podnietili výskumy Ittena a Albersa, nadväzujúce na Bauhaus. Ich predpokladom boli zase výskumy farieb stuttgartského maliara a teoretika Adolfa Hölzela. Jeho poznatky sa stali najmä vďaka Ittenovi a Schlemmerovi, ktorí u neho študovali, pevnou súčasťou učenia Bauhausu. Menej ďalekosiahle sa zdá pôsobenie seminára farby Kandinského z weimarskej a dessauskej periódy. S Kandinským mal kontakt Ludwig Hirschfeld, ktorého názory sú však rovnako v zásade odvodené od Hölzela. Hirschfeld zaviedol vyučovacie metódy prípravného kurzu Bauhausu v Austrálii, kde sa teraz používajú na mnohých pedagogických inštitútoch.

Socialistické krajiny sa v pribúdajúcej miere zaujímajú o vyučovacie princípy Bauhausu. To platí predovšetkým pre ČSSR a Maďarsko, ale aj pre Poľsko a NDR. Podrobnosti poznáte lepšie ako ja sám. K prestavbe umeleckej výučby na širokej báze viedol vývoj v poslednom čase v Anglicku, kde komisia riadená sirom Williamom Coldstreamom vo svojej, roku 1960 publikovanej *First Report of the National Advisory Council on Art Education* vydala odporúčania v základnom vyučovaní a dielenskej práci úplne v zmysle

Bauhausu. Ako som sa dozvedel, v jednej londýnskej umeleckej škole sa pracovalo už v základnom kurze so strojmi. To je skutočne novota, pretože doteraz slúžil tento základný kurz, ako v Bauhause, na cvičenie ruky ako nástroja, ktorý pretvára a realizuje očami sprostredkované senzúálne podnety a rozumom načrtnuté predstavy. Niet pochybností, že aj stroj dokáže byť prostredníkom. On ním môže byť ale iba nepriamo, naše primárne, lebo k telu náležajúce médium na realizáciu je a ostane ruka. Už okolo roku 1900 poznal Američan Liberty Tadd — ktorého kniha o umeleckej výchove mládeže bola mimochodom vtedy preložená aj do nemčiny — nepochybne veľmi správne, že manuálne tvorenie „je prostriedkom na vyjadrenie myšlienok, ako hovorenie a písanie“. Myslím, že toto hľadisko neslobodno v základnom vyučovaní na umeleckých školách zanedbávať a nemá sa tu príliš vzdalovať od platformy vytvorenej v Bauhause. Všeobecne možno konštatovať, že sa venuje voľnej umeleckej činnosti na umeleckých priemyslovkách a na umeleckých oddeleniach technických vysokých škôl, ak vôbec, tak príliš málo priestoru. Extrémnym prípadom je Hochschule für Gestaltung v Ulme, s jej vysloveným nepriateľstvom k umeniu. Nemyslím, že je opodstatnené odmietať múzický element ako romantizmus, alebo ako ho inak nazývajú. Sotva niekoho napadne obviňovať zo staromódnosti automobilového pretekára alebo kozmonauta, keď trénuje beh na 100 metrov, alebo jazdí na koni. Čím dôležitejšia sa stáva technika v praxi navrhovateľa, a tomu sa raz nevyhneme, o to významnejšia bude umelecká činnosť, aktivovanie fantázie ako druh duševného vyrovnávacieho športu. Toto si v Bauhause vždy uvedomovali. Zosilnené zapájanie umeleckého prvku do vyučovania pre architektov a priemyselných navrhovateľov, skrátka všade tam, kde sa pracuje technicky a racionálne, kde otázka vyjadrovacej schopnosti je neodvratne druhoradá, mohlo by byť v mnohých prípadoch liečivým korektívom. V tom môže byť Bauhaus, a to nielen v ére Gropiovej, vzorom. Pripomínam, že práve Hannes Meyer, ktorý bol predsa materialistom a pragmatikom, zriaďoval maľarske triedy. Mimochodom maľoval síkromne aj on sám.

Veľkí architekti Bauhausu, dnes už pokročilého veku, vytvorili okolo seba kruh nasledovníkov a založili školy. Z obrazu o súčasnej architektúre

nemožno si odmyslieť dielo Miesa van der Rohe, Gropia, Breuera a urbanistické princípy Hilberseimera. V mladšej generácii však zosilneli tie prúdy, ktoré Nicolaus Pevsner v citovanom pojme „the anti-pioneers“ ironizuje ako v podstate retrospektívnu líniu, ako protismer, ktorý sa v 19. a na začiatku 20. storočia opätovne objavoval. Už som spomenul, že aj u návštevníkov nášho muzeálneho oddelenia v Darmstadte môžeme často pozorovať náklonnosť k sentimentálnemu historizmu. Dnes jestvuje v architektúre baroková vlna, ktorá vzbudzuje myšlienkové asociácie so secesnými formami a aj skutočne je zatažená takýmito reminiscenciami. V protiklade, alebo ak chceme — paralelne s ňou sa pohybuje menšia vlna, ktorá má svoje východisko v prísnom funkcionalizme neskorých dvadsiatych rokov. Tento strnulý účelový funkcionalizmus sa snaží vystačiť bez estetických momentov Miesa van der Rohe a bez psychologicky obohacujúcich prvkov Gropiovej tvorby. V prítomnej situácii sa zdá, že sa architektonický vývoj vzdaluje od Bauhausu, aj keď tento ostáva predbežne nepochybne dôležitým dialektickým bodom vzťahu. Podobné protiklady ako v architektúre dominujú aj v maliarstve, ktoré sa s Action Painting a s psychogramom už viac ako 15 rokov dištancovalo od oficiálnej bauhausovskej maľby, reprezentovanej Kandinským a Kleeom, Moholyom-Nagyom, Schlemmerom a Feiningerom. Postupne sa však poznáva, že tento vývoj bol založený vo veľkej miere v Bauhause samom. Wols napríklad, ktorého obrazy videla široká verejnosť po prvý raz koncom štyridsiatych rokov, nebol, ako dnes vieme, žiaden osamotený zjav, pretože celkom podobné tendencie sa vynorili už u viacerých maliarov Bauhausu v Dessau okolo roku 1930, tak napríklad u Eugena Batza; kaligraficko-rytmická maľba Hansa Hartunga, ktorá v päťdesiatych rokoch pôsobila vzrušujúco novátorsky, mala svoj pôvod vo voľných rytmických cvičeniach Ittenovho kurzu, o tri decéniá starších. Stal sa zrejším aj prekvapujúci fakt, že maliarstvo Bauhausu obsahovalo a dokonca uskutočnilo možnosti, ktoré si súčasná kritika neuvedomovala. Spomedzi najnovších umeleckých manifestácií nesúvisí pop-art nijako s Bauhausom. Naproti tomu je ale op-art Bauhausu bezpochyby hlboko zviazaný. U jedného z jeho prominentných reprezentantov, u Victora Vasarelyho, potvr-

dzuje tento súvis dokonca jeho biografia, pretože sa učil u umelcov, ktorí sa po pobyte v Bauhause vrátili do Budapešti. Nekorunovaná hlava skupiny je Albers a on je súčasne svojimi obrazmi zo skla a svojim prípravným kurzom z Dessauskej doby aj ich predkom. Skoro rovnako silné je pôsobenie Moholya-Nagya, bez ktorého by boli rafinované umelecké diela Pieneho, Ueekera a Macka sotva mysliteľné; tak sa zdá, že títo umelci získali podnety aj z „reflektorických svetelných hier“ Schwerdtfegera a Hirschfelda, ktoré tvorili dôležité východisko už pre Moholya. On sám, keď roku 1946 zomrel, dosiahol vo svojom neskorom diele takmer štádium terajšieho op-artu.

Stretávame teda tak ako v architektúre aj v maliarstve vedľa seba konštruktívno-rationálne a emocionálne tendencie. Herbert Read a snáď ešte s jemnejšou diferenciáciou — Otto Stelzer k tomu konštatovali, že umenie druhej polovice storočia beží takrečeno vo dvoch kolajach. Obe línie, racionálna a emocionálna sa k sebe chovajú komplementárne. Hoci sa natolko zmenil obraz maliarstva od čias Bauhausu, v podstate sa podiel myšlienkového bohatstva pochádzajúceho z Bauhausu sotva zmenšil. Obrazne povedané: mnohé zrná zasiaté v dvadsiatych rokoch vzišli až teraz, a síce rovnomerne na poli konštruktívneho aj spontánne sa vyjadrujúceho umenia. Protiklad, ktorý kedysi jestvoval medzi Moholyom-Nagyom a Albersom na jednej a Ittenom na druhej strane, pokračuje v ich nasledovníkoch ďalej. Ako sme povedali, z nových fenoménov neprichádza tu iba pop-art do úvahy. Len posledný vývoj skutočne ozrejmil, aký nesmierny rezervoár ideí tvorilo maliarstvo Bauhausu. Zdá sa, že dnes získava na aktuálnosti aj javisko Bauhausu. Toto je v podstate dielom Oscara Schlemmera. Predovšetkým vo svojom diele *Triadisches Ballet*, ktoré vzniklo ešte pred jeho pozvaním na Bauhaus, pokúsil sa redukovat postavu tanečníka na základné stereometrické elementy. To, čo Schlemmer na scéne Bauhausu navrhol, bolo, krátko povedané, veľkolepým choreografickým experimentom. Tanečník si vytvoril v istom slova zmysle priestor okolo seba svojimi gestami a svojím pohybom a vytýčil scénu svojou chôdzou a tancom ako priestorový, telesne vnímateľný útvar. Plastické telo človeka a javiskový priestor, v ktorom sa pohybuje, vzájomne korešpondujú,

dostávajú sa do oveľa užšieho vzťahu ako v klasickom baletе, lebo sa stávajú výtvarnou obraznou jednotou. Divadelná scéna Bauhausu je preto v neposlednej miere dielom výtvarného umenia. Uprednostňované používanie masiek, ktoré stierajú individuálnosť a zdôrazňujú stereotypnosť elementárneho, nadobúda až bizarné rysy. Toto surreálne, strašidelné na javisku Bauhausu ovplyvnilo už ku koncu dvadsiatych rokov nemecký film; dokazuje to napríklad utopický film *Metropolis*. Už niekoľko rokov môžeme konštatovať v rôznych krajinách potrebu oboznámiť sa s javiskom Bauhausu. Vo Francúzsku vydal jeden časopis zvláštne číslo, venované javisku v Bauhause, v Nemecku vyšla v rozšírenom vydaní opäť kniha Schlemmera a Moholya-Nagya z dvadsiatych rokov *Die Bühne im Bauhaus*, ktorú v Spojených štátoch vydali aj v anglickom preklade. Veľké výstavy scénických prác Bauhausu sa v Švajčiarsku, Nemecku a Taliansku stretli s veľkým nadšením. Divadlo zaberalo dôležité miesto aj v rámci doteraz najväčšej výstavy Bauhausu, ktorá jeho históriu dokumentuje na viac ako 2000 objektoch. Zo Stuttgartu, kde sa výstava otvorila v máji 1968, bude do roku 1970 putovať ďalej. Z príležitosti tejto výstavy sa sfilmovali balety Bauhausu. Treba vyčakať či a ako prevezme mladé divadlo dneška a zajtrajška niektorý z prvkov javiska Bauhausu. Je pravdepodobné, že záujem, ktorý sa dnes venuje javisku Bauhausu, prejaví sa v existencii divadla; symptómy vývoja na to poukazujú.

Predsá sa stále znovu musí zdôrazniť, že podnety, ktoré sprostredkoval Bauhaus v rôznych tvorivých oblastiach, od architektúry a maľby až k priemyselnej forme, tvoria iba časť jeho duchovného pôsobenia a ani nie tú najdôležitejšiu. Pedagogické princípy sú blízke k podstate, k centru, ale nakoniec môžu sa aj tie zmeniť a vymeniť a iste to bude jedného dňa vo výchovnej praxi potrebné, keď sa snáď premenia všeobecné spoločenské predpoklady a keď sa dospeje k ešte jemnejším psychologickým vzdelávacím metódam. Kardinalným bodom výchovy v Bauhause je ľudská zodpovednosť, ktorú ukladá, a tento moment ostane aktuálnym, pokiaľ sa dá dovidieť.

Bauhaus urobil otáznym starý vzťah učiteľa a žiaka, ktorý spočíval na uznanej autorite učiteľa a predurčenej podriadenosti žiaka. Namiesto toho zaviedol vzťah, ktorý sa opiera o princíp

výkonu, ktorý bol v prijímaní a dávaní vzájomný, a preto vedel stvoriť nanajvýš plodné pracovné výsledky. Ako sa vieryhodne tvrdí, študenti sa naučili nielen od učiteľov, ale takmer toľko aj jeden od druhého a majstri sami nikdy nezamlčovali, že spolupráca s mladšími, ktorí neboli len chovancami, bola pre nich neobyčajným stimulom. Touto vzájomnosťou sa prebudila nezvyčajná miera iniciatívy. Či sa má zásada tejto ďalekosiahlej tvorivej samostatnosti študentov používať na priemernej umeleckej škole, treba zrejme rozhodnúť od prípadu k prípadu. Vysoká škola, ktorá v kruhu učiteľov disponuje so suverénnymi silami a v kruhu žiakov taktiež so značným počtom ľudsky a umelecky významných síl, musí mať pred sebou cieľ pracovať na úrovni, ktorá — snáď aj v dosahu výsledkov — sa vyrovná Bauhausu.

Týmto problémom sa zaoberali rozličné inštitúty v rozličných krajinách. K ďalšiemu vývoju myšlienkového bohatstva prispela bezpochyby aj vaša krajina; začínajúce v dvadsiatych rokoch, v ktorých prejavilo Československo nanajvýš obdivuhodnú kultúrnu aktivitu. Podľa môjho názoru najzaujímavejší pokus o rozšírenie výchovateľskej bázy Bauhausu urobil Moholy-Nagy krátko pred II. svetovou vojnou v Chicagu. Pomocou niekoľkých amerických priemyselníkov a za porady s Gropiom založil tam roku 1937 New Bauhaus, ktorý však musel kvôli rastúcim vonkajším ťažkostiam už po roku premeniť v School of Design. Z nej nakoniec vznikol Institute of Design, ktorý po Moholyovej smrti stratil na význame a nakoniec splynul s Institute of Technology; na tento vývoj som však už poukázal. Je pozoruhodné, čo sa stalo za Moholyových čias. Moholy vsunul do svojho učebného plánu spomedzi duchovných vied, okrem psychológie, ktorá bola už na starom Bauhause vyučovacím predmetom, aj kybernetiku a vedu o komunikácii a vybudoval všeobecnovzdelávacie vyučovanie z hľadiska vtedy ešte mladého sociologického výskumu, pre ktorý bola University of Chicago jedným z centier. V Moholyovom New Bauhaus sa verifikovalo presvedčenie, že skôr, než sa začne tvoriť životné prostredie, treba poznať človeka a jeho spôsoby správania. Tento postoj prevzala neskôr vysoká škola v Ulme. Výsledky boli pozoruhodné, predsá sa však tiež dokázalo, že duchovné nároky nie sú bez nebezpečenstva pre vý-

tvárnú školu: veľmi ťažko sa dá udržať rovnováha medzi spoločenskovednými a tvorivými (vedome sa tu vyhýbam slovu „umeleckými“) disciplínami. Duchovná potencia učiteľa výtvarných predmetov musí byť veľmi vysoká, aby dokázala vyrovnať sa vedcom zo spoločenských vied. Ak nie sú žiaci zvlášť zrelí, začne bujniť diletantizmus. V Chicagu a zdá sa, že aj v Ulme sa program postupne zredukoval na vlastnú úlohu, na odbornú prípravu výtvarníkov. To bolo správne a poľutovaniahodné súčasne. Nemyslím, že by chyba bola v začiatku, v koncepcii programu, ale v tom, že základ nebol ešte dosť široký. Škola tvorcov, ktorá zodpovedá dnešným nárokom na predpokladané vedomosti o človeku, o jeho životných podmienkach a očakávaniach, môže byť iba odvetvím všeobecnej vysokej školy, už či zaradená sem ako fakulta, alebo — ešte lepšie — voľne priradená. Učenie Bauhausu s jeho umeleckými obsahmi a vzájomnými spojeniami muselo by tvoriť základ. Nad tým by mala byť umiestnená stredná vzdelávacia vrstva — ak tak môžem povedať, ktorá by slúžila na prípravu pre špeciálne otázky tvorby a vytvorila by duchovný rámec. Táto fáza by mala zoznámiť s najnovšími pracovnotechnickými prostriedkami — až ku computeru — a skončila by sa exámenom. Až po tejto intenzívnej základnej výchove mala by sa začať špeciálna výchova, ktorá by mala umožniť zase subtilnejšie nadstavbové školenie. Príkladom pre takýto, špeciálnymi otázkami sa zaoberajúci inštitút je podľa môjho názoru ústav Konráda Wachsmanna, žiaka Poelzigovho a bývalého spolupracovníka Gropiovho, ktorý — mimochodom s mimoriadne obmedzenými prostriedkami — vykonáva na univerzite v Južnej Kalifornii spolu s asi desiatimi graduovanými študentmi stavebný výskum a stavebné konštrukcie. V úzkej oblasti môžu tu nadpriemerné sily uskutočňovať skutočne perspektívny

výskum a vykonať celkom konkrétnu prácu, ktorá môže ďalej podnetne pôsobiť v širokom rámci. Aj v iných umelecky tvorivých odborných disciplínach by mali byť možné inštitúty podobné ústavu Konráda Wachsmanna. Musím ale zopakovať, že len úzke spojenie s univerzitou alebo technickou vysokou školou zaručuje potrebné premisy pre takéto odborné ústavy.

Skúmať a porovnávať pracovné výsledky rôznych učilišť a ústavov, ktoré sú činné v zmysle ďalšieho vývoja Bauhausu, bude v budúcnosti jedna z hlavných úloh archívu Bauhausu v Darmstadte, ktorý stojí v súčasnosti, pravda, ešte príliš v začiatkoch svojho vlastného budovania. Ústav bude kriticky skúmať na rôznych miestach rozvité výchovné metódy, aby — snáď — dospel k novým názorom a sám mohol dať konštruktívne návrhy. Otázkou tvorivého pracovného kolektívu v škole, v umeleckej skupine a v priemyselnom výrobnom kolektíve bude treba analyzovať v súvislostiach, dôležitých pre naše hľadiská. Základným predpokladom výskumu sú historické skúmania. Pri splňaní tejto úlohy — alebo presnejšie povedané tohto komplexu úloh — bude archív Bauhausu odkázaný na úzku, chápanú spoluprácu so všetkými, v problematike a v umelecko-pedagogických cieľoch príbuznými inštitútmi. Len tak, dúfam, dospejeme k syntéze. Budúcnosť je naším cieľom. Neehceme, podobne ako kedysi Bauhaus, žiaden dogmatizmus, ale nezaujatú ohotu revidovať naše názory, spoznávať a prijímať nové myšlienky. Najvyššia zásada Bauhausu, že tvorivého človeka a vôbec intelektuála viaže zvláštna sociálna zodpovednosť, zdá sa nám byť na to najlepším predpokladom. Domnievam sa, že tí, ktorých sa to týka, dnes sa väčšinou v podstatnom zhodujú. Je to preto, lebo v úlohe, ktorá je celkom jednoducho úlohou humanity, služby človeku, máme všetci nepochybne rovnaký cieľ.

## Diskusné príspevky — Diskussionsbeiträge

Ivan Kuhn

Funkcionalizmus z hľadiska dneška

Mytologizovanie Bauhausu, podobne ako mytologizovanie funkcionalizmu nie je na osov skutočnému pochopeniu ich významu v ich dobe a ani pre nás. Takéto mytologizovanie môže vyplývať aj z nedostatočných informácií a v dôsledku toho z deformovaného, jednostranného pohľadu na vec, v ktorom sa potom zračia skôr dnešné polemiky a taktické priania ako skutočnosť.

Poznáme dobre takéto zjednodušené a jednostranné predstavy o Bauhause z niektorých publikácií a statí, ktoré v ňom napríklad vyzdvihujú takmer len učiteľov maľarov, ako by sa Bauhaus ani nebol volal Bau-Haus, teda „dom stavania“ či „dom stavby“, v ktorom koniec koncov architektúra chcela byť matkou umení. Takýto pohľad sa v poslednom čase, bezpochyby aj zásluhou Bauhaus-Archívu v Darmstadte, viditeľne koriguje. Pojem Bauhausu sa zase začína naplňať živým obsahom, jeho myšlienka ako by dostávala „druhý dych“ — u nás teraz, pravdaže, aj preto, že sme prežili neprijemnú cezúru, v ktorej sa prerušilo, na našu veľkú škodu, naše zopätie s európskou kultúrou.

Podobný osud zjednodušeného výkladu prežíva funkcionalizmus. Myslím tu predovšetkým na pojem. Dnes je u niektorých architektov i teoretikov skoro obligátnym zaklínadlom na začiatku každej úvahy „pokritizovať“ funkcionalizmus a obviniť ho zo všetkých pozemských a nebeských hriechov proti ľudskosti. Pričom je prirodzené, že funkcionalistická metóda, ktorá vykryštalizovala najmä v 20. a 30. rokoch k prvým výsledkom, nemohla byť a ani nebola uzavretá a dokončená a že je nefair vyberať si na kritizovanie niektoré diela otázne, nevydarené, alebo dokazovať, že funkcionalizmus chcel byť uzavretou dogmou.

Treba povedať, že Bauhaus až do nástupu Hannesa Meyera mal vo svojom štíte iné zásady ako vyhranene funkcionalistické. Šlo skôr o hľadanie syntézy medzi architektúrou a umením — hovorím hľadanie a nie nájdenie — hľadanie spoločnej reči „foriem . . . , ktoré by symbolizovali tento svet“, ako o tom hovoril Walter Gropius.

Pritom všetkom funkcionalistické princípy vtedy tak silne viseli vo vzduchu, natolko sa uznávali — koniec koncov ako v dobrej architektúre vždy — že sa ako jedna vrstva dajú sledovať aj v Bauhause, alebo povedané ako pars pro toto — aj priamo na dessauskej budove Bauhausu.

Dnes sa vytýka tzv. mechanickému funkcionalizmu, že podceňoval alebo nevidel psychické, emocionálne, estetické funkcie a úlohy architektúry. Isteže existujú aj také stavby, tváriace sa funkcionalisticky — veď aj vtedy každý murár tvrdil, že je moderný — ale priznajme si, že nie sú to tie najlepšie diela spojené s touto metódou. Je fakt, že Bauhaus v tomto smere nikdy nebol zástancom hocakého „zúženého“ názoru, naopak, úsilie obohatiť život a tvorbu je v jeho erbe.

Taký Bauhaus nebol, ani za Hannesa Meyera, pretože, myslím si, nejde azda o slovné uznanie platnosti pojmov estetiky v architektúre, ale o hlbšie pochopenie princípov života a teda aj jeho psychickej stránky v diele, či už k nim dôjdeme tak, že analyzujeme emóciu racionálne — len si pripomeňme Meyerovu bernauskú školu, ktorej kompozičné a rytmické momenty sú silne sociologicko-psychologicky podložené! — alebo či k nim pridáme tým, že vychádzajúc z umeleckej emócie transformujeme racionálne a technické momenty.

Jedna z hlbokých myšlienok Bauhausu, a tá sa dá sledovať v metóde výuky, v náplni predme-

tov i v tvorbe učiteľov a žiakov — jedna z týchto hlbokých, zdanlivo jednoduchých myšlienok je myšlienka integrácie rozumu a citu — jednoty ratio a emotio. Či už berieme pochopenie a úsilie o zopätie priemyslu a techniky s umeleckou tvorbou Bauhausu, či veľký záujem a prefabrikáciu, stavebníctvo, ktorý Gropia neopustil.

Angličania z okruhu Arts and Crafts cítili novú etickú, spoločenskú váhu umenia, jeho nezbytnosť v úsilí ľudstva dostať sa z tragických rozporov — ktoré tu dodnes sú. Ale skok do modernej doby sa uskutočnil naplno až na Bauhause.

V snahe byť stručný vymenujem iba niektoré páry pojmov, ktoré charakterizujú postoj Bauhausu:

Umenie a priemysel,

Umenie a technika,

Duševná práca, myslenie a telesná práca (dielne Bauhausu),

Myslenie a konanie.

„Pochovaní sú tí, čo len hovoria a neodhodlajú sa k činom“ znie jeden z nedávnych nápisov na múroch v Sorbonne. A na Bauhause robila mládež to, čo počula, čo sa tam hovorilo, ako sa tam myslelo. V úsilí o syntézu týchto zdanlivo protikladných pojmov — tak sa zdalo z určitého historického bodu — je azda aj jeden z koreňov pravdy a úspechu idey Bauhausu — a aj funkcionizmu, keď bol v dobrých a múdrych rukách — a súčasného, rastúceho, aj keď kritického záujmu o ne.

Celý proces vývinu poznania, tvorby i vývinu vied, zdá sa, smeruje jednoznačne k hlbším a všestrannejším syntézam — od additívnych princípov k integrácii, od „spolupráce“ k teamovej práci, od počítača s drevenými guľkami ku computeru. Netreba azda dodať, že iba v pochopení integrity života a v zvládnutí integrity tvorby môže byť východisko zo súčasnej ľudskej krízy a že červenu niťou týchto úvah, i na Bauhause tak bolo, je budúcnosť humanity.

Domnievam sa, že nosné myšlienky Bauhausu ako východiskové body pochopenia premien, uprostred ktorých žijeme, sú a budú ešte dlho aktuálne. Z tohto hľadiska ani Bauhaus-Archív nie je skutočným archívom, ale studnicou poznania. Chcem napríklad upozorniť len na problém vysokého školstva architektonického, ktoré dnes v celom svete hľadá svoju tvár a s ktorým si ani my v Československu nevieme rady. Bauhaus tu ukazuje cenné zásady. Aktuálne a živé sú mnohé myšlienky Bauhausu vtedy, keď chápeme ich ďalší vývoj ako proces obohacovania, premeny, keď sme schopní tento proces vidieť v hegelovskom zmysle slova „aufheben“, teda v zachovaní, vyzdvihnutí, v zmene, v prekonaní a zrušení súčasne.

Prajeme si všetci, aby toto posedenie bolo jedným z krokov k takémuto hlbšiemu pochopeniu problému a súčasne krokom k novému nadviazaniu spojeniu s európskou kultúrou, ku ktorej patríme.

## Der Funktionalismus vom heutigen Gesichtspunkt aus gesehen

Die Mythologisierung des Bauhauses kann nicht zum wirklichen Begreifen seiner Bedeutung in der damaligen und heutigen Welt, beitragen. Simplifizierte und einseitige Betrachtungen des Bauhauses, wie z. B. die Hervorhebung der Maler, die am Bauhaus lehrten, erwecken den Eindruck, als ob das Bauhaus, gar kein Bau-Haus gewesen wäre, welches die Architektur zur Mutter der schönen Künste erheben wollte. Der Begriff des Bauhauses beginnt sich wieder mit lebendigem Inhalt zu füllen, wie wenn seine Idee zu einen „zweiten Atemzug“ ansetzen wollte.

Ein ähnliches Schicksal erlebt die vereinfachte Auslegung des Funktionalismus, welcher in den 20. und 30. Jahren kristallisierte, doch nicht abgeschlossen war. Es wäre daher unfair an den fragwürdigen und nicht gerade vorbildlichsten Werken beweisen zu wollen, dass der Funktionalismus ein abgeschlossenes Dogma sei.

Das Bauhaus hatte bis zum Antritt von Hannes Meyer andere Grundsätze im Schilde, als die des Funktionalismus Ursprünglich ging es um die Synthese von Architektur und Kunst, um die Suche nach einer gemeinsamen Formsprache, welche die Welt symbolisieren sollte, wie Walter Gropius meinte. Die funktionalistischen Prinzipien wurden dabei — wie schliesslich bei jeder guten Architektur — aufs genaueste beachtet, wie man es z. B. direkt am Dessauer Bauhausgebäude ablesen kann.

Einer der tiefsten Gedanken des Bauhauses, war die scheinbar simple Integrationsidee von Verstand und Gefühl, die Einheit von Ratio und Emotio und die damit verbundene Idee der Einheit von Realität und Phantasie. Einige

Begriffspaare, die den Beitrag des Bauhauses charakterisieren:

Kunst und Industrie,

Kunst und Technik,

geistige und physische Arbeit,

Denken und Tun.

„Begraben sind die, die nur reden und sich nicht zu Taten entschliessen“ lautete vor kurzem eine Maueranschrift an der Sorbonne. Im Bauhaus tat die Jugend das, was sie hörte, worüber gesprochen und gedacht wurde. Das Streben zur Synthese dieser scheinbar gegensätzlichen Begriffe, war wahrscheinlich einer der Hauptgründe des Erfolges der Bauhausidee und auch die des Funktionalismus, wenn er in guten und klugen Händen war.

Aktuell und wertvoll sind die Bauhausideen, wenn wir ihre Entwicklung als einen Bereicherungs-, Veränderungsprozess verstehen, wenn wir im Stande sind, diesen Prozess im Hegelschen Sinne des Wortes im „aufheben“ zu sehen, also im Erhalten, im Auf-Heben, in der Veränderung und Ueberwindung zugleich.

Wir wünschen uns alle, dass dieses Treffen ein Schritt zum tieferen Verständniss des Problems wäre und zugleich ein Schritt zum Anknüpfen an die europäische Kultur, zu der wir gehören.

František Reichenthal

## Poznámky o vývine ŠUR v rokoch 1928—1938

Tento príspevok nemôže mať ani umelecko-historickú, ani vedeckú aspiráciu, a to z niekoľkých dôvodov. Keď som začal vyučovať na Škole umeleckých remesiel, škola mala už za sebou päťročnú činnosť; roku 1939 som bol spolu s ďalšími profesormi pozbavený funkcie. Počas druhej svetovej vojny som bol mimo územia Slovenska, preto môžem k problému ŠUR prispieť iba niekoľkými osobnými poznámkami.

Najživšie si spomínam na riaditeľa ŠUR Josefa Vydru. Bol to podľa môjho názoru výnimočne nadaný pedagóg a organizátor. Mal dobrý postreh pri objavovaní umelecko-pedagogických talentov. Osobne — ako som to už naznačil — som nemal nijaký podiel na zakladaní školy, lebo som nastúpil už po jej päťročnom jestvovaní. ŠUR mala vtedy päť oddelení, výlučne s večerným vyučovaním.

Prvotným zámerom bolo vytvoriť inštitúciu, ktorá by umožňovala získavať nadaných učňov z Učňovskej školy a rozvíjať ich talent. Preto mala ŠUR rovnaké oddelenia ako paralelné odbory Učňovskej školy. Aj aranžérske oddelenie, ktoré som založil, odpovedalo tejto myšlienke. No riaditeľ Vydra mal o škole od začiatku inú predstavu. Mal na mysli akúsi podobu Bauhausu na Slovensku s medzinárodným dosahom, ktorý by navštevovali nielen domáci žiaci, ale neskôršie aj žiaci z celej Európy. Vydrova myšlienka mala v tomto

období reálnu nádej na uskutočnenie, keďže Hitler už Bauhaus fyzicky zničil, ako aj moderné umenie v Nemecku vôbec.

Na čele jednotlivých oddelení ŠUR stáli schopní ľudia. Podnes neviem, prečo sa Vydra uchádzal práve o moju osobu, keď chcel založiť nové aranžérske oddelenie. Myslím (ak sa ešte dobre pamätám), že pri príležitosti otvorenia jednej výstavy v Umeleckej besede sa ma spýtal, či by som bol ochotný založiť nové aranžérske oddelenie na ŠUR. V živote som videl výklad len z ulice, aj to len vtedy, ak som chcel niečo kúpiť. Vydra ma presviedčal, že je niečo v mojej maliarskej tvorbe, z čoho sa dá usudzovať, že by som bol schopný riešiť danú úlohu. Dostal som štipendium na návštevu špeciálnej školy „Reiman Schule“ v Berlíne.

Od začiatku môjho pôsobenia na škole som sa sústredil na vytvorenie akejkoľvek teórie, ktorá mala slúžiť za základ nového oddelenia. Vedel som, že budem mať pomocníka, profesionálneho aranžéra, a preto vlastné aranžovanie nebude najdôležitejšou náplňou mojej činnosti v oddelení. Berlínska škola nebola teda vzorom oddelenia na ŠUR, lebo tam učili žiakov praktickému aranžovaniu tovaru vo výklade, bez ohľadu na výtvarnú stránku problému.

Z Berlína som sa dostal do Paríža, kde som študoval prácu v aranžérskych dielnach veľkých

parížskych obchodných domov. Po návrate z Paríža som si už pripravil podľa vlastných predstáv a poznatkov pomocný materiál a vyučovací plán. V septembri 1933 sme otvorili nové oddelenie „súčasná aranžovanie“, ktoré sa stalo povinným predmetom aj vo všetkých obchodných triedach Učňovskej školy.

Bol to nový predmet na našej škole. A zaiste pod Vydrovým vplyvom sa Ministerstvo rozhodlo vybudovať obdobné triedy vo všetkých obchodných a učňovských školách. Keďže však nebolo ani špecializovaných učiteľov, ani učebníc, poverili ma napísaním učebnice, hlavne pre potrebu učiteľov. Knihu vydalo Ministerstvo školstva. Tým som však urobil všetko, čo bolo v mojich silách a zároveň som Vydrovi podal dôkaz, že som si jeho dôveru zaslúžil. Nezabíval som sa však pocitom, že sa pohybujem v cudzom teréne. Vyučovanie ma bavilo. Popri vlastnej maliarskej profesii zaujímala ma vždy pedagogika. Preto som už predtým viedol súkromnú školu, a dúfam, že to nebudete hodnotiť ako neskromnosť, ak tvrdím, že študenti mali rovnakú radosť z učenia ako ja z vyučovania.

Svoju aranžérsko-pedagogickú kariéru v rámci školy som vždy pokladal za dočasnú a dúfal som, že sa neskôr dostanem k inému vyučovaciemu predmetu s náročnejšími umeleckými požiadavkami, čo by som bol skutočne robil s chuťou.

Približne roku 1936 Vydra pozval na školu architekta Trösterera, ktorý sa špecializoval na divadelnú dekoráciu a poveril ho vedením aranžérskoho oddelenia. Bol veľmi schopný a plný najradikálnejších ideí. Technické a svetelné efekty, s ktorými vtedy Tröster experimentoval, medzitým sa stali samozrejmi prvkami moderného sochárstva a vnútornej dekorácie. Pravda, tak ako ja, ani Tröster nebol „od fachu“. Zatiaľ čo môj postup bol plošný, čiže maliarsky, Tröster videl problémy zo stanoviska divadelníka.

Možno, že som vtedy nebol dosť objektívny, ale dnes po odstupe času musím priznať, že jeho postup bol v princípe správny. A napokon i výsledky boli prvotriedne. Ako maliar som pristupoval, ako som už naznačil, k riešeniu dimenzionálneho problému príliš plošne. Architekt Tröster mal rozhodne správnejší estetický názor na danú problematiku. Nebol som na výške, ani pokiaľ sa problematika týkala obchodnej stránky veci, ale Tröster o tom vedel ešte menej. Nezaoberal

som sa totiž dostatočne problémami predaja tovaru, čo je napokon cieľom aranžovania výkladov. Tröster sa však o túto problematiku nezaujímal vôbec. Otázka estetická mohla tu byť iba druhoradou otázkou, keďže každý druh tovaru a každý druh obchodu si vyžadoval osobitné riešenie, nezávisle od estetickej stránky problému. Ale aj z estetickej stránky boli úlohy veľmi rozdielne, keď išlo napríklad o propagáciu masového výrobku alebo o propagáciu jednotlivého exkluzívneho kusu. Tröster úspešne začal používať nové materiály, ktoré sa predtým na takéto účely nepoužívali. Trösterov postup vyvolal u žiakov zvedavosť a isté vzrušenie, nabádal ich hľadať nové estetické formy. Metóda, žiaľ, často prevyšovala vtedajšiu úroveň školy a často aj intelektuálnu schopnosť žiactva.

V skutočnosti väčšina vedúcich nemala špeciálne školenie v remeslách, toto sa však nepocitovalo ako nedostatok pri výchove, pretože každá trieda mala okrem vedúceho aj svojho praktického učiteľa, ktorý bol vyučeným remeselníkom vo svojom odbore. Tento dualistický princíp vo vedení oddelení vyvolal síce z jednej strany isté nedorozumenia, ale z druhej strany zabezpečil rozšírenie umeleckého horizontu žiakov, ale aj ich odborného základu. Nedostatkom nášho oddelenia od začiatku bolo to, že sme nemali dosť skúseného praktika a navyše nemal dostatočné pochopenie pre výtvarnú problematiku predmetu. V dôsledku toho trpela spolupráca, lebo každý pracoval na inej platforme.

Zámery boli hneď po založení školy vymedzené, ale Vydra chápal začiatky ako prípravný stav. Večerné kurzy považoval iba za prípravu na celodennú školu, ktorú dúfal časom vybudovať. Osobne som bol skeptický, a to celkom odôvodnene, pretože ani pre večerné kurzy sa nám nepodarilo zabezpečiť dostatočný počet žiakov. Pri začatí školského roku a pri zápise zaznamenávali sme vždy istý nával, ale ku koncu školského roku niektoré triedy len vegetovali. Mladší — 15—17 roční — neboli dosť vytrvalí a po niekoľkých návštevách poľavili. Len málokto z nich prejavovali profesionálnu cieľavedomosť. Umelecky nadaní žiaci neznášali veľký dôraz školy na remeslo a tí bez umeleckého nadania stratili záujem z opačných dôvodov. Ale napriek tomu Vydra nestratil vieru v budúcnosť školy a v školskom roku 1936—1937 (ak sa nemýlim v dátume) vďaka vytrvalosti

sme oficiálne otvorili prvé celodenné oddelenie ŠUR. Vydra teda zvíťazil nad mojim pesimizmom, a čo bolo najväčším prekvapením a Vydrovým úspechom súčasne — takmer všetci žiaci ostali až do ukončenia ročníka. Dokonca sme mali žiakov aj z cudziny.

Nedostatkom večerných kurzov bola chýbajúca perspektíva. V normálnej škole získava žiak zároveň s vysvedčením aj určité privilégiá, postup a právo na vykonávanie určitých funkcií. Takéto prirodzené výhody chýbali ŠUR. Otvorením celodennej výuky nastala v tomto ohľade zmena.

V tom čase už boli vo veľkých kultúrnych centrách republiky dobre vybudované umelecko-priemyselné školy. Vydra sa preto z praktických dôvodov zameral na vybudovanie takých tried, ktoré by priniesli niečo nového. Tak vznikla myšlienka vybudovať školu fotografického a filmového umenia. Aká to bola nová myšlienka, vidieť aj z toho, že v Amerike, teda v krajine rozvitej filmovej výroby, iba teraz začínajú organizovať na niektorých univerzitách filmovej sekcie.

Vydra mimoriadne podporoval pedagogickú teóriu. Nabádal i mňa na napísanie niekoľkých názorných článkov pre pedagogický časopis Ministerstva školstva. V jednom z nich som vypracoval teóriu, ako kresbou zjednodušovať tvar a pohyb figúr, aby aj žiaci mohli niekoľkými čiarami naértnúť ľudskú postavu a jej pohyby. Predpokladám, že na základe mojej teoretickej činnosti ma potom poverili založiť nový vyučovací predmet pre budúcich filmárov, ktorý sme pomenovali „filmové skicovanie“. V ďalšom článku som sa zasa zaoberal zjednodušenou kresbou ženskej figúry. Mala to byť pomôcka pre tých, čo majú nápady na módne návrhy, aby ich vedeli niekoľkými čiarami a bez vlastnej kresliarskej pohotovosti vyjadriť. Azda pre túto moju teoretickú aktivitu ma poverili po náhlejši Galandovej smrti vyučovaním módneho kreslenia v rámci textilného oddelenia, pod vedením nadaného umelca Fr. Malého. Tu som sa už cítil viac doma, keďže som vyučoval odbor kreslenia, hoci v aplikovanej podobe.

Výraz „módne kreslenie“ obsahuje dva prvky — módu a kreslenie. Faktom však je, že ani Galanda, ani ja sme neboli odborníkmi pre módu, a preto sme sa celkom prirodzene viac sústredili na druhú polovicu tohto predmetu, totiž na kreslenie. Obaja sme sa teda usilovali, aby žiaci získali

kresliarsko-technickú schopnosť na samostatné vyjadrenie svojich nápadov v móde. V tomto oddelení sme zaznamenávali rovnaké skúsenosti s celodenným vyučovaním ako v aranžérstve. Mali sme nielen dostatočný počet žiakov, ale aj záujem a návštevnosť boli počas celého školského roku veľmi dobré.

Chcem v tejto súvislosti poukázať na isté rozdiely medzi Galandovým a mojim pedagogickým postupom. Obaja sme chceli dosiahnuť to isté, ale inými metódami. Ako som už spomenul v súvislosti s traktátmi o zjednodušovanej figurálnej kresbe, používal som pomôcku — akúsi kostru z rovných čiar a foriem podľa pevných rozmerov a princípov. Z kostry sa mala utvoriť figúra s ľudskými formami a túto mali žiaci dopĺňať vlastnými módnymi nápadmi. Pri kreslení sme používali ceruzu a čiernu akvarelovú farbu. Naším cieľom bolo poskytnúť žiakom technické pomôcky na vyjadrenie ich nápadov a nie vychovávať z nich umelcov. Sám som sa pousiloval, aby postupne získali istú technickú zručnosť a aby sa vedeli pôsobivo vyjadriť.

Galanda i ja sme sa usilovali dať študentom niečo praktické, čo by im poslúžilo pri výkone remesla a zároveň sme chceli dať isté základy tým, ktorí mali vyššie ciele a chceli pokračovať v štúdiu. Ale Galandov postup sa celkom odlišoval od môjho. Čiastočne z princípu i z praktických dôvodov používal techniku montáže. Najrozličnejšie materiály, ako textil, hodváb, kožušina, koža, papier s rozličnou štruktúrou, výstrižky z časopisov a automatizované mechanizmy boli základom v jeho práci. Kreslenie tvorilo iba východisko pri vzniku návrhu a pri jeho zakončení na zdôraznenie určitého detailu.

Už som zdôraznil, že sme všade, kde to bolo vhodné, používali najnovšie pedagogické a umelecké metódy, ale nebol by som úplne spravodlivý, keby som nespomenul, že už vtedy sme občas pracovali s takými technickými a kompozičnými metódami, ktoré sa objavili inde až neskoršie. Napríklad v aranžérskom oddelení sme pri navrhovaní eliminovali kresbu. Pracovali sme výlučne s rôznofarebnými a rôzne textúrovanými papiermi. Žiaci sa bavili s geometrickými formami a prirodzeným spôsobom sa naučili abstraktne komponovať. Metódu abstraktného komponovania sme používali hlavne vo večerných kurzoch pri hľadaní aranžérskych nápadov. Papierové ústrižky sym-

bolicky nahradzovali formu, napríklad podstavec, na ktorom sa mal tovar vystaviť. V celodennej škole bolo komponovanie s abstraktnými formami samostatným predmetom. Táto kompozičná metóda slúžila na to, aby sa žiaci navykli pracovať s formami, farbami, plochami a s priestorom ako s nezávislými kompozičnými prvkami. Tým, pravda, nechcem povedať, že sme vynášali abstrakciu, veď kubisti už dávno používali koláž, výstrižky, a mená ako Kupka, Moholy-Nagy, Kandinský, Mondrian a ďalší boli už vtedy svetoznáme. Ak si predsa dovoľím tvrdiť, že sme boli novátormi, tak hádam v tom zmysle, že sme tieto čisto umelecké výrazy prepracovali a začali používať ako pedagogické pomôcky.

Najkrajšie spomienky na školu mám z obdobia, keď som mohol na šesť mesiacov prevziať po Fullovi, ktorý mal polročnú dovolenku, oddelenie figurálneho kreslenia. Konečne som niečo robil s nadšením, práca mi poskytovala radosť. Potešil ma najmä záujem žiakov, ktorých počet sa každým týždňom zväčšoval. Predmet figurálneho kreslenia bol síce povinný pre všetkých žiakov, všeobecne však bolo známe, že návšteva v tomto oddelení nebola dobrá. Napodiv som čoskoro nevedel, kam žiakov posadiť, ich neobyčajný príliv som takmer ani nezvládol. Ostalo mi len málo času na korektúry a ešte menej na rozhovory so žiakmi. Nehovorím o tomto preto, že by som chcel azda kritizovať Fullu; dodnes ho pokladám za veľkého umelca a najindividuálnejšieho a naj-

ľudovejšieho medzi slovenskými maliarmi. Ak som sa tak pochvalne vyslovil o svojich úspechoch v oddelení figurálneho kreslenia, musím zasa priznať, že som po Galandovi a neskoršie Fullovi prevzal aj triedu pre deti, a tu som nemal nijaký úspech. Nedokázal som ich viesť, nenašiel som s deťmi spoločnú reč. Práca tu ochabla, lebo chýbal Fullov povzbudzujúci vplyv. Fullov zmysel pre detský výtvarný prejav, jeho známy vzťah k ľudovej slovesnosti, napríklad k národným rozprávkam a bájkam, to všetko deti vycitili, preto sa mu s hravosťou darilo tam, kde som zasa ja nebol úspešný.

Dovoľte mi teraz zakončiť moje spomienky trochu žartovne. Je známe, že reklama je azda najdôležitejšou zložkou amerických televíznych programov. Okrem iných firiem propaguje aj firma Rheingold svoje pivo. Reklama ukazuje zakaždým inú spoločnosť istej národnosti, ktorá sa zabáva, spieva a, samozrejme, popíja pivo firmy Rheingold. Zabávajúcu sa spoločnosť komentuje hlas a poznamenáva, že „musí byť nejaký dôvod, keď v New Yorku, kde žije viac Čechoslovákov ako napríklad v Plzni, aj oni pijú Rheingold“. Ak si Vydra povyberal medzi stovkami umelcov práve Fullu, Galandu, mňa a iných, musel mať k tomu nejakú príčinu a dôvod, prečo sa tak rozhodol. Azda nie som ďaleko od pravdy, keď tvrdím, že sme boli prví z tých, čo hlásali princíp moderného umenia a intelektu na Slovensku. „Predsa sme museli niečo robiť správne.“

## Anmerkungen zur Entwicklung der Kunstgewerbeschule in den Jahren 1928—1938

Vydra war meines Erachtens nach ein sehr begabter Pädagoge und Organisator. Es zeichnete sich durch die besondere Fähigkeit aus, begabte künstlerisch-pädagogische Kräfte zu fördern. Es ging ihm vor allem um die Gründung einer Institution, welche vorzügliche Lehrlinge erfassen und ihre Begabung weiter fördern sollte. Aus diesem Grunde hatte die Kunstgewerbeschule parallele Abteilungen zur Lehrlingsschule. Auch die Abteilung für Auslagsarrangeure, die von mir gegründet wurde, hatte eine parallele Klasse in der Lehrlingsschule. Doch letzten Endes schwebte Vydra eine ähnliche Schule wie die des Bauhauses vor, eine Kunstgewerbeschule in der Slowakei mit internationalen Aspekten.

Anfangs war ich bestrebt, die Schule mit irgend einer Theorie, welche die Grundlage für den Unterricht an meiner Abteilung bilden sollte, zu bereichern. Die Wirklichkeit sah aber so aus, dass die meisten Abteilungsleiter keine Spezialausbildung in den einzelnen Handwerksfächern besaßen. Dieser Mangel wurde jedoch nicht als Nachteil gewertet, denn jede Abteilung hatte ausser seinen Leiter auch einen Fachlehrer, der aus der Praxis kam. Meine Abteilung hatte den Nachteil, dass sie keinen erfahrenen Praktiker hatte.

In dieser Zeit gab es schon in allen grösseren Kulturzentren der Republik gut fundierte Kunstgewerbeschulen. Vydra jedoch, bemühte sich um etwas Neues. So kam er auf die Idee, Abteilungen für Fotografie und Filmkunst zu gründen. Es sei hier bemerkt, dass in der USA, also im Staat mit einer hochentwickelten Filmindustrie, erst heute allmählich an einigen Universitäten Film-Sektionen entstehen.

Mit Genugtuung denke ich an die Zeit, als ich die Möglichkeit hatte, Fulla, der sich auf Urlaub befand, zu vertreten. Die Arbeit in der Abteilung für figurales Zeichnen bereitete mir viel Freude. Die Abteilung wurde nur schwach besucht, doch am Ende wusste ich nicht, wie den grossen Andrang von Schülern zu bewältigen. Ich spreche über dieses Thema nicht um Fulla zu kritisieren, den ich auch heute für einen grossen Künstler, ja sogar für den individualistischsten und volkstümlichsten unter den slowakischen Künstlern halte.

Vydra hat von hunderten Künstlern gerade Fulla, Galanda, andere und auch mich ausserwählt. Er musste sicher seine guten Gründe dazu gehabt haben. Vielleicht bin ich nicht weit von der Wahrheit entfernt, wenn ich behaupte, dass wir die Ersten waren, die in der Slowakei, den Geist der modernen Kunst gepflegt haben. Irgendwas haben wir wahrscheinlich richtig getan.

Júlia Kováčiková-Horová

## O keramickém oddělení ŠUR

Na Slovensko jsem přišla ještě jako studentka pražské Vysoké umělecko-průmyslové školy na jaře 1928, abych v modranské manufaktuře vypracovala několik rozměrnějších exponátů (krb, fontány atd.) pro Výstavu soudobé kultury, která se konala téhož roku v Brně. Tehdy jsem navázala kontakt se slovenskými výtvarníky a byla jsem pozvána Uměleckou besedou slovenskou k účasti na členské výstavě. Tenkrát mi také naznačil referent Obchodní a průmyslové komory a první organizátor ŠUR Dr. Antonín Hořejš, že bych mohla (až se vrátím po studijním pobytu z Paříže 1930—1931) působit na bratislavské škole, která právě vznikala.

A tak na podzim 1931 jsem se ujala vedení keramického oddělení v prostorách více než skromných: budova Uěňovských škol, kde byla umístěna i ŠUR, byla totiž hotova jenom z polovice, a proto keramické oddělení bylo provisorně umístěno ve sklepě. 7 modelovacích stolků, bedna s hlínou a 1 hrnčířský kruh — to bylo celé zařízení. Chyběla pec a ostatní nutné dílenské vybavení, které bylo naplánováno až do dokončené budovy o dva roky později. A bez dílen úspěšně vyučovat keramiku nelze.

Tato skutečnost a také to, že se do školy přihlásilo asi 10 zaměstnanců modranské keramiky, mně přivedla k následujícímu řešení: Každou sobotu jsme odjeli s bratislavskými žáky do Modry (kde se v sobotu nepracovalo!) a tam absolvovali za jeden den dílenské a laboratorní vyučování a hlavně vypalovali své práce, které usušené přivezli z Bratislavy v kufrech. Já jsem v jiné místnosti současně vyučovala modranské žáky

kreslení, modelování, navrhování, na které by jinak bývali museli tři večery v týdnu dojíždět do Bratislavy.

Spokojenost byla obapolná a výsledky dobré. Na první výstavě ŠUR v roce 1932 jsme měli již 4 vitriny duté i figurální keramiky — prací provedených v materiálu. Vernisáž této výstavy byla slavnostní. Mimo odborníků přijeli hosté z Prahy (Hoffmeister, Osvození), z Brna, z Vídně (Kunstgewerbeschule a historik Rochowanski). Nouzové řešení spolupráce ŠUR s Modrou se ukázalo být oboustranně prospěšné a menší kontakt se udržoval i po roce 1933, kdy bratislavské keramické oddělení se přestěhovalo ze sklepa na I. poschodí do dokončené budovy, do prostorného atelieru patřičně dílensky vybaveného.

Bylo mi známo, že Slovensko je „pokladnicí keramických hlin“ od barevných nízkozárných až po vzácné vysokozárné. To byl výrok Dr. Grangera, šéfa Keramického institutu v Sèvres a člena Čsl. keramické společnosti. Ale mimo malé modranské manufaktury, kde kromě lidové majoliky se vyrábělo pár typů tradiční hrnčiny a dělal se pokus o moderní keramiku, na Slovensku žádná větší výroba, tím méně průmyslová, nebyla. Ale byla zde široká základna lidového tradičního hrnčířství bohaté typové škály, jehož velké hodnoty jsem teprve z odstupu svého pařížského pobytu uměla náležitě ocenit a odhadnout jeho možnosti jako inspiračního zdroje pro rozvoj moderní keramiky. Z těchto důvodů jsem zaměřovala výuku spíše k rukodělné tvorbě, k práci atelierové a s nízkozárnými materiály. V modelování jsme začínali pomocnými studii (gotické, praec-

kolumbijské a orientální plastiky), později jsme přistupovali ke kompozici geometrických prvků a volné figurální kompozici. Při studiu a tvorbě dutého tvaru (nádob), v němž jsme se opírali hlavně o starou Čínu, probrali jsme chronologicky při jeho stavbě všechny známé způsoby, od prae-historického vytváření z volné ruky a pomocí hliněných pásů — k vytáčení na hrnčířském kruhu a formování do negativů. Zásadou bylo respektování charakteru materiálu a účelnosti nádoby. Končili jsme seznámením s technikami průmyslového vytváření, ale pouze v informativní zkratce.

V dekorech jsme navazovali na klasické hrnčířské zdobné techniky odvozené z rotace a gravitace, horizontální linky, vertikální pruhy, které střídě sekundovali tvaru, nebo lapidární plošné kompozice vzniklé namáčením. Kapky glazury různých velikostí a hustoty dávali nepřeborné množství variant, tak jako rozmanité otisky a vrypy do měkké hlíny.

Snažila jsem se rozvíjet u jednotlivých žáků jejich individuální vlohy pro určitý typ keramiky a tak se v našem programu vyskytovalo vše, od keramického šperku přes typy interierové až po větší formáty zahradní keramiky. Vítili jsme příležitostnou spoluprací s ostatními ateliery, na př. s textilním nebo aranžerským. Keramické oddělení se zúčastnilo několika zahraničních výstav spolu s ostatními obory, ale na dvou zastupovalo ŠUR samotné. V Paříži 1937, kde byla mimo kolekce bratislavského atelieru a modranské pobočky také kolekce figurální keramiky dětského kurzu a má vlastní kolekce. V roce 1938 pak v podobné sestavě uspořádal v Londýně výstavu známý publicista Ralph Parker, který v té době pobýval delší čas na Slovensku.

V roce 1935 měla ŠUR velkou reprezentativní výstavu v Praze v Umělecko-průmyslovém muzeu. Tato výstava byla, jak uváděl odborný i denní tisk, překvapením svým pokrokovým zaměřením a vysokou výtvarnou úrovní.

Musím ještě připomenout, že při ŠUR byli hned z počátku zřízeny v několika oborech Kurzy dětské výtvarné výchovy, tedy i kurz modelování, lépe řečeno keramiky. Neboť děti v tomto kurzu nepracovaly s amorfními materiály, jako je plastelína a vodové barvičky, ale pracovali s normální keramickou hlínou a glazurami a své práce vypalovali — čili docházeli k finálnímu výrobku.

To mělo na děti po stránce výchovné dobrý vliv. Byl to vždycky velký svátek, když jsme společně otvírali pec a každé dítě si vybralo svou vypálenou práci, na které bylo jasně vidět, s jakou svědomitostí své dílo v každé fázi provádělo. Dětem jsem dávala ke zpracování co největší kus hlíny, což je odvádělo od titěrnosti. Jako náměty jsem dávala zvířata a nebo figury v akci.

Děti si obyčejně thema volili sami z prostředí jim blízkého, a proto pracovali s neobyčejným zaujetím. Mnoho těchto prací bylo reprodukováno v časopisech. Některé zakoupil brněnský architekt B. Fuchs na výzdobu moderních interiérů. Vitriny v mém kabinetě plné prací dětských i dospělých žáků byli mou pýchou a láskou. Proto za války, kdy budova školy byla dána k vojenským účelům, zabalili jsme se školníkem do beden alespoň ty nejlepší práce, a ukryli je ve skiepě, že tam budou líp chráněny. Byla to marná námaha. Škoda!

Kde asi jsou monumentální Sedlačky malé Jutky, nebo Robotníci chudého chlapce Pastorka, krávy, psi, ovečky, nebo půlmetrová, černobílá skupina Ženicha s nevěstou („plastický Chagal“ říkali výtvarníci), kolektivní práce dvojčat Romea a Rinalda, kteří později odjeli s italskou maminkou do Říma a jsou dnes významnými výtvarníky — stejně jako někteří naši bývalí žáci dětských kurzů. Osudy dospělých žáků, pokud jsou mi známy, byli různé. Ti modranští zůstali většinou v podniku — 4 se osamostatnili. Z bratislavských L. Gerhát se stal správcem Modranské keramiky, s Elenou Tabyovou jsem se po válce setkala jako s ředitelkou „Zlatého onyxu“ (kámen) — velmi tesknila za keramikou. Hedy Heimanová pracuje v keramickém závodě ve Švédsku, Lola Tochtenová v Israeli. Tibor Honty — jeden z nejlepších mých žáků — je dnes fotovýtvarníkem mezinárodně uznávaným, hlavně ve fotografii plastiky.

Hlavní příčinou, proč někteří talentovaní absolventi (Truda Herzfeldová a j.) opustili keramiky, byli finanční důvody, které nedovolili další vysokoškolské studium nebo zřízení vlastního atelieru. A možnost uplatnění v keramickém závodě na Slovensku nebyla. A tak odvalu pustit se do rizika vlastního atelieru měli pouze J. Szántó v Prešově, Z. Zemanová a D. Rosůlková v Bratislavě.

ŠUR byla zrušena na počátku války. Většina kolegů profesorů odešla do Čech — já provdána za Slovák — zůstala v Bratislavě. Malířka E. Šimerová, která odešla s manželem do Plzně, mi

přenechala atelier v Avioně, kde jsem začala po létech opět sochařit. Jednoho dne za mnou přišlo několik bývalých žáků, abych je dále vyučovala soukromě. Ale keramika se s holýma rukama dělat nedá. Jedna z žaček iniciativně zasáhla: vybrala na štvrt roku dopředu školné — koupila jsem hlínu, glazury, starý kruh, bedýnky na sezení a prkna na stůl, ale to hlavní — pec — chyběla. A děti, kterých se přihlásilo také osm, hubovali:

„Čo je to za robota, keď nemôžeme vypalovať?“

Šla jsem tedy do bazaru pro železo, nechala svařit konstrukci, v Siemensce jsem získala odpadové isolační cihly, elektrotechnik mi za portrét donesl spirály. A tak jsme v roce 1940 oslavovali mikulášskou v atelieru spolu s první vydařenou pálkou v nové píce, která ještě dnes dožívá v mém pražském atelieru.

## Die Keramik-Abteilung der Kunstgewerbeschule in Bratislava

Im Herbst 1931 wurde ich mit der Führung der Keramik-Abteilung der Schule betraut. Doch das Schulgebäude war noch nicht ganz fertiggestellt, daher musste die Werkstatt provisorisch in einem der Kellerräume untergebracht werden. Die Einrichtung war ungenügend, es fehlte das Wichtigste: der Ofen. Da sich jedoch viele Schüler aus der bekannten Keramikmanufaktur in Modra zur Schule meldeten, entschloss ich mich, den praktischen Unterricht an Samstagen in Modra abzuhalten. Die Zusammenarbeit mit Modra brachte sowohl der Schule, als auch den Schülern aus Modra viele Vorteile. Wir hielten deshalb an dieser Zusammenarbeit auch weiter fest, als wir bereits unsere eingerichtete Werkstatt in den neuen Räumen der Schule bezogen haben.

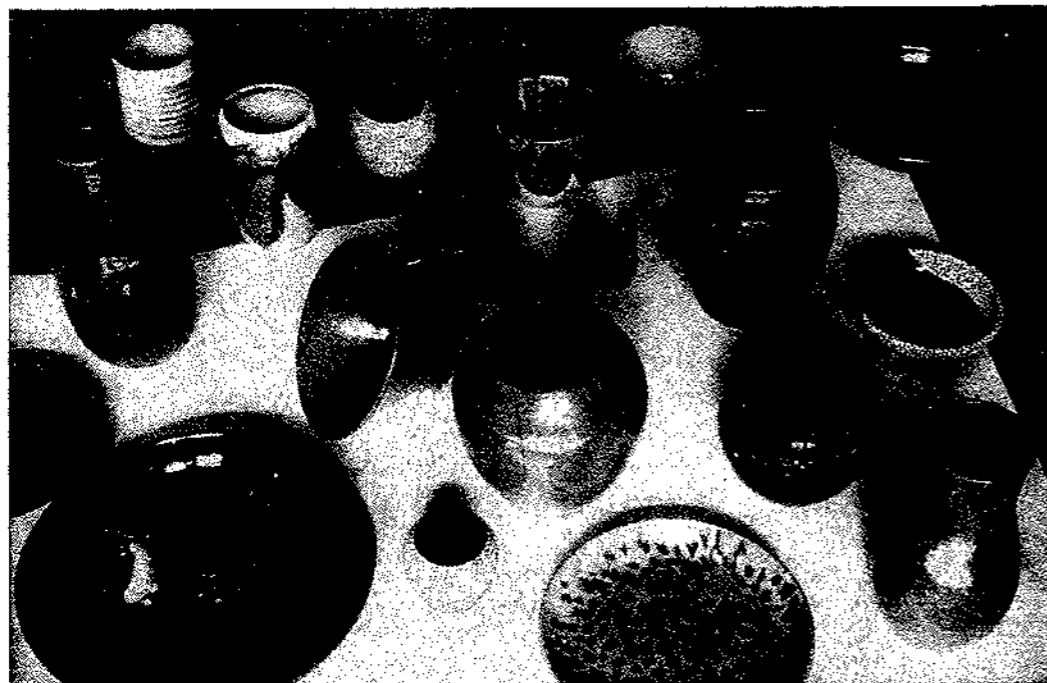
In der Slowakei wurde zu dieser Zeit die Keramik nur auf der Basis der Manufaktur betrieben und nur in Modra gab es Anzeichen für eine Industrialisierung. Doch in der Slowakei gibt es unerschöpfliche Vorräte guter Tonerde und eine alte Töpferei-Tradition, die reich an Typen ist und deren Werte ich durch meinen Studienaufenthalt in Paris schätzen lernte. Sie wurde Ausgangsbasis und Inspirationsquelle für eine moderne slowakische Keramik.

Das Modellieren begann mit Studien gotischer, praekolumbianischer und orientalischer Plastik. Nachher folgten Kompositionen geometrischer Elemente und freier Figuren. Bei Hohlgefäßen stützte ich mich auf das alte China. Ich versuchte die individuelle Begabung der Schüler für einzelne Keramikarten zu berücksichtigen. Auch förderte ich die Zusammenarbeit mit anderen Ateliers der Schule, besonders mit dem der Textil- und Arrangeur-Abteilung.

Schülerarbeiten und auch meine eigenen, konnte man auf Ausstellungen im Jahre 1937 in Paris und 1938 in London sehen. Von den heimischen Ausstellungen sei die vom Jahre 1935 in den Räumen des Kunstgewerbe-Museums in Prag erwähnt. Sie wurde in der Öffentlichkeit sehr positiv aufgenommen.

Ich möchte noch den Keramik-Kurs für Kinder erwähnen. In diesem Kurs, der parallel zu anderen Kinder-Kursen verlief, wurde nicht mit Plastelin u. dgl. gearbeitet, sondern mit Tonerde und Glasuren. Die Arbeiten wurden gebrannt und machten uns viel Freude. Viele dieser Kinder-Arbeiten wurden abgebildet und in der Presse veröffentlicht.

Nach Auflösung der Schule, versuchte ich im Jahre 1939 die Arbeit in einer Privatwohnung fortzusetzen. Einige Schüler halfen mit und es gelang uns mit viel Mühe aus Altoisen und Isolationsabfällen einen Ofen zusammenzubasteln. Er leistet mir in meinem Atelier noch heute so manchen Dienst.

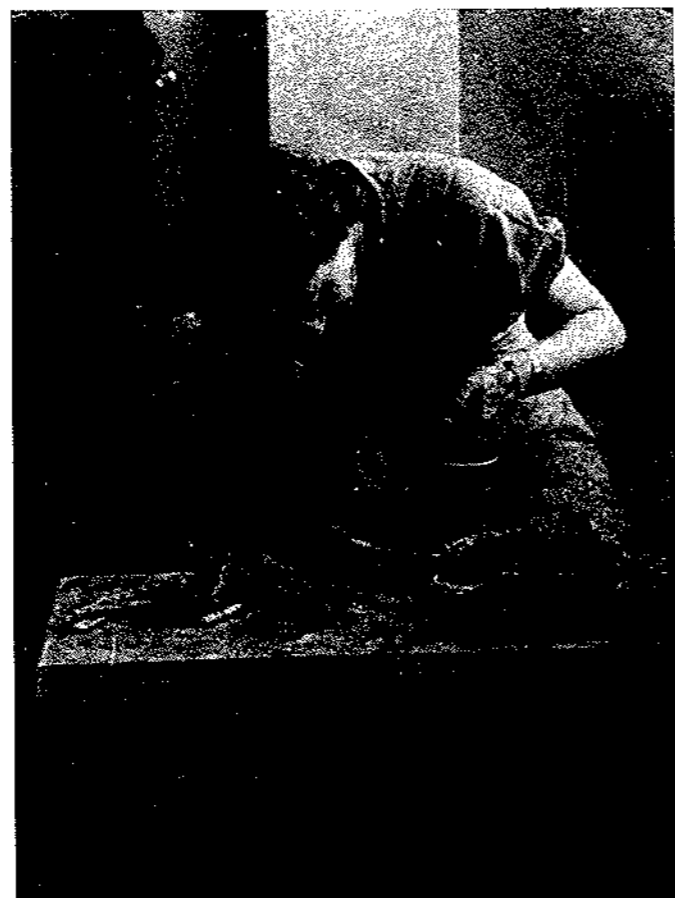


1

2



3



4



Keramické oddelenie J. Horovej

1. Žiacke práce zo školského roku 1932—1933
2. Sobotňajšia dielenská prax v Modre v rokoch 1933—1935
3. V dielni na Vazovovej
4. Na exkurzii v Modre
5. Štúdia hlavy žiaka Gerháta (?)
6. Fotografická štúdia keramiky
7. Štúdia hlavy žiaka Antala
8. Práca žiačky Tochtenovej, 1937(?)
9. Mikulášska zábava žiakov v súkromnom byte, 1940. v tzv. ilegálnej keramickej dielni v Avione

Keramische Abteilung geleitet von J. Horová

1. Schülerarbeiten aus dem Schuljahr 1932—3
2. Samstag-Werkstattarbeit in Modra, in den Jahren 1933—5
3. In den Schulwerkstätten
4. Auf einer Exkursion in Modra
5. Kopfstudie des Schülers Gerhát(?)
6. Fotografische Keramikstudie
7. Kopfstudie des Schülers Antal
8. Arbeit der Schülerin Tochtenová, 1937(?)
9. Nikolaus-Unterhaltung der Schüler in einer Privatwohnung im Jahre 1940, in der sog. illegalen Keramikschule im Aviongebäude

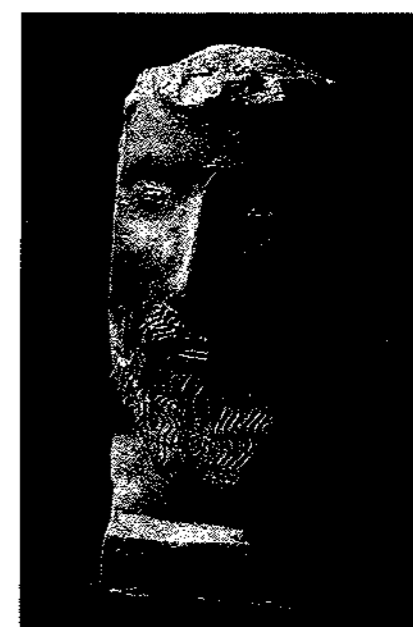
5



6



7



8



9





## Prečo si cením ŠUR

„Vy obdivujete našu školu? Veď takú školu, akú Vám postavil profesor Vydra v Bratislave, a taký výber profesorov, aký vedel získať on, my nikdy mať nebudeme. Len to Vám môžem povedať, že Vám závidíme.“ To boli slová architekta Josefa Hoffmanna, riaditeľa viedenskej umeleckopriemyselnej školy pri jednej exkurzii našej školy do Rakúska, keď sme nadšene hovorili o niektorých prácach poslucháčov tejto školy.

Chýry o Škole umeleckých remesiel a jej profesorským zbore prekročili teda veľmi skoro hranice našej republiky. Čo znamenal vznik školy pre Slovákov, dnes sa dá ťažko opísať. Slovensko bolo v tej dobe bez jediného umeleckého učilišťa, ale malo mnoho talentovaných ľudí, ktorí nemali možnosť rozmýšľať o nejakom odbornom školení, lebo z osobných alebo finančných dôvodov nebolo im možné študovať v Prahe alebo dokonca v zahraničí.

Založenie Školy umeleckých remesiel profesorom Vydrom znamenalo taký široký rozlet talentov na Slovensku, že to pôsobilo až erupzívne. Po absolvovaní školy sa mnohí dostali na Umeleckopriemyselnú školu alebo na Akadémiu do Prahy. No i ten, kto nešiel na vysokú školu a kto zakotvil tu, na Slovensku, dostal práve na ŠURke (ako sme bratislavskú Školu umeleckých remesiel nazývali) dostatok podnetov pre svoju budúcu tvorbu. Výborný profesorský zbor dával možnosť cibriť talenty žiakov, aby mohli ísť bezpečne svojou cestou.

Dnes myslíme s veľkou úctou a sebavedomím na svojich profesorov, ktorí z toho málo školeného jadra poslucháčov vedeli získať niekedy až prekvapujúce výsledky. — Spomínam, ako sa o výstave MLADÉHO SLOVENSKA v Prahe roku 1937 (otvárali ju odborový prednosta Alojs Pižl, minister Kamil Krofta a nami obdivovaný Josef Čapek) písalo v českej tlači v superlatívoch. Tak pôsobilo zdravé čítanie ľudí, z ktorých prýštila čistá chuť, skoro by som povedala, vášň tvoríť.

Takýto elán sa odrážal nielen na prácach poslucháčov, ale aj na celkovom dianí tejto školy.

Potreba stmeliť ľudí, ktorí po absolvovaní školy chceli ďalej študovať v Prahe a či inde, prípadne

tvoriť vo svojich dielničkách, viedla k utvoreniu Spolku absolventov Školy umeleckých remesiel: SAŠUR. Okrem iných spolok spĺňal jednu krásnu úlohu: za peniaze z vlastných podujatí a členských príspevkov vedel získať zo zahraničia cenné výstavy a významných historikov umenia na prednášky. Tak prednášal na škole známy viedenský teoretik L. W. Rochowanski. Získali sme aj veľkú výstavu Moholya-Nagya, ktorá nám veľmi osožila nielen zo stránky umeleckej, ale i propagačnej. Takisto sme spolupracovali na rozsiahlej výstave sovietskej knihy roku 1936, ktorá mala taký ďaleký dosah, že sa s tým do tej doby nič na Slovensku nemohlo rovnať. Táto výstava bola najprv v Bratislave a len potom išla do Brna a Prahy. Na otvorenie výstavy prišli asi šesťnásť sovietski spisovatelia na čele s Iljom Erenburgom a prehovoril tu aj sovietsky veľvyslanec Alexandrovskij.

Z takýchto výstav nám vznikali fondy, ktoré nám slúžili okrem iného na to, aby sme mohli podporiť na štúdiu ďalších poslucháčov.

Udalosti okolo výstavy sovietskej knihy zanechali v čase slovenského štátu hlboké stopy na mene našej školy. Označovali ju ako komunistickú baštu, hovorilo sa o „stratenej generácii“ jej odchovancov . . . Ako posledný tajomník SAŠUR uchovávala som mnohé písomnosti a dokumenty, ktoré by osvetľovali celú činnosť spolku. Stalo sa totiž, že neskôr v Martine, kam som sa medzičasom odsťahovala, žandári hľadali u mňa doklady spolku, mnohé veci mi zabavili, a v Bratislave, kam som bola predvolaná, žiadali, aby som odovzdala všetky písomnosti spolku. Tak sa mi z materiálov nezachovalo takmer nič. Na konci slovenského štátu bol náš byt ako „partizánsky“ vybraný práve pre likvidátora Povstania, esesáka Paniera, ktorý môj vzácny fotografický a dokumentačný materiál buď zničil, alebo odovzdal vtedajším fašistickým činiteľom.

Význam a výsledky školy umeleckých remesiel sa prejavovali na jej absolventoch v túžbe, aby neboli len „papierovými umelcami, aby vedeli dotiahnuť svoju vec od „a do z“. Neradi robili kartóny a návrhy na papieri, najradšej realizovali svoje výtvarné práce priamo v materiáli. Celková

orientácia školy podmienovala aj náš náhľad na pražskú Umprunku, ktorá nám bola niekedy nepochopiteľná: mali sme dojem, že je to filiálka akadémie, kde sa nerobí užité umenie, ale sochárstvo a maliarstvo, „v malom formáte“. To nám nevyhovovalo. Na Slovensku, kde je ľudové umenie ešte také živé a životaschopné a kde sa — na rozdiel od českých krajín — v týchto odvetviach industrializácia ešte neprejavila, cítili sme tieto problémy inakšie.

Bohužiaľ, naša vynikajúca škola nemala dlhé trvanie, nepodarilo sa jej založiť tradíciu. Slovenský štát ju nemohol zniesť pre jej pokrokovú líniu, a tak jeho vznik znamenal jej koniec. Tento zánik bol pre nás absolventov veľmi bolestný. Poslucháči sa rozutekali, stratili v malých bezvýznamných zamestnaniach. Bohaté zariadenie školy úplne zmizlo. Namiesto nej sa zrodila výtvarná katedra pri Vysokéj škole technickej. Vyučovali tam aj niektorí absolventi ŠURky, ale takého vzrušenia a takého vzletu, ako vedela vlievať naša škola, nedosiahla.

Sme vďační svojim profesorom, ktorí mali niekedy ozaj ťažké postavenie, lebo boli často terčom útokov a napokon museli niektorí z nich opustiť Slovensko takmer ako vyhnanci . . .

Týmto sa to však neskončilo. Neskoršie sa ozývali hlasy i z českých radov, ktoré po oslobodení začali hovoriť o našej škole ako o „Vydrovom

švindli“. Dá sa k tomu povedať len tolko: treba ľutovať, že takýchto „švindlov“ nemalo Slovensko viac. Boli by sme dnes rozhodne bohatší.

Profesor Vydra hneď po oslobodení prišiel opäť na Slovensko svieži, plný elánu. Prišiel do Martina, kde sme sa zišli starí odchovanci ŠURky a stretávali sme sa s novými absolventmi pražských škôl. Zasa to bol profesor Vydra, ktorý nám podal pomocnú ruku vtedy i v ďalších ťažkých rokoch boja za naše postavenie v slovenskej kultúre a ktorý vždy nám otvorene vedel povedať, čo je zlé a čo je dobré. Hovorieval: „Nielen ten výtvarník je dôležitý, ktorý maľuje, ale aj ten, ktorý vie urobiť krásny predmet, keramickú misku, pohár, príbor, obrus, záves . . . Veď dom sa nestavia od strechy, ale od základov. Základom umenia je ten predmet, ktorý je aj remeselne, aj výtvarne poctivo doriešený“. To boli slová, ktoré nám sice nedali spyšnieť, ale ani znalomyseľnieť, keď nás kolegovia maliari občas diskriminovali, vyhlasujúc nás len za nádenníkov. Veru strastiplné boli začiatky užitého umenia na Slovensku.

Za to, že nám profesor Vydra a jeho škola dali silu ísť za svojím umením s odhodlaním a hrdo, za to im budeme vždy vďační. Dúfame, že s odstupom času práca tejto Školy a pedagogicko-výtvarné výsledky jej profesorov za krátke desaťročie ich pôsobenia budú zaslužené zhodnotené ako prvá etapa užitého umenia na Slovensku.

## Weshalb ich die Kunstgewerbeschule in Bratislava so hoch schätze

Die Kunstgewerbeschule in Bratislava war zu jener Zeit die einzige künstlerische Lehranstalt in der Slowakei und ihr Bestand schuf die Voraussetzungen zur Förderung talentierter Schüler in den Fächern der Keramik, Textil, Grafik, Fotografie, Film, bei der Bearbeitung von Holz und Metall, der inneren Architektur, sowie auch in den theoretischen und kunsthistorischen Fächern. Viele Absolventen der Schule besuchten nachher die Akademie oder die Kunstgewerbeschule (Umprum) in Prag, andere begannen das erlernte Fach in der Praxis auszuüben. Die Schule gab ihnen dazu die nötigen Grundlagen und Hinweise, wie man das Nützliche mit der Kunst verbinden kann.

Die Ereignisse von 1938 an und nachher der Zerfall der Republik, bedeuteten gleichzeitig das Ende der Kunstgewerbeschule in Bratislava. Die Schule wurde wegen ihrer fortschrittlichen Tendenzen aufgelöst, die Professoren gingen in die verschiedensten Richtungen. In Bratislava versuchte man mit einem Lehrstuhl für bildende Kunst an der Technischen Hochschule die Kunstgewerbeschule zu ersetzen, doch fehlten pädagogische und künstlerische Kräfte, welche dem Lehrkörper der ehemaligen Kunstgewerbeschule gleichgokommen wäre.

Das kurze Wirken der Kunstgewerbeschule in Bratislava konnte zwar zu keiner Tradition führen, dennoch war ihr Bestand für die Weiterentwicklung der slowakischen Kunst bedeutend. Der Beitrag der Kunstgewerbeschule zur modernen slowakischen Kunst wurde noch nicht ausgewertet, doch wir wollen hoffen, dass die Geschichtsforschung die gebührende Wertung des Einflusses der Schule auf die neue Generation nachholen wird.

## Kryštalizácia bauhausovských estetických princípov v typografii

Bauhaus vznikol ako vyššie štátne učilište architektúry a priemyselného výtvarníctva. Rozsah učiva a proporcie vyučovacích predmetov vymedzilo vedenie školy v programe z roku 1919 (Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar). Program obsahoval základné druhy umenia: architektúru, maliarstvo a sochárstvo, ako aj príslušné špecializácie podľa odborov. Z hľadiska uvedenej témy nás zaujíma odbor grafiky a k nemu sa viažúce remeslá. Podľa programu (bod e) sa žiak mohol vyučiť za leptára, drevorezára, litografa, umeleckého tlačiaru (Kunstdrucker) a za cizelára. Okrem toho sa v programe spomína, a to v rámci vyučovania kresby a maľovania (pod bodmi f a g) navrhovanie ornamentov a kreslenie písma.

Metóda synchronizovanej výchovy v remese a v umení, ktorá sa dôsledne uskutočnila najmä vo weimarskom období do roku 1925, plne sa uplatňovala aj v grafickej dielni. Bola jednou z prvých, ktorá napriek finančným ťažkostiam Bauhausu pracovala naplno. V súlade so všeobecnou organizáciou dielenskej práce v Bauhause mala umeleckého vedúceho (Meister der Form) v osobe Lyonela Feiningera (1871—1956) a praktika (Meister des Handwerks), pracovitého a precízneho tlačiaru Carla Zaubitzera. V dielni sa uplatňovali všetky tlačové techniky, a preto ju radi navštevovali nielen grafici, ale aj ostatní žiaci, ktorí tu chceli realizovať svoje návrhy v jednej z troch tlačových techník. Hlavnou úlohou grafickej dielne však bol výcvik žiakov v grafických technikách so zameraním na drevo-rezbu, litografiu a lept.<sup>1</sup>

Významnú úlohu mala dielňa v rokoch 1921—1924. Vtedy pracovala na ojedinelom diele európskej umeleckej avantgardy, na päťdielnej mape grafických listov *Neue europäische Graphik*.<sup>2</sup> Pracovať na nej začali roku 1921 a podľa pôvodného plánu mala zachytiť stav grafickej tvorby európskej avantgardy. Napriek veľkým ťažkostiam s obstarávaním originálov mapu dokončili roku 1924, no nebola úplná.<sup>3</sup>

Roku 1925, keď donútili Bauhaus presťahovať sa do Dessau, grafické práce ustupujú a do po-

predia sa dostáva typografia a reklamné návrhárstvo. Podľa súčasnej literatúry o tejto činnosti Bauhausu a hlavne vlastným štúdiom *Bauhausbücher*, ich úpravy, ako aj úpravy ostatných tlačiarских produktov dielne sa pokúsim zovšeobecniť zásady bauhausovskej typografie a kryštalizáciu jej estetických princípov.

\*

Bauhausovská typografia odráža charakteristickú črtu učilišta, na ktorom experiment tvoril základnú metódu remeselnej a umeleckej výchovy. A podobne ako v ostatných odboroch umenia, Bauhaus sa neusiloval ani v knižnej grafike a typografii o nejaký štýl, a to ani po odchode Gropiovom.<sup>4</sup> V bauhausovskej typografii zaznamenávame také rozporné javy, ako je napríklad klasicistická úprava letáka programu učilišta z roku 1919 a asymetricky upravený leták, ktorým sa o päť rokov neskôr propagovalo vyjdenie spomínaných *Bauhausbücher*. Leták *Bauhausbücher* upravil Moholy-Nagy a svedčí o veľkom oblúku, ktorým prešla typografia v Bauhause, kým vznikol jeden z možných variantov v zmysle estetických princípov funkcionalizmu.

To, ako sa rozdielne chápala funkčnosť typografie, vyplýva už zo samého názvu, akým jednotliví teoretici Bauhausu a mimo neho označovali funkcionálnu typografiu. Neraz ju nazvali „vecnou“, analogicky s rovnomenným smerom novej vecnosti vo výtvarnom umení. Často ju označovali za „elementárnu“ podľa van Doesburgovho elementarizmu, lebo preferovala groteskový tvar písma a ornament z elementárnych geometrických prvkov. Tschichold ju nazval v protiklade ku klasicistickej typografii prosto „novou“ typografiou.

Na „bauhausovskú typografiu“ spočiatku vplýval expresionizmus a futurizmus. Ale sotva budeme môcť zistiť, kto sa ako prvý postavil proti tzv. klasicistickým pravidlám typografie. V európskej typografii zaznamenávame expresívno-dadaistické prejavy, najmä v Nemecku a konkrétne v knižnej grafike Oskara Kokoschku, Kurta Schwittersa a iných, no Bauhaus sa správa v začiatkoch ku knižnej kultúre a typografii pasívne. Na prelo-

me dvadsiatych rokov expresionizmus, dada a najmä futurizmus aktívne zasahovali do knižnej kultúry v Nemecku a Taliansku a významne ovplyvnili aj mladú sovietsku typografiu.

V čase, keď Gropius vydáva celkom tradične upravený program Bauhausu, uplynulo takmer 10 rokov od uverejnenia Marinettiho *Manifestu futuristickej poézie*, a v kapitole *Révolution typographique* celkom v protiklade s tradíciami Bodo-niho typografie vyhlasuje: „Moja revolúcia sa zameriava proti všetkému, čomu sa povie typografický súlad stránky a čo prekáža pohybu a protipohybu...“<sup>5</sup>

Aj sovietska knižná grafika a typografia sa dala hneď po Októbrovej revolúcii na cestu experimentu, zavrhuje klasicistickú typografiu. El Lisickij, Rodčenko a Majakovskij stoja na čele novej futurizmom ovplyvnenej typografie a najmä Majakovskij revolučne zasiahol do typografickej úpravy poézie. Našiel adekvátny grafický výraz pre svoj básnický štýl a je pozoruhodné, že v ňom pokračovali aj v neskorších rokoch, keď sa sovietska typografia vracala ku klasicizmu a neskôr k secesii.

László Moholy-Nagy a Herbert Bayer sa zaoberali síce typografickými experimentmi hneď po príchode na Bauhaus, lenže v prvých rokoch ich nemohli realizovať vo weimarskej grafickej dielni, ale len mimo sféry učilišta. Začiatočná pasivita Bauhausu k typografickým otázkam sa najmarkantnejšie prejavila na prvej výstave Bauhausu roku 1923, keď postavili štvorhranný prízemný rodinný domček, ktorého pôdorys meral iba 12,7 × 12,7 m, a v ňom verejne demonštrovali uskutočnenie hesla: *Umenie a technika — nová jednota*. V tomto domčeku bolo všetko, čo si vyžaduje dobre fungujúci — hovoriac slovami Corbusiera — „stroj na bývanie“.

Aj keď na spomínanej výstave typografia chýbala, výstava vplývala na kryštalizačný proces funkcionalistickej typografie. V októbri 1925 vyšlo osobitné číslo lipského časopisu *Typographische Mitteilungen*, v ktorom učiteľia Bauhausu (Moholy-Nagy a Schwitters) a knižní umelci mimo Bauhausu (El Lisitzkij a Jan Tschichold) formulovali nasledujúce zásady funkcionalistickej typografie v podobe 8-bodového programu:

1. Nová typografia je účelová (zweckbetont).
2. Účelom typografie je oznamovať. Oznam

sa má zverejniť najstručnejšou, najjednoduchšou a najdôraznejšou formou.

3. Ak typografia má plniť sociálnu úlohu, vyžaduje si vnútornú a vonkajšiu organizáciu použitého materiálu.

4. Vnútorná organizácia znamená obmedziť sa na základné prostriedky typografie, na písmo, číslice, znaky a linkový materiál zo sadzačskej kasy a sadzacieho stroja. Elementárnou formou písma je grotesk všetkých variácií v obyčajnom, polotučnom, tučnom — úzkom alebo širokom reze.

5. Vonkajšiu organizáciu zaručuje kontrastná úprava a voľba kontrastných foriem, veľkosti a sily písma.

6. Elementárna úprava vylučuje akékoľvek použitie ornamentu. Použitie liniek a iných elementárnych foriem (štvorcov, kruhov a trojuholníkov) musí mať opodstatnenie v celkovej konštrukcii.

7. Nová typografia sa opiera o normalizované formáty papiera (DIN), lebo len takto možno zvládnuť rozsiahlu organizáciu tlačiarstva.

8. Elementárna úprava nie je ani v typografii absolútna a konečná, lebo pojem elementárnej úpravy sa mení a podlieha zmenám ako samy prvky, z ktorých sa skladá.

Pionierom zásad funkcionálnej typografie a jej teoretikom v Bauhause bol Moholy-Nagy (1895—1946).<sup>6</sup> Spolu s Gropiom zodpovedal za vydávanie *Bauhausbücher*. (Vydavateľom tejto modernej knižnice teoretických učebníc o umeleckej tvorbe bol Albert Langen-Verlag. Od roku 1925 do 1931 vyšlo z pôvodne plánovaných 50 zväzkov 14 kníh, z nich 12 upravil Nagy a dve aj napísal.)<sup>7</sup>

Výsledky svojich experimentov v oblasti typografie Nagy prvý raz zhrnul v osobitnom článku *Zeitgemässe Typographie, Ziele, Praxis, Kritik*. V článku sa dožadovoval, aby úprava tlači adekvátne vyjadrovala súčasnú techniku a vkus. Vychádzajúc z daného stavu strojovej sadzby a rátajúc s reálnou možnosťou rozvoja fotosadzby Nagy konštatoval, že knižná kultúra sa pohybuje na úrovni Gutenbergovej produkcie a zaošáva za úpravou časopisov a plagátov. Likvidáciu šedosti knižných strán očakával Nagy od upravovateľov, ktorí by boli schopní využiť možnosti strojového a materiálového rozvoja polygrafie a zároveň aplikovať optické zážitky aj v typografii.

Veľa očakával Nagy od rozvoja reprodukčných techník, ktoré sú predpokladom novej, o optický zážitok sa opierajúcej typografie. Nagy písal: „Novoty (ako fotografia, film, zinkografické a galvanoplastické techniky) vytvorili predpoklady na stále sa rozvíjajúcu základňu aj pre typografiu. Vynález svetlotlače a jej rozvoj, fotosádzací stroj, vnímanie svetelnej reklamy, zážitky optickej kontinuity vo filme, simultánne pôsobenie udalostí (veľkomesto) umožňuje a vyžaduje novú úroveň aj na opticko-typografickom úseku. Šedý text sa bude meniť na farebnú obrázkovú knihu a bude sa vnímať ako kontinuitná optická úprava (ako súvislý sled jednotlivých strán).“<sup>8</sup> Nagy bol presvedčený, že vďaka pohotovosti moderných reprodukčných techník bude možné ilustrovat aj filozofické diela.

Prvý krok k novej opticko-typografickej syntéze v knihe mal by podľa Nagya viesť k novému zjednotenému písmu. Napísal niekoľko prác o reforme písma a nových grafických symboloch. Preto v súčasnosti Nagya často citujú ako autora na medzinárodných kongresoch, keď je reč o nových symboloch a znakoch v záujme rozvoja medzinárodnej komunikativnosti.<sup>9</sup>

Vo svojej kritike písmárskej kultúry Nagy zavrhol rozlišovanie medzi veľkými a malými literami. Pokladal súčasné tvary písma — s výnimkou niektorých fonetických znakov — za prekonané, lebo sa zakladajú na prastarej tradícii a ich pôvod sa už sotva dá zistiť. Podľa Nagya len také formy tlačového písma budú znamenať prínos, ktorých osnova sa bude opierať o prírodovedné poznatky. V tejto súvislosti kladne hodnotí bezpátkový grotesk, no nepokladá ho za definitívne riešenie problému. Tvar sa dorieši, až keď sa dovrší vývin automatizácie sadzačských a písacích strojov.

Novú opticko-typografickú syntézu si predstavoval Nagy ako neornamentálnu. Namiesto secesnej ornamentálnosti sa dožadoval kontrastov: prázdnota — plnosť, svetlé — tmavé, farebné — nefarebné, vodorovné — zvislé, kolmo — šikmo a pod. Oproti stáročia trvajúcej „staticko-koncentrickej“ úprave žiadal rovnováhu, spočívajúcu na „dynamicko-excentrických“ prvkoch. Pri úprave rátať s elementárnymi typografickými znakmi, bodkami, linkami a i.

Mimoriadna zanietenosť človeka-umelca a dialektická predvídavosť charakterizujú teoretické

úvahy a praktickú, prevažne experimentálnu činnosť Moholya-Nagya. Úprava Bauhausbücher sa stala predchodcom súčasného vývinu, keď pod vplyvom elektroniky prebieha v polygrafii druhá technická revolúcia a pod tlakom všeobecného tempa technického a vedeckého rozvoja sa mení tvárnosť knihy. Doba si vynucuje nové formy učebnice, náučno-populárnu a lexikálnu literatúru, a napokon sa nevyhnutne črtá nová písmová symbolika, prispôbená rýchlosádzacím automatom.

Nagyov vplyv pôsobil na typografiu Bauhausu už v dessauskom období. Ale ani v novej dielni sa typografia nemohla prejavovať v knižnej grafike, ale iba v úprave tlačí pre domácu potrebu. Typografia a úprava týchto tlačí, ako aj vedenie dielne podliehali Herbertovi Bayerovi (1900).<sup>10</sup> Už vo weimarskom období — keď typografia a reklamné návrhárstvo ešte nepatrili do učebnej osnovy Bauhausu — zaoberal sa spolu so žiakmi, hlavne Josefom Albersom a Joostom Schmidtom typografickými experimentami. Značne na nich vplývala expresívna kaligrafia majstra formy Ittena, Schwittersov dadaizmus, ale aj konštruktivizmus skupiny „De Stijl“ Pieta Mondriana a Thea van Doesburga. No rozhodujúci vplyv na Bayera mala Nagyova úprava Bauhausbücher. Bayer prijal aj Nagyovu myšlienku reformy písma a elementárnej typografie a navrhol nové písmo Universal-Grotesk v dvoch variantoch, v obyčajnom a úzkom reze.

V osnove Universal-Grotesk z roku 1925, ako aj v návrhu reklamného druhu tieňového písma (konturlose Schattenschrift) v tvare grotesku sa prejavoval mimoriadny grafický talent a Bayerova schopnosť zovšeobecniť estetické princípy Bauhausu. Bayerova konštruktivistická interpretácia grotesku sa vyznačovala redukciami oblých tvarov a uhlov písma na najpotrebnejšiu mieru. Zjednodušená kresba písmena *a*, diferencovanosť *b*, *d*, odvážna úspornosť v kresbe *g*, *r*, ako aj zvytvárnenie z svedčia o výsostne tvorivom prístupe Bayera k riešeniu tvarovej redukcie písma v duchu bauhausovských estetických princípov účelovosti.

Aj keď sa dessauská tlačiareň zameriavala na typografické úlohy len v rámci výeviku a na výrobu tlačí pre domácu potrebu, usilovala sa o osobitnú úpravu a napomáhala kryštalizovať názory na typografiu. Pod vplyvom praxe sa for-

moval Bayerov profil a v závere svojej pedagogickej činnosti sa vzdával dadaistických vplyvov, ale takisto aj odmietol Nagyovu úpravu Bauhausbücher, najmä jeho prehnaný dôraz na funkcionálnu tučnosť liniek. Bayer používal na vyzdvihovanie pestrú, prevažne červenú farbu.

Pod Bayerovým vedením sa vyhranili bauhausovské funkcionalistické princípy typografie. Jej hlavné znaky by sa dali zhrnúť do troch bodov:

1. orientácia na elementárne formy písma a ornamentu,
2. dôraz na konštrukciu tlačí,
3. používanie normalizovaného materiálu, najmä papierových formátov.

Popri typografických úlohách pri výrobe merkantilných tlačív sa dessauská tlačiareň zameriavala aj na reklamnú tlač. Tento odbor väčšmi priťahoval žiakov než úprava ostatných akcidenčných prác. Pri riešení náročných grafických úloh, kde typografia hrala len podradnú úlohu, dostával sa Bayer do konfliktu s niektorými princípmi funkcionalizmu. Spoznával, že pri osonovaní reklamného tlačiva nevystačí iba s elementárnymi typografickými prostriedkami a štandardným materiálom. Svoje poznatky o ohraničenosti funkcionalizmu Bayer potom vyjadril v článku *Typographie und Werbesachengestaltung*.<sup>11</sup> Článok napísal pred svojím rozchodom s funkcionalizmom a tesne pred odchodom z učilišťa. Poukazuje v ňom na potrebu chápať účelnosť v reklamnom návrhárstve v súlade s psychologickými a fyziologickými požiadavkami, ktoré v ňom hrajú nadradenú úlohu. Bayer píše: „Účelná úprava náborových tlačí mala by predovšetkým vychádzať z psychologickej a fyziologickej stránky veci.“ (Zweckmässiges Werbesachen-Gestalten sollte in erster Linie auf Gesetzen der Psychologie und Physiologie aufgebaut sein.)<sup>12</sup> Bayer napokon odmietol princípy elementárnej typografie v reklamnom návrhárstve a začal uplatňovať surrealistické výtvarné tendencie.

Po Bayerovom odchode prevzal vedenie tlačiarne Joost Schmidt (1893—1948). Orientoval ju na reklamné návrhárstvo a výstavnú grafiku. Poslednej venoval hlavnú pozornosť. Syntetizoval vo výstavnej grafike architektonické a typografické prvky a svojimi graficko-písmarskými pútačmi reprezentoval Bauhaus aj navonok, a učilište získalo nimi značnú popularitu.

V knižnej grafike nezaznamenávame teda — z príčin, ktoré by nás odviekli od témy — ani v dessauskej ére výraznejší prejav. O to pozorhodnejšie boli odozvy bauhausovského funkcionalizmu v knižnej kultúre mimo jeho učilišťa. Najvýznamnejším teoretikom a praktikom funkcionalizmu v typografii knihy sa stal Jan Tschichold, autor mnohých teoretických prác o typografii, písmárstve a knižnej kultúre vôbec.<sup>13</sup> Tschicholdove práce mali v 20. a 30. rokoch celosvetový význam a bytostne súviseli aj s avantgardizmom v Československu. Na Karla Teigeho sa Tschichold často odvolával. K Tschicholdovi sa hlásila aj Škola umeleckých remesiel v Bratislave (1928—1938), v ktorej hlásateľom bauhausovského funkcionalizmu tschicholdovského razenia bol architekt Zdeněk Rossmann.<sup>14</sup> Jeho prácu si Tschichold vážil, ukážky z nej zaradil do svojej knihy *Typographische Gestaltung*.

Tschichold sa všestranne vyrovnal s výtvarnými problémami modernej knihy a opierajúc sa o experiment snažil sa ich riešiť s vedeckou presnosťou. V súlade s bauhausovskými princípmi účelovosti zdôrazňoval konštruktivizmus a v jeho teoretických prácach sa často stretávame s pojmom „konštrukcia tlačiva“ a vyhraneným postojom k výtvarným problémom knihy.

Tschicholdov postoj k písmu možno charakterizovať výrokom z obdobia po druhej svetovej vojne, keď svoje pôvodné názory odvolal a vyznával klasickú typografiu. Keď sa ho totiž pýtali, v čom dnes vidí hlavný zdroj „omylov“ svojho niekdajšieho avantgardizmu, odpovedal, že ich vidí v nesprávnej odpovedi na otázku: ktoré je najlepšie písmo? Na túto otázku kedysi odpovedal Tschichold — zástanca elementárnej typografie jednoznačne: najjednoduchšie. A keďže najjednoduchšie písmo je grotesk, teda grotesk je aj najvhodnejším písmom na sadzbu. Rezignujúci Tschichold poznamenáva, že chyba sa už stala pri kladení otázky, lebo správne mala znieť: ktoré je najčitateľnejšie písmo.<sup>15</sup>

V článku *Kritika ornamentálnej typografie* Tschichold odmietol nielen linkový a kusový ornament, ale všetky ornamentálne prvky úpravy, ako napríklad klasickú úpravu riadkov na strednú os a Bodoniho označoval za hlavného zástancu ornamentálnej typografie. Pozoruhodné však je, že uznával písmovú tvorbu parmského majstra a bol to istý paradox, lebo text, ktorým vyjadril

nesúhlas s Bodonim, dal v rámci vlastnej úpravy vysádzať z klasicistickej antikvy.

Svoj protiklasický postoj k úprave na strednú os odôvodnil Tschichold vedeckými experimentami; ornamentálnosť, neprehľadnosť, a preto aj neúčelnosť osovej úpravy vraj sťažuje orientovať sa. Zvýšiť prehľadnosť odporúčať konštruktivistickými kompozičnými princípmi, zlučovaním obsahovo príbuzných textových častí do výrazných grafických celkov.

Tschichold-konštruktivista pri praktickej práci — v záujme úspešného spájania techniky s umením — veľmi zdôrazňoval rozvrh tlačiva, grafickú skicu. Prvotný návrh pokladal za nevyhnutný predpoklad pri riešení každej, aj tej najmenej typografickej úlohy. Hovoril o architektúre tlačiva a za základnú jednotku (tehlu) návrhu považoval riadok a za vyššiu jednotku skupinu riadkov obsahovo príbuzných. Zavedením Tschicholdových pracovných postupov, najmä rozvrhu tlačiva, po prvý raz sa pozdvihla typografia na úroveň exaktnej techniky, začalo sa hovoriť o architektúre tlačiva.

Tschicholdova typografia sa vzdala ornamentu, aj ilustrácii, ale nie obrázkového materiálu. Umelecká ilustrácia sa podľa neho nezlučuje s textom — grafickým riadkom. Nemôže sa mu rovnať čo do duchovnej adekvátnosti a nemôže ani držať krok s exaktnou technikou čítania sádzaného textu. Preto sa Tschicholdov konštruktivizmus dovoľáva fotografie, ktorá je schopná poskytovať adekvátnu informáciu o udalosti rovnako exaktne ako písmo a má bohaté vyjadrovacie schopnosti. Obrázok-fotografia môže informovať o detaile, alebo aj o celom slede zmien, ktorými udalosť prechádza. V podobe fotomontáže môže obrázok obohatiť literárnu myšlienku a stáva sa adekvátnym sádzanému riadku, ktorý nám umožňuje vnímaním slov získavať pomocou diferencovaných znakov abecedy súvislú obraznú predstavu o literárnej myšlienke a dejí. Tschicholdova škola propagovala *typofoto*, kombináciu písma s fotomontážou alebo písma s technikou kresby. Moderné reprodukčné techniky by mali mať hlavný podiel na tejto o fotografiu sa opierajúcej syntéze slova a obrázku.

Popri zvláštnostiach Tschicholdovho konštruktivizmu v jednom sa úplne stotožňoval so všetkými vyznavačmi estetických princípov funkcionalizmu, — že písmo ako hlavný nositeľ výtvar-

nosti knihy získava groteskom svoj najadekvátnejší výraz. Tschichold píše: „Grotesk ostáva to písmo súčasnosti, o ktorého mimoriadnej použiteľnosti sa denne presvedčí každý, kto kriticky uvažuje o voľbe vhodného písma.“<sup>17</sup> Na základe psychotechnických skúšok sa dospelo k dvom základným poznatkom:

1. čím viac sa tvar písma abstrahuje a zbavuje ornamentálnych prvkov, tým lepšie a rýchlejšie sa číta,
2. malé litery sa lepšie čítajú ako verzálky.

Všeobecný príklon ku grotesku odrážal demokratické tendencie a zdôraznenie medzinárodnosti typografie. Tieto tendencie uvítali po prvej svetovej vojne, najmä v Európe, keď na troskách monarchií vzniklo niekoľko nových mnohonárodnostných štátov s demokratickou ústavou. Tým možno vysvetliť, že písmo grotesk a funkcionalistická typografia sa stali takmer súčasťou národnej kultúry vo Švajčiarsku, Belgicku a v niektorých severských štátoch.

V tom čase sa učitelia Bauhausu už opatrnejšie vyjadrovali o grotesku ako o jedinej forme písma s výnimočnými vlastnosťami. Konkrétne to bol Joost Schmidt, ktorý vyučoval písmárstvo a okolo roku 1930 sa zasadil za ornamentálnejšie tvary písma. A priamym hlásateľom kompromisu renesančných druhov písma s funkcionalizmom sa stal vynikajúci anglický typograf a teoretik knižnej kultúry Stanley Morison. V teoreticko-esejistickej práci *First Principles of Typography* (1935) sa hlási k účelovosti. Píše: „Typografia má v podstate praktický význam a len mimochodom aj estetické ciele, lebo čitateľ sa len zriedka chce potešiť krásam tlače...“ Vychádzajúc z tohto utilitárneho názoru Morison žiada, aby úmerne k náročnosti obsahu knihy upravovatelia upustili od prostriedkov, odpútavajúcich čitateľa. Morison dospel k modernej definícii typografie. Píše: „*Typografiu možno definovať ako umenie správne upravovať tlačiarenský materiál s osobitným cieľom: prehľadnou sadzbou, rozdelením plôch a vhodnou voľbou písma napomáhať čitateľovi v čo najväčšej miere porozumieť autorov text.*“<sup>18</sup>

K osobitnému a kultivovanému funkcionalizmu v typografii sa dopracoval v tridsiatych rokoch Paul Renner. Bol nielen teoretikom geometricko-funkcionálnej typografie, ale aj jedným z najúspešnejších tvorcov moderného grotesku, Futury. Pre tvarovú čistotu a dôslednú geometrizáciu kresby

Futury (vznikla v rokoch 1928—1930) uznávajú Rennera na celom svete. Futura bola už začiatkom 30. rokov známa vo všetkých tlačiarňach v Európe a USA.

Tesne pred druhou svetovou vojnou vydal Renner teoretickú prácu,<sup>19</sup> v ktorej sa síce verejne nehlási k estetickým princípom Bauhausu, ale názorom a svojím dielom dáva najavo, že je zástancom grotesku a geometricko-funkcionálnej typografie, a to v čase, keď nacistický režim kriesil tradíciu fraktúrového písma.

Prísna geometrizácia je hlavným znakom kresby Rennerovej Futury. V klasickej forme potvrdil teoretický predpoklad Moholya-Nagya, Tschicholda a iných prívržencov funkcionalizmu, že hodnota písma, myslím utilitárna hodnota, schopnosť čitateľa ho rýchlo vnímať sa zvyšuje úmerne s tým, ako sa v základnom tvare približuje k základným geometrickým formám.

Prísna geometričnosť je hlavným znakom aj Rennerovej knižnej typografie, ktorá sa napodiv nestavia celkom odmietavo k ornamentu a ani k ilustrácii a tým sa vlastne dištancuje od Tschicholdovho radikalizmu a názorov v sebestačnosti typografie. Ilustračný sprievod v knihe porovnáva Renner s nástennou maľbou, ktorú možno vnímať osobitne, alebo ako organickú časť výtvarného riešenia a architektonického, trojdimenziálneho priestoru. A hoci v zásade je zástancom čierneho grafického riešenia knihy, poučený iluminovanými knihami stredoveku, nevyklučuje ani farebný výtvarný prejav v knihe.

V protiklade teda k bauhausovským princípom Renner uznáva autonómne postavenie ilustrácie, ktorú treba hodnotiť podľa intenzity pôsobenia a sily, ako dokáže výtvarník umocniť literárne dielo. Renner ani nerozlišuje medzi špecificky monumentálnym grafickým a ornamentálnym prejavom, lebo aj čisto ornamentálny doplnok môže mať istú literárnu hodnotu, a to podľa stupňa fantázie a dôvtipu ilustrátora-umelca. Z hľadiska Rennerovej požiadavky povýšiť knihu na úroveň

„Gesamtkunstwerku“ je zaujímavý jeho názor, podľa ktorého by bolo ideálne, keby ilustrátor pristúpil k výtvarnej práci až po zalomení sadzby.

V súlade s estetickými názormi Moholya-Nagya vytvárať na dvojstránke silné kontrasty, preferuje Renner klasické, grafické techniky a je presvedčený, že nijaká chemická reprodukcia nedosahuje kvalitu originálneho drevorezu alebo drevorytu. Odporúča ju dokonca pri sadzbe vedeckej a technickej literatúry. Renner, zástanca lineárnej konštrukcie písma, tvrdí, že ani najkvalitnejšia fotografia nemôže súťažiť s výtvarnosťou rýdzej lineárnej kresby. Tu sa stretáva na jednej rovine s Picassom, ktorý podobný názor vyjadril v rozhovore s D. H. Kahnweilerom o svojich ilustráciách k *Ovidiovým Metamorfózam*. Picasso: „Preto som vám minule povedal, že mám svoje Metamorfózy rád“. A ďalej pokračoval: „Kresba v jednom ňahu má svoje vlastné svetlo. Tvorí si ho a nenapodobňuje ho.“<sup>20</sup>

Tvorca Futury, Renner, je zaiste jedným z najvyhranenejších zástančov funkcionalizmu, avšak neodmietol ornament, ani ilustráciu. Pokúsil sa zmierniť dve extrémne stanoviská na knižnú typografiu, prvé, prikláňajúce sa pri voľbe písma a vo výtvarnosti k renesančnej knižnej kultúre, a druhé, nadväzujúce na klasicizmus a smerujúce k funkcionalizmu.

Týmto hrubým delením naznačujem v závere svojho príspevku dva protikladné prúdy v súčasnej svetovej knižnej kultúre. Rennerova typografia svedčí o možnosti kompromisu, konkrétne o tom, že ani funkcionalizmus nemusí znamenať odmietnutie ornamentu a ilustrácie. Napokon ani v Bauhause nič nenamietali voči ornamentu z elementárnych prvkov, ak bol v súlade s groteskom, a najmä ak bol funkčný. Prírodné, väčšina prívržencov funkcionalizmu sa usilovala o syntézu grotesku s fotografiou a s farebno-plošným doplnkom. Tieto zásady prijala aj ŠUR, kolíska modernej slovenskej knižnej kultúry.

<sup>1</sup> Pozri Bauhaus-Archiv, *Arbeiten aus der graphischen Druckerei des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919—1925* — katalóg z výstavy roku 1963 v Darmstadte, 3.

<sup>2</sup> Celkom ich bolo štyridsať sérií, z nich tri vydal Bauhaus vo vlastnom náklade: Feininger (1921), Marcks (1923) a mapa bauhausovských majstrov.

<sup>3</sup> Mapa obsahovala: I. Majstri Bauhausu vo Weimare, III. a IV. Nemeckí umelci, V. Talianski a ruskí majstri, II. bola neúplná. Pôvodne ju plánovali ako mapu francúzskych majstrov, ale obsahovala len grafiku štyroch umelcov: Kubína, Légera, Marcoussisa a Survega. Ešte v septembri 1924 sa Gropius v snahe dokončiť dielo obrátil osobitným listom na ostatných francúzskych umelcov, ale reakčná thüringenská vláda zmarila odoslanie listov, ofrankované listy stiahla a tesne predtým dala všetkým umelcom-učiteľom Bauhausu výpoveď. Pozri c. katalóg, 5—6.

<sup>4</sup> Gropius viedol školu až do roku 1929 a roku 1934 emigroval do Anglicka a neskôr do USA. Po Gropiovi prevzal vedenie Hannes Mayer, ale už roku 1930 dessauský sociálnodemokratický magistrát ho pozbavil vedenia pred údajné „marxistické vyučovacie metódy, ktoré podkopávajú občianske pojmy o staviteľstve a architektúre a kazia mládež“. Hannes Mayer opustil Bauhaus spolu so skupinou architektov a emigroval do ZSSR. Po Mayerovi prevzal vedenie Holandán Ludwig Mies van der Rohe. Roku 1932 sa Bauhaus odsťahoval do provizórnej budovy v Berlíne. V apríli 1933 označila fašistická vláda Bauhaus „za liaheň bolševickej kultúry“ a rozpustila ho.

<sup>5</sup> F. T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, Milano 1909. Citujem podľa Kapra, *Buchgestaltung*, 50. (Preložil L. K.)

<sup>6</sup> Nagy sa narodil v Bacsbadorde v Maďarsku. Počas prvej svetovej vojny prerušil štúdium práva. Bol ťažko zranený a ako rekonvalescent začal maľovať. Pod vplyvom expresionizmu a ruského avantgardizmu začal vydávať programatický časopis skupiny MA (Dnešok). Začiatkom dvadsiatych rokov žije striedavo vo Viedni a v Berlíne. Roku 1923 ho povolali na Bauhaus, kde sa stal umeleckým vedúcim kovospracujúcej dielne a učiteľom základného školenia (Elementarunterricht). Po odchode z Bauhausu sa natrvalo usadil roku 1937 v USA. V Chicagu založil školu „New Bauhaus“. Bohatá je jeho publikačná činnosť. Roku 1946 vydal rozsiahle teoretické dielo *The New Vision* a v tom istom roku umrel v Chicagu.

<sup>7</sup> Malerei, Photographie, Film (8. zväzok); Von Material zu Architektur (14. zväzok).

<sup>8</sup> „Neuerungen (wie die Verbreitung der Photographie, des Films, der zinkographischen, galvanoplastischen Techniken) haben eine neue, sich ständig weiterentwickelnde Schaffensbasis auch für die Typographie hervorgebracht. Die Erfindung des Lichtdrucks, sein Weiterausbau, die photographische Setzmaschine, das Erfassen der Lichtreklame, das Erlebniss der optischen Kontinuität im Film, die simultane (gleichzeitige) Auswirkung sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse (Gros-

stadt) ermöglichen und fordern ein durchaus neues Niveau auch auf optisch-typographischem Gebiete. Der graue Text wird sich in ein farbiges Bilderbuch wandeln und wird als ein kontinuierliche optische Gestaltung (zusammenhängende Folge vieler einzelner Blätter) aufgefasst werden.“ Citujem podľa H. M. Winglera, *Das Bauhaus — 1919—1933*, Weimar—Dessau—Berlin, 1962.

<sup>9</sup> Na medzinárodnom kongrese World Congress on New Challenges to Human Communications pod názvom Vision 65, ktorý sa konal roku 1965 od 21.—23. X. na Univerzite Southern Illinois v USA, vyzdvihol Japonec Masaru Katsumie zásluhy Nagya a iných v úvode svojho referátu *On Problems of International Symbology*. Pozri referáty z uvedeného kongresu v Dicta 8, New York 1966, 26.

<sup>10</sup> Herbert Bayer sa narodil v Haagu (v Hornom Rakúsku). Do roku 1921 pracoval v umeleckopriemyselných ateliéroch v Linci a Darmstadte. Od uvedeného roku študoval v Bauhause odbor nástennej maľby a zároveň sa zaoberal typografickými experimentami. Po absolvovaní weimarského učilišťa povolali ho roku 1925 do Dessau, kde do roku 1928 viedol tlačiareň a staral sa o úpravu obchodných, spoločenských a reklamných tlačív.

<sup>11</sup> Bauhaus, Zeitschrift für Bau und Gestaltung, Dessau, 1928, roč. 2, č. 1.

<sup>12</sup> Citujem podľa Winglera, 144.

<sup>13</sup> Z rozsiahlych teoretických prác sa priamo dotýkajú našej témy: brožúra *Elementare Typographie* (1925), *Die neue Typographie* (Berlin 1928) a *Typographische Gestaltung* (Bazilej 1935).

<sup>14</sup> Pozri Rossmannov článok *Úkoly grafického školní* vo výročnej správe ŠUR a UŠ z roku 1931—1932, 46—54. Výročná správa obsahuje Tschicholdov krátky článok *Několko účelných pravidel pre akcidenčnú sadzbu v novodobej typografii*. Cyklus prednášok na ŠUR mal Moholy-Nagy. Pozri o tom Výročnú správu ŠUR z roku 1930—1931.

<sup>15</sup> Kurt Weidemann, *Jan Tschichold — bevor er vom Saulus zum Paulus wurde*. Der Druckspiegel, 1963, 223.

<sup>16</sup> Tschichold, *Typographische Gestaltung*, 12.

<sup>17</sup> Tamže, 26. „Die Grotesk bleibt die Schrift der Gegenwart, und ihre unerhört grosse Anwendbarkeit bestätigt sich gerade demjenigen täglich, der immer wieder kritisch nach der jeweils bestgeeigneten Schrift sucht.“ (Preložil L. K.)

<sup>18</sup> Citujem podľa knihy Oliver Simone, *Introduction to Typography*, London 1946, 10. (Preložil L. K.)

<sup>19</sup> Paul Renner, *Die Kunst der Typographie*, Berlin 1939.

<sup>20</sup> Citujem zo štúdie Adolfa Hoffmeistera, *Die Metamorphosen Picassos und Picassos „Metamorphosen“*. Internationale Beiträge zur Buchgestaltung — Buchkunst III, Dráždany 1959, 65.

Die Bauhaus-Typografie ist von den charakteristischen Merkmalen einer Lehranstalt gekennzeichnet, welche das Experiment zur methodologischen Grundlage für die handwerkliche und künstlerische Erziehung gemacht hat. Doch so wie in den anderen Kunstfächern, strebte das Bauhaus auch in der Typografie zu keinem besonderen Stilausdruck.

Wie unterschiedlich man die Funktion der Typografie auffasste, geht bereits von der verschiedentlichen Benennung hervor, mit welcher die Theoretiker im und ausserhalb des Bauhauses die funktionelle Typografie bezeichneten. Manche nannten sie, analogisch zur gleichnamigen Richtung des Neuen Sachlichkeit in der bildenden Kunst, die „sachliche Typografie“. Oft wurde sie, im Zusammenhang mit dem Elementarismus von Doesburg als „elementare Typografie“ bezeichnet, weil man doch die Groteskschrift, das abstrakte Ornament und elementare geometrische Elemente bevorzugte. Tschichold nannte sie im Gegensatz zur klassischen Typografie, einfach, die „neue Typografie“.

Ein Pionier und Theoretiker der funktionellen Typografie war im Bauhaus Moholy-Nagy (1895—1946). Zusammen mit Gropius war er für die Herausgabe der Bauhausbücher verantwortlich. Vom Jahre 1925 bis 1931 sind von den geplanten 50 Bänden 14 erschienen, davon wurden 12 von Nagy auch gestaltet, zwei davon hat er geschrieben. Die Ergebnisse seiner langjährigen Experimente auf dem Gebiete der Typografie hat Nagy nach 1925 in der Studie „Zeitgemässe Typografie, Ziele, Praxis, Kritik“ zusammengefasst. Nagy setzt sich für eine Typografie und Gestaltung ein, welche sich auf zeitgemässe Technik und Geschmack stützen soll. Sehr viel Erwartungen setzte Nagy auf die Entfaltung der Reproduktionstechnik, sie soll die Voraussetzungen für eine neue, auf die optischen Erlebnisse basierende Typografie, schaffen.

Die funktionalistischen Prinzipien der Bauhaus-Typografie haben sich in der Dessauer Zeit herauskristallisiert. Damals war die grafische Werkstätte in Händen von Herbert Bayer, der sich vorallem intensiv mit dem Schriften-Problem befasste und selbst einige entworfen hat, so z. B. die Universal-Grotesk. Die Hauptzüge der Typografie, die mit der Dessauerperiode verbunden sind, lassen sich folgend zusammenfassen:

1. Orientierung auf elementare Schrift- und Ornamentformen,
2. Betonung des Entwurfes und der Konstruktion der Drucksorten,
3. Gebrauch von normalisierten Papierformaten.

Interessant waren die Auswirkungen der funktionellen Typografie auf die Druckkultur ausserhalb des Bauhauses. Zum bedeutendsten Theoretiker und Praktiker des Funktionalismus in der Typografie, wurde Jan Tschichold. Seine Arbeiten aus den 20. und 30. Jahren hatten weltweite Bedeutung und wirkten sich entscheidend auch auf die avantgardistische Kunst in der Tschechoslowakei aus. Tschichold hatte direkten Einfluss auch auf die Kunstgewerbeschule in Bratislava und der bedeutendste Vertreter eines Funktionalismus Tschicholder Richtung war hier der Architekt Zdeněk Rossmann.

Kurt Junghanns

## Das Bauhaus und die Kathedrale der Zukunft

Die Geschichte des Bauhauses kennt eine Anfangsetappe, die allgemein als die expressionistische Phase seiner Entwicklung bezeichnet wird. Als die Hauptzeugnisse dieser Etappe werden das Haus Sommerfeld von 1921 und das Denkmal für die Märzgefallenen von Walter Gropius immer wieder genannt.

Die expressionistische Richtung war in der deutschen Architektur bekanntlich nur kurze Zeit wirksam. Am Bauhaus ging sie schon 1921/1922 zu Ende. Zweifellos hat das Bauhaus damals

auch die geringste Ausstrahlung auf die allgemeine schöpferische Entwicklung gehabt. Erst die Überwindung des Expressionismus öffnete das Tor zu einem realistischen und für die neue Formgebung wichtigem Schaffen.

Trotzdem ist die Anfangsetappe nicht bedeutungslos. Sie gehört zum Wesen des Bauhauses, auch wenn sie zu dem einheitlichen Bild der späteren Phasen scheinbar in Widerspruch steht und die Auffassungen darüber heute noch recht zwiespältig sind. Denn sie brachte das hervor,

was die wichtigste Eigenart des Bauhauses wurde: das Zusammenwirken aller Künste durch das Zusammenarbeiten bedeutender Künstler aller Gebiete unter einem Dach. Die beherrschende künstlerische Vorstellung, unter der diese Vereinigung sich ursprünglich vollzog und entwickelte, war die sogenannte Kathedrale der Zukunft.

Als das für die Entwicklung einer neuen zeitgemäßen Formkultur dringendste Anliegen hatte Gropius 1919 die Wiedervereinigung aller künstlerischen Disziplinen — der Bildhauerei, Malerei, des Kunstgewerbes und des Handwerks — zu einer neuen Baukunst bezeichnet. Diese erstrebte neue Baukunst wurde zum Ausgangspunkt aller Überlegungen und das Hauptziel der Gedanken, die sich mit der Aufgabe des Bauhauses, seinem Programm und dem Lehrplan befaßten. Gegenüber den Vorstellungen der Jahre vor dem 1. Weltkrieg, wie sie vor allem im Werkbund herrschend waren, spiegelte sich darin ein tiefgehender und folgenschwerer Wandel. Gropius selbst nannte in einer Rede vor seinen Studenten als grundlegenden Unterschied, daß man vor dem Krieg geglaubt habe, von der zweckmäßigen und künstlerisch guten Gestaltung von Einzeldingen aus „durch kühle Organisation“ zu einer einheitlichen, dem Wesen der neuen Zeit entsprechenden Formidee und Umweltgestaltung zu gelangen. Jetzt sprach er die Überzeugung aus, daß dieser Weg des Werkbundes falsch war. Jetzt hielt er die Entwicklung einer neuen, tragenden *Idee* für das Entscheidende. Sie sollte den geistig-weltanschaulichen Inhalt ergeben, der in allen Künsten gleichartig wirksam wird und sie alle zu einem einheitlichen Gesamtkunstwerk zusammenfaßt. Er stellte sich kleine, abgeschlossene Gemeinschaften vor, in denen Menschen gleicher Gesinnung voller Hingabe an das große Ziel die neuen Gedanken verdichten und in gemeinsamer Arbeit künstlerisch zum Ausdruck bringen sollten. Das Bauhaus war als eine solche kleine fruchtbare Gemeinschaft gedacht, und seine Meister wurden von Gropius gemäß dieser Vorstellung ausgewählt und berufen.

Gropius hat sich später ausdrücklich als Autor des ersten Bauhausmanifestes bekannt, in dem diese Gedanken niedergelegt waren. Er begründete seine Haltung und dieses pathetische Programm damit, daß die Jugend nicht nach Weimar gekommen wäre, wenn er nur zur Schaffung von Möbeln, Lampen und anderen prosaischen Dingen

aufgefordert hätte. Die Jugend habe damals eine neue Gemeinschaft gesucht.

Nach dem ersten Weltkrieg mit seinen Schrecken und Opfern, nach den tiefen Erschütterungen Deutschlands durch die Novemberrevolution und den Zusammenbruch des Kaiserreiches wurde in der fortschrittlichen Intelligenz eine Erneuerung der gesamten Gesellschaft von Grund auf erwartet. In keinem Land Europas — die Sowjetunion ausgenommen — war diese Erwartung so ausgeprägt wie im militärisch geschlagenen und wirtschaftlich und moralisch zerrütteten Deutschland.

Da die Revolution aber nur einige demokratische Reformen brachte und die alte Gesellschaftsstruktur mit ihren Machtverhältnissen nicht verändert worden war, orientierten sich die Zukunftshoffnungen der enttäuschten Intelligenz vor allem auf die Kraft ihrer Ideen, auf eine moralische Erneuerung des Volkes und auf die Verbrüderung aller Menschen. Man muß die expressionistische Dichtung dieser Jahre lesen, um zu verstehen, mit welcher Inbrunst, mit welcher wilden Begeisterung, mit welcher Gewalt des Wortes die neue erträumte Gemeinschaft erwartet und als Beginn einer neuen Ära gefeiert wurde. Die Vorstellung dieser idealen Gemeinschaft hatte eine solche faszinierende Kraft, daß sie das sachliche Denken und konkrete Handeln weitgehend bestimmte. Gropius stand völlig in ihrem Bann, als er den Gemeinschaftsgedanken in das Bauhaus hineintrug. Er ging von ihr aus, als er die eigene Arbeit der Vorkriegsjahre verwarf und die Zukunft der Architektur und der Formgestaltung von der gemeinschaftlichen Schaffung einer zentralen künstlerischen Idee und ihrer Widerspiegelung in allen Produkten abhängig machte. Entsprechend dieser Grundidee trat die Frage der vollendeten Technik, der besten Funktionserfüllung bei grösster Wirtschaftlichkeit, der Zweckmäßigkeit und ästhetischen Qualität als Bestimmungsfaktoren der Form völlig in der Hintergrund. Es galt als nicht mehr zeitgemäß die Form aus diesen Prämissen „zu erklügeln“. Keiner hat diese Wende so ausdrücklich behandelt wie Adolf Behne in seinem Buch „Wiederkehr der Kunst“ 1919. Gropius liebte dieses Buch und verschenkte es nach allen Seiten. Es feierte die Kunst als die einzige Macht zur Läuterung der Menschen, und wies vor allem der Architektur dabei eine entscheidende Rolle zu. Schon der *Buchum-*

*schlag* war ein Hinweis auf die Zusammenhänge zwischen kosmischen Licht und irdischer Materie in expressionistischer Sicht. Behne dachte dabei an das Bauen mit Glas. Dem klaren wie dem farbigen Glas, dem strahlenden Licht und der Helligkeit schrieb er ungeahnte Wirkungen auf den Menschen zu.

Die Verwirklichung aller dieser Ideen und Vorstellungen aber stand und fiel mit einer entsprechenden konkreten Aufgabe. Man musste eine Stelle schaffen, an der das reine Wollen, alle die idealen Bestrebungen dieser Zeit, ungetrübt durch den Alltag des Lebens, sich auf das wesentliche Ziel konzentrieren konnten, um die leuchtende Verkörperung der neuen Idee zu schaffen. Dieses konkrete Ziel konnte nur mit einem Bauwerk erreicht werden, das gleichsam als ein Tempel des Neuen nur der Darstellung der reinen Idee und keinem anderen Zweck zu dienen brauchte. War hier die neue Form erst gefunden, dann, so glaubte man, hatte sie auch die Macht, auf alles Produzierte auszustrahlen bis in die bescheidenen Dinge der menschlichen Umwelt. In diesem Sinne sprach Gropius vor den Studenten, und er nannte dieses Bauwerk „die Kathedrale der Zukunft“ oder „das Einheitskunstwerk“ oder einfach „der große Bau“. Feininger schuf dafür den berühmten *Holzschnitt*, der einen angenäherten mittelalterlichen Kirchenbau mit fünfzackigen Sternen zeigt, von denen mächtige Strahlen nach allen Seiten ausgehen und die dunkle Umgebung erleuchten. Schlemmer dachte an einen monumentalen Glasbau mit figuralen Wandbildern von seiner Hand. Gropius war also mit seinen Gedanken durchaus nicht allein. Auch die Bauhausjugend war davon überzeugt. Es hat sich ein *Studentenentwurf* für den Neubau des Bauhauses mit zugeordneten Wohngebäuden für Lehrer und Studenten erhalten, der ganz von der Idee der schöpferischen Gemeinschaft und ihrer Menschheitsmission durchdrungen ist. Das Ganze ist eine feierliche axiale Anlage mit dem Schulgebäude als Sammelpunkt der Künste im Zentrum und mit Leuchttürmen ringsherum.

Erfahrungsgemäß fallen solche Ideen nicht erst vom Himmel, wenn sie gebraucht werden, sondern haben eine längere Entstehungsgeschichte. Auch die Vorstellung des „Großen Baues“ war 1919 durchaus nicht neu. Schon in der tiefen gesell-

schaftlichen Krise im Vorkriegsdeutschland hatte der Dichter Paul Scheerbart die Vorstellung einer neuen Architektur mit der Idee der moralischen Erziehung des Menschen in Verbindung gebracht. Die gestalterischen Mittel dafür sah er im Glas und im Licht. Er war der erste und leidenschaftlichste Propagandist einer Architektur von Glas. Er sah im Glas nicht nur neue technische und physikalische Eigenschaften, die für unerwartete künstlerische Wirkungen genutzt werden könnten, sondern vor allem auch einen Stoff, der als Träger des Lichtes den Menschen in Einklang mit den Kräften des Kosmos setzen könnte. Denn der Kosmos, das All, war für ihn die eigentliche Heimat des Menschen, nicht die Gesellschaft, die er in der Form des kaiserlichen Deutschlands vor sich sah und ablehnte. Von ihm übernahm Bruno Taut diese Gedanken. Taut baute im engsten Zusammenwirken mit Scheerbart auf der Werkbundausstellung 1914 ein *Glashaus*, das alles zeigen sollte, „was das Glas zur Erhöhung des Lebensgefühles leisten kann.“ Inmitten des hochgetriebenen Chauvinismus wollte er damit von der Schönheit der Welt und von der Notwendigkeit einer Erneuerung des Lebens künden. Er glaubte an die reinigende Kraft des Lichtes und leuchtender Farben wie Scheerbart und Adolf Behne. Glas und Helligkeit sollten alles Muffige, Verstaubte, rückständige Lebensgewohnheiten, Neid und Niedertracht aus den Herzen der Menschen vertreiben. „Glas bringt uns die neue Zeit, Backsteinkultur tut uns nur leid“, war an das Glashaus geschrieben. Klarheit und Friedfertigkeit sollten herrschen, denn Scheerbart und Taut waren glühende Pazifisten. Die Idee der Verbesserung des Menschengeschlechts mit Hilfe der kommenden Architektur war also schon vor dem Krieg geboren. Auch der Gedanke, daß nur ein der Schönheit und der Verehrung des Lichtes gewidmeter Bau das Neue in voller Reinheit verkörpern könne, war durch Tauts Glashaus im Keim bereits angelegt.

Die ersten militärischen Erfolge versetzten das deutsche Volk und auch die Intelligenz zunächst in einen Siegestaumel, Scheerbart und Taut aber brachten sie tiefe Verbitterung. Scheerbart starb 1915 in Verzweiflung — „am Kriege“, wie Taut schrieb. Taut selbst begann 1916, als viele deutsche Künstler sich mit ihrer Kunst gegen den sinnlosen Krieg wandten wie Käthe Kollwitz, George

Grosz, Max Beckmann u. a., den Entwurf einer neuen besonderen Stadt. Diese Arbeit sollte sein Bekenntnis zum Frieden sein. Er hat sie „Dem Friedfertigen“ gewidmet.

„Es ist nicht denkbar“, schrieb er hier „daß Millionen von Menschen ganz dem Materialismus verfallen, dahinleben, ohne zu wissen, wofür sie da sind. Es muß etwas in jedes Menschen Brust leben, das ihn über das Zeitliche hinaushebt und ihn die Gemeinschaft mit seiner Mitwelt, seiner Nation, allen Menschen und der ganzen Welt fühlen läßt. Wo liegt das?“ Und er fuhr fort: „Sollen wir dahinvegetieren, ohne uns die wahre Schönheit des Lebens zu schaffen?“ Sein Entwurf sollte eine Antwort auf diese Frage sein, ein leuchtender Protest gegen den Krieg und die schrittweise Zerstörung alles Menschlichen. Taut versuchte sich eine friedliche Gesellschaftsordnung vorzustellen und erdachte für sie eine entsprechende neue Form der Stadt. Sie sollte ein Zentrum haben, wo statt der Bauten des Geschäfts und der Politik nur solche des friedlichen Lebens, der Kultur, der Künste, der Wissenschaften und des Sportes sich erheben. Dieses Zentrum dachte er sich erhöht angeordnet, um es weithin sichtbar zu machen, und nannte es die *Stadtkrone*.

In seinem Projekt waren Opernhaus, Theater, Konzertsäle, Kinos, Museen, Bibliotheken, Volkshäuser mit Klub- und Leseräumen, Wandelgänge, Gartenhöfe und Terrassen zu einem großen Ensemble zusammengefügt. Taut hat sich lebhaft vorgestellt, wie die Menschen sein Zentrum bevölkern werden, wie sie vielleicht erst in schönen Lesehallen sich in Bücher vertiefen, um am Abend ins Theater oder in ein Konzert zu gehen, und wie sie ihre Erlebnisse schließlich im Durchschreiten der stillen nächtlichen Gartenhöfe in sich abklingen lassen.

Das Besondere der neuen Stadtkrone aber war ein *Zentralbau*, der alles überragte und an Schönheit übertreffen sollte. Taut dachte an ein überdimensionales Glashaus, das durch die Pracht seiner Formen und Farben dem unversieglichen Glauben an die Schönheit des Lebens und an die Macht der Menschlichkeit Ausdruck geben sollte. In seiner Vorstellung war es ein von Sphärenmusik erfüllter Glasdom zur inneren Sammlung und Besinnung für alle Menschen, ein vom Sonnenlicht durchstrahltes Tor zum Kosmos mit seiner Reinheit und seinen unerforschten wunder-

baren Geheimnissen. Deshalb zeichnete er den Bau gern mit einer Strahlenglorie. Alle Künste sollten zu seiner Ausgestaltung beitragen. Wie einst vom Tempel und von der Kathedrale, schrieb Taut, so werde dieser große Bau das Denken und Empfinden der Menschen in einem Punkt zusammenfassen und eine neue Kultur und Kunst hinunterstrahlen bis zur einfachsten Hütte. So werde alles wieder in einem großen Gedanken vereint wie in den Zeiten hoher Kultur. Bei Bruno Taut tauchte die Idee des „großen Baues“ zuerst auf, 1916, hervorgerufen durch die Schrecken des Krieges und die Ablehnung der kapitalistischen Welt. 1919 erschien das Werk unter dem Titel „Die Stadtkrone“ in Buchform und wurde sofort zum festen Begriff. Taut hatte den Bestrebungen und Sehnsüchten des fortschrittlichen Teiles der deutschen Intelligenz damit eine zentrale künstlerische Idee gegeben. Sie geisterte seit 1919 als Kathedrale des Sozialismus, als Kultbau, als Einheitskunstwerk, als Gesamtkunstwerk, als Volkshaus durch viele Gedanken, Schriften und künstlerischen Werke der Nachkriegsjahre in Deutschland. Bekannt dafür sind die phantastischen Entwürfe für Kultbauten und Volkshäuser von Hans Scharoun, von den Brüdern Luckhardt und anderen in leuchtender Glasarchitektur. Allgemein herrschte eine grosse Begeisterung für die Farbe. Licht und Farbe wurden wie Befreier begrüßt, und die Bewohner einer von Taut errichteten und sehr bunt gestrichenen Siedlung in Berlin nähten sich 1919 eine absichtlich ganz bunte Fahne für ihre Feste, die *Fahne des Propheten Taut*.

Taut war nach der Novemberrevolution auch die treibende Kraft bei der Verwirklichung seiner neuen Idee. Er gründete mit seinem Bruder Max Taut, W. Gropius, A. Behne und einigen anderen den Arbeitsrat für Kunst und sorgte dafür, dass der „Grosse Bau“ zu einem der Hauptanliegen dieses Zusammenschlusses wurde. Er bildete hier eine Arbeitsgemeinschaft aus Vertretern der verschiedenen Künste, die mit dem Entwurf für ein grosses zentrales Bauwerk praktisch beginnen sollten. Er war von dem Gedanken so besessen, dass er schliesslich ein Architekturschauspiel skizzierte, das das Emporwachsen eines solchen Baues in vielen Szenen darstellen sollte.



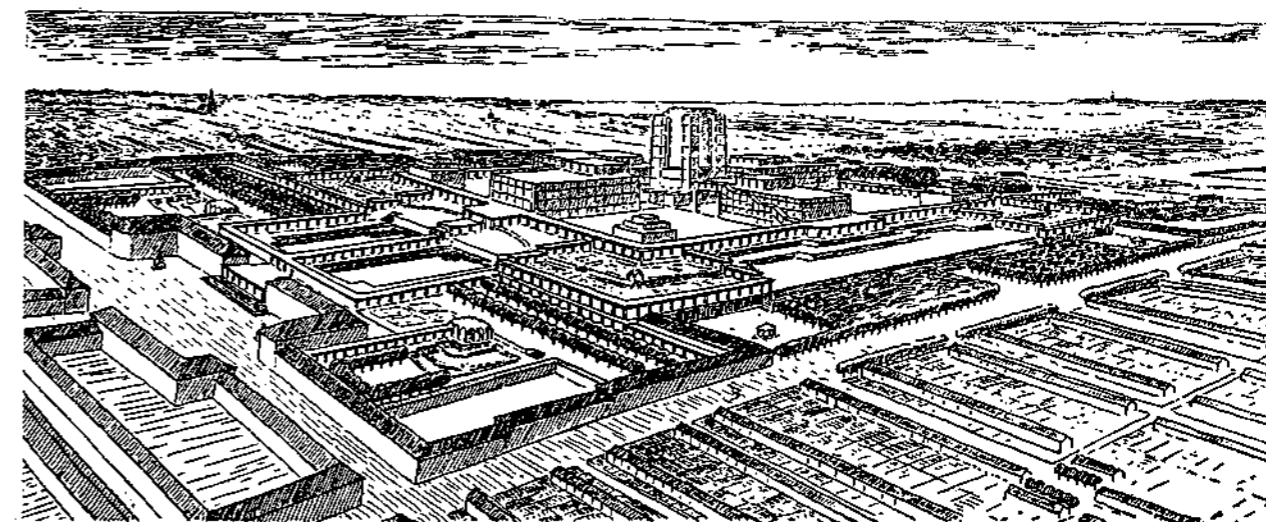
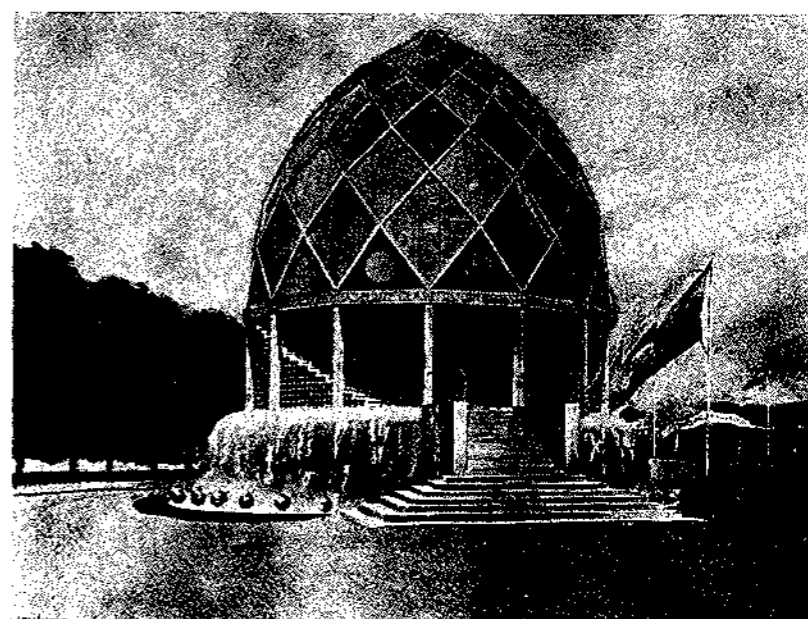
1. B. Taut: Silhueta mesta s novou „Mestskou korunou“
2. L. Feininger: Katedrála budúcnosti, 1919
3. B. Taut: Sklený dom, 1914, akvarel F. Hillingera
4. B. Taut: Vtáci pohľad na novú „Mestskú korunu“, v strede: ústredná stavba, opera, divadlo, a ostatné budovy

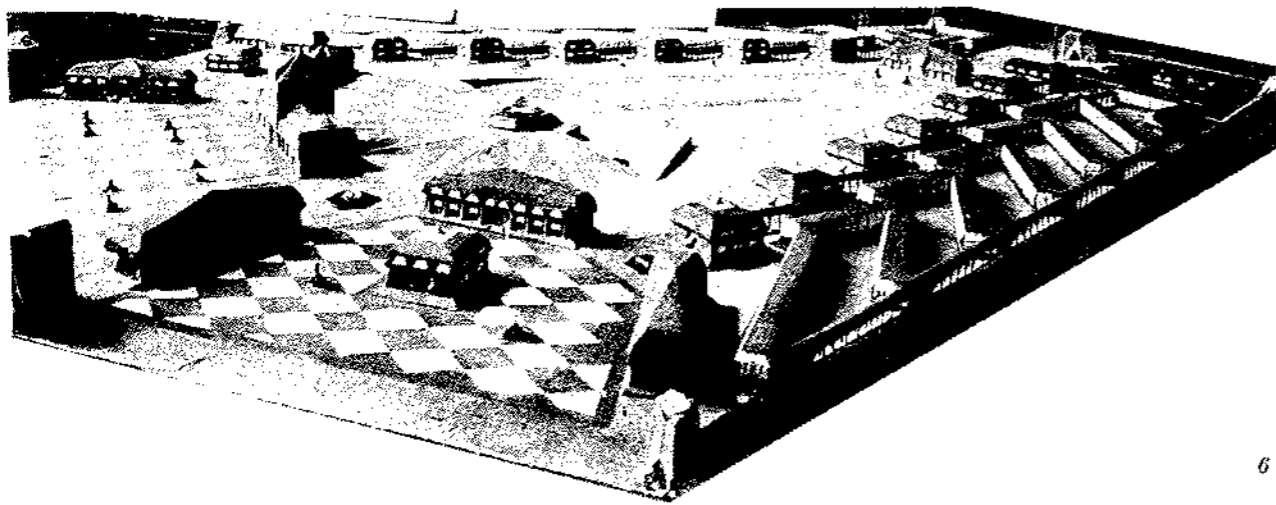
1. B. Taut: Stadtsilhouette mit neuer Stadtkrone
2. L. Feininger: Kathedrale der Zukunft 1919
3. B. Taut: Glashaus 1914. Aquarell von F. Hillinger
4. B. Taut: Luftbild der neuen Stadtkrone. In Bildmitte der Zentralbau mit Opernhaus, Theater und Saalbauten

2



3

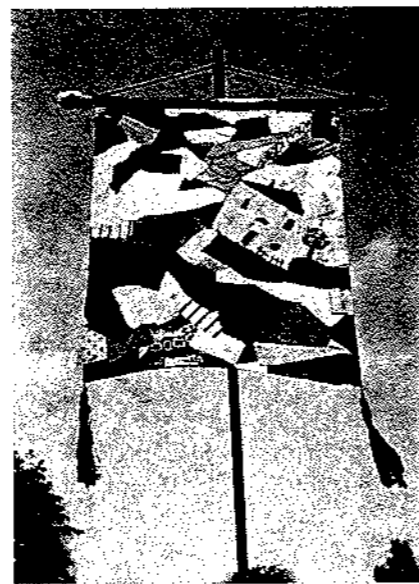




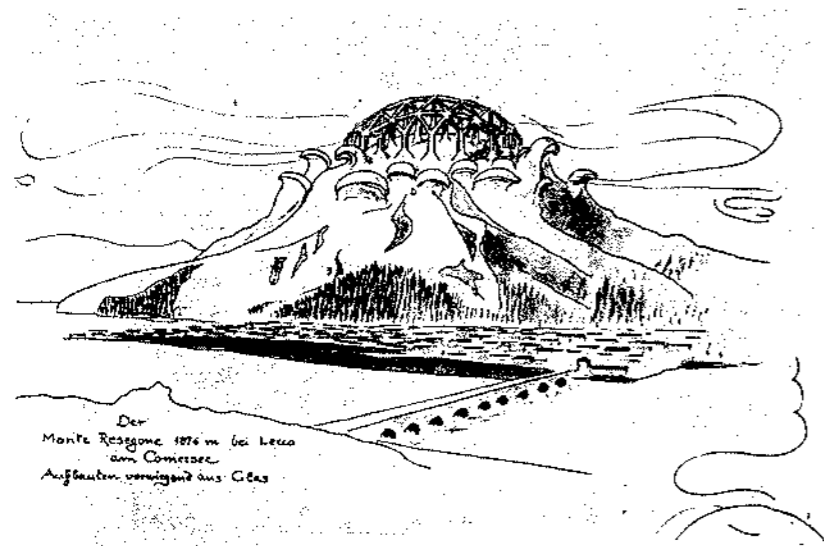
5

- 5. Bauhausovské sídlisko, študentský návrh, 1919
- 6. Tautova zástava, 1919
- 7. B. Taut: Prestavba Monte Resegone (z Alpine Architektur, 1919)
- 8. H. Scharoun: Idea „Ludového domu“, 1920, sklená architektúra s dôrazom na nové medziludské vzťahy

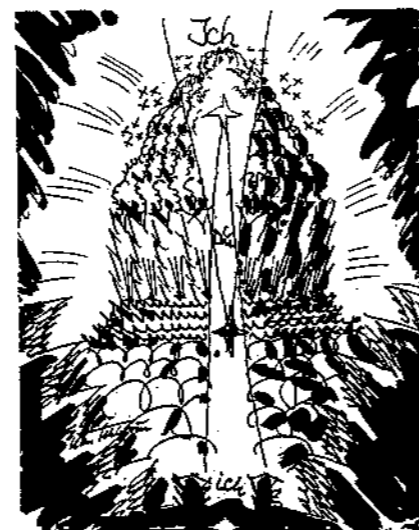
- 5. Bauhaussiedlung. Studentenentwurf 1919
- 6. Taut-Fahne 1919
- 7. B. Taut: Überbauung des Mte Resegone, aus: Alpine Architektur 1919
- 8. H. Scharoun: Volkshausgedanke 1920. Volkshaus in Glasarchitektur mit Andeutung neuer Beziehungen von Mensch zu Mensch



8



Der Monte Resegone 1876 m bei Lecco am Comersee. Aufbauten vorwiegend aus Glas



Alles deutet darauf hin, dass Gropius den Gedanken der Arbeitsgemeinschaft ebenso wie den des grossen Baues von Taut und dem Arbeitsrat für Kunst übernommen hat. Auch die Vorstellung, dass die neue Architektur aus der grandiosen Zwecklosigkeit dieses Bauwerkes als eine reine künstlerische Schöpfung werde geboren werden, geht auf Taut zurück. Als Gropius seinen Studenten erklärte, dass dieser Bau mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen werde, gab er Gedanken aus der „Stadtkrone“ fast wörtlich wieder.

Wenn er 1919 auf diese Weise von dem Einheitskunstwerk und von der Kathedrale der Zukunft sprach, so gebrauchte er diese Begriffe also nicht als eine blosser Metapher, sie waren keine bildhafte Umschreibung der ersehnten Wiedergeburt der Architektur als einer grossen Kunst, wie häufig angenommen wird, sondern wörtlich ein wirklich zu errichtender Bau. Schlemmer erinnerte 1924 an diese Tatsache, als er in einer Eingabe an den Meisterrat schrieb. „Das Bauhaus wurde gegründet . . . mit Hinblick auf den zu errichtenden Dom oder Kirche des Sozialismus, und die Werkstätten wurden nach Art der Dom- und Bauhütten eingerichtet . . .“ Das alles wirkt sehr utopisch und ist heute schwer verständlich, aber es steht außer allem Zweifel. Im Gegenteil, der Gedanke des „Großen Baues“ veranschaulicht die eigenartige und einmalige Lage, die durch Krieg und Revolution in Deutschland entstanden war, und deren historische Wirklichkeit für uns Nachgeborene so schwer zu fassen ist. Der große Bau ist ein Zeichen dafür, daß die progressive Entwicklung der Formgestaltung und der Architektur im Vorkriegsdeutschland mit dem ersten Weltkrieg tief und nachhaltig unterbrochen wurde. Der Realismus war für einige Jahre ersetzt durch den Glauben an die Macht edler Gedanken und Empfindungen, an ein strahlendes Menschentum, das über alle Widerwärtigkeiten der Zeit triumphieren und auch der lebendige Quell der kommenden Formgestaltung, Kunst und Architektur sein werde.

Als die alten gesellschaftlichen Mächte, die die Krieg und Krisen heraufbeschworen hatten, entgegen dem enthusiastischen Erneuerungswillen der Intelligenz fest im Sattel blieben und die politische Entwicklung in Deutschland bestimmten, als die großen Erwartungen restlos enttäuscht

wurden, verblaßte auch die Hoffnung auf einen auszuführenden Bau. Die wirklichen Bedürfnisse der Menschen, die überall große Not litten, verdrängten langsam, aber unaufhaltsam, die utopischen Bauvorstellungen. Bereits 1922 war Walter Gropius der Meinung, daß für einen solchen „reinen zweckentbundenen Bau“ der unerläßliche Bauwille im Volk fehle. Auch die von Scheerbart entlehnte künstlerische Thematik des „großen Baues“, die Polarität zwischen dem Ich und dem All, zwischen Mensch und Kosmos, verlor an Überzeugungskraft. Gropius sprach im Bauhausprogramm von 1923 ausdrücklich von diesem Wandel des Weltbildes und seinen Folgen für die Bauhausarbeit. Das Bauhaussignet mit dem Sternmännchen, das die Idee der kosmischen Bezogenheit zum Ausdruck gebracht hatte, war schon gegen Ende 1921 aus dem Gebrauch verschwunden. Itten, der den Quell der neuen Kunst ganz im Sinne der Anfangskonzeption allein in der Kraft der Gemeinschaft und in einer fast mönchischen Versenkung in das menschliche Wesen sah, verließ das Bauhaus 1923.

Die Schule wendete sich realeren Aufgaben zu. Schlemmer umschrieb die Wendung in seinem Tagebuch lakonisch mit: „Abkehr von der Utopie . . . statt Kathedralen die Wohnmaschine“. Und er fügte im November 1922 hinzu: „Der Tempel der Zukunft, der Dom der Demokraten, die Kathedrale des Sozialismus wird noch eine Weile auf sich warten lassen, weil zunächst Häuser zu bauen sind und keine Repräsentationsbauten mit dekorativer Wandmalerei.“ Bruno Taut ging mit sich und den phantastischen Ideen der Nachkriegszeit am schärfsten ins Gericht. 1927 veröffentlichte er ein Buch über die neue Baukunst, in dem er geradezu von einer „Epidemie der Geistesstörung“ sprach, von einer Gedankenrichtung, für die das Wort Gedanke zu schade sei. Er bedauerte die Unterbrechung in der Entwicklung einer realistischen Architektur und die Ablenkung auf Dinge, die nach seinen Worten der Arbeit vor dem Weltkrieg absolut entgegengesetzt und ihr durchaus feindlich waren.

Bei dieser Verurteilung ist es zunächst viele Jahre geblieben. Der Irrationalismus, der sich in der Architekturentwicklung der westlichen Länder immer stärker bemerkbar macht, hat auch ein Interesse an der phantastischen Architektur der Vor- und Nachkriegsjahre gebracht. Darüber sind



bereits Bücher erschienen. Die technische Revolution im Bauwesen führte zu Rückerinnerungen an die damals noch utopischen neuen konstruktiven Gedanken. Taut zeichnete schon 1918 eine *Betonnetzkruppel auf V-Stützen*. Einer seiner Freunde entwarf eine geodätische Kuppel von

200 m Durchmesser als ein Volkshaus. Für uns Sozialisten jedoch bleiben diese enthusiastischen Ideen und Versuche ein leuchtender, Reflex jenes ersten gewaltigen Aufbruchs der in den Revolutionen von 1917 und 1918 die Welt erschütterte und eine neue Epoche einleitete.

## Bauhaus a Katedrála budúcnosti

V dejinách Bauhausu zaznamenávame počiatočnú etapu, ktorú všeobecne označujeme ako expresionistickú fázu jeho vývinu. Až po prekonávaní tohto expresionistického obdobia nastali podmienky pre realistickú tvorbu a nové tvarovanie. Avšak počiatočné obdobie nebolo bezvýznamné, lebo v ňom sa formovala základná črta Bauhausu: totiž súhra všetkých druhov umenia a spolupráca významných umelcov zo všetkých oblastí umeleckej tvorby pod jednou strechou. Umelecká predstava, pod ktorou sa tento zjednocovací proces odohral a rozvíjal, bola tzv. Katedrála budúcnosti (die Kathedrale der Zukunft).

Toto mal na mysli aj Gropius, keď pred študentmi hovoril o Katedrále budúcnosti alebo o Einheitskunstwerku, resp. jednoducho o Veľkej stavbe (der grosse Bau).

Zo skúsenosti vieme, že takéto idey nepadajú z neba, keď si to niekto želá, ale majú spravidla dlhšie obdobie vzniku. Aj predstava o Veľkej stavbe nebola roku 1919 celkom nová. Už v priebehu trvalej spoločenskej krízy pred prvou svetovou vojnou mal básnik Paul Scheerbart akúsi predstavu o architektúre, ktorú dával do súvisu s morálnou výchovou človeka. Po ňom prevzal myšlienku Bruno Taut.

V spolupráci so Scheerbartom projektoval Taut roku 1914 pre výstavu Werkbundu Sklený dom. V ňom by malo byť všetko, „čím by mohlo sklo prispieť na zvyšovanie životného pocitu“. Roku 1916, keď sa mnohí nemeckí umelci obracali proti nezmyselnej vojne, medzi inými Käthe Kollwitz, Georg Grosz, Max Beckmann a ďalší, začal aj Taut realizovať návrh nového, osobitného mesta. Návrh bol výrazným protestom proti vojne a rúcaniu ľudských hodnôt. Mesto malo mať centrum, v ktorom namiesto obehodov a úradov sa mali týčiť budovy mierového života, kultúry, umenia, vedy a športu. Toto centrum nazval Korunou mesta (Stadtkrone).

Po novembrovej revolúcii sa stal Taut hybnou silou pri uskutočňovaní nových ideí. Spolu s bratom Maxom Tautom, Waltrom Gropiom, A. Behnom a ďalšími založil Pracovnú radu pre umenie a staral sa o Veľkú stavbu, na ktorú sa sústredila hlavná pozornosť rady. Ak sa Gropius neskôr v rozhovoroch so študentmi dožadoval, aby vnášali svetlo do najmenších detailov každodenného života, mal takmer doslova na mysli projekt „Stadtkrone“.

Keď však spoločenské sily, ktoré vojnu a krízy vyvolávali, ostali v sedle a všetky očakávania sa bez zvyšku rozplynuli, vybledli zároveň i nádeje na realizáciu stavby. Už roku 1922 bol Gropius toho názoru, že pre takúto „čisto účelovú stavbu“ chýba potrebná vôľa národa. Škola sa preto obracala k realistickejším úlohám. Schlemmer vo svojom denníku stručne charakterizoval tento obrat „ako odklon od utópie . . . namiesto katedrály stroj na bývanie“. A neskôr dodal: „Kostol budúcnosti, Dóm demokratov, Katedrála socializmu, na to si ešte chvíľu počkáme, veď najprv potrebujeme domy a nijaké reprezentačné budovy s dekoratívnou maliarskou výzdobou.“

My socialisti hodnotíme tieto plamenné idey a pokusy ako reflex významného zlomu, revolúcie roku 1917 a 1918, ktorá otriasla svetom a začala novú epochu ľudstva.

Radu Bogdan

## Die Avantgarde-Bewegung in Rumänien und ihr Verhältnis zur Weltkunst

Die Diskussion über die Avantgarde-Bewegung, die in der Zeitspanne 1909—1939 in der europäischen Kultur und Kunst in Erscheinung trat, die Erwähnung des rumänischen Ursprungs von Künstlern wie Brancuși, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Victor Brauner und B. Herold, um nur die berühmtesten zu nennen, ist seit langem zu einem gewohnten Gesprächsstoff geworden. Ich würde also das Symposium mit allzu wenigen neuen Elementen bereichern, wenn ich nun — ziemlich verspätet im Vergleich zu den anderen — über das rege Schaffen dieser Künstler — nachdem sie ins Ausland übersiedelten — und vor allem über die Zeit ihres Weltruhms sprechen und meine Worte durch Beispiele erläutern würde. Deshalb ziehe ich es vor, mit der Erklärung des Begriffs Avantgarde, so wie ich ihn auffasse, zu beginnen. Das Wort „Avantgarde“ ist im Bereich der Kunst ein mehrdeutiger Kontroversebegriff. Ist nicht jedes neue Kunstwerk, erst später als wertvoll anerkannt und erst nach einer gewissen Zeit seiner ganzen Bedeutung gemäss gewürdigt, seiner Zeit voraus, übertrifft es nicht die Möglichkeiten und künstlerische Bewertungsfähigkeiten seiner Epoche? In diesem Sinne weist jede historische Kunstperiode, sei es Renaissance, sei es die Kunst des vorigen Jahrhunderts oder die unserer Tage, ihre Avantgarde-Werke auf. Diese Bezeichnung erhielt eine besondere Bedeutung als sie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts von Edmond Duranty auf die Impressionisten angewandt wurde. Durch ihre Theoretiker verteidigte damals eine Kunstgemeinschaft ihre Stellungen gegen die Gegenwart — bekämpfte sie — im klaren Bewusstsein, in unerschütterlicher Überzeugung gewisser von der Zukunft gebotener Garantien. Dennoch handelte es sich dabei nicht um eine Strömung programmatischen Charakters, die von einem theoretisch fundierten Manifest, gewollt ostentativ in seinen Thesen und seiner Praxis, den Antrieb erhielt. Die impressionistische Plattform beruhte auf einer Konvergenz der Intuitionen, auf einer Affinität von Praxis und Verfahren, gründlich und nur im unbedeutenden Masse theoretisch ratifiziert. Die Theorie trat erst später in Erscheinung, von den

Kunstkritikern und nicht selten nur als ihre *Einbildung* formuliert.

Um also hier den Begriff der künstlerischem Avantgarde zu umreißen, muss man sich vorerst über ihr Manifest-Programm klar werden, ein genau überlegtes, ostentatives Manifest, als Schockkraft und polemischer Faktor des intellektuellen und geistigen Antriebs konzipiert. Im 20. Jahrhundert war eine derartige Art von Behauptung erstmalig von der von Marinetti begründete Bewegung im Jahre 1909 eigen — dem Futurismus, das aber nicht bedeutet, dass ich die zur gleichen Zeit wie Futurismus in Erscheinung getretenen Kunstströmungen oder solche, die ihm ein wenig vorangingen, ausschliesse, so beispielsweise den Kubismus und die ersten Erscheinungsformen der abstrakten Kunst, nicht zur Avantgarde rechne. Wie es aus der Bezeichnung als solchen hervorgeht, hielt sich der Futurismus für eine Kunst der Zukunft. Zwischen den beiden Weltkriegen treten — teilweise selbst zu ihrer Zeit — hintereinander oder gleichzeitig die Kunstströmungen Dada, Konstruktivismus, Surrealismus und gewisse Formen des Abstraktionismus in Erscheinung. Es ist eine Epoche gewesen, in der programmatische Wucht, ostentative Kühnheit und Schockwirkung, noch nicht „klassiziert“ und „akademisiert“ waren, auch weiterhin *ausserhalb* des Bereichs allgemeingültiger Kunstauffassung und des bürgerlichen Kunstverständnisses blieben. Meines Erachtens nach ist es ein anderer Aspekt der Avantgarde, ein Aspekt, der sie historisch verankert. Denn nach dem zweiten Weltkrieg und vor allem in unserer Zeit wurde die „Gioconda mit dem Schnurrbart“ zu einem Museumsstück, die „Dreistigkeit“ hat einen offiziellen Charakter angenommen und der Ikonoklasmus wurde zu einer Ikone. Zum Wagnis gehört kein besonderer Mut, wie es einst der Fall gewesen war. Die Avantgarde ist heute eine so verbreitete Eigenschaft, ist in einem solchen Masse anerkannt und wird so gefördert, dass sie den historischen Sinn ihres Namens eingebüsst hat. Das ist gewiss nur eine formelle Konvention — und Prinzipienfrage, man könnte sogar sagen, eine Frage der Sprache, die

dem wahren Charakter und dem Wert neuer, zeitgenössischer, wagemütiger Werke keinen Abbruch tut. Doch glaubte ich dies betonen zu müssen, um unser heutiges Thema als Begriff und zeitgemäss zu bestimmen.

Die oberen Ausführungen lassen auch erkennen, warum ich Brâncuși — von der Avantgarde in Rumänien begeistert gefeiert und popularisiert, einer Avantgarde, der er ein grosse Interesse und eine grosse Zuneigung entgegenbrachte — nicht als einen zu ihr wirklich gehörenden Künstler betrachte. Brâncuși hat sich stets geweigert, zu irgend einer gemeinsam tätigen Gruppe gezählt zu werden. Zugleich nehme ich hier nicht in Betracht, das Wirken der einstigen Avantgarde-Mitglieder, nach dem zweiten Weltkrieg selbst wenn dieses andere Erscheinungsformen angenommen, oder eine viel höhere Stufe erreicht hat. Man könnte mir entgegen, dass Maler wie Brauner und Herold ihren Weltruf erst nach 1945 erlangt haben. Das verringert aber keineswegs ihre Rolle und Bedeutung bis zu diesem Zeitpunkt.

In Ermangelung von synthetisierenden Veröffentlichungen in Massenaufgaben, mit eingehender Dokumentation, sind viele auch weiterhin der Ansicht, dass die Avantgardetätigkeit der Künstler wie Tzara, Iancu, Brauner und Herold ausschliesslich mit ihren Jahren im Ausland verknüpft ist oder jedenfalls, dass diese Tatsache für ihre Behauptung als Künstler *ausschlaggebend* sei. Nur wenige Leute im Westen wissen, dass Tristan Tzara — bevor er in der Zeitspanne 1916—1922 dem negativistischen Dadaismus anschloss — in Zusammenarbeit mit dem rumänischen Lyriker Ion Vinea in Bukarest die Zeitschrift „Simbolul“ („Das Symbol“) im Jahre 1912 — allerdings nur kurze Zeit — herausgab.

Zum Unterschied von der Literatur und wenn man aus den oben erwähnten Gründen von Brâncuși absieht, behauptete sich die Avantgarde im Bereich der Kunst in Rumänien, erst nach dem ersten Weltkrieg. Das, was in Zürich des Jahres 1916 im Kabarett „Voltaire“ bei Marcel Iancu eher eine spontane Äusserung war, ein von der Jugend bestimmter schwungvoller Protest gegen den Konformismus im Leben und in der Kunst, der in der Anfertigung bemalter Masken für Tanzdarbietungen seinen Ausdruck fand, wird nach der Rückkehr des Künstlers in die Heimat zu einer konsequent durchgeführten Avantgarde-

Tätigkeit. Sie beruhte auf theoretischen Aufsätzen und bildlichen Veranschaulichungen in den Spalten der Zeitschrift „Contimporanul“ (Der Zeitgenosse“), die im Jahre 1922 erschien, und von Marcel Iancu zusammen mit Ion Vinea, seinem Mitarbeiter im „Simbolul“, geleitet wurde. Auch andere Künstler, mit dem Maler M. H. Maxy an der Spitze, so Mattis Teutsch, Victor Brauner, Militza Petrașcu (eine Bildhauerin, die an der Petersburger Kunstakademie studiert hatte und dann vier Jahre lang Brâncuși's Schülerin gewesen war), unterstützten die von dieser Zeitschrift geförderten Gedanken und Richtung, in Bezug auf die bildenden Künste. Im Dezember 1924 wird die erste internationale Kunstausstellung der Avantgarde in Rumänien — von der Künstlergruppe um „Contimporanul“ organisiert — im Saal der Gewerkschaft der Bildenden Künste in Bukarest eröffnet. Unter vielen anderen sieht man hier Werke von Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters und Hans Richter (Deutschland), Wikink Eggeling (Schweden), Victor Servranckx, Lempereur Haut (Belgien), Karel Teige (Tschechoslowakei), M. Szczuka (Polen), sowie die der oben erwähnten rumänischen Künstler, darunter diesmal auch die von Constantin Brâncuși. Mit der Organisation dieser Ausstellung ist M. H. Maxy beauftragt. Man sieht hier auch zahlreiche Exponate der dekorativen Kunst, Möbel, Vasen u. a., das Werk rumänischer Künstler, vorwiegend von Marcel Iancu und M. H. Maxy.

In der Zeitspanne 1922—1924 hat M. H. Maxy zwei Jahre lang in Deutschland gelebt, wo Herwarth Walden auf ihn aufmerksam wurde und ihm vorschlug, in seiner berühmten Galerie „Der Sturm“ eine Ausstellung zu machen. Maxy leistete diesem Vorschlag Folge und schloss sich dann — auf eine Einladung hin — der sogenannten und gutbekannten „Novembergruppe“ an. Im Jahre 1923 geht Maxy nach Weimar, um das Wirken und das Lehrprogramm des Bauhauses näher kennen zu lernen. Dort kommt er mit Gropius, Itten und Klee zusammen. Ausserdem unterhält er Beziehungen zu dem ebenfalls aus Rumänien stammenden Mahler und Bühnenbildner Ernst Stern, einem engen Mitarbeiter von Max Reinhardt, Verfasser eines bekannten Buches über diesen grossen Regisseur und Theaterfachmann. Hier kann Maxy, sein schon früher überaus lebhaftes Interesse für die moderne Bühnenausstattung,

(zu jener Zeit vom Expressionismus beherrscht), befriedigen. Durch seinen Aufenthalt in Deutschland erfährt die Arbeitsweise Maxys eine grundlegende Änderung. Er verzichtet auf seine frühere Kunstauffassung, auf seine einstigen Stilmethoden eines zwar in gedrängter Form, doch direkt und herb geäusserten Realismus, den er sich als Schüler von Ressu und Iser in Rumänien angeeignet hatte, und wendet sich einer umfassenderen und neuzeitlich bezogeneren, kühn zum Ausdruck gebrachten Kunstmethode zu, die sich vom Kubismus zum Konstruktivismus entwickelt, und der auch Abschweifungen ins Abstrakte und Geometrische nicht fremd sind. Seine Werke erhalten dadurch eine bedeutende Kompositionelle- und Aufbau-strengere. Für seine neuen Kunstansichten findet Maxy nach seiner Rückkehr in die Heimat im „Contimporanul“ eine günstige Tribüne, von der aus er, gemeinsam mit Marcel Iancu, für seine neuen Ideen eintritt.

Marcel Iancu, 1922 nach Bukarest zurückgekehrt, schafft zu jener Zeit Werke, in denen die expressionistische Linienkontorsion mit der Strenge kubistischer Formen zu einer Vision sui generis verchmolzen ist; Werke, in denen er der rumänischen Wirklichkeit jener Zeit einen modernen künstlerischen Ausdruck verleiht. Doch sind auch wiederholte Abschweifungen ins Bereich des Konstruktivismus bei ihm nicht selten, wohl durch seinen Hauptberuf als Architekt erklärlich. Hier sei daran erinnert, dass Marcel Iancu als erster im Jahre 1927 in Bukarest ein Gebäude im kubistischen Stil — das erste in Rumänien — errichtet hat. Zusammen mit M. H. Maxy bekundete er ein grosses Interesse für die angewandte Kunst und für die Innendekoration. Die diesem Interesse entsprungenen Werke der beiden Künstler wurden, wie bereits erwähnt, in der internationalen Ausstellung des Jahres 1924, ausgestellt.

Doch die künstlerischen Tendenzen und das Kampfideal Marcel Iancus und Ion Vinea waren weniger radikal als die von M. H. Maxy und anderen Mitglieder der Kerngruppe von Schriftsteller und Künstler des „Contimporanul“. Diese waren der Ansicht, die Zeitschrift mache viel zu viele Konzessionen und trete nicht genügend tatkräftig für die Avantgarde-Anschauungen ein, verstehe es nicht, sie genügend zu fördern. Deshalb gründeten sie im Jahre 1925 die Zeitschrift „Integral“. Noch bevor „Integral“ gegen Ende

des Jahres 1924 erschien, wurden aus dem Wunsche heraus, die Avantgardekunst zielstrebig zu fördern, die Zeitschriften „Punct“ und „75 HP“ gegründet, doch hatten diese — vor allen die „75 HP“ — nur eine sehr kurze Lebensdauer. Schliesslich wurde „Punct“ mit „Contimporanul“ zusammengelegt (in dessen Leitung Iancu und Vinea geblieben waren, die beide Zeitschriften gleichzeitig herausgaben). „75 HP“ wurde von dem Lyriker Ilarie Voronca und dem Maler Victor Brauner geleitet, die in dieser Zeitschrift ihr Manifest über Literatur und Kunst unter dem Titel „Pictopoesie“ veröffentlichten. Im Jahre 1924 findet in Bukarest die erste Ausstellung der Werke von Victor Brauner statt. Die Anfänge dieses Künstlers stehen ebenfalls im Zeichen des Konstruktivismus. Bald verzichtet er jedoch auf die Strenge der reinen Abstraktion, die ans Geometrische grenzt, um sich ganz der Fabulierungskunst in seinen Arbeiten zu widmen, seinen seltsamen, ruhlosen Visionen darin Ausdruck zu verleihen. Bis dahin veröffentlicht er aber im „Integral“ Zeichnungen, die auch weiterhin — in einer viel weniger asketischen Form, die nicht mehr so sehr gegen figürliche Andeutungen gerichtet ist — von konstruktivistischen Einfluss zeugen, der in den Zeichnungen und Linodrucken, erschienen in „Punct“ und „75 HP“ zum Ausdruck kam.

Das Profil der Zeitschrift „Integral“ wurde von Anfang an vom Konstruktivismus bestimmt, von der Opposition dem Surrealismus gegenüber, der hier als ein kraftloser Nachkomme des Dadaismus angeprangert wurde. „Die Stunde der grossen Verwirklichungen hat geschlagen“, heisst es im Manifest der ersten Nummer der Zeitschrift, „Lyrik, Musik, Architektur, Malerei und Tanz streben ohne Unterschied, alle zusammen zu einem hohen Ziel. Der Surrealismus hat die Stimme des Jahrhunderts, seinen Ruf nicht vernommen. Dieser Ruf heisst Integralismus. Nach dem Expressionismus, Futurismus und Kubismus war Surrealismus eine verspätete Erscheinung. Keine romantische, krankhafte surrealistische Auflösung, sondern *Ordnung der Synthese, Ordnung der konstruktivistischen, klassischen, integralen Essenz*“ (im Originaltext unterstrichen R. B.). Selbstverständlich bezogen sich diese Anschauungen auch auf das Bereich der dekorativen Kunst und forderten von ihr einen bestimmten Stil im oben erwähntem Sinne.

Auf dem Gebiete der Plastik waren die bedeutendsten Vertreter des „Integralul“ M. H. Maxy, Victor Brauner, Mattis Teutsch, Militza Petraşcu und ein Maler, der diese Gruppe ergänzte, Corneliu Mihailescu. Die Zeitschrift veröffentlichte auch regelmässig Reproduktionen der Werke von Brâncuşi und seine Aphorismen. Ein weites Netz der schon zur Zeit des „Contimporanul“ angeknüpften Beziehungen, die in der Folge bedeutend erweitert wurden, gewährleistete den Kontakt mit der Avantgarde der Länder in Mittel- und Westeuropa. Die Namen von Tzara, Benjamin Fondane (ein bedeutender Lyriker, Essayist und Ästhetiker, ebenfalls von Rumänien nach Paris übersiedelt, ein Freund von Brâncuşi der sein Porträt gezeichnet hat), Michel Seuphor, Georges Ribemont-Dessaignes, René Crevel, Robert und Sonia Delaunay, Enrico Prampolini erscheinen zu wiederholten Malen in den Spalten der Zeitschrift, die neben ihrer Bukarester Redaktion auch eine in Paris und eine in Pavia, Italien, hatte. Im Jahre 1927 veröffentlichte „Integral“ den dieser Zeitschrift von Marinetti übermittelten Gruss.

Die dekorative Kunst wurde vorwiegend von M. H. Maxy gefördert. In Bukarest gab es damals keine Schule der dekorativen Kunst oder des Kunstgewerbes. Im Jahre 1923 gründete Andrei Vespemie, ein Dekorationkünstler, eine Privatschule dieser Art. Die Anzeigen über ihre Eröffnung brachte die Zeitschrift „Punct“. Sie sprachen von einem Atelier konstruktivistischer Kunst mit abteilungen für: Architektur, Innendekoration und Möbeleinrichtung. Die Lehrkräfte waren Marcel Iancu für Architektur und Innendekoration und Victor Brauner für Malerei. Zwei Jahre später wurde dieses Atelier von M. H. Maxy und seinen Mitarbeitern Victor Brauner und Corneliu Mihailescu übernommen, um im Jahre 1927 — wenigstens in der Absicht — eine „Akademie der dekorativen Kunst“ zu werden, die eine ständige Kunstgalerie hatte. Das künftige Unterrichtsprogramm war nach folgenden Fächern eingeteilt: Metall- und Lederarbeiten, Kunstbuchbinderei, Teppiche, Batikdruck, gemalte Stoffe, Graphik (Litographie, Aquaforte, Linostiche, Ornamentik und Kunstdruck), Reklame und Plakate, Buchillustrationen, Zeichnen und Malerei, Dekorationarbeiten, religiöse Kunst (Kultgegenstände), Innendekoration (Wohneinrichtung und Möbel), Kunstgeschichte und Stile. Ausser den bereits erwähnten

Lehrkräften wirkten hier als solche auch Corneliu Medrea (Bildhauerkunst) und Andrei Vespemie (Keramik und Elfenbeinarbeiten). Alldas war aber eher ein anzustrebendes Ideal als Wirklichkeit. Da die Kursanten fehlten, konnte nur ein Teil der angekündigten Fächer zum Unterricht gelangen.

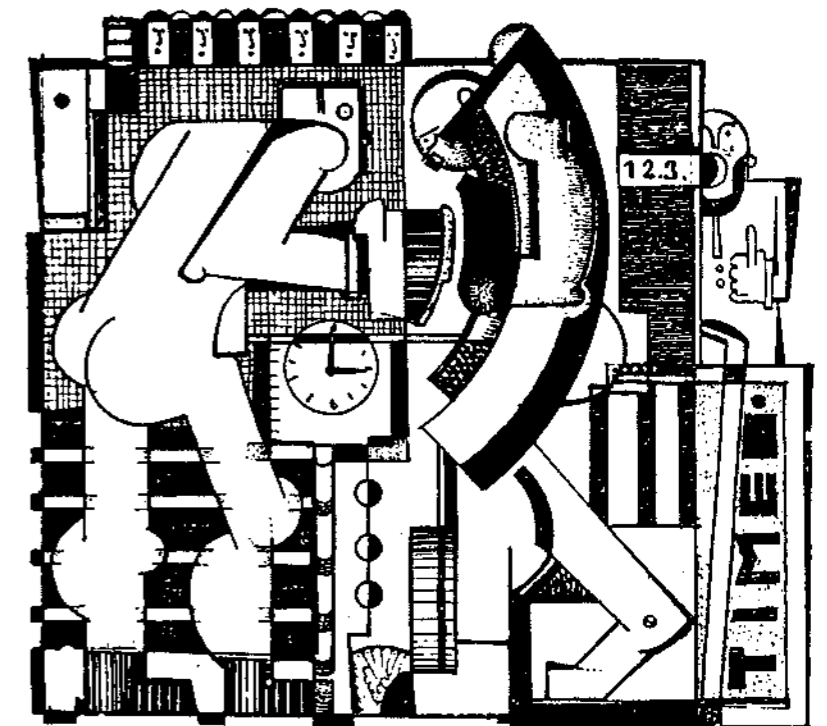
Es wäre aber eine Unwahrheit zu behaupten, dass all diese Versuche, die ersten dieser Art in Rumänien, nur und einzig eine blasse Nachahmung der Lehren und schöpferischen Prinzipien des Bauhauses bedeutet haben. Weder die Verhältnisse jener Zeit, noch die gegebenen Bedingungen der Umwelt, konnten so etwas gestatten. Das Publikum und die einheimische Interessenten hatten nicht die erforderliche Vorbereitung, um diese Initiative zu unterstützen. Aber ebenso unwahr wäre die Behauptung, dass diese Versuche nichts mit der Tatsache zu tun hatten, dass Künstler wie Marcel Iancu und M. H. Maxy die mit voller Aufmerksamkeit das Wirken der Kunstinstitute in Weimar und Dessau verfolgten, und dass Maxy mit diesem keine unmittelbare Verbindung gehabt hätte. Der Kunstgeist des Bauhauses war in der Auffassung spürbar, die die Kunst als einen Ausdruck moderner Zivilisation mit dem Alltagsleben, vor allem aber mit der Wohnkultur, diesem Daseinsrahmen des Menschen, verband.

Das Ende der dreissiger und der Beginn der vierziger Jahre bedeutete in der Entwicklung der künstlerischen Avantgarde-Strömung in Rumänien einen Umschwung der — obwohl nicht bei allen Mitgliedern und nicht in gleichem Masse — sich durch die Verringerung des Konstruktivismus-Einflusses bemerkbar machte.

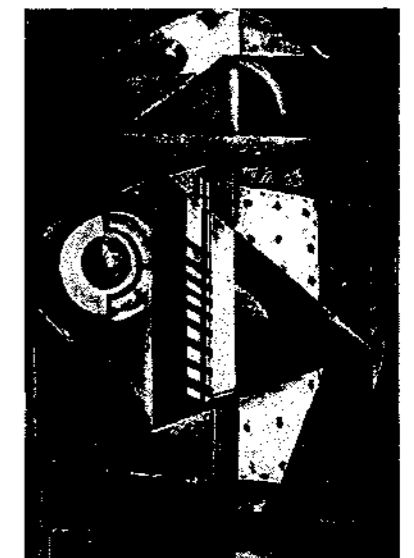
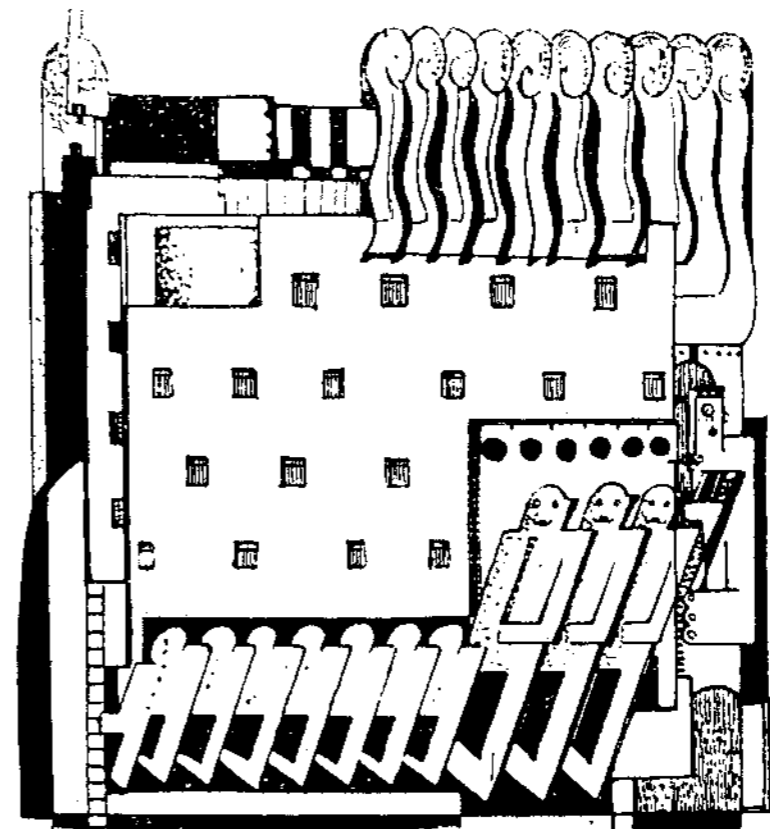
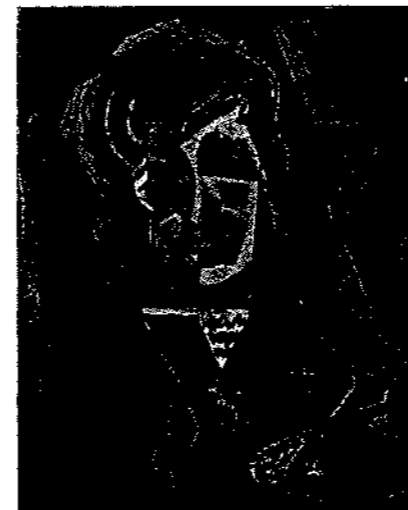
Diese Änderung trat durch einen weniger strengen, weniger geistigen Formausdruck in Erscheinung. Die neue Ausdrucksform war eher dazu angetan, den Inhalt des menschlichen Daseins in einer eindringlich-anschaulichen Weise zu vermitteln.

Dazu trug vor allen die soziale Wirklichkeit jener Zeit bei, die immer grössere Faschisierung des politischen Lebens, die die Avantgarde-Künstler dazu zwang, bewusst eine eindeutige Stellung einzunehmen. Unter den Verhältnissen des damaligen politischen Regimes in Rumänien, da die Linke, mit den Kommunisten an der Spitze, der Verfolgung ausgesetzt war, und andererseits angesichts der Tatsache, dass die Avantgarde schon

1. Victor Brauner: Box

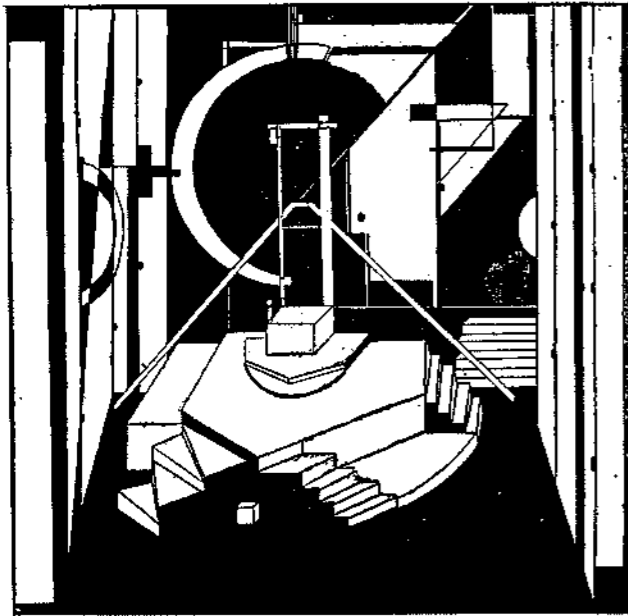


2. M. H. Maxy: Tristan Tzara, 1924



3. M. H. Maxy:  
Vertikálna konštrukcia, 1923  
Vertikale Konstruktion

4. Victor Brauner:  
Požiar v Úverovej banke  
Brand in der Kredit-Bank



5. M. H. Maxy: scénografia k Saulovi od André Gida, 1926 Szenografie zum Saul von André Gide.

7. M. H. Maxy: Max Reinhardt



6. M. H. Maxy: Constantin Brâncuși, 1925



8. M. H. Maxy: obálka revue Contimporanul, 1924 Umschlag der Revue Contimporanul



infolge ihrer Struktur hauptsächlich für Intellektuelle bestimmt war, trat diese neue Einstellung in Andeutungen und Formen einer künstlerischen Vision zutage, die auch weiterhin einen ausgesprochen intellektuellen Charakter trug. Diesmal aber wurden die abstrakten, an die geometrisch grenzenden Spekulationen, ohne auf sie ganz zu verzichten, durch eine künstlerische Form ersetzt, die in der Wiedergabe des Figürlichen mehr oder weniger einen erzählenden Anstrich hatte, und nicht selten ins Absurde oder Phantastische abglitt.

Selbstverständlich erscheint alldas — durch die allzu grosse Knappheit meiner Ausführungen — viel simplifizierter und viel weniger komplex als es in Wirklichkeit war, in der Realität eines in Widersprüche verwickelten Rumâniens jener Zeit. Es bleibt aber klar: In jener Periode wandte sich, in grossen Zügen, die künstlerische Avantgarde in Rumâniens einerseits der Vision realistisch-figurlicher Elemente, die gewisse Berührungspunkte mit dem synthetischen Kubismus aufwies, eine Vision, die M. H. Maxy und Marcel Iancu eigen war, andererseits dem Surrealismus zu, dessen Vertreter anfangs Victor Brauner und später B. Herold, Jean David und Perahim waren. Diese beiden Richtungen wurden in der Folge ein heftiger Protest gegen die Routine und den Konformismus der Bourgeoisie, doch im Laufe ihrer Entwicklung — und vor allem nach 1933 — nahmen sie die Form eines eindeutigen sozialen Kampfes an.

M. H. Maxy widmete sich schon 1926 einer solchen Kunst. Anfangs waren seine Werke Industrielandschaften oder solche, in denen das Verhältnis des Menschen zur Technik und Zivilisation widerspiegelt wurde. Später ging er zur Darstellung des elenden Daseins des Proletariats und der armen Bevölkerung über. Sein gesamtes Werk — wie übrigens auch das Werk von Marcel Iancu, dieses aber in einem gewissen Sinne gefühlsbetonter und von einer geschmeidigeren Linie — gibt das Stadtleben wieder, was, nebenbei gesagt, für die rumänische Kunst-Avantgarde charakteristisch war, die in diesem Rahmen, wie bereits erwähnt, ihre Berührungspunkte mit dem Bauhaus und dann mit dem Futurismus zum Ausdruck brachte. Im Jahre 1928 kommt Marinetti nach Rumâniens. (Später, im Jahre 1933, stellen — auf seinen Vorschlag hin — einige Bukarester Künstler, M. H. Maxy, Marcel

Iancu, Militza Patrașcu und Mac Constantinescu, ihre Werke im Rahmen der grossen Futurismus-Ausstellung in Rom aus, wiewohl der Stil der von den rumänischen Künstlern ausgestellten Werke keinen ausgesprochenen futuristischen Charakter hat und der Beitrag der Rumänen sich nicht ausschliesslich auf die Avantgarde-Mitglieder beschränkt).

Im Jahre 1928 erscheint die letzte Nummer des „Integralul“. Wenige Zeit zuvor wurde die Zeitschrift „Unu“ („Eins“) mit dem Untertitel „Literarische Avantgarde“ gegründet, die aber vorwiegend auf die künstlerische Mitarbeit von Victor Brauner, M. H. Maxy, Corneliu Mihailescu und später S. Perahim, B. Herold und Jean David angewiesen war. Von Zeit zu Zeit erscheinen hier auch Zeichnungen und Bildreproduktionen von Marcel Iancu. Die Zeitschrift „Unu“ hält an der Tradition der Avantgarde, seinerzeit von „Contimporanul“ und „Integral“ angeknüpft, sie weiter ausbauend, fest. An der Zeitschrift „Unu“ arbeiten — wenn auch nur sporadisch — Yves Tanguy und Man Ray mit. Der Erste veröffentlicht in ihr Zeichnungen, der Zweite Photographien. In einer Nummer dieser Zeitschrift erscheint sogar, von Marc Chagall gezeichnet, das Bildnis von Ilarie Voronca.

In „Unu“ kann die allmähliche Entwicklung Victor Brauners zu dem, was er später wurde, verfolgt werden — nicht wie hier mit Zeichnungen, sondern mit Gemälden, umfassend vertreten, die in Ausstellungen seinen „magischen“ Stil späterer Zeit darbieten, eine Flut von Phantasie und Geheimnis, ein erregendes Eindringen in ein Reich geisterhafter Erscheinungen und wo bereits die ersten Gestalten eines Bestiariums aufzutauhen scheinen, dem es beschieden ist, in der Folge berühmt zu werden. Die Mitarbeit an der Zeitschrift „Unu“ brachte die letzten Arbeiten Victor Brauners — von einer beharrlichen Kontinuität — in Rumâniens hervor. Dieser Mitarbeit ging ein längerer Aufenthalt des Künstlers in Paris voraus; beim zweiten Aufenthalt blieb er endgültig in der Hauptstadt Frankreichs.

Es ist nicht leicht, zwischen den künstlerischen Anfängen Herolds in den Spalten von „Unu“ und seinen heutigen Werken eine stilistische Beziehung herzustellen. Aber schon damals, in 1930, machte sich bei ihm bereits ein Verzicht auf das Schablonenhafte bemerkbar, ein sich hinwenden zur Phan-

tasie, die sich nicht durch Fabulieren auszeichnete (das Erzählende war bei Herold vorhanden), sondern durch überraschende Nebeneinanderstellung. Seine Tätigkeit in Rumänien war von kurzer Dauer: der Künstler übersiedelte bald nach Paris. Dennoch bedeutete sein Wirken in der rumänischen Avantgarde — neben dem Beitrag der oben erwähnten Künstler — eine Bereicherung dieser Bewegung mit noch einem Element von besonderer Eigenart.

In der Zeitschrift „Unu“ hat auch der damals nur 16-jährige Perahim seine ersten Arbeiten veröffentlicht (obwohl sein Vorname Jules ist, signierte der Künstler vor seinem Familiennamen mit dem Buchstaben S). Schon den ersten Zeichnungen von Perahim merkt man — wenn auch nicht ganz klar — das Soziale an, obwohl er zu jener Zeit noch ziemlich weit von jenem eindeutig sozialen Kampfgeist entfernt war, der bald darauf in seinen surrealistischen Werken zum Ausdruck kommen sollte. Im Jahre 1932, da Perahim seine erste Bukarester Ausstellung eröffnete, hatte sein Surrealismus noch nicht die für diesen Künstler charakteristische Höhe erreicht, sondern bewegte sich — in Ermangelung der künstlerischen Reife — auf dem Niveau intellektueller Spekulationen, die mehr oder weniger bedeutungslos waren. Aber selbst zu jener Zeit drang in seinen Zeichnungen ein überraschend sarkastischer Humor durch. Die bedeutsamste Mitwirkung Perahims zur Avantgarde-Bewegung in Rumänien fällt in die Zeitspanne 1934—1939. In dieser Periode arbeitet er ununterbrochen an verschiedenen Zeitschriften, so ist er auch Mitarbeiter des „Cuvîntul liber“ („Freies Wort“) und er eröffnet zwei bedeutende Ausstellungen seiner Werke: die eine 1936 in Bukarest, die andere, 1938 — dem Kampf für Freiheit und Demokratie des spanischen Volkes gewidmet — in Prag, auf die Einladung des grossen tschechoslowakischen Regisseurs und fortschrittlichen Theaterfachmanns, E. F. Burians, hin, im Foyer des von diesem geleiteten Theaters auszustellen. In Rumänien kam eine solche Ausstellung zu jener Zeit nicht in Frage.

In der geschilderten Periode war Perahims Beitrag zu der künstlerischen Avantgarde in Rumänien von entscheidender Bedeutung, vor allem durch die Eigenart des damals in ihrem Rahmen vorherrschenden Einflusses des Surrealismus. In seinen Zeichnungen und Bildern prangerte Pera-

him den Faschismus und den kriegslüsteren Militarismus an, den Obskurantismus und die Scheinheiligkeit des Klerus, die im Dienste der Klasseninteressen der Bourgeoisie standen, die Habgier des Grosskapitals, der schreckliche Leiden der Vielen verursachte. In Zeitungen und Ausstellungen geisselte er das Philistertum und dem platten Konformismus des Kleinbürgers, seinen von Egoismus und Kurzsichtigkeit bestimmten Individualismus. Zugleich mit der Veranschaulichung des Elends der Arbeiterklasse pries er ihre hohen moralischen Eigenschaften, ihren Kampf für das Ideal. Zum Unterschied zu vielen anderen Künstlern jener Zeit, war die Vorstellung Perahims von dem heldenmütigen Ringen des Proletariats des rührseligen Mitleids bar. Zugleich vertrat er seinen Antikonformismus ideologisch-politischen Ursprung, der in seinen Werken, in seinem Stil und in seiner künstlerischen Auffassung als ein Protest gegen die konventionelle Wiedergabe im Kunstwerk zum Ausdruck kam.

Diese Wechselbeziehung zwischen den ethischen Werten und ihrer bildlichen Darstellung, so dass sie einen doppelten Kampfaufbruch bedeuteten. — gegen die soziale Unterdrückung und gegen die konservativen, durch den Alltagsgebrauch abgegriffenen und banalisierten Ausdrucksformen, die aber gerade dadurch das künstlerische Schaffen nicht weniger gefährdeten — all das bildete in der Periode, von der hier die Rede ist, einen der wichtigsten Züge der künstlerischen Avantgarde in Rumänien, klar erkennbar in ihren bemerkenswerten Werken.

Die Tätigkeit zwischen den beiden Weltkriegen einer Bewegung von so grosser sozialer und kultureller Bedeutung nicht nur im nationalen, sondern auch im internationalen Rahmen, ist, meiner Meinung nach, von besonderem Interesse. Aus dieser Bewegung gingen mehrere Künstler von europäischem Ruf hervor. Deshalb habe ich mich bemüht, den Teilnehmern an diesem Symposium die einzelnen Erscheinungsformen dieser Bewegung zu vermitteln, wobei ich mich mehr auf den historischen Aspekt dieser Bewegung beschränkte und auf die Probleme der Kunst als solchen nicht genauer einging.

Die Forschungen in bezug auf die Avantgarde-Bewegung in Rumänien stecken heute noch in ihren Anfängen, teilweise dadurch erschwert, weil viele der bedeutenden Mitglieder dieser

Avantgarde nicht mehr am Leben sind oder im Ausland weilen und weil viele ihrer Werke aus der Zeitspanne vor 1939 unauffindbar sind. In der Erforschung der Entwicklung jedes Mitglieds der rumänischen Avantgardebewegung, in der Rekonstruktion ihrer bedeutendsten Werke und der damit verbundenen Ereignisse, in der einge-

henden Analyse der sozialen und ideologischen Verhältnisse, unter denen dieses Phänomen erschien und sich entwickelt hat, gilt es noch viele Lücken auszufüllen. Wir sind überzeugt, dass es den künftigen Forschungsarbeiten der Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker in unserem Land, wie auch allerorten, gelingen wird, es zu tun.

## Avantgardné hnutie v Rumunsku a jeho vzťahy k svetovému umeniu

Na rozdiel od literatúry rozvíja sa výtvarné avantgardné hnutie v Rumunsku až po prvej svetovej vojne. Za prvý znak jeho existencie treba považovať vydávanie časopisu *Contimporanul* (Súčasník), ktorého redakciu vedie Marcel Iancu a Ion Vines. Časopis podporuje maliar M. H. Maxy a skupina umelcov: Mattis Teutsch, Victor Brauner, Militza Petrascu, žiačka Brâncusiho. Skupina pripravuje v decembri 1924 prvú medzinárodnú výstavu avantgardného umenia Rumunska. Organizáciou výstavy poverili M. H. Maxyho. Výstava sa konala v budove odborov výtvarného umenia v Bukurešti a okrem uvedených umelcov sa aktívne na nej zúčastnili: Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters, Karel Teige a ďalší. Výstavy sa zúčastnil aj Brâncusi.

M. H. Maxy žil v rokoch 1922—1924 v Nemecku a rok 1923 trávil vo Weimare, kde sa bližšie zoznámil s Bauhausom. Po jeho návrate domov badať medzi príslušníkmi avantgardy istú radikalizáciu a roku 1925 dochádza k zakladaniu časopisu *Integral*. Žiada sa poznamenať, že časopis „75 HP“, ktorý vydával lyrik Ilarie Voronca a maliar Victor Brauner, uverejnil roku 1924 manifest o literatúre a umení, ktorý mal názov *Pictopoesie*.

Profil časopisu *Integral* bol poznačený konstruktivismom, oponoval surrealizmu. Mal dobré kontakty s avantgardou strednej a západnej Európy, na jej stĺpoch sa objavujú mená: Tzara, Benjamin Fondana, Michel Seuphor, G. R. Dessesaignes, René Crevel, Robert a Sonia Delaunay, Enrico Prampolini a ďalšie.

V Rumunsku nejestvovala škola dekoratívneho umenia. Roku 1923 založil dekoratívny maliar Andrei Vespremei súkromnú školu. Správu o začatí vyučovania priniesol avantgardný časopis *Punct*. Školu označovali ako „Ateliér“ a Marcel Iancu tu vyučoval architektúru, Victor Brauner maľbu. O dva roky neskôr pridali sa k Ateliéru M. H. Maxy a Corneliu Mihailescu. Poslední mali úmysel prebudovať školu na Akadémiu dekoratívneho umenia.

V priebehu 30. a 40. rokov sa rysuje v rumunskom avantgardnom umení obrat. Prejavuje sa jednak rozchodom s konstruktivismom a jednak príklonom k realisticko-figurálnemu pohľadu (M. H. Maxy, Marcel Ianescu) a k surrealizmu (Victor Brauner, B. Herold, Jean David a Perahim). Posledné číslo *Integralu* vyšlo roku 1928.

Výskum avantgardného hnutia v Rumunsku je iba v začiatkoch. Ťažko sa rozvíja aj preto, lebo väčšina príslušníkov hnutia už nežije, alebo žijú v zahraničí, mnohé diela spred roku 1939 sú nezvestné. Treba vypíňať mnohé medzery vo výskume diel každého príslušníka rumunskej avantgardy a rekonštruovať najvýznamnejšie diela, ako aj sociálne a ideologické pomery v dobe, keď sa hnutie rozvíjalo. Sme však presvedčení, že sa našim budúcom historikom a teoretikom umenia táto práca podarí.

## Die Beziehungen der ungarischen Kunst zum Bauhaus

Kein Fachbuch über moderne Kunst und Baukunst, das nicht dem Wirken des Bauhauses ein besonderes Kapital widmet, nicht mit dessen grundlegenden Ideen bekannt macht: die Verbindung von Kunst und Technik, die Einheit von Bauwerk und bildendem Kunstwerk, der Zusammenhang von handwerklichem mit industriellem Schaffen und — nicht in letzter Hinsicht — die Kunstpädagogik der Bauhaus-Schule. Doch erschwerte die Zerstreutheit der Angaben und des Materials nach dem Zweiten Weltkrieg eine gründlichere Kenntnis und Beurteilung der Bedeutung des Bauhauses. Anfang der sechziger Jahre begann man in beiden Teilen Deutschlands mit der Publikation von Schrift — und Bilddokumenten, und das Entstehen und grossartige Wirken des Bauhaus-Archivs in Darmstadt gab der Forschung starken Antrieb.

Wie bekannt, hatte das Bauhaus auch verschiedene ungarische Mitglieder, von denen einige eine führende Rolle spielten. So ist, durch diese, die Bauhaus-Bewegung auch zu einem Teile der ungarischen Kunstgeschichte geworden. Für eine Sammlung der auf Ungarn bezüglichen Dokumente gab die Aufarbeitung und Veröffentlichung des brieflichen Nachlasses von Ernő Kállai, des aus Ungarn stammenden Kunsthistorikers, den entscheidenden Anstoss. Kállai, der begeisterte Verkünder der Ziele der Avantgarde, lebte von 1920 bis 1935 im Deutschland und war Mitarbeiter zahlreicher deutscher Zeitschriften und Tageszeitungen und Redakteur der Bauhaus Zeitschrift.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sandte Ungarn viele seiner Künstler ins Ausland. Ungarische Architekten waren erfolgreiche und tätige Teilnehmer an der Entstehung der modernen Architektur. Um von den Bestrebungen der ungarischen Kunst in den der Räterepublik unmittelbar vorangehenden und folgenden Perioden ein lebendigeres Bild zu geben, muss man die Beziehungen der Emigration zu der heimischen Kunst untersuchen. Zum ersten Mal geschah es in der ungarischen Kunst, dass bedeutende schöpferische Kräfte in so grosser Zahl, fern von

der Heimat lebten; dabei bedeutete ihr Fernsein keineswegs einen Bruch mit der Heimat: im Gegenteil, sie blieben in fester Verbindung mit allen auf dem Gebiet der ehemaligen österreich-ungarischen Monarchie Lebenden, auch noch in den dreissiger Jahren. Wir verweisen hier z. B. auf die Vorträge von Moholy Nagy in Bratislava und auf die Aufsätze von Ernő Kállai, Farkas Molnár und Lajos Kassák, die in den tschechoslowakischen Zeitschriften „Forum“ und „DAV“ erschienen. Die Ebengenannten waren aber auch mit Jugoslawien und Rumänien in Kontakt. In dieser Zeit wuchs nicht nur in Mittel- sondern auch in Westeuropa die Zahl der Schriftsteller und Künstler, die für verschiedene Länder wirkten und nicht nur in ihrer Muttersprache schrieben. Die neue künstlerische Gesinnung hatte ihren Ursprung in den programmatisch internationalen Bestrebungen der Avantgarde.

Die ungarischen Mitglieder des Weimarer Bauhauses entstammten fast ausnahmslos der Gruppe junger Talente um Kassák-Moholy Nagy, der „MA“. Kassák war der Pionier der internationalen Avantgarde. „Durch seine Arbeiten als Maler, Graphiker, Dichter, Romanschriftsteller, Kritiker und Herausgeber nahm er seit den zwanziger Jahren unbestreitbar einen Platz unter den Vätern der modernen Kultur ein“ schreibt Michel Seuphor über ihn. Seine „Bildarchitekturen“ sind konstruktivistisch, aus seinen exakten geometrischen Formen strömt eine kosmische Bewegtheit und Lyrik. Seine Gemälde schuf er als Äusserungen einer kollektiven Zivilisation.

Das Bauhaus wurde ausser von deutscher Jugend besonders von mittel- und osteuropäischen Künstlern aufgesucht; unter diesen waren solche, die sich von Gropius oder von Itten angezogen fühlten — die späteren zog aber eher der experimentierende Geist des Bauhauses an. Unter ihnen sind hervorragende und international anerkannte ungarische Künstler, wie z. B. Moholy-Nagy, der Propagandist des Konstruktivismus, der junge Mitherausgeber des „MA“. Wer immer sich mit konstruktivistischer Malerei, Skulptur, mit dem Photo des 20. Jahrhunderts, der Technik von

Film und Bühne befasst, kennt den Namen Moholy Nagy. Er war der unermüdete Kämpfer für die „Neugestaltung“. In der Übergangsperiode schloss er sich dem Weimarer Bauhaus an, damals, als sich der Expressionismus zu einer konstruktiven und architektonischen Richtung entwickelte. Der Bruch mit den anfänglich formalistisch-spielerischen Formungen ist Moholy-Nagy zu verdanken; er betonte, dass die Gegenstände in erster Linie technisch zweckmässig und leicht benutzbar sein müssten. Als Theoretiker erforschte und propagierte er das aus der Einheit von Kunst und Technik entstehende, neue ästhetische Phänomen. Er bemühte sich um den Austausch und das Weiterkreisen der Bauhausideen. In ungarischer Sprache erschienen von ihm derartige Aufsätze und Äusserungen. Mit seinen in Ungarn gehaltenen Vorträgen war er zweifellos von grossem Einfluss auf unsere jungen Architekten und eine Gruppe von Graphikern.

Die ungarischen Architekten Alfred Forbát und Farkas Molnár arbeiteten Anfang der 20-iger Jahre im Privatatelier von Gropius. Wenn auch damals die Inflationszeit der Baukunst nicht günstig war, so wurde es doch für diese eine glückliche und schöpferische Periode. Wie bekannt, hatte sich Gropius schon vorher mit dem Problem der Einführung industriellen Methoden in die Architektur, beschäftigt. Ein aus Musterelementen bestehender grossformatiger „Baukasten“ vereinte die Typisierung mit den Variierungsmöglichkeiten. Die neben- und übereinander gesetzten, streng kubischen Elemente verführten die jungen Fachleute leicht zu formalistischen Geschicklichkeiten und zu vorsehnlichen Pseudo-Lösungen. Und doch: sowohl Alfred Forbáts wie Farkas Molnárs damalige Arbeiten umgehen diese verführerische Falle: sie sind tatsächlich funktionell und individuell; in ihren Formengebungen spürt man, dass ihre Schöpfer ästhetischen Erfahrungen ihrer eignen konstruktivistischen Graphik zur Anwendung brachten.

Der mit architektonischen Fähigkeiten hochbegabte Marcell Breuer begann erst 1924 damit, sich intensiver mit der Baukunst zu beschäftigen. Damals konnte er sich noch auf keinerlei Bauverfahren stützen; denn im Bauhaus war er in der Tischler-Werkstatt ausgebildet worden. Breuer wirkte bei der Einrichtung mehrerer Räumlichkeiten des „Versuchshauses“ des Bau-

hauses kraftvoll mit. Anfangs beeinflusste ihn bei der Gestaltung seiner Möbel die expressive Form, später der Konstruktivismus von „de Stijl“ bzw. von Rietveld; doch kam bei seinen 1925 geschaffenen Stahlrohr-Stühlen bereits die funktionelle Form zur Geltung. Die so eingetretene grosse Wandlung bei der Planung der Inneneinrichtung war durch die neue Raumauffassung inspiriert: der Raum war danach keine geschlossene Komposition, sondern in seinen Dimensionen und Einzelementen vielartig veränderbar.

Die funktionelle und konstruktive Vollendung der variierbaren Möbelgruppen, der zusammenklappbaren Sitzmöbel machte sich Breuer im Auftrage der Dessauer Möbelwerke zur Aufgabe. Aufgrund seiner Pläne wurden die Aula, der Speisessaal, die Ateliers im Bauhaus sowie einige Lehrerwohnungen, unter die von Gropius, eingerichtet.

Die Arbeiten der übrigen ungarischen Bauhaus-Mitglieder seien hier nur mit weniger Worten erwähnt, wie z. B. die einfache, praktische und leicht zu formende Metall-Stehlampe von Gyula Pap vom Jahre 1923. Otti Berger ist eine Zeitlang künstlerische und technische Leiterin der Dessauer Webwerkstätten; durch Verwendung von Kunstfasern erreicht sie damals neuartige stoffliche Wirkungen. Sie beschäftigte sich mit der Erzeugung solcher Textil-Bindungsarten, die für die industrielle Herstellung geeignet waren. Sie stand mit grossen deutschen und anderen Firmen in Verbindung. Neben Oskar Schlemmer wirkte Andor Weininger an der Bauhaus-Bühne. Er spielte eine bedeutende Rolle sowohl in szenischer wie auch in choreographischer Beziehung. Er organisierte die Bauhaus-Kapelle. Sein „Kugeltheater-Modell“ befindet sich im theaterwissenschaftlichen Institut in Köln. Der aus Transsylvanien stammende Maler und Musiker Henrik Neugeboren übertrug die zeitliche und räumliche Darbietung der Musik ins Sichtbare; er formte vier Takte der es-moll-Fuge von Bach in eine graphische und plastische Darstellung um.

Um die Mitte der zwanziger Jahre hielten, sowohl die dort gebliebenen wie die heimgekehrten ungarischen Bauhäusler, es für äusserst wichtig, die Ideen und Ergebnisse der Schule nach Ungarn zu verpflanzen. Zwar wurde hier die Inflation der Kronenevaluta im ganze Lande verspürt, doch begann sich die Abgeschlossenheit in der Mitte der

Zwanziger Jahre allmählich zu lockern. Damals kamen viele aus den verschiedensten Emigrationen heim. Diese schufen einen neuen Stromkreis, dem sich ein Teil der fortschrittlichen Intelligenz anschloss. Einige der in diesen Jahren entstandenen Zeitschriften, die nach Beachtung im übrigen Europa strebten, sind sowohl auf literarischem wie auf künstlerischem Gebiet ein wichtiges Forum für Aufsätze, die die neuen Ideen bekanntmachen.

Die Arbeiten des Bauhaus begannen bereits bei uns bekannt zu werden. Zwar erreichten sie anfangs nur im engsten Kreise positiven Einfluss; doch war auch Gegnerschaft und Spott dazu gut, um die Aufmerksamkeit zu erregen. An ihnen fehlte es tatsächlich nicht, besonders bei den offiziellen Bau-Stellen. Das kann nicht Wunder nehmen; war doch damit ganze bauliche Anschauung in Gefahr, ja, ausserdem auch noch ihr gesellschaftliches Ansehen!

Die Einbürgerung zeitgemässer Bau-Ideen beginnt mit der Ausstellung der Arbeiten von Farkas Molnár im Jahre 1925, die die allgemeine Meinung stark bewegt hat. Anfangs brachten seine Aufsätze in Fachzeitschriften und Tagesblättern nur Tatsachenberichte über die im Ausland, vor allem in Deutschland errichteten Wohnbau-Siedlungen, über die funktionellen baulichen Neuerungen, über die Typisierung, von der Entwicklung des neuen Systems, und von den Arbeiten von Gropius und Le Corbusier. Später erschienen überzeugende grundsätzliche Aufsätze aus seiner Feder: über die zeitgemässe Wohnung der kleinen Existenzen, die Ausnutzung des Wohnraumes, über die Städteplanung. Die Erweiterung der Baugedanken auf das gesellschaftliche Gebiet brachte in das Leben des Bauwesens einen revolutionären Klang. Die auf die neuen Ideen aufmerkenden Architekten fanden Verbindung miteinander in Zusammenkünften und trugen mit ihren Diskussionen zu einer Bereinigung der Frage von der Rolle des Architekten bei. Sie untersuchten

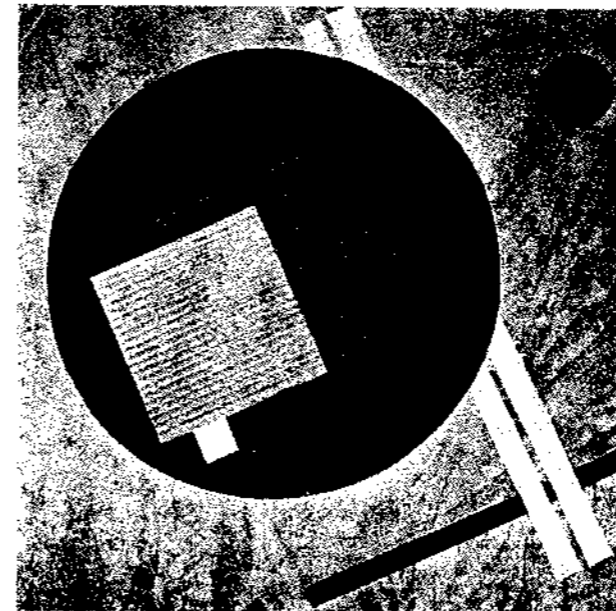
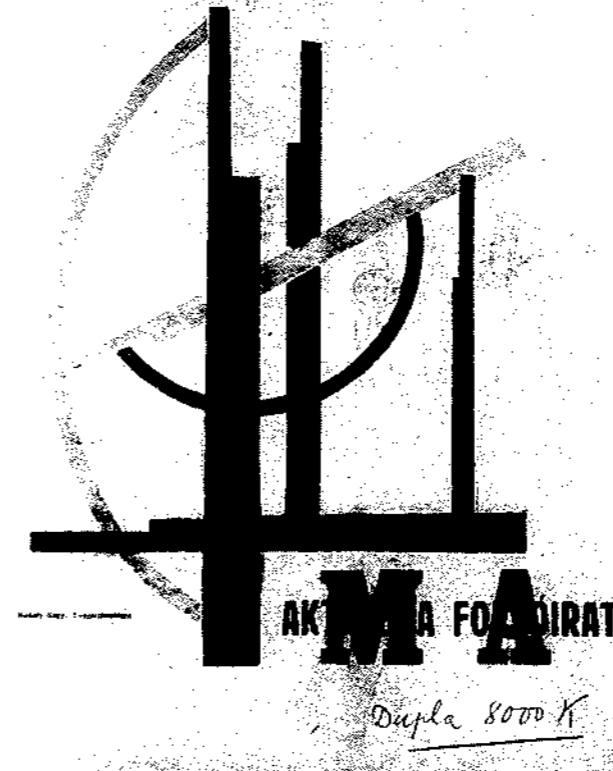
1. den Zusammenhang zwischen Wohnung und zeitgemässer Lebensweise,
2. die rationalen Bebauungsmethoden;
3. Die Planung funktioneller Städte beziehungsweise Siedlungen.

Im Jahre 1929 wurden mehrere von ihnen auf den CIRPAC Kongress in Frankfurt eingeladen. Heimgekehrt, gründeten sie dessen ungarische

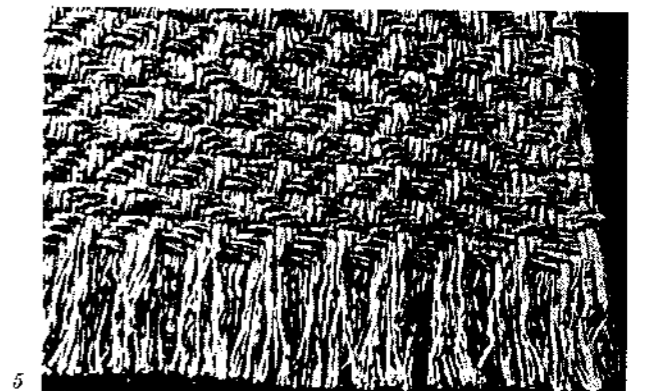
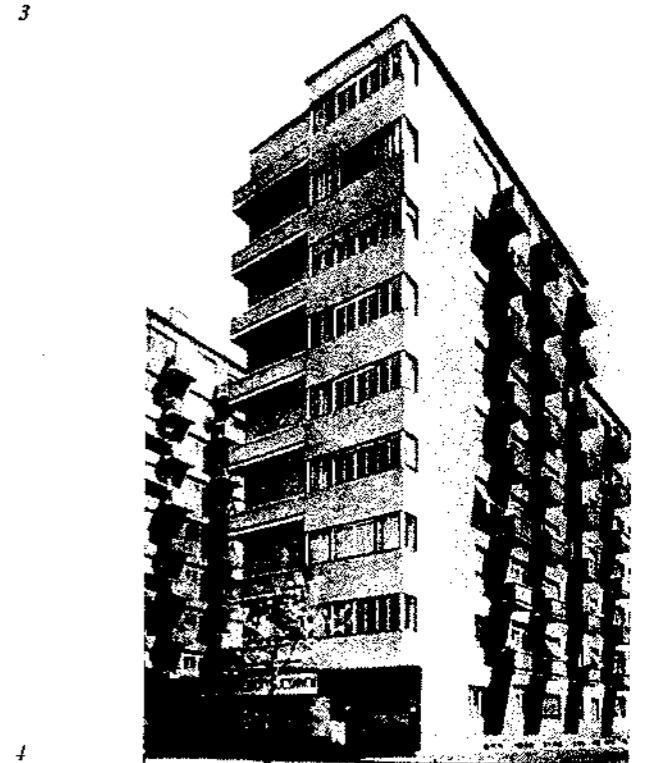
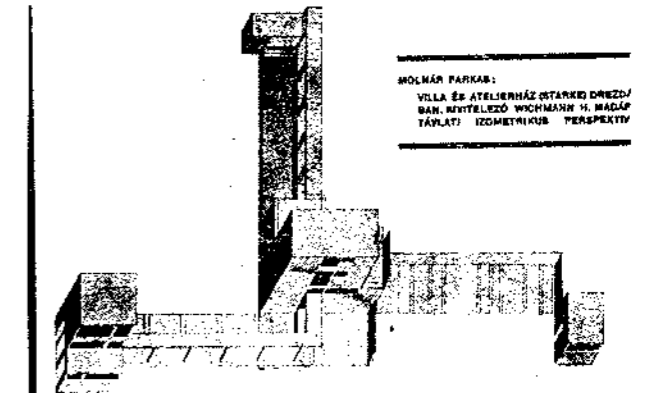
Sektion. Ihren Gesichtspunkten entsprechend veröffentlichten sie diesbezügliche Arbeiten von Architekten in der CIRPAC Nummer des Architekten-Blattes „Tér és Forma“ (RAUM und FORM). 1929 bekommen sie Gelegenheit, ihre Ideen zu verwirklichen und gelangen mehr und mehr zu konkreten Aufgaben. Anfangs waren sie besonders bei der Formung der Garten-Siedlungen mit Einfamilienhäusern beteiligt. Die 1930—1931 erbaute Mustersiedlung am Pasarét ist bereits ihrem Eingebungen zu verdanken, wenn gleich viele der teilnehmenden Architekten die modernen Formen hier nur nachahmten. Die Arbeiten von Farkas Molnár, József Fischer und von mehreren jungen Architekten hingegen dienten nicht der Mode, sondern dem baulichen Fortschritt. In ihre Bauten ist bezeichnend: Eine Komposition, die auf den gut proportionierten Gesamtbau begründet ist, ferner eine Fassadenbildung mit wohlproportionierten Fenstern und Wandflächen; ihre Grund und Aufrisse variieren, der Innenraum, das Interieur erscheint in seiner Formung elegant funktionell. Sie studierten eifrig die Lebensweise der einzelnen Villenbewohner, sowie den Platz, auf dem das Bauwerk stehen sollte. Später verwendeten sie, von ausländischen Erfahrungen ausgehend, die Siedlungsformen der Zeilenbauten. Eine bedeutende Leistung waren die Hochhäuser, die die Arbeitsgruppe der fortschrittlichen Architekten an dem heutigen „Platz der Republik“ erbaute und die in Nord-Süd-Richtung gestellt wurde. Auf der Ausstellung „Wie bauen wir gut, billig und modern“ von 1932 wurden die neuen Baumaterialien, Strukturen, Installationen, die verschiedenen baulichen, Heiz- und Isolierungs-Verfahren gezeigt. Alle Architekten brachten Pläne von flachgedeckten Häusern, es gab Lösungen mit Doppelhaus, zweifache Wohnungen, ferner die vom Standpunkt der Städteplanung der Zukunft so wichtige Lösung mit Zeilenbauten.

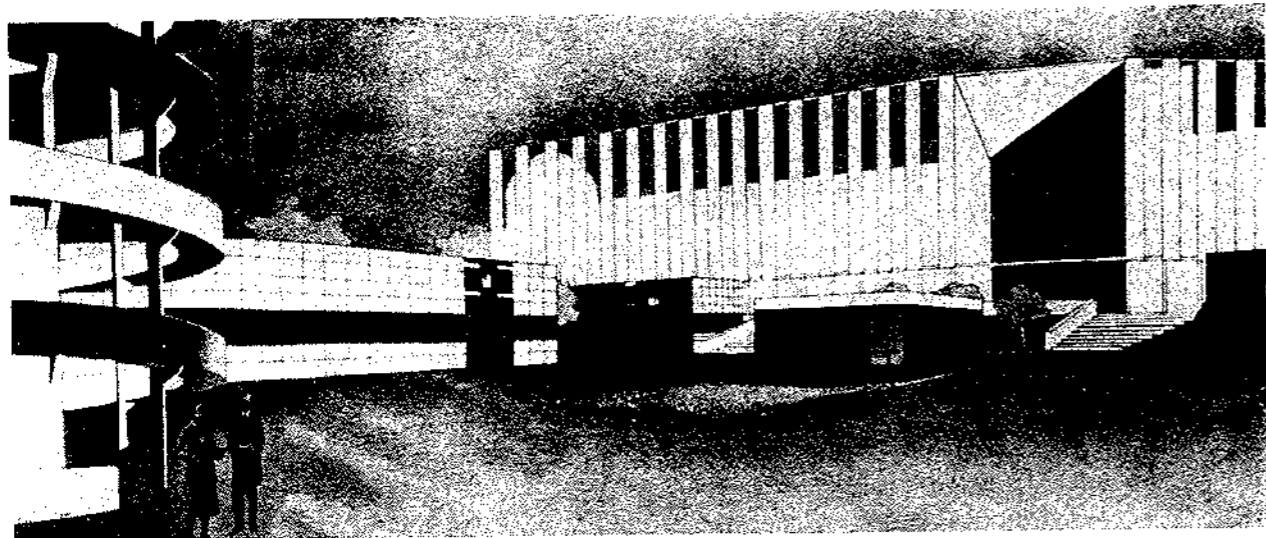
Über bereits geschaffene Bauten erschienen Publikationen in ungarischen und in anderen europäischen und auch japanischen Fachzeitschriften. Die Werke dieser Architekten spielten auf mehreren internationalen Ausstellungen eine Rolle; als Avantgarde-Leistungen riefen sie das Interesse des Auslandes wach und zwar in solchem Masse, wie niemals zuvor oder danach.

Die vielen wertvollen Schöpfungen der mit dem Bauhaus in Verbindung stehenden, zielstrebenden

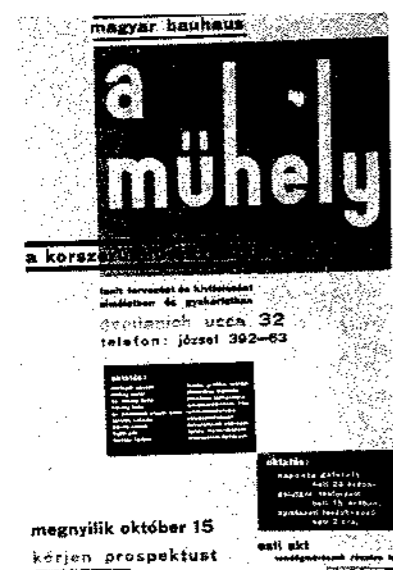


## MOLNÁR FARKAS: ÉPÍTÉSZET MINT MŰVÉSZET



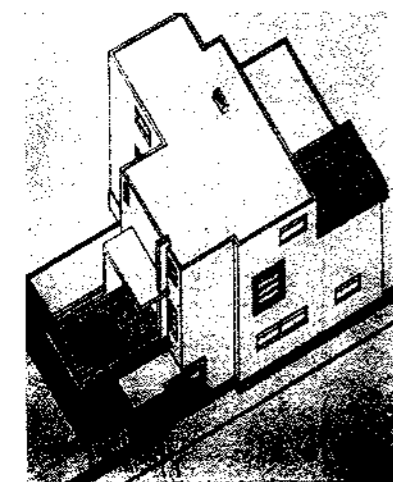


6  
7



8

10



9



ungarischen Architekten sicherten die technische und künstlerische Basis für das grossangelegte ungarische Bauprogramm der Nachkriegsjahre. Mit einer monographischen Bearbeitung dieser so wichtige Periode unserer Baugeschichte befassen sich derzeit mehrere junge Forscher.

Es wäre noch der Einfluss der vom Bauhaus verfassten Grundideen der „Neuen Gestaltung“ auf Ungarn zu erwähnen. Auch die ungarischen Konstruktivisten beschäftigten sich wie viele andere Künstler in Weimar mit Formproblemen. Auch sie bekannten sich zu einem Verhältnis der Kunst zur Weltanschauung, demzufolge schon der reine Aufbau der Form ohne jegliche bildnerische Darstellung höchst charakteristisch sei für die Lebensanschauung einer jeden Weltordnung. Und doch nahmen sie dem exklusiven Konstruktivismus des holländischen „de Stijl“ gegenüber für die auf gesellschaftliche Ansprüche gerichteten Bestrebungen der Russen und des Bauhauses Partei. Dies bezeugt auch die 1924 von Weimar heimgesandte Programmerkklärung von Breuer, Molnár, Weininger und Bortnyik. Darin stellten sie die ideologische Frage nach der Zukunft der Kunst, untersuchten, in welcher Weise die Baukunst, die Bildhauerei und Malerei ihren Anteil nimmt an den neuen Aufgaben der Zeit. Wenn sie auch eine Existenzberechtigung der bildenden Künste nicht leugneten, so meinten sie doch, in der Konstruktion der neuen „Lebenserscheinung“ der Gegenstände die Aufgabe der Malerei und der Bildnerie zu finden. Auch der Maler Sándor Bortnyik, der zu Beginn der zwanziger Jahre

in Wien und Weimar auf flächenkonstruktivistische Art malte, gelangte mehrere Jahre danach dahin, dass er seine formenschaffende Begabung jenseits der Atelierkunst zur Geltung zu bringen begann. Sein Zusammenhang mit der Plakatkunst war bereits älteren Datums, aber im Jahre 1926, nach seiner Heimkehr, wandte er sich mit neu gesammeltem Interesse völlig dem Plakat zu. Das hohe künstlerische Niveau, auf dem 1919 das ungarische politische Plakat gestanden hatte, gehörte damals bereits der Vergangenheit an. Das Plakat des Geschäftslebens gelangte im Zusammenhang mit der Mitte der zwanziger Jahre langsam konsolidierten Wirtschaftslage in das Zentrum des Interesses. Bortnyik interessierte die Reklame und das Plakat als aktive Komponenten im Stadtbild des zwanzigsten Jahrhunderts. Er gründete unter dem Namen „Werkstätte“ eine Schule, deren Programm in mehreren Punkten mit dem Unterricht am Bauhaus übereinstimmte. Unter besonderer Beachtung der ungarischen Möglichkeiten und Notwendigkeiten legte er vor allem grossen Wert auf die zeitgemässen Entwürfe für die Gebrauchsgraphik, Reklame, Drucke, Plakate. Sowohl für seine eigenen Kompositionslösungen wie für die seiner Schüler ist bezeichnend: eine vereinfachte, einfallsreiche und anschauliche Darstellung des Gegenstandes, eine rythmische Betonung der Formen, Farben und Linien, ein frappierender, kurzer, ausdrucksvoller Text, sowie die Verwendung von Photo und Photomontage. Auch verwendete diese Schule grosse Sorgfalt auf die Zeichnung der Buchstaben und die richtige An-

1. Moholy-Nagy: obálka časopisu MA, 1922
2. Kassák Lajos: Obraz-architektúra
3. Molnár Farkas: Architektúra ako umenie
4. Kolektív architektov: nájomné domy v Budapešti, 1933
5. Berger Otti: návrh na textil
6. Breuer Marcel — Fischer József — Molnár Farkas: návrh veľtržného pavilónu, 1933
7. Plagát budapeštianskeho Bauhausu, 1928
8. Budapeštiansky Bauhaus vystavuje plagátovú tvorbu Bortnyikovej školy v umeleckopriemyslovom múzeu, 1932(?)
9. Forbát Alfred: návrh na obytný dom, 1924
10. Žiaci Bortnyikovej školy, prvý zľava Vasárhelyi

1. Moholy-Nagy: Umschlag der Zeitschrift „MA“, 1922
2. Kassák Lajos: Bild-Architektur
3. Molnár Farkas: Architektur als Kunst
4. Kollektive von Architekten: Wohnhäuser in Budapest, 1933
5. Berger Otti: Textilentwurf
6. Breuer Marcell: — Fischer József — Molnár Farkas: Entwurf für ein Messe — Pawillon, 1933
7. Plakat des Budapester Bauhauses, 1928
8. Das Budapester Bauhaus stellt Plakate der Bortnyik — Schule im Kunstgewerbemuseum aus, 1932(?)
9. Forbát Alfred: Wohnhaus-Entwurf, 1924
10. Schüler der Bortnyik-Schule, der Erste von links: Vasárhelyi



bringung des Textes. In der Typographie strebte sie die klare, verständnisvolle optische Gliederung des Textes; sie erreichte intensiven Eindruck und abwechslungsreiche, gute Lösungen der Drucke durch ausgeglichene Verwendung gegensätzlicher Formen und Farben. Als ausgezeichnete Künstler wie Pädagoge erzog Bortnyik die erste mit Leib und Seele „Gebrauchsgraphiker“-Generation. Davon abgesehen, können wir den Einfluss seiner der Farbe, Form und Raumgestaltung dienenden Kurse auch an der Laufbahn seines ehemaligen Schülers Viktor Vasarhelyi ermessen, der im „Budapester Bauhaus“ seine Lehrzeit verbrachte.

Mit der neuen Entwicklung der ungarischen Plakatkunst befassten sich von 1929 an deutsche, dänische, norwegische und englische Zeitschriften. Die ansehnliche deutsche Fachzeitschrift „Gebrauchsgraphik“ veröffentlichte vierzig von 25 ungarischen Künstlern entworfene Plakate in Abbildungen. Diese Künstler nahmen an zahlreichen internationalen Ausstellungen teil.

## Vzťahy maďarského umenia k Bauhausu

Znastalé umelecké a spoločenské pomery medzi dvoma vojnami donútili mnohých nadaných umelcov odísť z Maďarska. Maďarskí členovia weimarského Bauhausu boli takmer bez výnimky príslušníkmi Kruhu maďarských konstruktivistov, grupujúcich sa okolo Kassáka, napríklad Moholy Nagy a Ernest Kállai.

Ktokoľvek sa zapodieva konstruktivizmom 20. storočia, musí sa zoznámiť s dielom Moholya Nagya, neúnavného bojovníka za nové tvarovanie (Neugestaltung). Aj nadaný Marcel Breuer pôsobil roku 1923 pri architektonickom riešení vnútrajška tzv. pokusného domu (Versuchshaus) Bauhausu. Zmysel pre funkcionalistickú formu uplatnil pri navrhovaní nábytku z oceľových rúr s variabilnou použiteľnosťou. Podľa Breuerovho návrhu vybavili aulu, jedáleň a ateliéry Bauhausu.

Ernest Kállai, nadšený hlásateľ avantgardných myšlienok, žil od roku 1920—1935 v Nemecku. Spolupracoval s niekoľkými nemeckými časopismi a v rokoch 1928—1929 bol redaktorom časopisu Bauhaus. Architekt Fred Forbát pracoval od roku 1920 v Gropiovom ateliéri a viedol stavbu Bauhausu v Berlíne. Návrh Farkasa Molnára na stavbu divadla v pôdoryse U pokladali tiež za vtipné riešenie. Z činnosti ostatných členov maďarského pôvodu na Bauhause zaslúži si zmienku Gyula Pap, Ruth Holló a Ottó Berger. Posledná viedla istý čas dessauskú textilnú dielňu a ako prvá tu spracúvala umelé vlákna pre priemyselné účely. Scénografiou a choreografiou sa zapodieval Andor Weininger, staral sa aj o hudobnú kapelu Bauhausu. Z Transylvánie pochádzajúci maliar a hudobník Henrik Neugeboren vyjadril grafickými a plastickými prostriedkami štyri takty Bachovej Es-fúgy.

V priebehu 20. rokov maďarskí príslušníci Bauhausu prenášali idey školy a začali ich aplikovať v domácom prostredí. Absolventi uverejňujú prvé články a štúdie v maďarských časopisoch. Maliar Sándor Bortnyik pôsobil v tom čase ako konstruktivistický umelec vo Viedni a vo Weimare. Roku 1928 zakladá pod názvom „Műhely“ (dielňa) školu, ktorá sa v mnohých bodoch stotožňovala s programom Bauhausu. Bortnyik vychováva generáciu priemyselných grafikov a jeho vplyvy badať aj v tvorbe jeho bývalého žiaka Victora Vasarhelyiho (Vásárhelyiho), ktorý bol odchovancom „budapešťianskeho Bauhausu“.

Koncom 20. rokov dostáva maďarská architektúra príležitosť uplatniť nové, funkcionalistické princípy pri riešení miest a sídlisk. Avantgardné výkony tejto doby vyvolávali záujem aj v zahraničí. Najvýznamnejšie stavby, odrážajúce ducha Bauhausu, vytvárali technické a výtvarné predpoklady pre veľkolepý stavebný program v Maďarsku po druhej svetovej vojne.

Zusammenfassend lässt sich demnach feststellen, dass das Bauhaus in der ungarischen Kunst in zwei Projektionen eine Rolle gespielt hat. Die aus der Richtung der Avantgarde vom Jahrhundertanfang aus dem Kreise der Konstruktivisten um Kassák her kommenden jungen Künstler haben selbst innerhalb der Bewegung des Bauhaus eine bedeutende Rolle gespielt; andererseits waren es besonders die Architekten, die die Ideen des Bauhauses in die heimische Kunst verpflanzten. Doch mussten diese Bestrebungen angesichts der reaktionären politischen und gesellschaftlichen Lage der Vorkriegsjahre vereinzelt bleiben, und bedeutende Künstler wie Moholy Nagy, Marcell Breuer und Alfred Forbát wurden so von der Heimat getrennt.

Erst, nach dem zweiten Weltkriege konnten die Bestrebungen des Bauhauses in Ungarn wieder aufgenommen werden. Nun wurden sie höchst anregend für die zeitgemäße Bauweise, die Aesthetik in Industrieform und für die Erziehung der Künstler.

Tomáš Štraus

## Východoeurópsky a stredoeurópsky konstruktivizmus vo svetle vlastných programových teórií (Pokus o komparáciu.)

### 1. Niekoľko historických poznámok

Aj keď mnohé, ba i podstatné z dejín konstruktivizmu je ešte nejasné, ak berieme do úvahy realie, t. j. umelecké diela, a nie programy, alebo lepšie predovšetkým realie a potom len programy, vychodí nám, že v zdrojoch konstruktivizmu stoja ako prvé historické diela predovšetkým Tatlinove reliéfy z rokov 1913 a 1914. Časová následnosť ich bezprostredne primkýňa k istému obdobiu vývinu kubizmu. Zvlášť k Picassovým materiálovým kolážam z obdobia 1912—1914, ktoré Tatlin osobne spoznal za svojej návštevy v Paríži v jeseni 1913. Je tu však v podstate už istá rozdielnosť, ktorá predurčuje ďalší vývin a poznamenáva v rozhodujúcej miere vlastné neskoršie konstruktivistické idey. Kým u Picassa sú nové materiály predovšetkým pomocným výtvarným prostriedkom (ide o akúsi materializáciu znázorneného a vymýtenie objemu), u Tatlina od začiatku nejde o vecnosť, o bezprostrednosť a zdôvodnenie maliarskeho rozprávania, ale o programové abstraktno-konstruktívne východisko.

Materiál u Tatlina si podržiava pôvodné hmotné vlastnosti; nemá nikde a nikdy imitatívnu funkciu a ozrejmuje sa iba vo vzťahu k imanentne poňatým obrazovým priestorom. Je preto jediným realizačným prostriedkom tohto svojrázneho maliarstva, alebo azda ešte presnejšie: prvého bezpredmetného sochárstva v dejinách. Drevo, kov, sklo, štika a lepenka, ktoré tvoria materiály výstavy historických Tatlinových maliarskych reliéfov, sú lepené, maľované a ináč upravované; v zásade však už nenahraditeľné, povedzme, maľbou či iným materiálom. Vec je predovšetkým sama sebou.

Preto viac ako s Picassovými maliarskymi reliéfmi súvisia Tatlinove pokusy azda s konstruktívnym sochárskym smerovaním Alexandra Archipenka, ktorý žil od roku 1908 v Paríži a od roku 1912 i literárne (pravda, s nádychom symbolickej významnosti) formuloval význam čistého konstruktívneho počínu. Značný vplyv okrem tých-

to paralelných pokusov, ktoré Tatlin, ako ukazujú historické skúmania, poznal i z osobného zážitku, má jeho vlastná scénografická tvorba, ktorou sa Tatlin aktívne zapodieval od roku 1911 paralelne s Larionovou. (Obdobný historický význam vo vývine druhej veľkej postavy ruskej avantgardy — Maleviča — ako túto hypotézu vyslovil u nás prednádavným Miroslav Lamač — má jeho scénografická spolupráca na Kručonichovej a Maťušinovej opere Vízazstvo nad slnkom. Scénografická maketa z roku 1913 dokazuje, že historický čierny štvorec na bielom pozadí vzniká v tomto roku, vyvracajúc pochybnosti, ktoré boli prednádavným vyslovené niektorými francúzskymi umeleckými historikmi o dobe vzniku hraničných diel nonfigurácie.)

Expanzia do priestoru a tým aj organická integrácia ďalších prvkov a ďalší stupeň premeny umenia — maliarstva na umenie — objekt naznačuje Tatlinova ďalšia séria reliéfov, nazývaná autorom Rohové reliéfy a pochádzajúca z roku 1915. Je to v čase, keď jeden z ďalších tvorcov nového slohu Gabo komponuje ešte v podstate klasické kubizujúce hlavy s monolitným látkovým poňatím, obdobne ako Boccioni alebo Duchamp, Laurens, Lipchitz, Gutfreund a ďalší priekopníci novej plastiky. Pravda, Tatlinove pokusy sú tu ešte v podstate intuitívne a nie sú sprevádzané tak markantnou teoretickou interpretáciou, ako je to dobove zrejme už u Maleviča a ďalších z Rusov. (Keď Tatlin spolu s Rodčekom a Jakulevom vyzdobujú roku 1917 historické Café pitoresque, je preto možné, že v ich tvorbe rezonujú ešte vývinove zastaralé klasické prvky kubizmu.) Rozhodujúci vplyv na dozretie perspektív, možností a tým aj na teoretické pochopenie zmyslu vlastného konstruktivizmu mala Veľká októbrová revolúcia. Konstruktivizmus — po tomto dátume — znamená viac ako diela či jednoliaty sloh, predovšetkým isté všeobecné zásady: novú estetickú, ba svetónázorovú koncepciu.

Októbrová revolúcia otvára zásadne nové možnosti vzťahu umelca a spoločnosti. Naznačuje

nemožnosť a koniec starého romantického vzťahu umenia a spoločnosti, formulovaného v poste bohéma a vyvrhela. Umelec sa z okraja spoločnosti dostáva do samého stredu života. Stáva sa jeho programátorom a organizátorom, iniciátorom tvorivosti, latentne ukrytej v masách. Umenie sa zhodne s týmto poňatím stáva predovšetkým návodom tvorby a metodickým postupom na odkrytie tvorivosti, ktorá je doposiaľ mimo umenia. Preto, povedzme, Malevič roku 1920 formuluje tézu, že „nie štetec, ale pero je nástrojom umelca“. A nielen teoreticky, i prakticky dostáva sa na program dňa téza absolútneho zániku maliarstva. Malevič odchádza do Vitebska. A nielen on. Organizuje sa predovšetkým školstvo a iné úlohy, ktoré vyplývajú z novej spoločenskej situácie. A pokiaľ ide o vlastnú tvorbu, tak sú to najmä pokusy o novú architektúru, umelecké remeslá a výrobu, typografiu a estetickú syntézu nových techník, teda všetko iné než tradičné umenie. „Preč s umením! Nech žije technika! Náboženstvo je klam, umenie je klam! Zrušte posledné zväzky ľudského myslenia s umením!“ atď. — volá program konštruktivistického alebo produktivistického skupiny z roku 1918, podpísaný Tatlinom, Rodčenkou, Stepanovovou atď.

Na rozdiel od Tatlina a sledujúcej ho skupiny tzv. vëšetnikov skupina okolo Gaba a Pevsnera nedochádza k týmto krajným teoretickým názorom. Domnievam sa preto, že i vlastný programový dokument tejto skupiny — tzv. realistický manifest — sa vymyká z dejín konštruktivismu a patrí skôr medzi základné texty, anticipujúce klasicistickú abstrakciu a nie konštruktivismus. I pojmové výrazivo je tu veľmi blízke historickej eseji Kandinského *Über das geistige in der Kunst*, nehovoriac o tom, že filozofickým východiskom je tu Černyševskij, resp. Ludwig Feuerbach. V ideách tejto druhej skupiny potencionalných konštruktivistov sa formuluje vzťah umenia a života predovšetkým ako vzťah paralelity. Umenie je sprostredkovateľom medzi technikou a životom. Ide o to — teoreticky i prakticky manifestujú pevsnerovej — skúmať a abstrahovať realitu vo svojom rytme skrytých tvorivých síl a siločiar. Manifestovať ju v jej čistých výtvoroch, zbavených náhodilého zmyslového povrchu. Tomuto hlavnému, číro výtvarnému problému (ktorý možno azda vo formálnej rovine definovať ako striedanie dynamických a statických konštruktívnych elementov)

sa podriaďujú ostatné estetické komponenty tvorby, ktoré prestávajú samy o sebe existovať. Predovšetkým farba a línia ako zobrazujúci prvok ilustračný a dekoratívny, ďalej objem a hmota ako prvok plastický. Niektoré nové realizácie — napr. Gabo z roku 1920 — anticipujú tu ďalší vývin predovšetkým kinetickej estetiky a praxe.

Názorove zložitá je tretia východisková skupina v dejinách ruského a sovietskeho konštruktivismu — skupina Malevičova. Zložitá preto, že vlastný teoretický text Malevičov nepriňaša kľúč, ale naopak, ešte vlastne zašifruje dielo umelca, aj tak už zložitou zakódované. Domnievam sa v tejto súvislosti, že je veľmi dobrým edičným činom nedávne vydanie Malevičových textov v bratislavskom Tatrane. Dobré preto, že neopakuje editorský počin Bauhausu, staré či nové vydanie Malevičovej knihy *Die gegenstandlose Welt*. (Napríklad z roku 1962 v kolínskom Du Monte.) Právom sa tu siahla k novému a objavnejšiemu Malevičovému textom, ktoré vznikali práve v tejto prvej etape rozvoja konštruktivismu, t. j. v období 1915—1920 a nie neskôr — 1926, čo je známa bauhausovská publikácia, akcentujúca u Maleviča práve tie alogicko-mystizujúce predkonštruktivistické a pokonštruktivistické zložky, ktoré — podľa mňa — nie sú v našich súvislostiach natoľko podstatné. Citujem z pôvodného a pre nás významnejšieho Maleviča: „Za nový piaty rozmer hodnotenia a definovania súčasného umenia a tvorby vyhlasujem ekonomickosť. Pod jej kontrolu sa dostávajú všetky technické vynálezy sústav strojov a konštrukcií. Platí to aj pre maliarstvo, hudbu a poéziu, lebo sú to systémy, ktoré vyjadrujú vnútorný pohyb, premietnutý do hmatateľného sveta.“<sup>2</sup> Idea všeobecnej súvislosti a tým konštruktivismu ako metódy je tu daná. Nezáleží pritom na tom, že genetický zdroj vlastnej idey ekonomizmu leží — ako na to poukazuje v doslove k spomenutej publikácii O. Čepan<sup>3</sup> v oblasti Avenariovej a Machovej filozofie, populárnej v Rusku cez diela Bogdanova, Černova, Juškoviča a iných.

Ak skúmam vzťah Maleviča a konštruktivistov, nezaujíma nás len programové vyhlásenie samého autora. Ide aj o známe planity a architektóny z okolo roku 1924, o projekty suprematistickej architektúry a všeobecné koncepty urbanistických ideí, rozvíjajúce do priestoru tvarové riešenia doteraz už formulovaných veľkých a účinných geometrických plôch. Štvorec, základný a pôvod-

ný element suprematizmu sa postupne premieňa v krychlu. Malevič sa teda nevymyká, aj keď ide nepopierateľne o nejednoznačnú a mnohovrstvovú osobnosť — všeobecnému pohybu avantgardného umenia prvých rokov sovietskej moci, nachádzajúceho postupne svoj výraz v estetických ideách konštruktivistického hnutia. A to ešte nepočítame s nesporným vplyvom, ktorý na Maleviča mala mladšia vrstva sledujúcich ho žiakov, oddaných bezvýhradne novým svetonázorovým prúdom (Čašnik, Kogan, Lisickij, Suetin a ďalší). Ideál kolektívnej tvorby, ktorý dodnes stojí ako trvale inšpirujúci estetický program, tiahnucci sa od konštruktivistických otcov až po súčasné skupiny mladých kinetistov, je tu polemicky nasmerovaný k individualite vedúceho dobove najvplyvnejšej školy. „K nechápavosti a zaslepenosti dospeje každá osobnosť, ktorá by sa odtrhla od jednotnej kolektívnej cesty, vyjadrujúcej nie voľne individualisticky, ale kolektívne spojené dielenské myslenie, prepojené jednotným duchom štúdia a poznávania ako nutnej výbavy pre tvorivý život, pre šírenie kultúry dneška“ — píše sa v letáku vitebského tvorivého výboru Unovis, t. j. „upevňovatelia nového umenia“ z roku 1920.<sup>4</sup>

## 2. K programovej charakteristike hnutia

Po týchto predbežných historicko-genetických poznámkach môžeme sa azda pokúsiť o prvé zovšeobecnovanie. Vypomôžeme si Teigem. „Konštruktivismus je predovšetkým výrazom poznania, že tradičná klasicistická estetika a umenoveda nestačuje k preniknutiu do podstaty všetkých javov označovaných za umenie, že jej normy, teorémy a jej terminológia nemôže byť zachovaná v platnosti, keďže sa zistilo, že nezodpovedajú daným a poznaným skutočnostiam a že jej klasifikačné systémy sú zastaralé a provizórne.“ Revízia doterajšieho poňatia sa pritom netýka len samého umenia, t. j. novej tvorby, zasahuje i klasicistickú dejiny umenia. „Gotická katedrála — píše Teige — je pre nás viac konštruktívnym rekordom než výrazom náboženskej extázy.“ Túto myšlienku potom rozvíja Teige najmä roku 1929 ďalej.<sup>5</sup> Isteže, táto idea má svoje zdroje v klasickej línii nemeckej histórie, a vedie od Adolfa von Hildebrandta cez Worringera k Wölfflinovi.

Pokiaľ ide o poňatie umenia, je dôležité, že

so zánikom istej epochy alebo istého typu umenia sa formuluje nový ideál tvorby, vychádzajúci z predpokladu syntetizujúcej jednotnosti umeleckej emócie. Ak chceme, ide o obnovenie starej idey Gesamtkunstwerku. S Wagnerom má však tentoraz máločo spoločného. Pokiaľ ide o historické fakty, stojí tu ako bezprostredný inšpiračný podnet predovšetkým hnutie orfizmu, ďalej taliansky futurizmus so svojou estetickou simultánnou, niektoré výskumy paralelity vizuálno-hudobných javov (Skriabin, nakoniec veľmi starý psychologický problém tzv. synopsy, synestézy atď.). Citujem znovu Teigeho: „Dospeli sme k definitívnemu prekonaniu tradičného tabuľového obrazu. Na jeho miesto nastupuje projekčný svetelný dynamický obraz, reflektorické hry, film, ohňostroj a knižný fotomontážny a typomontážny sériove vyrábaný statický obraz; obrazová poézia, ďalej farebný pohyblivý rytmický časovo-priestorový obraz, ktorý sa stotožňuje s hudbou.“<sup>6</sup> Roku 1922 sa takto proklamuje program, ktorý v priebehu celého medzivojnového umenia naplnia neskôršie praktickými počinmi László Moholy-Nagy, Richard Mortensen, Thomas Wilfred, Viktor Eggeling, ale i náš architekt Zdeněk Pešánek a ďalší.

Nebudem sa tu zmiňovať o všetkých ďalších všeobecných estetických aspektoch konštruktivismu, napríklad o novom poňatí súčasnej civilizácie, techniky a funkcií, alebo napríklad o probléme racionalizmu a racionalizácie tvorivého procesu, aktualizovanom v súčasnosti podnetne Maxom Bilom alebo štuttgartskou teoretickou školou Maxa Benseho. O niektorých týchto veciach sa tu už napokon hovorilo. Chcel by som sa zastaviť pri jednej všeobecnej programovej črte teórie konštruktivismu, a to pri jeho sociológii, alebo pri pripomenutej už jednote estetiky a svetonázoru. Isté je, že konštruktivismus prináša aktualizáciu starého, v podstate romantického antikapitalizmu, nové oživenie zdanlivo odumretého revolučného jakobinizmu v celej svojej šírke.

Na rozdiel od generácie prekliatych básnikov ide však o spoločenskú negáciu vedomú, racionálnu, tak či onak postmarxovskú. Pritom viac než sám Marx je tu rozhodujúca revolučná skutočnosť októbra 1917 a všeobecná, cez úvahy všetkých konštruktivistov presvitajúca idea, že veľkú architektúru a urbanizmus nie je možné uskutočňovať v podmienkach kapitalistickej spoločnosti.

Ako na jeden z najpresvedčivejších dokumentov dovolím si upozorniť na list Nauma Gaba Herbertovi Readovi z júla 1944. Jeho autor — ako je známe — je umelec, ktorý vo svojom čase vystupoval dosť ostro proti tzv. sociálnej utópii produktivistov, nazývajúcej sociálnu angažovanosť „opičím snom“ a opojným delíriom. Toto svoje — mierne povedané — zdržanlivé stanovisko voči novej sociálnej skutočnosti dokumentuje autor napokon aj tým, že odchádza so svojim bratom roku 1920, na rozdiel od Kandinského a iných, trvalo zo Sovietskeho zväzu. A práve tento autor proklamuje v spomenutom liste roku 1944: „Abstraktnosť nie je dôvod, prečo nazývame svoje dielo konštruktívnym. Jadro konštruktívnej idey, ku ktorej sa priznávam, nie je totiž abstraktné. Táto idea znamená pre mňa viac. Zahŕňa celý komplex ľudských vzťahov k životu. Je to spôsob myslenia, tvorby, vnímania, žitia. Konštruktívna filozofia uznáva iba jeden prúd v našom bytí — život. Konštruktívny je každý predmet alebo čin, ktorý rozširuje život, poháňa život vpred a pridať k nemu to, čo spôsobuje rast, expanziu a vývoj. Ako, to je významove druhoťradé.“<sup>7</sup>

Zaujímavý je, pravda, i druhý pól vzťahu, nábádajúci skúmať, nielen ako nová spoločenská skutočnosť ovplyvnila konštruktivistov, ale aj opačne, ako si konštruktivisti trúfali ovplyvniť a formovať samu skutočnosť. Vo vlastných zdrojoch konštruktivistického hnutia spočíva totiž postoj, ktorý by sme azda nazvali imanentným futurologickým momentom. Je to vnútorne organicky zabudovaná idea anticipácie budúcnosti, poňatie umenia ako koncepčného sociálne organizujúceho prvku. Odvolávam sa znova na Teigeho. „Konštruktivisti neprichádzajú s návrhom na nové umenie, ale s plánmi nového sveta, s programom nového života. Nerealizujú nejaké estetické teórie, tvoria nový svet. Prichádzajú prosté s návrhom novej zemegule.“<sup>8</sup> Táto predstava alebo viera dodáva jej nositeľom silu i v nutných zrážkach s predstaviteľmi hnutia, z ktorého pôvodne vyšli. Lajos Kassák, autor ovplyvňujúci i slovenskú avantgardu, píše roku 1919 Bélovi Kunovi známy list, v ktorom nepokryto dáva najavo, že „cieľom života nie je triedny boj, ten je iba nástrojom na dosiahnutie absolútneho človeka... Byť proletárom nie je osud, ale stav, ktorý možno zmeniť.“<sup>9</sup> Ako vieme, toto sebavedomie lavicovo-konštruktívnych umelcov dáva isté imanentné predpoklady

permanentnej úchyľky, ktorá bola politikmi často hodnotená ako trockizmus.

Isté je, že v základe celého tohto umelecko-estetického prúdu je bytostný internacionalizmus, snaha novo a nadnárodne vidieť a formulovať umelecké problémy. Český filozof Robert Kalivoda v úvode k Teigeho *Zobraným spisom* prirovnáva avantgardnú českú kultúru 20. storočia k dobe predbielohorskej, pripomínajúc tu známy český Majestát a Tolerančný patent cisára Jozefa, ktorý uzákonil slobodu náboženského vyznania, naj-velkorysejšie historické akty tzv. českej politiky. „Čo je na tom vôbec českého“, pýta sa filozof a odpovedá: „na jednej strane vôbec nič. A v tom je práve jeho národná veľkosť, podobne ako veľkosť národného vedomia revolučného ľudu Francúzska spočíva nie v tzv. francúzstve, ale v občianskosti.“<sup>10</sup>

### 3. K formulácii osobitostí domácich prúdov

Po týchto všeobecných poznámkach ochcem sa pokúsiť o niečo zdanlivo protirečivé, totiž o vyделение špecifických stredoeurópskych koreňov týchto širokých, ako sme doposiaľ právom konštatovali — internacionálnych dejín konštruktivismu. Vlastná myšlienka pokúsiť sa — popri známých faktoch a súvislostiach z dejín ruského, nemeckého, holandského a západoeurópskeho konštruktivismu — objasniť fenomén stredoeurópskeho konštruktivismu ako zvláštnej tendencie medzinárodného avantgardného hnutia, vychádza z jednej poznámky Siegfrieda Giedeona, tuším z roku 1935. Tento vynikajúci predvojnový kritik architektúry upozornil totiž už pred tridsiatimi rokmi na zaujímavý fakt, že v prvých radoch priekopníkov nového hnutia nestoja autori z USA, Francúzska či Anglicka, ale práve umelci z tých krajín, kde je najmenej rozvitá technika, t. j. z Ruska, Maďarska, východného Nemecka (a nie Porúria), Poľska atď. V konštruktivistickom hnutí nejde o akýsi reflex novej civilizácie, ale o nadskutočný sen o technike, o ideálne rekompensovanie toho, čo reálne ľuďom práve v týchto krajinách v každodennom živote najviac chýba a čo sa preto ešte môže stať zdrojom značnej estetickej idealizácie.

Prirodzene, ak hovoríme o špecificky stredoeurópskom konštruktivizme, ide o pohyblivý fenomén. To znamená, že celkom ináč bude vyzerat

tento stredoeurópsky konštruktivizmus, ak ho porovnáme, povedzme, s východoeurópskym konštruktivizmom, ináč zas s nemeckým, ináč s holandským a západoeurópskym. Prvým takým faktom, ktorý sa práve nám, Slovákom, vynára ako zaujímavý, najmä v súvislosti so západoeurópskym a holandským konštruktivizmom, je vplyv folklóru a národných ľudových tradícií; existujúce a dožívajúce prvky ľudovej kultúry ako špecifická báza tohto zvrhovane internacionálneho slohu. Domnievam sa osobne, že je škoda, že sa táto konferencia tomuto problému — v úvodnom referáte i v diskusii — hlbšie nevenovala, že sa tu napríklad nevyužili nesporne podnetné Vydrove myšlienky v tomto smere, stojace v zdrojoch bratislavskej Školy umeleckých remesiel.

Jav je napokon v istej miere všeobecný. A preto tak, ako je špecificky východoeurópska a stredoeurópska moderná hudba vo svojich vrcholných novátoroch: Stravinskom, Bartókovi, Janáčkovi a ďalších nemysliteľná bez vsiaknutia prvkov folklóru a ľudovej hudby (obdobne ako napríklad americký džez), vychádza i celé moderné svetové umenie práve z rustikalizácie, alebo z oživenia prvkov archaickej národnej alebo ľudovej kultúry. Od Gauguina k Picassovi, a ďalej. Pokiaľ ide o ruský materiál, tento inšpirujúci vplyv folklóru je významný nielen u Larionova, Gončarovovej a staršej vrstvy tvorcov (Mir iskusstva), kde sa k nemu autori i nepokryte sami hlásia, ale dokonca aj u Maleviča a Tatlina, alebo, povedzme, aj u tak intelektuálne internacionálneho ducha, ako bol Wasilij Kandinskij. Asi pred 4 rokmi mal som príležitosť v Moskve v prekvapivo objavených súkromných zbierkach zhladať zaujímavé koncepčné variácie W. Kandinského, čerpajúce poučenie z tradičného zdroja ruských ikon a ľudovej národnej tvorby. Aj keď mnohé z ikonológie priekopníckych diel moderny je ešte nejasné, isté je, že tento byzantologický moment je silnou oporou historického duchovného dobrodružstva autora pri prvom formulovaní problematiky abstrakcie okolo roku 1911.

Pokiaľ ide o umelecko-historické začlenenie stredoeurópskeho konštruktivismu, dôležité je, že na rozdiel od konštruktivismu východoeurópskeho, východiskový materiál, t. j. základná umelecká vrstva, voči ktorej sa stredoeurópsky konštruktivizmus podľa zákona kontrastu vyhráňuje, je expresionizmus a nie kubizmus alebo

futurizmus, ako je to v Rusku alebo na západe. Tento silný antiexpresionistický tón je badateľný nielen v nemeckom Bauhause, u poľských formistov a kassákovcov, ale tvorí i východisko teórii Teigeho a českého Devětsilu. (Je zákonité, že z generácie Osmy teigovci rešpektujú jedine Zrzavého. Pokiaľ ide o historické dokumenty, mám na mysli predovšetkým generačnú diskusiu z roku 1929 u nás, alebo historicky neobyčajne významnú Kassákovu kritiku súbornej Kernstockovej výstavy z roku 1918 v Maďarsku atď.)

Toto protiexpresionistické východisko stredoeurópskeho konštruktivismu je umocnené a pochopiteľné aj cez latentne vždy existujúci silný vplyv umeleckých remesiel a remeselnej výroby, ktorý pán Wingler nazval včera romantickou nótou raného Bauhausu. Domnievam sa, že je všeobecný a príznačný pre všetky stredoeurópske snahy v tomto smere. Priam čítankovo charakteristická je tu už sama postava citovaného Lajosa Kassáka. Odvolávajúc sa na jeho vlastný životopis (či už pravdivý, či literárne štylizovaný, ale tak či onak vždy príznačný), stojí za povšimnutie charakteristika vlastného detstva: opis chlapca, ktorý cieľavedome uteká zo škôl, aby uskutočnil vysnívaný ideál remeselníka. „Najbáječnejší zo všetkých ľudí musí byť človek, ktorý dokáže to, čo chce urobiť, realizovať skutočne dokonale. Iba na tom vari záleží.“<sup>11</sup>

Domnievam sa, že táto latentná prítomnosť skúsenosti remesiel ako idealizovaného kritéria a dopĺňajúceho zdroja (popri technike) umeleckého výrazu je markantná nielen v začiatkoch, ale i v ďalšom vývine stredoeurópskeho konštruktivismu. Hovoril o tom napokon presvedčivo i príspevok F. Reichenthala dnes dopoludnia. Nezabúdajme, že priamym Gropiovým učiteľom, ku ktorému sa vodca Bauhausu vždy hlásil, bol Peter Behrens. A nielen on. V stredoeurópskom konštruktivizme sa vždy neumlčane ozýva Henry van de Velde, Adolf Loos a ďalší z priekopníkov historického Werkstattu a Werkbundu, nositelia to prastarých ideálov kolektívnej remeselnej práce. Práve v tejto súvislosti je významné si pripomenúť, že Johannes Itten sa stahuje roku 1919 na Bauhaus z Viedne už s hotovým pedagogickým programom, prenášajúc na novú pôdu zásady vypracované v historickom Haus der jungen Kunstlerschaft.)

Popri tomto praktickom páťose, vyplývajúcom

z tradície remesiel, ďalšia črta charakterizujúca stredoeurópsky konstruktivizmus vo svojej objektívnej rozpornosti je istá teoretická dôslednosť, abstraktný etos, bezohľadne rozvíjajúci až do krajnosti. Zaujímavá — a nielen dobovo príznačná — je z toho hľadiska polemika K. Teigeho s I. Erenburgom roku 1924. „Ak je príznačné pre ruskú povahu, že zaženie každé hnutie do krajnosti a k nezmyselným dôsledkom, obávam sa, že Erenburg vo svojom článku *Za umenie* upadá do druhej krajnosti. Rehabilitovať umenie sa tomu, kto napísal, že nové umenie prestáva byť umením, sotva podarí. Práve tak ako sa nemohlo podarí doterajšie umenie autorom, ktorí písali verše o tom, že už nebudú a že nemá význam písať verše (Seifert, Šeršenovič). Alebo maliarom, ktorí vo svojich obrazoch prispeli k negácii obrazu (Malevič, Rodčenko, Mondrian, Doesburg). Kto popiera umenie umením, vydáva sa v šancu možnosti, že zvíťazí napokon predsa len umenie.“<sup>12</sup> Nechcem zjednodušovať, zdá sa mi však, že táto veľmi sporná teoretická radikálnosť vyplýva jednoducho z toho faktu, že na čele jednotlivých prúdov v stredoeurópskom konstruktivizme stoja teoretici — organizátori, inžinieri a literáti a nie praktickí umelci — maliari, ako je to v Rusku. Či už ide o Waltera Gropia na Bauhause, o Karola Teigeho v Čechách, či o Lajosa Kassáka, Ernesta Kallaia, či Alfreda Keménya v Maďarsku, H. Berlewih, H. Strzeminského, či H. Stazewského v Poľsku, Josefa Vydru u nás atď. Dejiny utvrdili predsa len viac pravdu kritizovaných „nedôsledných“: Maleviča, Mondriana i Doesburga.

Táto „teoretická sila“, dôsledné vymetanie diavla umenia je takto neraz aj slabinou stredoeurópskeho konstruktivizmu. Slabinou, ktorá sa pomstí v tom — a to je posledná črta, ktorú by som chcel v danej súvislosti vyzdvihnúť — že sa paralelne s krajným konstruktivizmom objavuje u tých istých autorov a smerov zákonite aj úplný opak. Kým napríklad v Rusku existuje imaziniz-

mus ako reálny protipól dobového konstruktivizmu (Chagall povedľa i proti Malevičovi a Tatlinovi), v strednej Európe dochádza často k zlúčeniu týchto zdanlivo nezlučiteľných krajností v jednej a tej istej osobe a v jednom diele. Menujme trebárs — ako skutočne exemplárny príklad — nášho Fullu, ktorého si osobne veľmi vážim. A Fulla nie je tu pritom nijako sám. Na pôde jednej a tej istej školy koexistuje popri sebe Klee, Feininger, Schlemmer a Kandinsky. A pokiaľ ide o slohy, je zákonité, že už na začiatku dvadsiatych rokov vyvažuje Kassák svoj konstruktivizmus dadaizmom, alebo Teige poetizmom. Je paradox, že je to práve „dôsledný“ teoretik K. Teige, ktorý cituje výrok O. Březinu: „Po šiestich dňoch práce je krása siedmym dňom duše.“<sup>13</sup>

O čom svedčí tento komplementárny zmysel pre zdanlivé i skutočné protiklady? O eklekticizme, malosti a neschopnosti štýlovej čistoty, ako sa možno dejiny nášho umenia javia z hľadiska dejín veľkej národnej kultúry, nemeckej, ruskej či francúzskej? Alebo opačne, o vedomí relativity, príznačnej demokratičnosti a tolerancii, ktorá je zároveň nielen obmedzením, ale i enosťou malých. Ťažko odpovedať a odpovedať tu už neleží v oblasti estetiky a umeleckej histórie, ale skôr v oblasti sociológie a sociálnej psychológie. Ale ostane záverom predsa len v oblasti úzko kultúrnych či umeleckých dejín. Nepotvrzuje práve ďalší vývin, rozvrat doterajšieho monolitného poňatia avantgardy, hegemonia surrealizmu v tridsiatych až štyridsiatych rokoch, a ešte ďalej: súčasná krajná polarita najrôznejších umeleckých tendencií (popri op-arte pop-art, kinetizmus, neofigurácia atď., atď.) neplatnosť a nemožnosť akéhokoľvek jednosmerného estetického či mimoestetického dogmatizmu? A teda už v radoch avantgardy dvadsiatych rokov sa objavujúce semienko prvého sebapochopenia, čo znamená aj úcty ku kultúre, k sebe a k dejinám — vlastnosti, ktoré nám Stredoeurópanom nikdy nechýbali.

## Poznámky

<sup>1</sup> M. Lamač, *Malevič a jeho okruh*. Výtvarné umění 8—9, Praha 1967, 373.

<sup>2</sup> Kazimir Malevič, *O nepredmetnom svete*, Bratislava 1968, 30.

<sup>3</sup> O. Čepan, *Malevičov suprematizmus*. Výtvarné umění 8—9, 216.

<sup>4</sup> Leták vitezského tvorivého výboru č. 1. Výtvarné umění 8—9, Praha 1967, 394.

<sup>5</sup> „Moderné architektonické teórie vytvárajú nový názor na architektúru minulosti, hodnotiac ju, členiac a triediac nie podľa striedania dekoratívnych slohov v ich tzv. voľnej následnosti, ale podľa konštrukčných systémov, materiálov a postulovaných funkcií, podľa požiadaviek, ktoré spoločnosť kládla na architektonické diela. Tam, kde kritériom je funkčnosť a špecifická úč-

lovnosť, pýtame sa nie po voľnej následnosti mód, ale skúmame, do akej miery je dom domom, dielňa dielňou, obraz obrazom a báseň básňou so zreteľom na potreby a požiadavky rozvrstveného konzumenta.“

(K. Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966, 559.)

<sup>6</sup> Tamtiež, 343.

<sup>7</sup> Estetika IV, Praha 1965, 348 (preklad V. Zykunda).

<sup>8</sup> K. Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966, 131.

<sup>9</sup> Művészet dokumentációs központ közleményei III, Budapest 1967, 35.

<sup>10</sup> R. Kalivoda, *Predhovor k výberu z Teigeho spisov Svět stavby a básně*, Praha 1966, 9.

<sup>11</sup> L. Kassák, *Život člověka*, Praha 1963, 40.

<sup>12</sup> K. Teige, *Svět stavby a básně*, Praha 1966, 538.

<sup>13</sup> Tamtiež, 123.

## Der ost- und mitteleuropäische Konstruktivismus im Lichte seiner programmatischen Theorien (Versuch einer Komparatistik)

Wenn wir nur die Werke betrachten und programmatische Erklärungen beiseite lassen, so ergibt sich aus den bisherigen kunsthistorischen Forschungen, dass die Reliefs Tatlins aus den Jahren 1913 und 1914, am Beginn des Konstruktivismus standen. Diese Werke schlossen sich einem bestimmten Zeitabschnitt des Kubismus an, besonders an Picassos Material-Kollagen der Jahre 1912 bis 1914, mit denen sich Tatlin während seines Aufenthaltes im Frühjahr 1913 in Paris, vertraut gemacht hat.

Die Oktoberrevolution bricht mit den romantischen Auffassungen von Kunst und Gesellschaft. Malevič formuliert im Jahre 1920 die These: „Nicht der Pinsel, sondern die Feder ist das Werkzeug des Künstlers“. Er wird zum Organisator des neuen Kunstschulwesens, in den Mittelpunkt seines Schaffens steht jetzt die Architektur, das Kunsthandwerk und die Typografie. „Weg mit der Kunst. Es lebe die Technik! Die Religion ist eine Täuschung, die Kunst ist eine Täuschung! Hebt die letzten Verbindungen des menschlichen Denkens mit der Kunst auf! usw. . . .“, heisst es im Programm der konstruktivistischen und produktivistischen Gruppe vom Jahre 1918, das von Tatlin, Rodčenko, Stepanová u. a. unterzeichnet wurde. Zum Unterschied von dieser Gruppe, der sog. „Veschtschetnizi“, vertritt die Gruppe um Gabo und Pevsner in ihrem sog. Realistischen Manifest, Ideen, die später auch Kandinskij in seinem Essey „Über das Geistige in der Kunst“ vertreten hat. Diese Ideen basieren auf philosophische Ansichten von Tschernischewskij, resp. auf Feuerbach und antizipieren die klassische Abstraktion, sind also kaum mit dem Konstruktivismus vereinbar.

Der spezifisch mitteleuropäische Konstruktivismus ist ein bewegliches Phänomen. Er zeigt sich anders im Vergleich zum osteuropäischen, und anders, wenn wir ihn mit dem deutschen, holländischen oder westeuropäischen Konstruktivismus vergleichen wollen. Sein besonderes Faktum ist, im Vergleich mit dem westeuropäischen Konstruktivismus, der Einfluss der Folklore und der nationalen Volkskunst, welche z. B. in der Slowakei, die Grundbasis dieses vorwiegend internationalen Stils kennzeichnet.

Bei der kunsthistorischen Eingliederung des mitteleuropäischen Konstruktivismus ist beachtenswert, dass er sich, zum Unterschied vom westeuropäischen Konstruktivismus, vom Expressionismus distanziert und nicht vom Kubismus und Futurismus, wie es z. B. in Russland und auch im Westen der Fall ist. Dieser laute antiexpressionistische Ton ist nicht nur im Bauhaus zu verspüren, sondern auch bei den polnischen Formisten und bei K. Teige und dem tschechischen Devětsil.

Auch das Pathos vom Handwerklichen und ein gewisses theoretisches Ethos, fasst bis an die Spitze getrieben, ist ein Charakteristikum des mitteleuropäischen Konstruktivismus. Doch die dreissiger und vierziger Jahre, in welchen der Surrealismus seine Hegemonie erreicht, haben die Ungültigkeit eines jeden, ausserhalb der Ästhetik stehenden Dogmatismus, erwiesen.

## Vom schöpferischen Kern der Bauhaus-Idee

Ich habe die Ehre und die Freude, Ihnen die Glückwünsche und die herzlichen Grüße des Lehrkörpers und der Studentenschaft der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, sowie der an den übrigen künstlerischen Lehranstalten der Deutschen Demokratischen Republik Lehrenden und Lernenden und aller in unserem Verband Bildender Künstler vereinigten Künstler, Formgestalter und Architekten übermitteln zu dürfen.

Wir danken Ihnen sehr herzlich für die Einladung und freuen uns über die uns damit gegebene Gelegenheit der Teilnahme an dieser gemeinsamen Betrachtung der avantgardistischen Bestrebungen der zwanziger- und dreißiger Jahre, deren progressiver Kern auch von uns als ein wertvoller, noch immer lebendig wirksamer und verpflichtender Bestandteil unseres fortschrittlichen Erbes angesehen und behandelt wird.

Wir sind Praktiker einer Hochschularbeit, die gekennzeichnet ist durch die enge und unmittelbare Verflechtung ihrer Aufgaben mit den Forderungen der industriellen Produktion, den aktuellen Erscheinungen und Problemen der wissenschaftlich-technischen Revolution und den mit ihr verbundenen bewegenden Forderungen und Bedingungen der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung.

Das gibt unserer Betrachtung historischer Vorgänge die besondere Blickrichtung auf ihre gesellschaftliche Bezogenheit. Unsere Hochschule ist eine Hochschule für industrielle Formgestaltung.

Unsere Aufgabe, das Suchen nach der unserer Zeit, ihren Bedingungen und Forderungen gemäßen optimalen gegenständlichen Form, beruht auf einer sehr langen Entwicklung.

Sie begann in dem Augenblick, als der Mensch den ersten Stein auswählte, um ihn für einen bestimmten Zweck (als Werkzeug, Waffe, oder was es sonst gewesen sein mag) zu verwenden.

Im Wechselspiel zwischen Auswahl und Gebrauch und im ununterbrochenen Suchen nach erhöhter Wirksamkeit und Zweckmäßigkeit, nach gesteigertem, Gebrauchswert und sehr bald auch

schon nach einer symbolhaften und wert- und besitzandeutenden „Schönheit“ des gewählten und durch Arbeit in seinen Funktionen immer wieder gesteigerten und verbesserten Gegenstandes, entwickelten sich nicht nur die Gegenstände und ihre Formen, sondern auch das Denken der Menschen, ihre Fähigkeiten des Erkennens, Begreifens und Entscheidens und ihre Fantasie.

Bei der Betrachtung der Entwicklung der Produktivkräfte und der mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Erscheinungen unserer Zeit und dem Ringen um den architektonischen und künstlerischen Ausdruck dieser Erscheinungen entdecken wir immer wieder mit Bewunderung, welche — oft ihrer Zeit weit vorausseilenden — klärenden und vorwärtsdrängenden Impulse von den Kräften ausgegangen sind, die wir heute mit Respekt und Verehrung als Avantgardisten bezeichnen.

Ich kann im Rahmen dieses kurzen Diskussionsbeitrages aus der Reihe dieser uns allen bekannten Vorkämpfer nur einige wenige nennen, die uns für das, was wir heute erdenken und erstreben, besonders bedeutsam erscheinen.

Ich bin sicher auch nicht in der Lage, dem was wir von ihnen wissen, noch wesentlich Neues hinzuzufügen.

Mir geht es darum, darzustellen, was uns aus allen diesen Gedanken und Forderungen unserer Vorkämpfer heute noch — teilweise sogar heute erst recht — aktuell und gültig erscheint, und was wir deshalb als grundsätzlich und verbindlich in die Aufgaben und Methoden der Ausbildung unserer Architekten und Industrieformgestalter einbeziehen.

Selbstverständlich kann auch das hier nur sehr skizzenhaft und unvollständig geschehen, und ich bitte vor allem die anwesenden Historiker um Nachsicht, wenn ich — um schneller auf den Kern zu kommen — auch dort vereinfache, wo es in Wirklichkeit doch etwas komplizierter zugegangen ist.

Wir denken in dieser Reihe derer, die uns heute noch so viel zu sagen haben u. a. an Gottfried Semper und an seine in dieser Zeit aufrüttelnden und zur Besinnung mahnenden Bücher, insbeson-

dere an sein 1851 unter dem Eindruck der Londoner Weltausstellung erschienenen Werk „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ und die darin enthaltenen und begründeten Forderungen nach „Material- und Werkgerechtigkeit“ und nach einer „Reorganisation des Kunstschulbetriebes“.

Wir denken weiter an den Vorkämpfer und Initiator der kunstgewerblichen Erneuerungsbeziehung in England Morris, der, (im Gegensatz zu Semper) noch befangen in seiner Vorstellung von der Möglichkeit einer „Wiederweckung der schöpferischen Kräfte im Handwerk“, doch vieles beigetragen hat zu den Ideen und Forderungen, die dann von Muthesius und später von Gropius und anderen aufgegriffen, neu durchdacht und weiterentwickelt in ihre Forderungen einbezogen wurden.

So z. B. die von Morris vertretene Ansicht, daß das geschichtlich Gewordene — das Historische — unwiederholbar ist und daß „die Allgemeinheit ein Recht auf eine ästhetisch sauber gestaltete Umwelt“ besitzt.

Wir denken an Persönlichkeiten, wie Peter Behrens, von dem es in einer englischen Enzyklopädie aus dem Jahre 1964 u. a. heißt: (ich zitiere wörtlich)

„... der erste bekannte Industrie-Designer arbeitete unter vortrefflichen Bedingungen. Peter Behrens war 1907 bei der AEG in Deutschland als Architekt, Industrie-Designer und Grafiker tätig, um diesem riesigen Unternehmen durch seine vielseitige Tätigkeit ein anschauliches, sichtbares Gepräge zu geben ...

Als Mitglied des Architektenstandes gebrauchte Behrens dessen Maßstab und Ästhetik für sein Werk als Industrie-Designer ...

Mit anderen gründete er 1907 eine wichtige Vereinigung, den Deutschen Werkbund ...“

Der Deutsche und der Schweizer Werkbund werden in dieser englischen Enzyklopädie „als erste gut eingerichtete Berufsorganisation der Berufsdesigner“ gewürdigt.

Interessant und kennzeichnend für die kämpferischen und klärenden Formen der Auseinandersetzungen zwischen den Trägern der Werkbund-Idee ist ein Bericht über das auf der Jahrestagung 1914 geführte Streitgespräch zwischen van de Velde, der damals noch behauptete, das Handwerk sei nach wie vor „das große schöpferische Reservoir“

und Muthesius, der mit aller Schärfe schon damals den Standpunkt vertrat,

„die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaftsgebiet drängen nach Typisierung und können nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wiedererlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war!“

Wir denken weiter an Adolf Loos, an seine leidenschaftlichen Appelle an die Vernunft und an das soziale Gewissen seiner Zeitgenossen. Gedanken und Forderungen, die in vielem auch heute noch ihre Gültigkeit besitzen und an die vielen anderen uns bekannten Träger der Reformbewegung und des Kampfes gegen den Verfall, der im gesinnungslosen Stilkitsch der Prunkbauten der Neureichen in der Gründerzeit,

in der Verleugnung der Maschine durch manipulierte Vortäuschung von Handarbeit,

in der gußeisernen Zierverbrämung bedeutender Ingenieurleistungen und

in den baulichen Unmenschlichkeiten der barbarischen Hinterhofbebauungen der großen Städte seinen Tiefstand erreicht hatte.

Es überrascht uns nicht, daß wir die Namen dieser Werber und Kämpfer für eine neue Baugesinnung, die uns aus den Berichten und Protokollen über die Werkbund-Bewegung bekannt sind, auch in den engeren und weiteren Kreisen der Freunde, Ideenträger und Mitstreiter des „Bauhauses“ wiederfinden.

Bezeichnend für den Charakter der Reformbewegung und die Entwicklung ihres weiteren Kampfes erscheint uns das frühe Eingreifen des damals noch sehr jungen (1883 geborenen) Architekten Walter Gropius. In seiner 1910 erschienenen Denkschrift über „die Idee eines Baukastens im Großen“ sind bereits die Grundzüge eines modernen industriellen Bausystems enthalten, das erst 16 Jahre später im Bauhaus Dessau und der damals in der ganzen Welt beachteten Versuchssiedlung Dessau-Törten seine teilweise Verwirklichung fand.

In dieser Denkschrift geißelt der spätere Gründer des Bauhauses „die dem Bauwesen und dem Publikum durch Spekulanten- und Unternehmertum zugefügten Schäden“.

Ziel seiner Werbung und seiner Vorschläge war die Bildung einer „Gesellschaft zur Industrialisierung des Hausbaues“ um dem Bauen die von Gropius schon damals erkannten „unbestreitbaren Vorteile

der industriellen Herstellung, beste Qualität des Materials und der Arbeit und billigen Preis“ zugute kommen zu lassen.

Mit seiner Berufung nach Weimar im Jahre 1919 entstand in der Fortführung seiner Gedanken und Forderungen auf einer neuen Ebene das „Staatliche Bauhaus“

Es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß es heute von allen Schulen, die sich mit Kunst und Architektur oder mit speziellen Gebieten der Gestaltung beschäftigen, kaum eine geben dürfte, die nicht bewußt oder unbewußt Gedanken, Methoden und Impulse, die vom Bauhaus ausgegangen sind, in ihre Arbeit und in ihre Unterrichtsmethodik übernommen hat, und daß es kaum eine Schule geben dürfte, über die so viel gesagt, geschrieben, nachgedacht und gestritten worden ist, wie über das Bauhaus.

Bücher und Aufsätze zu diesem Thema sind in den letzten 10 bis 20 Jahren in erheblicher Anzahl erschienen, darunter auch solche bedeutsamen Arbeiten, wie das dokumentarische Werk von Hans Wingler.

Vieles, was in diesen rückwärtsschauenden Betrachtungen gesagt wird, deckt und wiederholt sich, manches weicht in den einzelnen Darstellungen voneinander ab, je nach dem Standpunkt, den der Betrachter einnimmt.

Nur Wenigen gelingt es, das Lebendige, Vorwärtsdrängende, die schöpferische Atmosphäre, darzustellen, die alles und alle damals beherrschte und die sich — wie der sowjetische Wissenschaftler Pazitnow in seiner Betrachtung über „das schöpferische Erbe des Bauhauses“ nachweist — als so tiefgehend wirksam erwiesen hat.

Es ist ein untauglicher, aber — sei es aus Unkenntnis oder aus Böswilligkeit — immer wieder auftauchender Versuch, die Bestrebungen des Bauhauses zu identifizieren, mit der Absicht einer „Vergeometrisierung der Formen“, mit dem Bestreben nach einer seelenlosen „Verzweckung und industriellen Vernutzung der Welt!“ Ein solches Reglement, einen — häufig so genannten — „Stil“ hat es am Bauhaus nicht gegeben.

Jede schablonenhafte Anwendung vorgefaßter Formvorstellungen wurde — in Verbindung mit der Forderung, daß „jede Aufgabe aus ihrem Wesen heraus“ zu lösen sei — grundsätzlich abgelehnt.

Auch das Suchen nach „neuen Formen um jeden Preis“ (wobei sich manche „Modernisten“ so gern

auf das Bauhaus berufen) war am Bauhaus selbst verpönt.

Walter Gropius sagte dazu in seinen Grundsätzen der Bauhaus-Produktion schon im Jahre 1925:

„Das Suchen nach neuen Formen um jeden Preis ist ebenso abzulehnen wie die Anwendung rein dekorativer poetisch gestalteter oder historischer Geschmacksformen, da es nicht vom Wesen der Dinge ausgeht.“

Gegenüber der immer wiederkehrenden Behauptung, das Bauhaus vertrete eine Apotheose des Rationalismus und eines seelenlosen Funktionalismus vertrat Gropius folgenden Standpunkt: (ich zitiere wörtlich!)

„Ich habe immer gleichzeitig den anderen Lebensaspekt betont, dem die Befriedigung der seelischen Bedürfnisse ebenso wichtig ist wie die, die der materialen und die dem Ziel einer räumlichen Vorstellung mehr bedeutet als bloße strukturelle Sparsamkeit und funktionelle Vollkommenheit“.

„Das Schlagwort — das Zweckmäßige ist auch schön — ist nur zur Hälfte wahr . . .

nur vollkommene Harmonie in der technischen Funktion sowohl wie in den Proportionen der Formen kann Schönheit hervorbringen.

Gute Architektur muß das Leben der Zeit widerspiegeln und das erfordert intime Kenntnis der biologischen, sozialen, technischen und künstlerischen Fragen . . . Unser vornehmstes Ziel ist, einen Menschentyp zu erziehen, der fähig ist, das Leben in seiner Gesamtheit zu sehen!“

Es gab überhaupt keine einseitig vorherrschende Auffassung, sondern eine bewundernswerte Vielfalt und Vielseitigkeit der hier zusammentreffenden Auffassungen und Ideen und aller — wenn auch manchmal noch so verschiedenen — Standpunkte.

Allen gemeinsam war das Streben und Suchen nach einer neuen Ordnung in der chaotischen Welt des geistigen und materiellen Zusammenbruchs und nach dem Ausdruck dieser Neuordnung im Bereich der sichtbaren und erlebbaren Umwelt des Menschen.

Das Ziel, die Erziehung des Menschen zur komplexen Schau, zum Sehen und Begreifen in Zusammenhängen, zu schöpferisch-sozialer Verantwortung, stand im Mittelpunkt aller Arbeit.

Vieles an der Zielsetzung und in den Lehrmethoden war neu, ohne Vorbild.

Der praktischen Arbeit am Werk, dem Versuch und der Entwicklung wurde besondere Bedeutung zugemessen.

Pazitnow bezeichnet diese Bauhauswerkstätten als

„die ersten Ateliers für Formgestaltung“,

„Vorbilder solcher Laboratorien der modernen industriellen Formgestaltung, in denen geistige Arbeit und Arbeit mit dem Werkzeug zu einer neuen schöpferischen Einheit verschmelzen!“

Dr. Wingler zitierte in seinen Ausführungen Mies van der Rohe, den letzten Direktor des Bauhauses, der in einer Würdigung des Werkes von Walter Gropius rückblickend die Wirksamkeit des Bauhauses aus der Tatsache erklärte, daß es „eine Idee“ war, die die Kraft hatte, sich so weit zu verbreiten!

Das Tragende und bis heute Lebendige an dieser Idee beruhte wohl in erster Linie auf der Wirksamkeit einer Gemeinschaft lehrender und lernender schöpferischer Menschen, die sich — vielfach jeder auf seine Art — bemühten, die bestehende Isolierung des geistig-künstlerischen Schaffens vom praktischen Leben zu überwinden, ihre Kunst mit den Problemen des Lebens zu verbinden und im Bereich der Umwelt des Menschen die alte Einheit von geistig-künstlerischer und materieller Arbeit auf der Ebene der industriellen Produktion neu erstehen zu lassen.

Den im wahren Sinne schöpferischen Kern der Bauhaus-Idee herauszukristallisieren, ihn von Irrtümern, Verzerrungen, von falschen und überholten Zeitercheinungen zu trennen und unserer Entwicklung nutzbar zu machen, das erscheint uns heute noch der Mühe wert.

Als Architekt und Formgestalter ist man allein schon von seiner Aufgabe her Avantgardist der gesellschaftlichen Entwicklung, des unaufhaltsamen Kampfes der Menschen um die Vermenschlichung der Umwelt.

Viele namhaften Architekten der Vergangenheit sind uns Beispiel dafür.

So manches was sie forderten und wofür sie kämpften, kann erst heute im weltweiten Ringen um die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, mit der Überwindung der mit der kapitalistischen Produktionsweise entstandenen Entfremdung des Menschen zu den von ihm produzierten Dingen, Wirklichkeit werden.

Im Bauhaus versuchte man — wohl zum ersten

Mal in dieser Form — die Erscheinungen des in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts beginnenden Verfalls von der Ursache her zu erfassen, sie in ihren sozialen Bedingungen zu erkennen und das Suchen nach der Lösung mit dem Kampf um die notwendigen Veränderungen zu verbinden.

Der Mensch und sein Verhältnis zur Umwelt wurden zum Zentralproblem aller Auseinandersetzungen an dieser Hochschule. Dieser gesellschaftlich-politische Inhalt der Bauhausarbeit kam am stärksten zum Ausdruck unter Hannes Meyer (1928—1930).

Es ist sicher kein Zufall, daß in vielen Berichten und Veröffentlichungen über das Bauhaus, die besonders in der westlichen Welt erschienen sind, (mit Ausnahme des Buches von Claude Schnaidt) und bei vielen Versuchen und Teilversuchen einer Rekonstruktion des Gewesenen, diese Etappe der Bauhausarbeit nur sehr zurückhaltend Erwähnung findet.

Wer aber ernsthaft versucht, den progressiven Inhalt der Bauhausarbeit unseren heutigen Aufgaben nutzbar zu machen, der muß diesem für die Gesamtleistung des Bauhauses so bedeutsamen Abschnitt, wie die uns damals Beteiligten so stark in Erinnerung gebliebene „Ära Hannes Meyer“, die Beachtung schenken, die ihr zukommt.

Noch in Weimar begann die „Orientierung der Bauhausarbeit auf die hohe Bedeutung der industriellen Produktion“

Aus der ausführlichen und umfangreichen Begründung, die Gropius für die, für die weitere Arbeit der Institution so grundlegende Umstellung bereits 1922 vorlegte, nachfolgend nur einige kurze Sätze: (ich zitiere wörtlich!)

„Wir sind uns darüber klar, . . . daß alle Dinge, mit denen wir uns beschäftigen, nicht für sich bestehen können, sondern in unserer sich entwickelnden Weltanschauung verankert liegen. Die Basis, auf der unsere Arbeit aufgebaut ist, kann deshalb nicht breit genug sein . . .“

„Das Bauhaus hat den Anfang gemacht, mit der bisher üblichen akademischen Erziehung zum kleinen Raffael und zur Entwurfsarbeit zu brechen und die aus dem gestaltenden Werkleben des Volkes zu dessen und ihrem Schaden entflohenen schöpferischen Begabungen wieder dahin zurückzuleiten . . .!“

„Seine (des Bauhauses) Verantwortung besteht

darin, Menschen zu erziehen, die die Welt, in der sie leben, in ihren Grundcharakter klar erkennen und aus der Verbindung ihrer Erkenntnisse mit ihren Fantasien typische, ihre Welt versinnbildlichende Formen zu schaffen vermögen... Auf die Verbindung der schöpferischen Tätigkeit des Einzelnen mit der breiten Werkarbeit... kommt es an.“

„Die gesamte Architektur und das Kunstgewerbe der letzten Generation ist... — bis auf verschwindende Ausnahmen — eine Lüge.

Der Architekt von heute (1922) hat seine Lebensberechtigung verscherzt.“

„Die große Umwandlung von analytischer auf synthetische Arbeit vollzieht sich auf allen Gebieten, auch die Industrie wird sich darauf einstellen. Man wird Leute suchen, die eine umfassende Durchbildung erfahren haben, wie wir sie im Bauhaus zu geben versuchen, und diese Menschen werden die Maschinen von ihrem Ungeist erlösen.“

(soweit Gropius 1922)

Diese Voraussage erinnert uns an das Wort eines anderen Vorkämpfers gegen den Mißbrauch der Maschine, van de Velde, der erklärte:

„Die Maschine wird das Unheil, das sie heute anrichtet, einmal gutmachen, indem sie Schönheit erzeugt, wenn sie von Schönheit geleitet sein wird!“

Die mit dem Übergang von Weimar nach Dessau vollzogene Wandlung im Lehrprogramm und in der Zielsetzung des Bauhauses wird verdeutlicht durch die Betonung des Laboratoriums-Charakters der Werkstätten, der damit verbundenen Revision der bisherigen Entwurfsmethodik und ihrer nunmehrigen konsequenten Ausrichtung auf die Produktion.

Die Arbeit in Dessau konzentrierte sich in starkem Maße auf die *dominierende Rolle der Baugestaltung* und die sich immer stärker herauskristallisierende *Eigengesetzlichkeit der industriellen Formgestaltung*.

1928 verließ Gropius Dessau.

Hannes Meyer wurde Direktor des Bauhauses.

Der Laboratoriumscharakter der Werkstätten wurde weiterentwickelt, vertieft und in der Richtung auf eine stärkere Verbindung von Werkstattarbeit und Lehre systematisiert.

Die letzten Reste einer weltfremden Romantik in der Arbeit wurden beseitigt, die analysierende und synthetisierende Seite der Gestaltungsarbeit gefördert und wissenschaftlich unterbaut.

Die Zusammenarbeit mit der Industrie in Verbindung mit den Forderungen des praktischen Lebens wurde nach zwei Seiten hin erweitert.

1. In der Form konkreter Forschungs- und Entwicklungsverträge.
2. Im Ausbau lebendiger Kontakte mit der Bevölkerung (Entwicklung von Arbeiter-Wohnungen, Musterbeispielen für deren Einrichtung, Möbel, Textilien, Leuchten, Haushaltsgeräte) Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften unter sachlichen und ideologisch-erzieherischen Aspekten, Entwurf, Baudurchführung und Einrichtung der Gewerkschaftsschule Bernau, Entwurf, Bau und Einrichtung von Arbeiterwohnungen (Laubenganghäuser) in Dessau u. a.

So bedeutsam diese Periode (1928—1930) für die Entwicklung des Bauhauses auch sein mag, um so unerfreulicher waren die Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit und im Bauhaus selbst, die 1930 zu einem erneuten Wechsel in der Leitung führten.

Von 1930 bis zum bitteren Ende war Mies van der Rohe Direktor des Bauhauses.

Schon damals konsequentester Vertreter einer Synthese von Technik und Kunst,

ein Architekt, der den Begriff „Baukunst“ vom Städtebau bis zum Salzfaßchen“ angewandt wissen wollte — wobei er den verschiedenen Gegenständen keine Wertunterschiede, sondern nur Größenordnungen zubilligte —

Seine Forderungen waren:

„Unkompliziertheit“,

„Überschaubarkeit“,

„Ordnung, im Sinne erlesener Harmonie in Proportionen und Materialanwendungen“,

„großzügige Einfachheit, nicht im Sinne des Primitiven, sondern im Sinne gelöster Probleme“

Kunst ist nach Mies van der Rohe „die höchste Stufe formgestalterischer Leistung“,

„nicht jeder Gestalter erreicht sie“.

Einer seiner pädagogischen Leitsätze:

„Wir haben den jungen Architekten eine Grammatik zu geben; wenn sie Künstler sind, können sie eine Poesie daraus machen!“

Manches an der Haltung Mies van der Rohes als Direktor des Bauhauses wurde damals und wird heute noch von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet.

Auf das, was er als Lehrer und Gestalter zu geben vermochte, würde keiner, der es erleben durfte, verzichten wollen.

Es gelang ihm, trotz der sich von außen her häufenden Schwierigkeiten, den begonnenen Weg zumindest in pädagogisch-methodischer Hinsicht, vielleicht sogar mit einseitig gesteigerten Anforderungen, erfolgreich fortzusetzen und ein Niveau der schulischen Leistungen zu erreichen, dem auch Gegner des Bauhauses — soweit sie nicht von blindem Haß erfüllt waren — eine gewisse Anerkennung nicht versagen konnten.

Wir betreiben heute keinen nach rückwärts gerichteten „Bauhaus-Fetischismus“.

Das Bauhaus läßt sich nicht wiederholen.

Es war eine Erscheinung seiner Zeit, aus ihr bedingt und in ihr und über sie hinaus wirksam.

Gerade die Tatsache, daß um die Bedeutung seiner Ideen immer noch und immer wieder gestritten wird, beweist, wie lebendig und wirksam viele seiner Forderungen heute noch sind, und immer wieder können wir feststellen, wie fundamental viele dieser Gedanken in den Strukturen, Plänen und Methoden heutiger Lehranstalten ihren Niederschlag gefunden haben.

Uns geht es nicht um eine Wiederholung und Fortsetzung äußerlich wirksamer und kennzeichnender Formprinzipien und Methoden- uns geht es um den progressiven Kern einer schöpferischen Idee, um die Verwirklichung ihres humanistischen Inhalts.

Lassen Sie mich nach rund 40 Jahren — nur einige dieser Leitgedanken und Grundforderungen der Bauhausarbeit in unser Gedächtnis zurückrufen:

„Die Erziehung der Menschen zum schöpferischen Schaffen, zu einer Baugesinnung in Verbindung mit dem Leben des heutigen Menschen, zu Menschen, die fähig sind, das Leben in seiner Ganzheit zu begreifen und als Ganzes für den Menschen zu gestalten“

„Die Forderung eines neuen Verhältnisses des

Menschen zu der durch seine Arbeit geschaffenen Wirklichkeit“

„Die Überwindung von Subjektivismus und Ich-Kult“

„Die bewußte Einheit von Zweckmäßigkeit und Schönheit“

„Die Einheit in der Vielfalt“

„Die Dinge von ihrer Bedeutung für den Menschen und von ihrem Wesen her zu begreifen und zu gestalten“

„Menschen zu erziehen, die in der Lage sind, jene anspruchsvolle, schöne, großzügige und überzeugende Natürlichkeit der Formen zu suchen, die uns in ihrer Wahrhaftigkeit begeistern und die einer Betonung und Steigerung fähig und würdig sind, dort, wo sie sich als richtig und notwendig erweist.“

Neben aller Wertschätzung und Bejahung der Erhaltung und der musealen Pflege des gegenständlichen Erbes des Bauhauses bemühen wir uns um die Anwendung und Verwirklichung dieses progressiven Kerns seiner geistigen Zielsetzung, seiner Idee.

Die Maxime des Bauhauses, die Erziehung des Gestalters zu schöpferisch-sozialer Verantwortung sind zu einem festen und grundlegenden Bestandteil unserer sozialistischen Erziehungsarbeit und ihrer lebendigen Verflechtung mit der Praxis unseres gesellschaftlichen Lebens geworden.

Das Bauhaus in Dessau wurde in Würdigung seiner Bedeutung für den deutschen Beitrag zur Entwicklung des modernen Bauens zum Objekt der Denkmalspflege erklärt.

Es wird im Rahmen der in den nächsten Jahren erfolgenden großzügigen Rekonstruktion der Stadt seine originale Gestalt zurückerhalten und einer seiner Bedeutung und seiner Tradition gemäßen Nutzung zugeführt werden.

Wir können uns vorstellen, daß wir uns in nicht allzuferner Zeit zur Behandlung ähnlicher Probleme, wie wir sie heute betrachten, zusammenfinden werden, an dieser Stelle, die uns dann sicherlich Gelegenheit geben wird, einiges nachzuempfinden von der schöpferischen Atmosphäre, die hier einmal lebendige Wirklichkeit war.

## O tvorivom jadre bauhausovskej idey

Hľadanie optimálnej formy predmetu, zodpovedajúcej podmienkam a požiadavkám naňho kladeným, má za sebou dlhý vývinový proces. Ak sledujeme úsilie našej doby o architektonický a umelecký výraz, prekvapuje, koľko tvorivých impulzov vychádzalo — a to v predstihu pred našou dobou — z radov tých, ktorých dnes s rešpektom a úctou označujeme za avantgardistov.

Medzi tými, čo nám aj dnes majú ešte čo povedať, patrí na prvé miesto Gottfried Semper a jeho významné dielo *Veda, priemysel a umenie* z roku 1851, ktoré sa zrodilo pod dojmom svetovej výstavy v Londýne. Predbojovník a iniciátor obnovenia umeleckého priemyslu, Angličan W. Morris, mal síce romantické predstavy o znovuzrození remesla a jeho prednosti, rovnako však podnietil ďalších, hlavne Muthesia a Gropia. Poslední domysleli Morrisov odkaz a najmä názor, že „verejnosť má právo na čisté prostredie, stvárnené estetickými prostriedkami“. Významnou osobnosťou na poli priemyselného výtvarníctva bol Peter Behrens, zakladateľ nemeckého Werkbundu (1907). Priateľmi Bauhausu sa stali aj Van de Velde a Adolf Loos. Zakladateľ Bauhausu Walter Gropius napísal už roku 1910 pamätný spis *Idea stavebnice vo veľkom*, obsahujúci základnú myšlienku moderného priemyselného stavebníctva, ktorú čiastočne uskutočnil o 16 rokov neskôr pri výstavbe pokusného sídliska Dessau-Törten.

Dnes vychádza bohatá literatúra o Bauhause, no len zriedka sa podarí zachytiť živosť, pokrokovosť a tvorivú atmosféru na učilišti, ktoré nás tak zaujalo, a ako zdôrazňuje Pažitnov, ktorého odkaz podnes pôsobí. Aj nás praktikov predovšetkým zaujíma to, čím Bauhaus i dnes podnecuje a pomáha.

Bauhaus neusiloval o štýl a nepodporoval šablónovitosť, naopak, hlásal, že „každá úloha si žiada svoje riešenie“. Potieral „hľadanie novej formy za každú cenu“. V základných princípoch bauhausovskej produkcie Gropius už roku 1925 upozorňuje, že „hľadanie novej formy za každú cenu treba odmietat a takisto treba zavrhnúť čisto dekoratívne prvky a vkus historických foriem, lebo nevychádzajú z podstaty vecí“. A takisto odmietol Gropius apoteózu racionalizmu a bezduchý funkcionalizmus.

Nosnosť bauhausovskej idey spočíva na vzájomnom pôsobení majstrov a žiakov, v ich úsilí, že každý po svojom hľadá cestu pri prekonávaní izolácie výtvarnej činnosti od praktického života. A výtvarník a architekt je už samou profesiou predurčený na to, aby sa stal avantgardistom v boji o zľudštenie prostredia. Na Bauhause zaznamenáme, najmä v rokoch 1928—1930 pod vedením Hannesa Meyera, snahu o rozpoznávanie sociálnych príčin odcudzenia človeka v kapitalistických výrobných podmienkach a hľadanie východiska.

Od roku 1930 až do smutného konca vedie školu Mies van der Rohe, dôsledný zástanca syntézy techniky a umenia. Zdôrazňoval: jednoduchosť, prehľad, poriadok v zmysle harmónie a proporcie. Hovorieval: „Dajme mladým architektom gramatiku a ak sú umelci, nech ju menia na poéziu.“ Aj keď sa rôznia názory na zásady Miesa van der Rohe, treba mu priznať, že napriek priamym útokom sa mu podarilo udržať pedagogickometodickú úroveň školy.

Pri hodnotení Bauhausu nemali by sme upadať do fetišizácie, lebo je neopakovateľný. No skutočnosť, že sa podnes zaoberáme jeho odkazom, je dostačujúcim dôkazom, že je živý a pôsobivý a neraz sme sa už mohli presvedčiť, koľko z jeho základných myšlienok, plánov a metód sa uplatňuje na rozličných učilištiach. Pre svoj význam a prínos Nemecka k vývinu moderného stavebníctva bol Bauhaus v Dessau vyhlásený za pamiatkový objekt. V rámci rekonštrukcie mesta bude Bauhaus uvedený do pôvodného stavu, aby v duchu tradícií ďalej slúžil svojmu účelu.

Irena Blühová

## Bauhaus — očami bývalého študenta

### I

Sú historici, ktorí dokazujú, že za cieľom, ktorý si dal Bauhaus, skrýva sa túžba, aby sa humanistická jednota sveta zrodila aj pomocou veľkých umeleckých činov. To, že Bauhaus nemohol tento zámer splniť, nezáviselo od jeho krátkeho pôsobenia, ale najmä od neprajnosti vtedajších spoločenských a politických pomerov, na ktorých musel vznešený cieľ Bauhausu stroskotat. O jeho bytí a nebytí vždy rozhodovali politické strany. Vo Weimare to bola pravica, ktorá povedala nebyť, ktorá však bila a čoskoro zabila. V Dessau roku 1925 to bola ľavica, ktorá povedala byť, preto nebila, ale oživila. Roku 1932 v Dessau a roku 1933 v Berlíne to bola zase pravica, ale už fašistická, ktorá nielen bila, ale aj ubila. Bauhaus sa takto stal aj objektom kultúrno-politických dejín.

Dnes, keď sa už konečne začalo otvorene hovoriť a písať o kríze v našom školstve, a v jeho rámci aj o školách umeleckého smeru (článok o VŠMU, rezolúcie na rôznych fakultách a i.), je len vítaná každá podnetná myšlienka, ktorá ju pomôže odstrániť. Každé poznanie o prúdoch avantgardných škôl pomôže zjednocovať aj humanistické prúdy svetovej kultúry. Socialistická kultúra si to vyžaduje.

Vedieť o týchto prúdoch, to znamená poznať aj Bauhaus. Bauhaus sa ani dnes, 35 rokov po svojom zániku (a tým menej kedysi) nedá zaradiť do kruhu bežných vysokých škôl. Pionierska, priekopnícka práca tejto školy začína byť znovu na celom svete pojmom. Hovorí sa o nej ako o prvej polytechnickej a polyumeleckej vysokej škole, o prvej škole antiakademickej a antikonenčnej.

Jej život bol krátky: 14-ročné jestvovanie však stačilo, aby dala toľko ako iná za desaťročia, a toľko prežila, toľko prebojovala ako málo škôl v histórii.

Idem hovoriť najmä o týchto bojoch:

- o bojoch o Bauhaus,
- o bojoch proti Bauhausu,
- o bojoch za udržanie Bauhausu,
- o bojoch študentov na Bauhause
- a o bojoch sveta, v ktorom Bauhaus jestvoval,

tak ako som to s ním prežívala v najkritickejších rokoch 1931—1932. Pripúšťam si niektoré nepresnosti, niektoré prikrášľujúce momenty, možno aj subjektívne podanie, ale odstup 36 rokov to azda ospravedlňuje. Nie som teoretik-vedec, som len „kultúrno-politický rozprávač“, ktorý hovorí z aspektu bývalého študenta na tejto vysokej škole. Berte preto môj príspevok z tohto hľadiska.

Veľa doteraz nepochopeného vo vývoji Bauhausu, vlastne v ňom a okolo neho sa dá pochopiť, ak poznáme konkrétne okolnosti a trochu histórie, prostredie a mentalitu, ovzdušie jeho „chlebdarcov“ a „priestorodarcov“. Budem hovoriť len o tej dobe a udalostiach, o tom meste, pofažne štáte, ktoré poznám osobne, z vlastných poznatkov a prežitia s doplnením poznatkov mojich najbližších kamarátov z Bauhausu a materiálov pre nás tzv. „zákulisných“, ale nie celkom neznámych, viac vytušených ako overených. O tých by som nehovorila, keby som ich nenašla overené v publikácii „Oberbürgermeistera“, ktorý vlastne vybojoval a húževnate, oduševnene napomáhal existenciu z Weimaru vyhodeneho Bauhausu v Dessau, hlavnom meste Anhaltu. V knihe *Von der Residenz zum Bauhausstadt* Fritz Hesse, dessauský hlavný mešťanosta kreslí viaceré udalosti okolo Bauhausu, ktoré, ako som povedala, boli pre nás študentov, ale aj ostatných nezasvätených až doteraz nejasné. Aby si vedel človek veci vyjasniť, musí sa presadiť do prostredia mesta, ako je Dessau, ktoré v posledných desaťročiach minulého storočia bolo v prvom rade „dvorským mestom“ (Hofstadt). Skoro všetci remeselníci a majitelia obchodov boli hoflieferanti (dvorní dodávatelia). Hrdo si to vyvesovali na vkusných erboch na svoje domy a ich potomci sa tým pýšili ešte dlho aj potom, keď už neboli nijaké dvory, ale vládla so sociálnodemokratickou väčšinou. A nie je teda náhoda, že práve remeselníci a obchodníci boli iniciátormi boja proti pokroku a najmä proti Bauhausu, v ktorom videli nielen nositeľa nebezpečných ideí, ale už aj konkurenciu. Pre väčšinu z nich jedinou duševnou potravou po viac ako



jedno storočie bol Der anhaltische Staatsanzeiger, ktorý nechýbal ako „ich“ publikačný orgán ani v jednej rodine. Bol to u nich symbol vševeda, skoro na druhom mieste po Bohu.

Dovoľte, aby som toto tvrdenie okorenila anekdotou, kde hlavnou postavou je práve Oberbürgermeister Hesse, ktorý ju uvádza ako úvod vo svojej knihe. Stalo sa to roku 1887, keď bol žiakom najnižšej triedy v kniežacej prípravnej škole (Herzogliche Vorschule) v Dessau. Na hodine biblických dejín, keď im učiteľ dorozprával o Jakubovi, jeho synoch a hladomorie, ktorý ohrozoval židovský národ v zaslúbenej zemi, povedal: „Počúvali ste, ako Jakub posielal svojich synov do Egypta, aby pre hladujúcu rodinu nakúpili obilie.“ Potom sa na nás bezprostredne obrátil s otázkou, ako Jakub vedel, že sa dá v Egypte kúpiť obilie? Moji spolužiaci uvažovali, ale ja som ani minútku nepochyboval o odpovedi. Zdvihol som ruku a na povzbudzujúci pohľad učiteľa vystrelilo zo mňa: „Prostredníctvom Anhaltischer Staatsanzeiger“. Áno, tieto noviny zohrali v ďalšom storočí svoju Hessom danú „biblickú“ úlohu. No nie ako „obilie pre hladujúcich“, ale opačne: slúžili tým, ktorí aj v mene Božom páchali zlo.

V januári 1925 Das staatliche Bauhaus vo Weimare dáva verejnosti na vedomie, že stojí pred rozpustením, a to tlačou v manifeste, v ktorom vedenie a majstri vyhlasujú, že sú postojom thürinskej vlády prinútení z ich iniciatívy vybudovaný Bauhaus od 1. apríla 1925 vyhlásiť za rozpustený. Obžalávajú vládu Thürinska, že to pripustila a podporovala. Manifest podpísali Gropius, Feininger, Moholy-Nagy, Klee, Schlemmer a i. A tu zase zohrali noviny (ale nie Anhaltischer Anzeiger) pozitívnu úlohu. Bol to Berliner Tagblatt, ktorý uznával a podporoval v článkoch z pera známych umeleckých kritikov snahu, novátorstvo a význam Bauhausu, takže sa v očiach čitateľov táto inštitúcia stala pojmom. Ako prvý priniesol Berliner Tagblatt vo forme fejtónu správu o rozpustení Bauhausu. A práve po prečítaní tohto článku bolo Hessemu jasné, ako nám hovorí, že „pre vývoj mesta Dessau sa vytvorili z tejto situácie možnosti, aké sa už iste nikdy nenaskytnú. Zainteresoval ďalších a všetci boli zajedno v tom, že si uvedomili kultúrnu misiu Bauhausu. Vo Weimare bol Bauhaus štátnou inštitúciou, v Dessau ho má prevziať mesto. Ale čo ďalej? Ešte sa to nepredložilo ani mestskej rade, a už sa začal boj

proti. Skadiaľ? To bolo jasné. Takzvanú municiu dodali dessauským protivníkom Bauhausu weimarské pravičiarske kruhy. V meste začali kolovať pamflety proti Gropiovi a ostatným. No a teraz pochopíte, prečo tá anekdota na začiatku. Anhaltischer Anzeiger, ktorý bol v očiach mešťanostu dieťaťa vševedom, 38 rokov po anekdote začína vojnu proti Bauhausu a Hessovi. Na pokračovanie rozprúdia diskusiu o Bauhause a uverejnia výzvu, ktorú končia slovami „Daňoví poplatníci! Remeselníci! Rodičia! Zamestnanci a robotníci! Protestujte všetkými prostriedkami proti novým zafarbeniam svojho mesta pochybnou novou inštitúciou. Mimochodom ohrozuje aj u nás osvedčenú výchovnú možnosť, a to našu školu umeleckých remesiel v jej doterajšej forme...“ Prečo hovorím o týchto detailoch? Myslím, že len z nich jasne vidieť, kto a z akého aspektu sa postavil za túto vec alebo proti nej. Aké vrstvy spoločnosti a ako im pritom pomáhali komunikačné prostriedky. Je tiež zaujímavé, kto bol za: na prvom mieste Hesse, profesori Volkshochschule, študenti umeleckého smeru. Ako kuriozita: architekti boli rozdvojení.

Keď došlo k rozhodujúcemu hlasovaniu 23. marca 1925, bolo 26 hlasov áno, 15 nie.

Začalo sa dessauské obdobie:

1. apríla v niekoľkých miestnostiach umelecko-priemyselnej školy a školy remesiel. Majstri dostali ateliéry v Kunsthalle. Dielňam požičala celé poschodie jedna textilná továreň.

Úlohy Bauhausu v Dessau poznáte z predošlých príspevkov a rôznych publikácií. Je tiež známe, že Bauhaus umožnil rozvíjať schopnosti práve tak budúcim remeselníkom ako budúcim umelcom. Aj to vieme, že základné vzdelanie, ktoré bolo pre oboch rovnaké, začalo sa šesťmesačným prípravným kurzom (Vorkurs). Jeho cieľom bolo vo veľkom, vzdelaním, nadaním a schopnosťami rôznych študentov uvoľniť maximálne tvorivé sily a vyvolať zmysel pre materiál a nástroje. Vo Vorkurse musel študent dokázať svoje nadanie a schopnosti a len tak mohol postúpiť do ďalšieho semestra. To znamená, že tu nerozhodovalo predošlé školské vzdelanie či diplomy, ale jedine dôkaz nadania a tvorivej práce. Keď som ja absolvovala prípravný kurz, stal sa názorný prípad: Hotový architekt nepostúpil do ďalšieho semestra, ale istý stolársky tovariš áno. Ukázalo sa neskôr, že architekt si získal diplom prácou chudobného

nadaného študenta; mal na to materiálne prostriedky a strýka na ministerstve, ale nadanie nie. Stolár mal nadanie, nemal však prostriedky. Ako vidieť, v Bauhause neprešla už pred 36 rokmi neblahá prax, ktorá u nás aj dnes bujnie v podobe strýkov a tzv. socialistických známostí. Ale stali sa aj opačné prípady: Keď študent dokázal mimoriadne vedomosti, nadanie a istý stupeň umeleckej zrelosti, mohla ho komisia preradiť do vyššieho semestra. Po študentsky sme tomu hovorili „darovat čas“. Teda aj v tomto smere platí pre Bauhaus privlastok nekonvenčná škola. Treba ešte povedať, že v takom prípade, ako s tým stolárom, študent sa dostal na zvláštne prednášky zo všeobecno-vzdelávacích predmetov, najmä z matematiky.

Po Vorkurse nasledovala práca vo výrobných dielňach. Práca v dielňach bola povinná pre všetkých študujúcich toho či onoho smeru, teda aj pre voľných umelcov. O jej druhoch už hovorili iní a dočítali ste sa o tom vo všetkých publikáciách o Bauhause.

Teraz sa dostaneme do oblasti, ktorá je pre nás práve dnes, keď sa prechádza v ekonomickej sfére na nové zriadenie, veľmi významná. Oboznámme sa teda s jedným pokusom pred 42 rokov.

V rámci výučby študujúcich patrilo k základným úlohám vývoj modelov. Museli sa usilovať o to, aby sa vytvorený model hodil aj pre masovú výrobu. Len v takom prípade našiel odberateľov a finančný zisk. Tým sa zaručila mimoriadna zainteresovanosť študentov na riešení úlohy. Tým viac, že návrhár sa podieľal aj na finančnom úspechu. Ako? 40% dostal návrhár, 40% Bauhaus (tým sa odbremenila štátna subvencia), 5% dobročinný fond, 15% iné výdavky a vedúci dielne.

Bude Vás iste zaujímať, aké ekonomické výsledky dosiahol Bauhaus mimo odborných umeleckých výsledkov. Vedenie Bauhausu hlavne argumentáciou o nich dúfalo zachrániť školu pred „likvidovaním“ fašistickými elementmi v parlamente roku 1932. Tam bolo prvý raz sumárne vyhlásené (ako vieme, ani to nezapôsobilo), že v histórii škôl neexistuje analógia takéhoto prípadu.

Roku 1930 sa mohla štátna subvencia 133 000 RM znížiť na 80 000 RM. Perspektívne zabezpečené objednávky zaručili, že za ďalšie dva roky sa zníži o ďalších 40 000 RM, čo by znamenalo, že za štyri roky o 93 000 RM, teda o 70%. Keby

neboli Bauhaus zlikvidovali, tak za ďalšie 2 roky, roku 1936, bol by finančne nezávislý a perspektívne čoskoro ziskový.

Z čoho sa grupovali tieto príjmy a ako sa na tom podieľali jednotlivé výrobné dielne?

Stavbárske oddelenie pracovalo na dvoch veľkých projektoch: na Bundesschule Bernau pri Berlíne, podľa projektu Hannesa Meyera, ktorý vyhral súťaž. Ďalej na sídlisku, o ktorom sa už veľa písalo ako o prvom tohto druhu: Bau und Spargenossenschaft Dessau — Törten (90 bytov).

Kovodielňa dodala 53 modelov osvetľovacích telies, hlavne firma Kandem AG v Berlíne.

Tkáčska dielňa vyhotovila návrhy na bytové doplnky a nábytkový textil nábytkárskemu a textilnému priemyslu do celého Nemecka. Vybavovala aj súkromné objednávky.

Oddelenie nástennej maľby a oddelenie Typo-Photo-Reclam robili najmä návrhy na tapety, svetoznáme aj dnes pod názvom „Bauhaus Tapeten“ fy Gebrüder Rasch, Bramache v Osnabrücku. Každý rok nové kolekcie. Boli na ne aj vnútrobauhauzovské súťaže. Raz som aj ja získala cenu s päťfarebnou variáciou čisto typografického riešenia. Znamenalo to pre mňa krytie dvojmesačného živobytia.

Boli nespočetné objednávky na reklamy, plagáty, výstavy, knižné obálky, obálky na gramoplatne a i.

Niekedy sa z mimoriadnych príjmov doplnilo a zmodernizovalo zariadenie niektorých dielní. Napríklad za môjho štúdia tlačiareň a fotoateliér.

Akou metódou sa to dalo uskutočniť? Vieme, že tvorbou sa to nemohlo končiť. Musel sa vopred vytvoriť kontakt s potrebným priemyselným alebo iným podnikom či podnikateľom. Vyvolať ich záujem o sériovú výrobu. Po dohode s mestskou radou sa určila špeciálna pracovná sila s viacročnou pracovnou zmluvou a náplňou, tzv. „Bauhaus Syndikus“. Ten mal vypracovať a zabezpečiť rozpočet pre Bauhaus s príjmovou položkou dielní. To bol prvý krok. Neskôr sa založila spoločnosť „Bauhaus“ s obmedzeným ručením. Syndikus sa stal popri svojej pôvodnej funkcii aj obchodným vedúcim tejto spoločnosti. Tým boli chránené aj záujmy mestského parlamentu.

Nie je nezaujímavé poznať, odkiaľ sa získal základný kapitál, ktorý bol potrebný na založenie takejto spoločnosti. Je to zase dôkaz, akí zapálení boli za svoju úlohu a ciele profesori a študenti

a ako vedeli obetovať mnohé svoje súkromné výhody. Gropius získal sumu od svojho priateľa, majiteľa jednej berlínskej stavebnej firmy, ktorému projektoval a staval vilu. Zo strany podniku to nebolo len priateľské gesto, ale zaručil si pritom privilegium prednostnej kúpy niektorých modelov.

Keď bolo toto všetko už zaistené, pri prudkom rozvoji začala byť hlavnou brzdou priestorová otázka. A zase to boli majstri a študenti, ktorí vedeli vyvolať záujem a presvedčať nielen slovami, ale hlavne skutkami svojich priaznivcov a priateľov nielen v Dessau na čele s Hessem, ale v celom Nemecku, ba aj v zahraničí, ktorí boli ochotní s nimi prebojovať takú novú budovu aj zariadenie, aké tu ešte neboli. O tejto budove, jednej z najkrajších a najúčelnejších medzi vtedajšími školskými stavbami, iste už viete všetko. Ja opäť opíšem len húževnatosť, múdrosť, vytrvalosť a metódu, ako sa o ňu bojovalo a ako sa to vybojovalo a uskutočnilo.

Projekt bol od najpovolanejšieho, od prvého riaditeľa a zakladateľa Bauhausu, Gropia. Uskutočnenie prvého projektu si vyžiadalo 815 000 RM, ale mesto malo maximálnu možnosť 680 000 RM. Z projektu by musela vypadnúť päťposchodová budova zvaná „Atelierhaus“. Mala mať 28 obývacích ateliérov pre študujúcich. Táto stavba si vyžiadala 135 000 RM. Pred prerokovaním v Staatsparlamente sa začala presvedčovacia kampaň prednáškami, článkami a osobnými pohovormi. V tejto kampani zavážili práve hlasy členov Kreis der Freude des Bauhauses (Kruhu priateľov Bauhausu), ktorí aj činmi zdôrazňovali svoje sympatie k Bauhausu a podporovali ho ideovo aj materiálne. Kto bol v kuratóriu tohto kruhu? Medzi inými Peter Behrens, staviteľ, Marc Chagall, maliar, Herbert Eulenberg, spisovateľ, Albert Einstein, fyzik, Gerhard Hauptmann, spisovateľ, Arnošt Schönberg, skladateľ, Franz Werfel, spisovateľ a i. Všetko svetoznáme mená. Činy a slová fyzika, skladateľa, spisovateľa, maliara, architekta svetového formátu zavážili a presvedčili.

Skoro by som bola zabudla spomenúť jeden skoro neuveriteľný príklad: Aby pomohol uskutočniť novú stavbu a pomohol Bauhausu v začiatkových finančných ťažkostiach, Gropius sa zriekol prvé dva roky 10% svojho príjmu, a to nielen z platu, ale zo všetkých projektov v prospech školy. Samozrejme, majstri nemohli ináč, ako nasledovať

svojho direktora. Návrh na stavbu a potrebné financie odhlasovali 22. júna 1925.

Ako sa ďalej vyvíjal Bauhaus? Za Meyera vzrástla produkcia dielne zo 128 000 RM na 250 000 RM. Študentom vyplatili mimo tých 40% za ich návrhy aj mzdy v sume 32 000 RM. Z týchto študentských príjmov išlo isté percento, nepamätám sa presne koľko, na tzv. študentskú svojpomoc (Studenten-selbsthilfe) pre tých, ktorí nemali finančné možnosti na štúdium.

Obraz by nebol pravdivý, keby sme pomlčali o hlase, a nie tichom, protivníkov Bauhausu. Vysoké percento obyvateľov tohto provincionálneho mestečka, bývalých hoflieferentov, sa dívalo na bauhauslerov (tak ich volali) ako na úplne šialených a svojho Bürgermeistra Hesseho, ktorý ich do Dessau pozval, vykričali ako najnezodpovednejšieho a najmárnotratnejšieho človeka mesta. Ale museli konštatovať aj to, že má za sebou dosť ľudí, ktorí jeho vôľu presadia. Vtedajší Dessau bol už miešaninou starej feudálnej tradície s najsmelším industrializmom. Atmosféru mesta tvoril čiastočne duch dvorskej tradície a čiastočne podnikateľský duch mohutných Junkersových leteckých závodov. Takto je pre nás pochopiteľnejšie, prečo práve Dessau sa ujal Bauhausu.

Junkers, pionier v leteckej výrobe, a Gropius, pionier v architektúre, sa spojili s pokrokovými silami.

Pozrime sa, ako to videl Erenburg, ktorý bol roku 1927 v Dessau náročky, aby sa pozrel na Bauhaus a bauhausovské sídliská a pohovoril si so starými známymi, kamarátmi a študentmi. Bol totiž už roku 1922 vo Weimare a od tých čias v stálom kontakte s nimi. Svoje dojmy a myšlienky o Bauhause uverejnil v knihe *Visum der Zeit (Visum doby)*, ktorá vyšla roku 1929. Najprv spomína na udalosti, ktoré vyvolali odchod Bauhausu z Weimaru, a potom hovorí: „Dessau nie je žiadne významné hlavné mesto, ale odvážilo sa na čin, pred ktorým nielen Paríž, ale aj Moskva dá klobúk dolu. Dessau sa rozhodol vsadiť toľko a toľko mariiek a toľko a toľko dôvery na túto, aj keď nie všetkým, záhadnú kartu.“ Ďalej píše: „Oberbürgermeister z Dessau je ozajstný hrdina. Nebolo také ľahké „weimarskými spravodlivými“ vyhnaného zvláštneho mládenca prijať do provincionálneho domu. V tomto dome mládenec Bauhaus dorástol a zmužnel. Už nie je v položení študenta, ktorý musí bývať v podnájme.“

Po opísaní dojmov o budove Bauhausu končí vetou: „To nie je údiv nad vtipným vynálezom, je to jednoducho obdiv.“

20. októbra 1926 anhaltská vláda schvaľuje štatút Bauhausu ako vysokej školy s titulom Hochschule für Gestaltung (Vysoká škola výtvarná). Razilo sa heslo o právach a povinnostiach. Právo experimentu pochádzajúce z pocitu zodpovednosti: Bauhaus má právo experimentovať a povinnosť uskutočniť.

Roku 1925 začal s 63 študujúcimi,

roku 1926 mal 83 študujúcich,

roku 1927 mal už 166 študujúcich (z toho muži 121, ženy 45, z toho Nemci 129, zahraniční 37) a roku 1928 má už 197 študujúcich.

Členstvo Kruhu priateľov Bauhausu sa zvýšilo z 318 na 500, a to ďalšími významnými osobnosťami. Jeden z najvýznamnejších bol práve Ing. Junkers, riaditeľ vtedajšieho najväčšieho leteckého priemyslu v Európe. Na charakteristiku tohto nadaného vedca a vynálezcu niekoľko jeho výrokov: „Poslík, ktorý má nápad, môže byť pre moju tovareň dôležitejší ako jeden z mojich direktorov.“ Alebo: „Tu pobiehajú naši páni inžinieri s veľkými

## II

Prv ako začnem o tom hovoriť, treba poznať ovzdušie Bauhausu zo strany študentov aj zo strany všetkých vtedajších spoločenských a politických súvislostí a iných hybných síl. Pokladám za svoju povinnosť hovoriť práve dnes a u nás v súvislosti s Bauhausom ako jeho bývalá žiačka. Práve dnes, keď sa skoro v celej Európe, ba už aj mimo nej ozývajú mohutné manifestácie študentov, najmä vysokoškolákov vo Francúzsku, Španielsku, Rakúsku, Belgicku, Nemecku, ale aj u nás.

Možno, že niekto z vás si pomyslí: študentka so svojou vyše šesťdesiatkou!? No práve preto, lebo rozpory študentov so staršou generáciou, s vedením školy a niektorými profesormi v každom spoločenskom zriadení a dobe sú historicky zákonité. Dnes som ja niekedy v pozícii vtedajších profesorov. To všetko nevyklučuje, aby sme hľadali a preberali to dobré a cenné ako v odbornom, tak aj v spoločenskom zmysle. Preberme teda to dobré z tejto už revolučnej tradície. Konfrontovanie cieľov, metód a výsledkov boja tiež pomôže

aktovkami, ale často v nich trčí menej ako v hlave našich výrobných majstrov.“ Raz som bola na výstave Kandinského a tam vypočula rozhovor Junkersa s Kandinským. Junkers povedal pred abstraktným obrazom, na ktorom je ťažisko hore: „Mám pocit, že obraz je zavesený naopak, hrozí, že sa prevráti, stráca rovnováhu!“ Na to Kandinský: „A čo vaše lietadlá vo vzduchoprázdne? Strácajú rovnováhu? Rúcajú sa? Vidieť ich tam bez poznania fyzikálnych súvislostí vyvolá ten istý pocit ako tento môj obraz.“ . . . Junkersa priťahoval úprimný záujem o nové idey k Bauhausu. Nastal veľmi úzky kontakt a priateľské vzťahy medzi Gropiom, pionierom v architektúre a Junkersom, pionierom v letectve. Ale aj medzi Junkers-Leute a Bauhaus-Leute sa nadviazali čoraz užšie a užšie styky.

A tu začína moje rozprávanie. Naschvál používam výraz rozprávanie, lebo je to len obyčajné rozprávanie o umení a umelcoch, ako som to prežívala, bez formalít, bez skrášľovania.

Budem hovoriť aj o druhej strane mince — a to o stále užších vzťahoch medzi študentmi Bauhausu a Junkersovými robotníkmi.

pri objektívnom výskume. Tieto udalosti sa nedajú vyčleniť, keď chceme mať komplexný obraz, ani z pedagogicko-výchovného výskumu, ani z ostatných hľadísk.

Pri historickom hodnotení Bauhausu treba dôkladne skúmať aj ďalšie komponenty. Bauhaus, tak často a dôrazne označovaný aj ako revolučná idea, nesmie sa spomínať bez súvislosti so svetovým dianím. Vieme predsa, že okrem mnohých detailných úloh išlo v Bauhause aj o konečné pretvorenie spoločnosti. O pretvorenie, ktoré sa malo vynútiť prostredníctvom umenia, respektívne techniky, ako sa to často hlásalo. Ale práve v tom tkvela utópia Bauhausu a práve na tom musel stroskotáť. Mnohí profesori Bauhausu, majstri, prehliadali socialistické aspekty tým, že za prvoradú úlohu kládli svoju individuálnu umeleckú tvorbu. V rokoch 1931—1932 a ďalších sa to však už nedalo. Iní hlásali, že umenie je len vtedy naše, keď sa nám podarí priviesť ľud k produktivite. Hlboká túžba nespočetných umelcov bola a je tvoriť také umenie, ktoré je s ľudom späté.

Vyhrotenie politických protikladov pri stále stúpajúcej kríze v predvečer nastúpenia fašizmu zákonite spolitizovalo aj život na Bauhause. U niektorých profesorov sa javila ochota podporovať tzv. „apolitickosť“ školy, druhí, ako čiastočne aj nadriadené úrady, zasa koketovali s touto kultúrno-bolševickou (ako Bauhaus nacisti radi nazývali) inštitúciou, ale pritom zakazovali vnútrobauhauzerom byť marxistami. Nevieme, či si mysleli, že za bránou je čiara, kde už nimi mohli byť? Nastali úplne paradoxné situácie. V tom istom Bauhause, ktorý sa vo svojom prvom manifeste z roku 1919, na titulnej strane, v drevoreze od Lyonela Feiningera hrdo menuje „Die Kathedrale des Sozialismus“, ktorý pri veľkých štrajkových a revolučných bojoch roku 1924 venuje IAH (Internationale Arbeiterhilfe — Medzinárodná robotnícka pomoc) pre väznených, ich rodiny a štrajkujúcich dvadsať umeleckých diel od umelcov, ako Albers, Feininger, Klee, Moholy-Nagy, Mucha, Schlemmer a iní . . ., neskôr sa odohrávali udalosti, o ktorých vám chcem rozprávať. Nová doba sa stala skutočnosťou. Je tu nezávisle od toho, či s ňou súhlasíme, alebo nie. Tak to bolo, tak to je a bude. Je to zákonitosť. Aplikujme to teda aj na dobu, o ktorej hovorím, a to na úseku spoločnosť-škola, škola-profesori, profesori-študenti, študenti-spoločnosť.

Na jednej strane zneli hlasy rezortu, mesta a niektorých profesorov, že nikto nemôže pochybovať o tom, že vylúčenie politiky z práce Bauhausu je existenčnou podmienkou tejto inštitúcie . . .“ Začali sa množiť správy a udania o tom, že sú snahy zo strany radikálnych študentov zneužívať pôdu Bauhausu na ciele politickej propagandy. Správy boli aj v takom znení, že majstri sledujú túto činnosť s najväčšou obavou. Sú rozhorčení, že riaditeľ Hannes Meyer nepodniká nič, aby s týmito pre Bauhaus tak škodlivými tendenciami skoncoval. Vtedy Hannesa Meyera predvolali k Oberbürgermeistrovi. Časť autentického dialógu — sám Hesse o tom píše — vyznela takto: Hannes Meyer: „Môžu aj komunisti študovať na Bauhause?“ Hesse: „Politické presvedčenie študentov neskúmame. No je samozrejmé, že žiaden študujúci nesmie v rámci Bauhausu vyvíjať politickú činnosť.“

Nato bola na čiernej tabuli pre vyhlásky študentom vylepená výstraha, v ktorej sa každá politická činnosť zakazuje. Zakazovali, ale nemohli

zastaviť, lebo dobové udalosti išli do tuhého. Pravdou je, že ešte za Gropia roku 1927 sa založila prvá komunistická bunka študentskej frakcie (KOSTUFRA). Práve tu sa začal druhý paralelný úzky kontakt medzi Bauhausom a Junkers Werke, ktorý spomínam v predošlom odseku.

Toto druhé zblíženie sa začalo pred bránami závodov, kde študenti už pri nástupe prvej šichty rozdávali komunistické a iné pokrokové noviny a brožúry a — diskutovali. Pritom sa vždy usilovali byť presní ráno v škole na prednáškach, ktoré si veľmi vážili.

Keďže ateliérové byty, postavené svojho času pre študentov, postupne sa používali na iné ciele, museli si študenti nájsť iné bývanie. Našli pomoc práve u Junkersových robotníkov. Ako? Vtedy sa začalo družstevné bytové hnutie (to ešte pred slávnym sídliskom Törten). S podporou mesta a závodu si robotníci na amortizačné pôžičky postavili tzv. „Schreberove domčeky (Schreberhäuschen). Do malých jednobytoviek s malou záhradkou pod končistú strechu pristavili miniatúrnú manzardku. Tieto manzardky potom tradične prenajímali len študentom Bauhausu a z pravidelného nájmu si splácali čiastku povinnej mesačnej amortizácie.

Milý a nezabudnuteľný to býval obraz, keď sa na ulici ozval náš povestný „Bauhaus-Pfiff“ (písaná znelka Bauhausu). Bol to prvý takt z jednej českej ľudovej piesne (doteraz sme nemohli zistiť, ako sa zvolil práve tento), a z každého podstrešného okna sa vystrčila bauhauslerská hlava. Domčeky boli tak blízko seba, že sme nemuseli, keď sme si mali niečo povedať, prejsť cez ulicu, ale okná hovorili k oknám, a to niekedy aj veľmi závažné ľúbostné odkazy. Prečo takto? Prečo sa nenastahovali milenci k sebe? To by najlepšie vysvetlil staro-mladý bauhausler, priateľ Rossmann. Jeho prípad patrí k histórii lások na Bauhause a k stredovekým zákonom štátu Anhalt. No neodbočujme, aj keď téma lásky je pekná a má svoju históriu.

Organizácia komunistických študentov mala svojho politického a organizačného vedúceho a jedného študenta ako kooptovaného člena vo výbore magdeburského Unterbezirksleitungu, kam Dessau politicko-organizačne patrilo. Správy o politickej činnosti študentstva zodpovedali pravde. Varovanie „dobroprajníkov“ sa stále ozývalo: „Pomery sú deň čo deň neudržateľnejšie“

— „Hlas komunistických študentov vyvoláva čoraz viac a viac ohlasu.“ — „Hannes Meyer nezasahuje!!“ Školský vládny radca hlási anhaltskej vláde stupňujúce sa komunistické vyčinenie na Bauhause . . . atď., atď.

Oberbürgermeister Hesse sa priznáva, že to bol Kandinsky, čo ho s konečnou platnosťou presvedčil, že vinníkom je Hannes Meyer, ktorý nezasahuje, a tým aj naďalej hrajú prím komunistickí študenti. Docielilo sa, že nadriadené úrady vyhlásili ústami Hesseho, že Hannes Meyer „kann nicht länger Direktor des Bauhauses bleiben!“ (H. M. nemôže ďalej ostať riaditeľom Bauhausu!)

Keď potom pri krízových otázkach svojich predstaviteľov Hannes Meyer vyhlásil: „Pravdou je, že som vedecký marxista, to predsa viete od začiatku“, bol jeho osud spečatený. Ako hriech a jeden z dôvodov na prepustenie bola aj pritažujúca okolnosť, že venoval „Rudej pomoci“ väčšiu sumu. Vieme, že na zbierku pre nezamestnaných a väznených štrajkujúcich prispievali vedecké a umelecké kapacity celého sveta, vtedy ešte bez takýchto následkov.

Hannesa Meyera vyzvali, aby sa svojej riadiťelskej funkcie vzdal dobrovoľne. To neurobil. Azda poznáte časopis študentov „Bauhaus“ Sprachrohr (hlásna trúba) der Studierenden. V jeho 3. čísle sa dávajú otázky, medzi iným aj Kandinskému, v tomto znení:

„Herr Kandinsky, ist es wahr, dass durch Sie oder Ihrer Frau Gemahlin die Nachricht von der Zeichnung Hannes Meyer für die Rote Hilfe bei den zuständigen Stellen kolportiert worden ist, sodass Sie in der Presse erschien? Herr Kandinsky, ist es ferner wahr, dass Sie schon vor Ihrer Abreise in die Sommerfrische von den Dingen gewusst haben, die sich ereignen werden? Hatten Sie schon vor Ihrer Abreise mit Oberbürgermeister Hesse zusammen den Nachfolger bestimmt? Oder wie kommt es, dass Hesse bei seinem Telegramm an die Meister sich ausgerechnet auf Sie berief?“

Kandinsky popieral, že to bol on, a my sme si trochu vyčítali, že mu možno krivdíme. No čas, pán Hesse sám a história dokázali, že sme mu nekrivdili. Pritom mu nikto nemôže, ani my mu nechceme a nesmieme brať jeho čelné a priekopnícke miesto v modernom, najmä abstraktnom umení, a hodnotu jeho pedagogickej činnosti. Na dokreslenie jeho ľudského profilu ešte jedna

epizóda: roku 1934 sa istý bauhausler stretol v Berlíne s Kandinským. Na jeho zažudovanú otázku: „Vy ste ešte tu, pán profesor?“ Kandinsky odpovedal: „Áno, ja aj ostanem, lebo chcem, aby ma aj nacisti uznali“. Vieme, že neostal a že ho neuznali. Ešte jeden pre nás zaujímavý názor z roku 1920 je publikovaný v monografii o Kandinskom od Huga Zehdera: „Práve tak pomaly sa stierajú hranice medzi národmi, ako sa pomaly stávajú hory rovinou. Ale slovo ľudstvo nie je už prázdny zvuk. Kandinsky, Chagall, Archipenko, Kokoschka, Nolde, Klee, Gross, Picasso, Derain a ešte iné mená nebude už možné začleniť do systému národnej umeleckej histórie. Sú si navzájom bližší ako svojmu národnému umeniu.“ Všetky tieto mená umelcov sa roku 1934 vyskytli buď ako „žido-bolševické“, alebo ako „entartete Kunst“ za Hitlerovho režimu.

Hannes Meyer odchádza z Bauhausu a s ním dobrovoľne opúšťa školu s protestnou solidaritou 12 študentov.

Nástupcom Meyera je Mies van der Rohe. Spomínali ho v súvislosti s monumentálnym pomníkom Liebknechta a Luxemburgovej v Berlíne, ktorým dosiahol ešte ako mladý architekt veľký úspech. Miesa van der Rohe odporúčal a nahovoril Gropius. Jeho odbornú činnosť na Bauhause i mimo neho hodnotili už mnohí a svet pozná jeho veľký význam v dejinách architektúry. Ja chcem hovoriť o jeho pôsobení ako riaditeľa a človeka.

Politická situácia sa vyostřila nielen v Nemecku, ale aj mimo Nemecka. A to je len logické, že nepriaznivým vplyvom všeobecného politického vývinu sa nemohol vyhnúť Bauhaus. Politicky naivní si mysleli, že vedno s vyhodnoteným Meyerom a nasadením tzv. apolitického Miesa van der Rohe vyhodili aj ľavú aktivitu. Náročky hovorím ľavú, a nie komunistickú, lebo situácia bola taká, že nezasvätení boli presvedčení, že študentstvo bolo na 90% komunistické. Fakt bol však taký, že nás bolo do 30%, ale netvorili sme ani separovanú sektu, ani nadriadenú skupinu. Vážnosť doby, rozmáhajúci sa fašizmus a ostatné sprievodné zjavy zblížovali všetkých, ktorí to mysleli vážne a cítili, že tu treba čím viac síl, práce, srdca a umu, aby sa čelilo nebezpečenstvu. Pravidelne sme usporadúvali zvláštne diskusie so statočnými nepartajnými a so sociálnymi demokratmi. Práve tak aj s trockistami, anarchistami a členmi Sey-

devitzovej SAP (Socialistische Arbeiterpartei, niečo medzi sociálnodemokratickou a komunistickou stranou). Ide o toho istého Seydevitzu, ktorý po vojne znovu budoval drážďanskú galériu a stal sa jej riaditeľom. Docielili sme takú jednotu pri akciách (v teoretizovaní nie), že práve táto jednota spôsobila spomínaný odhad 90% komunistov. Spoločne sme chodili lepiť plagáty, spoločne stáli pred Junkersovými a ostatnými závodmi, chodili po nedeliach na vidiecke agitácie a rozširovali tlač. Anhalt stál pred voľbami, nacisti sa začali chovať hlučnejšie a sebavedomejšie. Tlak sa zväčšoval a s ním aj protitlak. Až jedného dňa, keď bol Dessau zase plný plagátov a továrenských múry hesiel, našli sa zradcovia a udali a usvedčili niekoľkých študentov a robotníkov. To však bola voda na mlyn. Koleso sa dalo prudko do pohybu. Usvedčených zahraničných študentov ihneď vykázali z Anhaltu a nemeckých zo školy. Mali na to paragraf. Judita Kárászová, Maďarka, odchádza do Berlína, Jakov Budkov, Poliak, do Lipska. Práve dokončoval diplomovú prácu. Konzultantom mu bol práve riaditeľ Mies van der Rohe. Na schôdzku vedenia Bauhausu s majstrami, kde sa tieto otázky prerokovali, prvý raz v histórii Bauhausu nebol prizvaný „Studentenvertreter“ (zástupca študentov), ktorý podľa štatútu patrila do kolégia riaditeľa. Tak sa rokovalo o nás bez nás, ako neskôr často. Študenti sa rozhodli vyslať dvojčlennú delegáciu, mňa a Haja Roseho, vtedajšieho predsedu odborovej organizácie (študenti ako pracujúci v produktívnych dielnach patrili do odborovej organizácie BUTAB-u — Bund der technischer Angestellten, teda do organizácie technikov) k ministrovi školstva; dôkladne sme sa na to pripravili. Ako? Dozvedeli sme sa, že je to zástanca reči Ido proti Esperantu a že každého, kto s ním v tom súhlasí, podporuje. Dva dni sme študovali, v čom sú rozdiely v týchto medzinárodných jazykoch. Poučili nás o tom odborníci. Námaha bola, žiaľ, zbytočná. Jeho averzia voči komunistom bola väčšia ako voči esperantu, a tak sme nepochodili. Po neúspešnom návrate od ministra nasledovalo manifestačné odprevádzanie vylúčených zo školy a vykázanych z Anhaltu na stanicu. Potom sa už udalosti hrmuli. Hneď bola zvolaná schôdza všetkých pokrokových študentov. Ako som povedala, bolo ich asi 90%. A tu sa ukázala solidarita, ktorá sa vytvorila zo správnej metódy politickej práce v KOSTUFRE.

Na tejto pôde sa vlastne začalo hnutie jednotnej fronty roku 1932. Popri nespočetných slávných kapitolách histórie Bauhausu bola aj jedna málo známa, neslávná. Musí sa aj o nej vedieť. Ako to v histórii býva, čo je pre jedných slávne, zákonite je pre druhých opakom. Aj tu by bolo jednostranné zovšeobecňovanie nezdravé a nesprávne. Musíme si to spresniť. Neslávné to bolo pre jednotlivcov, ktorí to zapríčinili, a slávne pre 90% študentov plus niektorých na ich strane stojacich majstrov.

O akú veľkú udalosť ide? Prvý a jediný študentský štrajk na pôde Bauhausu, keď sa po prvý raz dostala polícia na akademickú pôdu. (Prízvu-kujem, že po prvý raz, lebo sa to stalo ešte raz: bola to už nacistická polícia, ktorá v Berlíne s konečnou platnosťou likvidovala Bauhaus.) Vstupom polície sa mala rozpustiť štrajková schôdza študentov a znemožniť štrajk. Ako sa odohrala táto neslýchaná udalosť? Presne vám ju popíšem, lebo som to prežila ako aktívna členka výboru KOSTUFRE. Prv však dovoľte, aby som citovala, čo napísal známy časopis Carla von Ossietzkeho WELTBÜHNE 19. júla 1932 o týchto udalostiach. Azda je vám známe, že Weltbühne nebol komunistický časopis. Bol humanisticko-liberálny a na najvyššej úrovni. Píše:

„Die Leitung des Bauhauses in Dessau, das unter Gropius und Hannes Meyer Weltbedeutung erlangt hatte, ging nach der Massregelung von Hannes Meyer im Oktober 1930 in die Hände des Architekten Mies van der Rohe über. Hannes Meyer war geflogen, weil seine Einstellung zum Bauhausunterricht nicht mit den Anschauungen der Stadtvertretung übereinstimmte und weil sie den persönlichen Interessen der Meister Kandinsky und Albers zuwiderlief, die durch eine Erweiterung der exaktwissenschaftlichen Lehrfächer ihre Stellung bedroht sahen. Nachdem der rote Direktor entfernt, rote Studierende ausgewiesen worden waren und der neue Direktor Mies van der Rohe das Amt eines Komunistenreinigers übernommen hatte setzte eine folgerichtige Entwicklung zum Fas-cismus ein, erkennbar an:

neue Satzungen, Schulgelderhöhung, Abschaffung der Produktivarbeit in den Werkstätten (teilweise) Annulierung aller Rechte der Studierenden und ihrer verantwortlichen Mitarbeit an der Gestaltung des Bauhauses... atd. atd. . . .“

potom rozoberá ďalej a píše:

„Herauswurf von weiteren sechszehn Studierenden und Einsetzen von Polizeigewalt gegen die beim Mittagessen in der Kantine beratenden Bauhäusler . . .“

končí:

„Keiner der beteiligten Meister weder Mies, noch Kandinsky Albers ist Fascist. Indem sie aber den fascistischen Druck weichen und das Haus den Erfordernissen des Dritten Reiches anpassen unterstützen sie in Wirklichkeit den Fascismus.“

Žiaľ, je pravdou, že roku 1932 to bolo už tak ďaleko. 21. januára sa prvý raz hlasovalo na návrh poslanca NSDAP Hoffmanna o rozpustení vtedy ešte len mierne titulovanej „nemeckej budovy“... Parlamentný boj okolo Bauhausu trval ešte mesiace a skončil sa 22. augusta 1932, keď už boli nacisti v anhaltskej, vtedy štátnej a nielen mestskej vláde vo väčšine. 20 hlasov bolo proti, sociálni demokrati sa zdržali hlasovania, báli sa, že keby boli za, stratili by hlasy pri voľbách, teda kompromis. A z tých 5 hlasov za 4 boli komunisti a jeden vtedy naozaj statočný, v boji o Bauhaus do konca vytrvalý, pokrokový Bürgermeister Hesse. Teda len komunisti a Hesse sa ukázali ako konzekventní obhájcovia umeleckého pokroku a demokracie, ktoré Bauhaus reprezentoval.

Tieto voľby predchádzala veľmi intenzívna fašistická propaganda proti Bauhausu s heslami: „Die Bauhaus Ungeheuerlichkeiten! „Dessau erwache!!!“ Gegen Hesse und Bauhaus!!!“ a i.

Na predvolebných plagátoch uvádzali 13 bodov, ktoré sľubovala NSDAP po prevzatí moci plniť. Medzi nimi aj likvidácia žido-boľševického Bauhausu. Tento bod naozaj splnili medzi prvými, lebo ho bolo najľahšie uskutočniť. Ako bolo s ostatnými 12 sľubmi, poznáme z histórie.

Musíme sa však ešte vrátiť k dobe jestvujúceho Bauhausu, konkrétne do školskej menzy, kde práve študenti rokujú o neblahých udalostiach, ktoré som vám podala radšej slovami Weltbühne, aby to bolo vieryhodnejšie.

Situácia študentov na Bauhause sa zhoršila najmä v bodoch:

zvýšenie školského poplatku, čiastočné zrušenie výrobných dielní, čiastočné anulovanie práv študentov,

čiastočné anulovanie ich zodpovednej spolupráce pri rozvíjaní Bauhausu a s tým súvisiace

častejšie vylúčenie z rokovania školy o zásadných otázkach, čo bolo dovtedy štatútom zaručené. Keď sa k tomu pridružili aj vylúčenie a vykázanie študentov zo školy a štátu, už spomínaný protitlak vyvrcholil.

Počas obeda v menze sa o ničom inom nehovorilo, bola čulá diskusia a ešte čulejšie rozhorčenie. Dávno uplynula normálna obedňajšia prestávka, ale ani jeden z prítomných neodíšiel. Diskusia spontánne prešla do tichej manifestácie a potom do jednotnej odborovej a politickej schôdzky. Ako horiaca zápalka do pušného prachu, tak zapôsobila výzva riaditeľa Miesa van der Rohe, tlmočená poslom v osobe Lily Reichovej, vedúcej tkáčskej dielne a jeho sekretariátu, aby študenti ihneď opustili kantínu. Ako odpoveď sa žiadalo, aby riaditeľ prišiel osobne s nami prerokovať všetky otvorené otázky, a tak pomohol ich v pokoji riešiť.

Posol odchádza, čoskoro sa vracia bez riaditeľa, ale s tým ostrejšou výzvou, ba hrozbou: riaditeľ nemôže prísť a ešte raz žiada rozhod, v opačnom prípade hrozí privolaním polície. Myslím, že výbuch bol oprávnený a rozhorčené výkriky „Tak prosíme!!!“ tiež. Ale nikomu sa nechcelo veriť, že sa také niečo môže stať.

Na schôdzi sa rozhodlo žiadať:

1. Znovuuznať všetky pošliapané študentské práva. V prvom rade znovuuznať zástupcov študentov v kolégiu vedenia.
2. Manifestačne vyhlásiť solidaritu s vylúčenými a vykázanými študentmi.

Po prípadnom neuznaní žiadostí navrhuje sa štrajkovať.

Čo to znamenalo na Bauhause? Koncom semestra štrajk? Viac, oveľa viac, ako len nechodiť na prednášky. To by malo ďalekosiahlejšie následky. Vieme, že na Bauhause sa semester nekončil skúškami, ale každý študujúci musel podľa svojho odboru buď individuálne, alebo v rámci dielne vystaviť najlepšie svoje práce. Táto výstava slúžila na zhodnotenie jeho úrovne a prospechu a rozhodovala o jeho ďalšom postupe.

Zároveň to však bývala udalosť, ktorá oveľa prekračovala rámec školy. Na výstavu mesiace čakali a chodili priemyselníci a podnikatelia, aby uskutočnili výber nových modelov a návrhov a obnovili alebo uzavreli nové zmluvy. Teda závažná vec školy, mesta, štátu, a nielen študentov.

Výstava bola už ohlásená a mala sa o niekoľko dní otvárať. Do toho prišlo vyhlásenie štrajku!

Po tomto rozhodnutí, ktorým sme dúfali prinútiť vedenie školy uznať naše práva, sme trpezlivo čakali a dúfali v príchod riaditeľa, lebo nikomu sa stále ešte nechcelo veriť, že svoju hrozbu splní. V tom sa ozve krik pri okne stojaceho študenta. „Die SIPO ist da!“ (SIPO-Sicherheitspolizei je tu.) O niekoľko sekúnd už boli vo dverách! Najskôr hrozné ticho a po ich výzve dôstojné vzdorovité opustenie kantíny. Hneď nato sa zišli najskôr osobitne jednotlivé organizácie, potom všetky spoločne. Vyhlásil sa štrajk, zvolila sa štrajková komisia. Do štrajku vstúpilo okolo 70% študentov. Američania, ktorí vlastne neboli študentmi, ale prišli odkukať celú organizáciu a metódy práce Bauhausu, aby v USA založili niečo podobné, a niektorí Nemei, ktorí boli blízki nacistom, alebo zviazaní majstrom, sa dištancovali.

Je veľa rozporov a protirečení o týchto udalostiach a o osobe Miesa van der Rohe. Na jednej strane zavolať políciu, na druhej strane zasa slúbil vykázanému poľskému študentovi Budkovovi, ktorý — ako som povedala — stál tesne pred ukončením diplomovej práce, že mu dá ešte potrebné konzultácie a umožní prijatie jeho diplomovej práce. Tak sa Budkov presťahoval do blízkeho „zahraničia“, do Lipska. V tejto súvislosti musím ešte rozpovedať jednu udalosť: vidím, ako Budkov ide „ilegálne“ hore schodmi v dohovorenom dni a hodine smerom k riaditeľovi. Zazrel ho vrátnik Fehn, horlivý sociálny demokrat, vtipný ujko s hindenburgovskými fúzami, ja a ešte 2—3 dolu bežiacie študentky. Po niekoľkých minútach idú už dvaja policajti hore tými istými schodmi a o chvíľu vedú Budkova medzi sebou. (Odsedel si 2—3 dni a znovu ho vyšupovali). Hneď sa začalo pátrať, kto ho mohol udať. Vylúčili sme, a ani sme sa neopovážili myslieť, napriek všetkému predchádzajúcemu, na Miesa. Vylúčili sme aj nášho dobráka veselého Fehna, „kamaráta“, ktorému sa toľkí študenti zverovali a on vždy s úsmevom radil, obstarával a sprostredkoval. Na našu otázku, či netelefonoval niekto z vrátnice, či nevidel telefonovať z búdky stojacej pred budovou, pre-

svedčivo tvrdil, že nie. Začalo sa teda výsluchom niektorých nacistom napáchnutých študentov. Išlo o česť Bauhausu. Paradox je v tom, že aj niektorí majstri, ba aj dokonca Mies pomáhali v pátraní, lebo to pokladali za nemravnosť.

Oveľa neskôr sa ukázalo, že udavačom bol „dobrák“ Fehn. Žil na Bauhause už dávno s dvoma partajnými legitimáciami: s jednou sociálnodemokratickou (v Anhalte 14 rokov vládla vo väčšine táto strana) a s druhou ilegálneho nacistu. Tým sa vyjasnilo veľa, čo dlhý čas bolo záhadné.

Takto sme žili a išli v ústrety voľbám. Pomáhali sme rušiť, znemožňovať spolu s ľavými Junkersovými a inými pracovníkmi a robotníkmi nacistické predvolebné akcie, ale skôr provokujúcimi otázkami než hlučom. Zachytávali sme ich kolportérov a habali im pohľadnice, na ktorých na Bauhause už visela zástava s hákovým krížom. Chodili sme častejšie aj na agitačné cesty. Naša kapela a divadielko s aktuálnymi programami chodilo do závodov. Na 1. mája sme všetci ľavičiarски študenti išli manifestovať do Halle, lebo sa bez podobných následkov ako u Budkova v Dessau už nedalo. To bola predvolebná nálada.

Mnohí opisovatelia Bauhausu tvrdia, že to bola marxistická inštitúcia. Nie! Marxizmus sem donieslo študentstvo. Študentstvo, ktoré horelo za pravdu, za takú morálnu, ľudskú, odbornú a umeleckú výšku, že to až spaľovalo. Ukázalo sa vždy vo vážnych chvíľach, že sme sa dopracovali k skutočnej jednote a že sa dá na nás spoľahnúť bez ohľadu, či to bol architekt, maliar, hudobný grafik alebo kleeovský grafik, či fotograf, ktorý prisahal na Moholya-Nagya, alebo ktorý uznával len Peterhansa. Či Ind, Číňan, Francúz (vtedy najmladší študent Jacques Germain vystavoval u nás nedávno v rámci modernej francúzskej grafiky), alebo apolitický svetobežec Angličan, či najangažovanejší vtedajší Studentenvertreter Jaschek Weinfeld (tohto roku bol v Tatrách, pôsobí v Paríži ako architekt), anarchista Mejschke Bahelfer, chagallovský maliar, alebo onen antropozof, inak holandský architekt, a ďalší a ďalší.

Všetci sme verili, že náš boj je opodstatnený, lebo bojujeme za niečo lepšie!

## Das Bauhaus — wie es ein Student erlebte

Mit den Zielen des Bauhauses verband sich auch das Bestreben, die humanistische Einheit der Welt, auch durch die des Kunstwerkes zu unterstützen. Wenn das Bauhaus dieses Ziel nur teilweise erfüllen konnte, dann sind die Gründe dafür vor allem in den ungünstigen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen zu suchen, welche über Sein und Nichtsein der Schule entschieden. Das Bauhaus kann nur im Zusammenhang mit den Weltereignissen beurteilt werden, wenn man nicht zu falschen Schlussfolgerungen kommen will.

Nicht in der Form einer exakt wissenschaftliche Studie, eher memoirenhaft werden die Geschehnisse am Bauhaus, insbesondere der kritischen Jahre 1931—1932 wiedergeben. Es werden Momente angeführt, die sich hinter den Kulissen der Schule abspielten, dabei kommen Ausdauer, Weisheit und Methoden der Meister, Professoren, Studenten und auch jenes fortschrittlichen Teiles des dessauer Stadtrates mit seinem Oberbürgermeister Hesse an der Spitze, zur Geltung. Gewürdigt wird auch die verdienstvolle Arbeit des „Kreises der Freunde des Bauhauses“ dem der Nobelpreisträger Einstein, der Architekt Behrens, der Maler Chagall, der Komponist Schönberg, der Schriftsteller Werfel, der Erfinder Ingenieur Baron Junkers u. a. angehörten.

Authentisches erfahren wir über Finanzierung und finanzielle Erfolge des Bauhauses, weiters über Anzahl und nationale Zusammensetzung der Schülerschaft, sowie auch über die politische Aktivität der Schüler, die zu einer Konfrontation von Gesellschaft und Schule, Schule und Professoren und letzten Endes auch von Studenten und Studenten geführt hat. Viel Interessantes erfahren wir über die Einstellung der einzelnen Professoren und auch der Schulleiter Hannes Meyer und Mies van der Rohe zu entscheidenden Fragen der Erziehung und politischer Betätigung der Studenten.

An Hand von Beweisen werden entschieden Ansichten zurückgewiesen, wonach das Bauhaus eine marxistische Institution war. Ohne dass an der Fortschrittlichkeit und den Avantgardismus im Kunstunterricht des Bauhauses gezweifelt werden kann, wird betont, dass die marxistische Wissenschaft von Studenten und einigen extern Vortragenden, hauptsächlich Philosophen, verbreitet wurde. Es war hauptsächlich die Kommunistische Studenten Fraktion (KOSTUFRA), welche Podiumgespräche mit Angehörigen der verschiedensten politischen Richtungen, über Kunst, Politik, Ästhetik, Philosophie und sexuelle Fragen, führte. So formte sich eine Gemeinschaft, deren Mitglieder ohne Unterschied welches Fach sie studierten oder welcher Nation, Rasse oder Religion angehörten, um die Wahrheit und um etwas Besseres zu kämpfen bereit waren.

Der gemeinsame Kampf bewährte sich bei vielen Aktionen, insbesondere als man den Studenten Rechte nehmen wollte, so z. B. das Recht der Mitbestimmung im Lehrkörper und als 16 Studenten, wegen politischer Beteiligung am Wahlkampf der Arbeiter, aus der Schule ausgeschlossen wurden. Es kam sogar zum erstmalig zu einem Studentenstreik und zu einem Eingriff der Polizei auf akademischen Boden. Dieser Streik wird ausführlich von der Autorin, die Mitglied des Ausschusses von KOSTUFRA war, beschrieben. Sie lässt sich von der Überzeugung leiten, dass nach fasst einem halben Jahrhundert des weltweiten Erfolges der Schule, es an der Zeit wäre, die pädagogischen und künstlerischen Erfahrungen und auch das humanistische und politische Vermächtnis des Bauhauses, zu lüften.

## Aufgabe der Avantgarde in der Zeit der Massenmedien

Wie sehr heute der Begriff der Avantgarden in Frage steht, zeigen wohl am besten die Vorgänge bei der Eröffnung der Triennale in Mailand. Gewiss hat sich diese Institution im Laufe der letzten Jahre von Möglichkeiten einfacher Präsentation oder der Gegenüberstellung gut geformter Gegenstände zu einem Forum entwickelt, das zumindest auf dem italienischen Sektor „gestaltungsmässig“ Diskussionen gesellschaftskritischer Art anregte. Von dieser Perspektive aus gesehen, als Form einer neuen Präsentation oder einer gewagten Ausstellungstechnik, mag die vergangene Triennale als avantgardistisch bezeichnet werden. Ob aber damit die tatsächlichen Nöte unserer Zeit, ihre Probleme der Architektur und der Umweltgestaltung einer Klärung oder Lösung zugeführt wurden, wagte selbst ein kritischer Besucher nicht mehr zu entscheiden. Ich bin über die Vorgänge bei der Eröffnung der diesjährigen Triennale nur wenig informiert. Es dürfte feststehen, dass mit dem „sit in“ von Künstlern und Studenten die ungestüme Fragestellung der Jugend von heute sowohl in der westlichen wie in der östlichen Gesellschaftsordnung nun auch in den Bereich der Gestaltung eingedrungen ist.

Man sagt, dass die hohe Qualität der Ausstellungsgestaltung einzelner Länder den Beifall aller Massenmedien, wie Fernsehen, Rundfunk, Zeitung finden würde. Damit wäre die gewünschte Sensation gegeben und nach heute üblicher Meinung das Ziel einer Avantgarde erreicht. Gerade in diesem Augenblick aber geschieht etwas Neues, nicht mehr dem üblichen Klischee Entsprechendes: eine andere Gruppe, die sich natürlich ebenfalls als Avantgarden bezeichnet, protestiert in revolutionärer Weise gegen eine als avantgardistisch bezeichnete Institution. Man sagt, es wäre inneritalienische Auseinandersetzung über den Sinngehalt der Triennale. Die neuen Revolutionäre wollen, so scheint es, nun doch lieber Wohnungen bauen, als sich überspitzten Zukunftsvisionen hinzugeben. Haben wir es nicht mit einem völlig gewandelten Begriff der Avantgarde zu tun? Sind wir sicher, dass die Avantgar-

den immer die gesteckten Ziele erreichen, immer richtig handeln?

Blättern wir einmal in der Geschichte der modernen Architektur. Berichte, Bücher und Diskussionen darüber gibt es zur Genüge, aber es scheint mir einmal der Versuch notwendig zu sein, manche Vorgänge aus dem 19. Jahrhundert kritischer zu betrachten. Sozusagen als Fragestellung, ob sich im Laufe des letzten Jahrhunderts nicht manche stille, unscheinbare Entwicklung als ebenso wichtig erwiesen hat, wie Tendenzen, deren avantgardistischer Charakter immer wieder betont wurden.

Zweifelsohne wurde die Bewegung, die von Thomas Carlyle, John Ruskin und William Morris ausging, einer der tragenden Pfeiler jenes Systems, das versuchte, die erstarrten Formen des Eklektizismus über Bord zu werfen und die der neuen Zeit und einem neuen Material gemässe Formensprache zu finden. Wir wissen, dass diese Überlegungen einer sehr positiven sozialen Denkart entsprachen, wahrscheinlich aber von falschen Voraussetzungen ausgingen. Alle Schuld an den Fehlleistungen des 19. Jahrhunderts wurden der Maschine angelastet. Die Ideen einer Gemeinschaft gleichgesinnter Künstler waren von da an aus dem Jugendstil und seinen „Werkstätten“ nicht mehr wegzudenken, bis das Bauhaus eine weitaus zeitgemässere Form dafür fand. Noch im Jubiläumskatalog der Wiener Werkstätten um 1920 wird immer wieder auf Worte von Morris und Ruskin Bezug genommen. Trotz der Einstellung gegenüber den sozialen Problemen ihrer Zeit (August Endell begründet seine Schriften in einer Zeitschrift, die den Werkstätigen nahestand, mit den Worten: „... weil ich überzeugt bin, dass eine tiefgehende künstlerische Kultur nur denkbar ist, wenn Kunstsehnsucht und Kunstverständnis in den arbeitenden Klassen lebendig und reif werden!“), gelang es der Avantgarde des Jugendstil, aber auch seinen unmittelbaren Vorgängern, nicht, die breite Masse zu erreichen.

Vielleicht ist jene in Wien erzählte Anekdote um die Wiener Werkstätte typisch für jenen

Geist des 19. Jahrhunderts. Als ein Verkäufer von einer Ausstellung im Ausland zurückkehrte und befriedigt meldete, dass man eine Sitzgruppe der Wiener Werkstätte sechsmal verkauft hätte, brach Josef Hoffmann in den Ruf aus: „Um Gottes willen, wir müssen ein anderes Modell entwerfen!“ Es ist nicht überliefert, ob Adolf Loos für diese Anekdote verantwortlich war. (Man muss Josef Hoffmann Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er war zu dieser Zeit längst mit Problemen der Serienfabrikation beschäftigt, in seiner Eigenschaft als künstlerischer Berater der Sesselfirma Kohn, die mit der Firma Thonet in scharfem Wettbewerb stand).

Jenseits aller theoretischen Erwägungen wurden im 19. Jahrhundert parallel zu der Entwicklung zum Jugendstil aber auch Arbeiten durchgeführt, die rein auf den Notwendigkeiten einer erhöhten Produktion beruhten und darüber hinaus im höchsten Masse soziale Bedürfnisse erfüllten. Als Beispiel mag die Erfindung und Entwicklung des Bugholzmöbels durch Michael Thonet gelten. Überlegen wir etwa, dass Michael Thonet seinen Bugholzstuhl Nr. 14, das erste tatsächliche Serienmöbel, bereits 1859 in Produktion brachte. Überlegen wir weiter, dass Otto Wagner erst dreissig Jahre später sein eigenes Palais am Rennweg mit Möbeln in „Renaissanceformen“ einrichtete. Als Adolf Loos 1899 für das vielbeachtete Café Museum Stühle aus einer Thonetserie auswählte, war ein Jahr vorher der Sessel Nr. 221 auf den Markt gekommen, der zu der grundlegend einfachen Form und Konstruktionsidee Thonet'scher Sessel eklektizistisches Beiwerk aufwies. Loos' berühmte Abschiedsworte an seinen Sesseltischler Josef Veilich, 1929 geschrieben, beinhalten neben dem Loblied auf das Thonetmöbel und der Feststellung, dass auch Le Corbusier Bugholzmöbel verwendet hat, die Rechtfertigung seiner Ansicht, man könne Chippendalestühle nachbauen (wie er es in vielen seiner Wohnungseinrichtungen, etwa im berühmten Haus Steiner, getan hat).

Aber lassen wir Adolf Loos selbst sprechen: „Für mich bleibt nur die bange Kundenfrage: „Was werden sie anfangen, wenn er nicht mehr ist?“ Da die Sesseltischler ausstarben, ist der Sessel, der Holzstuhl, auch gestorben. So sterben die Dinge. Würde der Sessel gebraucht, gäbe es einen würdigen Nachwuchs. Die Nachfolge des Holzsessels wird der Thonetsessel antreten, den

ich schon vor einunddreissig Jahren als den einzigen modernen Sessel bezeichnet habe. Jeanneret (Le Corbusier) hat das auch eingesehen und in seinen Bauten propagiert; allerdings leider ein falsches Modell. Und dann die Korbsessel. In Paris, in einem Schneidersalon, habe ich rotlackierte Korbsessel. Im Speisezimmer meines letzten Wohnhauses — es ist das in der Starkfriedgasse, Wien, und bildet einstweilen noch den schrecklichen harmlosen Wintersportler — Thonetsessel.“<sup>1</sup>

Loos' souveräner Angriffsgeist vergass anscheinend, dass Josef Hoffmann 1903 die Sessel seines Sanatoriums Purkersdorf bei der Bugholzfirma Kohn bestellte und Otto Wagner beispielsweise die Hocker der Postsparkassenhalle, die heute noch zu den besten Möbeln ihrer Zeit zählen, von Thonet liefern liess. Er vergass auch, dass es um 1929 keinem Avantgardisten eingefallen wäre, Chippendale zu bauen...

Stellen wir nun fest, dass ein einfacher Tischler, der sehr früh die Idee der Industrialisierung begriffen hatte, mehr als dreissig Jahre vor den Neuerern der modernen Architektur jene wahrhaft grosse Leistung im Möbelbau — wenn Sie wollen in der industriellen Formgebung — vollbrachte, die den Avantgardisten heute, nach hundert Jahren, dazu bringt, für seine Wohnung Thonetsessel beim Antiquitätenhändler zu erstehen.

Was aber sollen diese Vergleiche? Vielleicht einmal zu zeigen, dass es für den Zeitkritiker nicht ganz so einfach ist, zu erkennen, wer eigentlich der Avantgarde angehört. Es kann nicht geleugnet werden, dass über den Jugendstil, dessen Wurzeln ja bei Morris und Ruskin liegen, die moderne Architektur mitgeformt wurde. Insofern war die Suche nach einer neuen Form tatsächlich avantgardistisch, in Worten, in Gedanken, im Wollen. Thonet, als typischer Vertreter des dem Handwerksstand entwachsenen Industriellen des 19. Jahrhunderts, hat, wahrscheinlich unbewusst, wertvollste soziale Arbeit geleistet: einfach dadurch, dass sich Menschen, die sonst niemals in der Lage dazu gewesen wären, Sessel kaufen konnten, Möbel um billigstes Geld. Zu seiner Zeit war er allerdings für die Kunstkritik nicht existent.

Zweitens steht hier der Begriff Avantgarde und Anonymität zur Frage. Thonets Sessel waren Produkte, von denen wir nicht wissen, wer sie entworfen hat. Man sagt, einer der Söhne Thonets hätte in einem Winkel der Fabrik in Koritschan

mit wenigen Arbeitern Form und Konstruktion gesucht und verbessert, schlicht und unauffällig, wie echte Handwerker es tun.

Thonet hat die grosse Aufgabe der frühen Industriegesellschaft meisterlich gelöst, nämlich einen Stuhl so zu konstruieren, dass er billig und schön sein kann.

Die Welt von heute ist in einer Veränderung begriffen, deren Ausmass wir noch nicht abzuschätzen wissen. Die Massenmedien Fernsehen, Rundfunk, Zeitung tragen ihren Teil zu dieser schnellen Veränderung bei. Die Aufgaben der bildenden Kunst, der Architektur, der Umweltgestaltung haben längst andere Dimensionen bekommen. Können die Avantgarden zurückstehen?

Die Welt von heute ist klein geworden, und die Sorgen der Menschen sind uns nahegerückt. Bakema hat bei seinem letzten Vortrag in Wien von jenem Neger im afrikanischen Busch gesprochen, der kaum zu essen und nur wenig Trinkwasser hat, aber die Möglichkeit, über einen Transistorradio von den Problemen zu hören, die heute Europa bewegen; etwa vom Zweitwagen für die gnädige Frau, ein Problem, das gerade zur Diskussion steht. Bakemas Frage geht danach, wieweit trotz aller Nachrichtenmittel das Verständnis dieses Mannes für unsere technische Zivilisation sein kann, wie weit wir seine Sorgen ursprünglicher Naturverbundenheit verstehen.

Ich möchte dieses Gleichnis mit einem Beispiel aus der Architektur, oder wenn Sie wollen, aus der Gestaltung unserer Umwelt erweitern: Was würde einer jener zehntausend Inder aus Calcutta oder Bombay sagen, wenn er in einem Radiobericht von einer Diskussion über Formprobleme der Architektur oder der neuesten Sensation im Ausstellungswesen hört, selbst aber die nächste Nacht irgendwo auf dem Gehsteig unter freiem Himmel verbringen muss. Könnte er überhaupt Verständnis aufbringen für eine Avantgarde der Sensation, deren ganzes Bestreben es ist, Werte in Frage zu stellen?

Es geht nicht darum, einzelne Vorstösse zu unterbinden. Avantgarde lässt sich gar nicht so leicht an die Kandare nehmen. Es geht um die einfache Überlegung, dass mit der gleichen geistigen oder künstlerischen Leistung entweder eine willkürliche Formänderung durchgesetzt werden kann, oder Menschen irgendwo auf Gottes schöner Erde geholfen wird, ihre primitivsten

Bedürfnisse besser zu erfüllen. Ich glaube, hier liegt die Entscheidung unserer Zeit und damit unserer Jahrhunderts.

Vielleicht war es Thonet, der diese Entscheidung unter anderen Voraussetzungen und unbewusst, aber richtig getroffen hat.

Aber bleiben wir doch in unseren Breitegraden: Darf ich vielleicht die Frage stellen, wie wir uns tatsächlich die Aufgabe der Avantgarde in unserer Zeit und unserer industriellen Welt vorstellen? Etwa in den Städten, die keine Form menschlichen Zusammenseins mehr dulden, die unmenschlich geworden sind durch eine falsch angewandte Technik, Städte, deren schönster Teil durch falsch verstandenen Denkmalschutz zum Absterben verurteilt ist, zu musealem Dasein.

Städte deren Urbanitätsdenken längst durch Verkehrsprobleme in den Hintergrund gedrängt wurde, deren Planungsabteilungen infolge ihres geringen Mitarbeiterstabes kaum die Agenden des laufenden Jahres bewältigen, geschweige denn an eine Planung für das Jahr 2000 denken können. Zukunftsvisionen ja, aber nicht als Flucht vor, sondern als Beginn einer Realität.

Ich möchte fragen nach dem Sinn der Form, da sich doch vor unseren Augen ein Chaos ausbildet, das allgegenwärtig ist. Ein Chaos, das sich über unsere Städte, unsere Dörfer, unsere Landschaft erstreckt, wie ein Aussatz alles vernichtet, was schön und gewachsen war. Ein Chaos, das wir anscheinend bereit sind hinzunehmen, um einer physischen und moralischen Bequemlichkeit willen. Ein Chaos der Architektur, ein Chaos der Sensation, ein neuer Eklektizismus, der den des 19. Jahrhunderts längst in den Schatten gestellt hat.

Fragen wir nach dem Formchaos jener kleinen Dinge um uns, der Verkehrszeichen etwa, der Beleuchtung, der Autos. Wieviele der Gegenstände, die uns umgeben, können wir noch als anziehend, begeisternd, spannungsgeladen usw. bezeichnen, wenn wir schon nicht das Wort „schön“ verwenden wollen. Nirgends Ruhe, Ordnung, Einfügung.

Ist es nicht Aufgabe der Avantgarde von heute, dafür zu sorgen, dass wir eine neue Ordnung finden, eine Ordnung, die unsere gesamte Umwelt erfasst. Eine Ordnung, die Ruhe verbreitet und sich den technischen Möglichkeiten unseres Jahrhunderts unterordnet? Will sich die Avantgarde dafür begeistern, braucht sie dazu die Massenmedien:

ohne Fernsehen, ohne Rundfunk und ohne Presse kann eine derartige Aufgabe nicht erfüllt werden: der Weg heute muss in die Breite gehen. Sind einmal allgemeingültige Werte gesetzt, dann wird es späteren Avantgarden nicht schwer fallen, für neue Bewegung zu sorgen.

Die Aufgabe unserer Zeit bleibt die Unterordnung der Technik in menschliches Mass und soziales Denken. Eine Avantgarde, die an diesen Fakten vorübergeht, läuft Gefahr, konservativer Denkart beschuldigt zu werden.

Siehe Triennale 1968.

## Úlohy avantgardy v dobe masových oznamovacích prostriedkov

Akým sporným sa stal pojem avantgardy, hádam najlepšie ukazujú udalosti, ktoré sa odohrávali t. r. pri príležitosti otvorenia Trienále v Miláne. Hovorí sa, že vysoká úroveň výstavníctva zúčastnených krajín zaiste nájde uznanie vo všetkých masových médiách. Ale práve v tejto chvíli sa deje niečo neočakávané. Skupina, ktorá sa prirodzene označuje za avantgardnú, protestuje, a to celkom revolučným spôsobom, proti oficiálnej inštitúcii s avantgardným označením. Revolucionári dneška, namiesto toho, aby sa oddávali rafinovaným víziám, dožadujú sa výstavby bytov.

Aj pri podrobnom štúdiu dejín umenia 19. storočia, najmä jeho architektúry sa ukazuje, že súčasný kritik nemá ľahkú úlohu, ak chce niekoho zaradiť do avantgardného hnutia. Je nesporné, že Jugendstil, ktorého korene siahajú k Morrisovi a Ruskinovi, významne ovplyvnil modernú architektúru. Hľadanie novej formy bolo naozaj avantgardné, a to slovom, myšlienkami i chcením. Thonet, jeden z typických príkladov z remesla 19. storočia pochádzajúceho priemyselníka, vykonával, i keď si to sotva uvedomil, cennú sociálnu prácu jednoducho tým, že umožňoval ľuďom, ktorí sotva mali na stoličky, aby si za málo peňazí zakúpili nábytok. Pravda, umelecká kritika Thonetovu existenciu vôbec nevzala na vedomie.

Svet sa cvrkol, starosti človeka sú nám dnes bližšie ako kedýkoľvek predtým. Bakema hovoril na prednáške vo Viedni o černochovi v africkom kroví, ktorý nemá čo jesť a piť, ale má sa možnosť prostredníctvom tranzistora zoznámiť s európskymi problémami, napríklad s aktuálnym problémom druhého voza pre domácu paniu, o ktorom sa práve toľko diskutuje. Bakema kladie otázku: do akej miery môže tohto človeka, napriek možnostiam získavať informácie, zaujímať technická civilizácia a do akej miery dokážeme chápať jeho starosti v ich prirodzenej zrastenosti s prírodou.

Úlohou doby je podriaďiť techniku ľudskej miere a sociálnemu mysleniu. Avantgarde, ktorá tieto fakty obchádza, vydáva sa nebezpečiu, že ju obvinia z konzervativizmu. Pozri Trienále 1968 v Miláne.

## Die Auswirkungen des Bauhauses in der DDR

Ich bin zur Diskussion durch die Referate und Beiträge des ersten Tages angeregt worden. Diese beschäftigten sich zum großen Teil mit den Auswirkungen des Bauhauses in der ganzen Welt. Ich glaube, daß es zu wenig Kenntnis davon gibt, wie in den sozialistischen Ländern die Auswirkungen des Bauhauses zur Geltung kommen und dessen Erfahrungen, Erkenntnisse und Methoden ausgewertet werden. Ich möchte versuchen, Ihnen an Hand der Entwicklung und der Neukonzipierung unserer Hochschule, der Hochschule für Industrielle Formgestaltung in Halle, einige Auswirkungen darzulegen.

Unsere Hochschule, deren Bildung, wenn auch in anderer Form, noch in die Vorbauhausperiode fällt, ist in unmittelbarer räumlicher Nähe vom Bauhaus Dessau angesiedelt. Es ist daher verständlich, daß bereits in den zwanziger Jahren progressive Ideen des Bauhauses, Formen und Methoden des Unterrichts zu einer lebendigen Verbindung beider Institutionen, nicht zuletzt durch die Übernahme von Lehrkräften an unsere Schule, geführt haben. Diese gesunde Grundsubstanz und Erfahrungen beider Lehreinrichtungen aus der 2. Hälfte der 20.-Jahre, bildete beim Wiederaufbau unserer Schule nach 1945 die Grundlage für den Neubeginn des Unterrichtes.

Bei allen Erfolgen, auf die unsere Schule in den ersten 15 Jahren nach dem Neuaufbau 1945 zurückblicken kann und die internationale Anerkennung fanden, konnte sie den gestellten neuen Anforderungen nicht mehr gerecht werden. Wir bekamen daher vor mehreren Jahren von der Gesellschaft den Auftrag, eine Schule zu konzipieren, die ihren Beitrag zum Aufbau einer neuen höheren Gesellschaftsform dem Sozialismus leistete, die junge Menschen bildet und erzieht, die in der Lage und Willens sind, die geistige und gegenständliche Umwelt im Sinne dieser Gesellschaftsordnung mitzuformen, allen Menschen eine dem Menschen gemäße Umwelt zu schaffen, und wenn sie so wollen einen Wohlstandsstaat — das Wort wurde hier des öfteren gebraucht. Denn Sozialismus und Wohlstandsstaat, beides in ihrer echten Form bedingen sich nach unserer Auffassung.

Die ersten Überlegungen führten dazu den ganzen bisherigen Ausbildungsbetrieb einer und nüchternen gründlichen Wertung zu unterziehen und nochmals alle progressiven Erscheinungen an anderen Bildungseinrichtungen auf ihre mögliche Anwendung bzw. weitere Entwicklung zu überprüfen. Es war daher bei uns selbstverständlich die Ideen und Lehrformen sowie Inhalt und Methoden des Bauhauses einer gründlichen Prüfung zu unterziehen. Dabei haben wir uns vor allem mit der Bauhausidee, seiner geistigen weltanschaulichen Konzeption befaßt. Denn Lehrmethoden und Praktiken sind Erscheinungsformen um der Idee zu dienen und um sie mit Leben zu erfüllen. Wir sind der Auffassung, daß Lehrmethoden und Praktiken losgelöst von der geistigen Konzeption Stückwerk bleiben gleichsam Reliquien einer großen Idee von denen man Wunder erwartet und enttäuscht ist, wenn diese Wunder ausbleiben. Weil die Gesamtkonzeption eben die Idee, die geistige Konzeption fehlt und weil man bei der einseitigen Betrachtung, der Lehrmethoden und Praktiken am eigentlichen Kern der Sache vorbeigeht. Das trifft auch im vollen Umfang auf die Auswertung und Erfahrungen des Bauhauses zu.

So messen wir die schöpferische Anwendung der Erfahrungen des Bauhauses nicht nur an der Pflege eines Denkmals oder an der Übernahme einzelner Lehrmethoden, sondern an der Verwirklichung des humanistischen Anliegens der besten Kräfte des Bauhauses.

Was waren nun wichtige, dem Fortschritt dienende Merkmale der Bauhausidee und was macht die Schöpfer, Künstler und Meister des Bauhauses zu Avantgardisten? Wir schätzen sehr hoch ein, das echte humanistische Anliegen, die kulturellen Bedürfnisse großer Bevölkerungskreise zu befriedigen, die Ausbildung im Sinne der sich entwickelnden Produktivkräfte durchzuführen in dem systematisch das Serienprodukt und die industriemäßige Fertigung in Forschung, Lehre und Entwicklung bearbeitet wurde. Wir schätzen die Bemühungen, enge Verbindungen zu dem Produzenten und Konsumenten zu halten

und sich mit der Erfüllung dieser Maxime im Dienste der Gesellschaft zu stellen. Weiterhin werten wir sehr hoch die erfolgreichen Bemühungen den alten akademischen Geist zu überwinden, um ein neues Lehrer-Schülerverhältnis zu finden und daß versucht wurde, den Zusammenhang aller Künste, darunter die Architektur, herzustellen.

Uns ist heute bewußt, daß viele dieser guten und klugen Ideen an der Gesellschaftsordnung des damaligen deutschen Staates scheitern mußten, denn die fortschrittlichsten Geister des Bauhauses waren mit ihren Gedanken der gesellschaftlichen Entwicklung weit voraus, ihre Gedanken mußten daher vielen Leuten als utopisch erscheinen.

Die von mir dargelegten Wesensmerkmale der Idee des Bauhauses, die hier sicher nicht erschöpfend dargestellt und umfassend dargelegt wurden, sind in unserer Gesellschaftsordnung anwendbar und sind ihr, meine ich, auch gemäß. Denn ihre Verwirklichung sind nur unter den bei uns veränderten Produktionsverhältnissen und dem Aufbau unserer neuen humanistischen Gesellschaft möglich.

Herr Doktor Wingler erklärte in seinen Ausführungen, daß einzelne Entwicklungsetappen des Bauhauses verschieden akzentiert waren. Er sagte, daß es am Bauhaus erst eine Gemeinschaft der Schaffenden gab, die durch die Gemeinschaft der Konsumenten abgelöst wurde, bis Mies van der Rohe die Qualität zum obersten Prinzip erhob. Ich möchte meinen, daß für uns diese drei Kriterien verschiedene Seiten ein und derselben Sache sind, dialektisch mit anderen Kriterien eine Einheit bilden und unabdingbarer Bestandteil jeder Überlegung um die Ausbildung sein müssen. Wir haben sie deshalb auch zur Grundlage unserer Konzeption gemacht.

Nun einiges zu unserer Hochschule, damit sie wissen, mit wem Sie es zu tun haben.

Unsere Hochschule liegt in Halle, mitten in einem großen Industriegebiete, dem Chemiezentrum unserer Deutschen Demokratischen Republik. Wir hatten vor 5 Jahren 110 Studenten, haben jetzt 180 und 20 Fernstudenten und werden 1970 250 Direktstudenten und 80 Fernstudenten haben; davon bekommen ca. 95% ausreichende Stipendien. Wir haben zur Zeit 36 Lehrkräfte und Assistenten und Oberassistenten und eine Reihe von Lehrbeauftragten aus der Industrie und aus

wissenschaftlichen und technischen Institutionen. Wir kooperieren in einigen wissenschaftlichen Disziplinen mit der Martin-Luther-Universität in Halle und der Technische Hochschule Halle-Merseburg. Zur Erfüllung von Forschungs- und Entwicklungsarbeiten stehen uns ca. 30 künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiter in diesem Bereich zur Verfügung. Wir haben insgesamt 130 Beschäftigte. Unsere Hochschule hat Verträge mit großen Industriebetrieben und Vereinigungen Volkseigener Betriebe. Wir haben weiterhin 6 Betriebe aus dem Konsumgüterbereich der Hochschule direkt angeschlossen, die mir als Rektor der Hochschule genau so unterstehen wie alle anderen Mitarbeiter. Diese Betriebe haben zusammen ca. 800 Beschäftigte und bringen eine Produktion von 20 Millionen M jährlich. Aus Forschungs- und Entwicklungsvorhaben finanziert unsere Hochschule ca. ein Drittel des Gesamthaushaltes. Mir scheint dies wichtig, weil auch am Bauhaus gerade die Wege der Finanzierung und der ökonomischen Durchdringung von Lehre und Entwicklung eine wichtige Rolle spielten.

Ich sagte eingangs, daß es wichtig ist, daß jeder Ausbildung eine klare Idee oder geistige Konzeption zugrunde liegen muß. Unsere Idee und geistige Konzeption ist der Aufbau einer sozialistischen Gesellschaftsformation in unserer Republik. Aus dieser geistigen Konzeption ergeben sich alle anderen Schlußfolgerungen für die Lehre, für die Forschung und Entwicklung, sowohl für den Aufbau und die Struktur, wie auch für alle anderen Probleme die mit der Ausbildung zusammenhängen. Ich glaube, daß einer solchen Idee nur eine komplexe Umweltgestaltung gerecht wird. Wir haben deshalb unsere Hochschule auch von diesem Gesichtspunkt aus formiert, haben alte, materialbedingte Ausbildungsrichtungen abgebaut und die Struktur entsprechend den Anwendungsbereichen konzipiert.

So haben wir eine Sektion für die Gestaltung der Arbeitsumwelt und der Arbeitsmittel gebildet. Eine Sektion Gestaltung im Bereich des Wohnens, der Bildung und Erholung, dazu aus der Tradition unserer Hochschule heraus ein Institut für Werkkunst, das unmittelbar zur Umweltgestaltung gehört. Als weiteres Element haben wir ein Institut für Gestaltung im Bereich des industrialisierten Bauens projektiert. Es ist verständlich, daß wir entsprechende Werkstätten neben unseren



Produktionsbetrieben als Modellbauwerkstätten angeschlossen haben, in ihnen können wir gute Modellprojektionen durchführen. Unsere angeschlossenen Betriebe ermöglichen es uns, erarbeitete Konzeptionen, Gestaltungsvorschläge unmittelbar und sehr unbürokratisch zu verwirklichen und sie in Serienproduktion zu geben.

Nun zum Aufbau des Studiums. Wir führen für alle Disziplinen eine gemeinsame Grundlehre durch, zur Zeit noch über ein Jahr, in Zukunft über zwei Jahre. Wir haben für die Grundlehre eine Sektion wissenschaftliche und künstlerische Grundlagen gebildet, um das nebeneinander in der Ausbildung auf den Gebieten der Gesellschaftswissenschaften, der Naturwissenschaften, den technischen Wissenschaften und den künstlerischen Disziplinen zu beseitigen. Wir möchten, daß bereits in der Grundlehre eine echte Durchdringung der gestalterischen wie der wissenschaftlichen Disziplinen erfolgt.

Wir gehen dabei nicht davon aus, daß der Formgestalter der Nabel der Welt ist, der auf allen Gebieten alles weiß und alles beherrscht, das wäre vermessen und würde mit Recht den Unwillen aller anderen Fachdisziplinen nach sich ziehen. Wir sind aber der Meinung, daß er neben dem Fach, welches er beherrschen muß, gute Kenntnisse in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen haben soll, die ihn in die Lage versetzen, guter Partner zum Ingenieur oder Wissenschaftler zu sein, ohne diesen ersetzen zu wollen. Wir sind weiterhin der Meinung, daß es zweckmäßig und notwendig ist, daß an technischen Hochschulen und an technischen Lehranstalten das Fach Formgestaltung als Übersichtsvorlesung gelehrt wird. Unsere Hochschule wurde beauftragt, für diese Einrichtungen den entsprechenden Lehrernachwuchs mitzubilden. Nach dem Grundstudium durchläuft der Student 2 Jahre das Fachstudium, zum Teil spezialisiert, vor allem im Bereich Wohnung, Bildung und Erholung und der Werkkunst, und er hat dann die Möglichkeit sich im 5. Jahr zu spezialisieren bzw. noch 3 Jahre ein Forschungsstudium durchzuführen.

Zum Prinzip der gemeinsamen Arbeit von Lehrern, Mitarbeitern und Studierenden. Wir haben es als richtig empfunden, daß im Bauhaus die Zusammenführung der Lehrkräfte mit den Studenten in der gemeinsamen Arbeit durchgeführt wurde. Wir sind der Meinung, daß es echte und

gute Ansätze sind die man aufgreifen muß. Wir sind deshalb der Auffassung, daß mindestens vom 2. Semester des dritten Studienjahres an Hochschullehrer gemeinsam mit den wissenschaftlichen Mitarbeitern und Studierenden, Vertretern des Auftraggebers aus der Industrie gemeinsame Forschungs- und Entwicklungsarbeiten lösen. Nur dann wird ein großer Erfolg in der Ausbildung zu verzeichnen sein, wenn der Lehrer unmeißenbar durch seine eigene schöpferische Tätigkeit auf den Studenten einwirkt und der Student über die Schulter des Meisters sieht, wie sich der Gestaltungsprozeß vollzieht.

Wir sind noch weiter gegangen in dieser engen Bindung zwischen Hochschullehrern, Studenten und Mitarbeitern und haben unsere gesamte Konzeption gemeinsam mit unseren Studenten aufgebaut. Das, was ich Ihnen vortrage, ist somit das gemeinsame Werk der Hochschulleitung, Mitarbeiter und Studenten. Wir sind davon ausgegangen, daß die Studenten die leidtragenden sind für eine ungenügende Ausbildung und haben sie deshalb einbezogen in die Ausarbeitung der Konzeption zur Neugestaltung der Hochschule und sie haben mit ihrem jugendlichen Elan und ihren beachtlichen Fähigkeiten und einem sehr kritischen Geist ganz bemerkenswerte Beiträge zur schöpferischen Entwicklung an der Bildungseinrichtung leisten können. Wir haben eine sehr enge Verbindung zur Praxis angestrebt und haben sie mit Erfolg praktiziert. Wir haben zu unseren Großbetrieben, zum BUNA-Werk, zu großen Maschinenfabriken und auch zur Kunststoffindustrie enge vertragliche Bindungen. Wir wissen, daß uns die Industrie zur größeren Konsequenz in der Arbeit zwingt und daß leicht die Gefahr bestehen kann, daß der Unterrichtsbetrieb durch eine zu enge Bindung zur Industrie leiden kann. Wir haben aus dem Grunde so eine Art Puffer eingebaut, nämlich eine größere Anzahl von wissenschaftlich-künstlerischen Mitarbeitern, die uns die Garantie für die Erfüllung aller vertraglichen Verpflichtungen geben. Diese Zusammenarbeit hat aber mit sich gebracht, daß in der Industrie selbst viel gründlicher über die Entwicklung der Formgestaltung im Interesse der Entwicklung unserer Gesellschaftsordnung nachgedacht werden muß und ich kann feststellen, daß wir ein recht freundschaftliches Verhältnis zu den Betrieben haben, die viele Millionen und Milliarden M

Volksvermögen zu verantworten haben. Wir haben ja eine gemeinsame Aufgabe zu lösen, die Betriebe wie wir auch.

Eng damit im Zusammenhang steht die Finanzierung so einer Einrichtung wie wir es sind. Ich sagte bereits, daß wir zur Zeit ein Drittel unseres gesamten Haushaltes aus Einnahmen finanzieren. Wir sind der Meinung, daß es der Anfang ist und wir werden vielleicht in absehbarer Zeit zur vollen wirtschaftlichen Rechnungsführung übergehen können. Das war im Bauhaus anders, dort bekamen ja die Studenten keine Stipendien, sondern mußten noch das Schulgeld bezahlen. Unser Staat zahlt jährlich ca. 400.000.— Mark Stipendien an die Studenten unserer Hochschule. Der Staatshaushalt wird deshalb eine Einnahmequelle auch unter den Bedingungen der wirtschaftlichen Rechnungsführung sein. Wir glauben aber, daß es richtig und zweckmäßig ist, auch an einer solchen Ausbildungseinrichtung unter Beweis zu stellen, daß

die Kultur in der Lage ist auch wesentlich die ökonomischen Verhältnisse eines Staates mitzuverändern.

Das war nur ein kleiner Überblick über die Entwicklung unserer Hochschule. Wenn wir uns nochmals vor Augen führen, glaube ich doch, daß die wesentlichsten Kerngedanken der Bauhausideen bei uns zur Anwendung kommen. Wir hatten das Glück einige Bauhauslehrer und eine ganze Reihe von Bauhausabsolventen bei uns im Lehrkörper zu haben, mit denen wir uns sehr lebendig über diese Periode unterhalten können, so daß wir nicht nur gezwungen sind mühsam das aus Schriften zusammenzusuchen, um etwas von dem Geist zu erfassen, den das Bauhaus beherrscht hat. Wir glauben, daß wir mit unserer Arbeit, die sich voll und ganz dem Fortschritt verschrieben hat, in unmittelbarer Nähe der Wirkungsstätte des Bauhauses, diesem, ein mit Leben erfülltes Denkmal setzen.

## Ohlas Bauhausu v Nemeckej demokratickej republike

Vysoká škola pre priemyselné tvarovanie v Halle leží necelých šesťdesiat kilometrov od Dessau. Spolupráca školy s Bauhausom sa datuje ešte z dvadsiaty rokov. Gropiov vplyv a pedagogické princípy Bauhausu tu štrli jeho absolventi, niektorí z nich tu podnes pôsobia ako pedagógovia.

Pred rokmi sme dostali úlohu vybudovať moderné učilište, ktoré by bolo prínosom pre spoločnosť spejúcu k socializmu. Dôkladne sme rozoberali doterajšiu koncepciu školy, pritom sme sa zamysleli nad ideami Bauhausu, najmä nad jeho svetonázorovou koncepciou. Dospeli sme k názoru, že každá tvorivá aplikácia Bauhausu by mala nadviazať nielen na jeho pedagogické metódy, ale aj na jeho humanistický odkaz. A čo sú to vlastne tie pokrokové znaky tvorcov a majstrov Bauhausu, pre ktoré ich označujeme za avantgardných? Boli to predovšetkým: prekonávanie nezáujmu vo výchove o problémy a riešenie potrieb najširších vrstiev obyvateľstva, ďalej výchova v súlade s rozvojom produktívnych síl a napokon neakademický, nový vzťah medzi učiteľmi a žiakmi.

Vysoká škola v Halle má teraz 180 riadnych a 20 diaľkových študentov. Takmer 95% študentstva dostáva výdatné štípéndium. Škola má 36 učiteľov, asistentov, vrchných asistentov, ako aj štab prednášateľov z priemyselných a vedeckých pracovísk. Na rozličných úlohách veľkých priemyselných podnikov pracuje do 130 zamestnancov školy a navyše škola spravuje šesť závodov na výrobu spotrebného tovaru, ktoré takisto podliehajú rektorovi školy. V týchto závodoch pracuje do 800 zamestnancov, objem výroby činí 20 miliónov mariek. Tretinu svojho rozpočtu škola kryje z výskumnej činnosti, teda podobne ako v Bauhause hrá financovanie dôležitú úlohu.

V súlade so socialistickými princípmi výchovy, ktoré pôsobia na celú štruktúru a pri riešení každodenných pedagogických problémov školy, sme zriadili sekcii pre tvarovanie pracovného prostredia a nástrojov, ďalej sekcii pre tvarovanie životného prostredia a napokon v duchu tradícií školy inštitút pre umenie. Ako spojovací článok pracuje inštitút pre tvarovanie a spriemyslenie stavieb. To všetko predpokladá sieť dielní na projektovanie modelov. Pričlenené závody umožňujú, celkom nebyrokratickou cestou, realizáciu návrhov a modelov a ich odovzdávanie na sériovú výrobu.

Štúdium sa zakladá na dvojročnej všeobecnej príprave z výtvarných a vedeckých predmetov. Pritom neusilujeme o príliš široký základ, sme totiž toho názoru, že výtvarník-návrhár nemusí všetko vedieť, ako ani nechceme, aby ovládal iba svoje remeslo. Usilujeme o dobrý prehľad vo všeobecných odboroch vedy, aby sa stal dobrým partnerom inžiniera a vedca. Po dvojročnej všeobecnej príprave nasleduje dvojročné obdobie odborného výcviku a v piatom roku dochádza k špecializácii. Ďalšie trojročné štúdium zaručuje, že absolvent môže zastávať vedúce odborné miesto. Škola sa stará aj o výchovu učiteľského dorastu.

Aktívna účasť žiakov pri rozpracovaní programu školy, bezprostredné pôsobenie učiteľov vlastným tvorivým činom na rozvoj žiaka a napokon spájanie teórie s praxou je azda dostačujúcim dôkazom, že škola uplatňuje základné idey Bauhausu a že sa nám podarilo postaviť Bauhausu životom naplnenú pamiatku.

## O historických proměnách termínu „umělecká avantgarda“

Tak jako se všechny kategorie, jichž užívá věda, v průběhu historie ve svém významu mění, mění se i význam termínu „umělecká avantgarda“. Jedním z důkazů tohoto faktu je skutečnost, že četní žijící představitelé meziválečných avantgard pochybují dnes o tom, zda vůbec avantgardy ještě existují a že naopak ti mladší umělci, kteří jsou přesvědčeni o své příslušnosti k soudobým, dnešním „avantgardám“, nechápou ona zákonitá začlenění uměleckých meziválečných avantgard do všeobecného, jednotného progresivního procesu, zejména do progresivních procesů sociálních, politických, ideologických, že nechápou ona začlenění, která byla ve dvacátých a začátkem třicátých let něčím zcela samozřejmým. Dochází tak k mnohým nedorozuměním, nejasnostem a často k nedialektickému přístupu k významu termínu „umělecká avantgarda“, který — podle některých teoretiků a historiků — je termínem s více či méně konstantním, ahistorickým významem a je často navíc redukován jen na jednu avantgardní tendenci. Vysvětlovat tyto rozpory různosti názorů odlišných generací je, podle mého soudu, zcela pochybené, protože příčiny dané situace jsou daleko hlubší.

Ve svém příspěvku bych se chtěl pokusit poukázat na některé z nich. K tomu je ovšem třeba položit si nejprve aspoň dvě zásadní otázky.

Otázka první:

Čím byly umělecké avantgardy v dobách svého vzniku a proč vlastně vznikaly?

Umělecké avantgardy vznikaly v konkrétních společenskohistorických podmínkách, jejichž významným rysem je zásadní rozpojení úhrnné lidské činnosti na činnosti odpovídající opakující se mechanické práci a na činnosti odpovídající neopakovatelné tvorbě. Přehradu, které vytvořilo toto rozštěpení kdysi jednotné lidské aktivity, která původně nebyla ani jen prací, ani jen tvorbou, vedlo na jedné straně k atomizaci uměleckých projevů, ke vzniku četných uměleckých tendencí s různými programy, na druhé straně však k jejich izolaci od masy konzumentů, pro něž se umění stávalo postupem doby čím dále tím méně dostupné a tedy čím dále tím méně nezbytné.

(Paul Klee to kdysi vyjádřil zoufalou větou: „Uns trägt kein Volk.“) Tato situace samozřejmě působila nejen na sféru umělcovy materiální existence, ale vyvolávala také radikální změny v jeho vědomí: umělec začal trpět pocitem samoty, bezmocným pocitem někoho, kdo je odsouzen hovořit k hluchému. Odloučenost, izolovanost, osamocenost vyvolávaly nutně touhu po negaci. Umělci se začali sdružovat do společenství, která měla být náhradkou ztraceného publika, neboť byla společenstvím lidí obdobných uměleckých názorů i obdobné umělecké citlivosti.

Avšak avantgardy nelze vymezit jen jako izolované celky uprostřed nechápajících mas, protože jejich historické kořeny přesahují daleko doby, v nichž vznikaly: avantgardy — v původním významu tohoto termínu — byly rovněž v jistém smyslu pokračovatelkami romantických tradic, jež vytvořili ti umělci minulosti, kteří, ve své době rovněž nepochopení, se stali s historickým odstupem bezmála symboly vzpoury. Jejich vzpoura byla převážně namířena proti stabilizovaným nebo stabilizujícím se estetickým či uměleckým hodnotám, proti podmínkám, v nichž umění je odsouzeno existovat v osamocení a méně často — jen v ojedinělých případech — i proti příčinám těchto podmínek. Protože však společenskohistorický charakter těchto podmínek se uplatňuje i v různých rovinách netvůrčích činností, ocitali se tito „vzbouřivší se“ umělci zcela bezděčně, z valné části neuvědoměle, na téže straně barikády, na níž stály uražené a ponížené masy. Nieméně rozštěpení lidské činnosti se nadále stupňovalo stupňující se specializací činností (dělbou práce) a je zcela logické, že tu přišly ke slovu dvě diametrálně rozlišné síly. Na jedné straně tu existovala síla přitažlivá, jejíž příčiny byly zcela vně specifických činností (včetně tvorby), ale jež se nemožila projevit ve vzájemném porozumění, které by naznačovalo jakékoli řešení vztahu moderního projevu k lidovým masám a naopak tu existovala odstředivá síla znemožňující žádoucí kontakt, síla vedoucí k vzájemnému neporozumění a k dalšímu rozštěpení kultury a společnosti. (Odtud také příčina četných anarchistických mo-

mentů v avantgardních hnutích mezi dvěma válkami a před první světovou válkou.) A přece cíl obou světů — světa postradatelné tvorby a nepostradatelné práce — i když byl znejasněn krutým nedorozuměním, byl týž: byla jím negace zmíněné rozpojenosti, zejména však povýšení práce na tvorbu a tvorby na práci. K tomu, aby takový cíl mohl být realizován, bylo třeba vynakládat oboustranné progresivní úsilí, které by účinně humanizovalo člověka a bylo hnutím ve svém celku plně progresivním.

Otázka druhá:

Co je to vůbec progresivní úsilí, jež spojujeme s činností meziválečných avantgard?

Progresivní úsilí — v kterémkoli oboru lidské činnosti — je, podle mého soudu, takové úsilí, které vede člověka jak k stále dokonalejšímu uspokojování jeho potřeb, tak k stále intenzivnějšímu pronikání do podstaty jevů, k stále menší ovládanosti člověka skutečností a naopak k stále intenzivnějšímu ovládnutí skutečností, tak i — a to především — k stále širší a hlubší humanizaci člověka, tj. k systematickému negování všech procesů, které vedou k odcizení. Toto úsilí nelze nazvat zásadním a důsledným plněním dějinných zákonitostí, ale lze je označit jako cestu k osvobození člověka vedoucí často přes (mimo) apriorně stanovené dějinné zákonitosti.

Avantgardy, v původním významu tohoto termínu byly vždy v tomto smyslu progresivní. Jejich progresivnost šla zákonitě ruku v ruce s progresivností sociální, i když jen ve výjimečných případech byly tyto dílčí progresivity uvědoměle chápány jako nedílné součásti všeobecného humanizačního procesu jako neodlučitelné části všeobecného pokroku. To, co znesnadňovalo ono pochopení, bylo nejen zmíněné rozštěpení lidských činností na práci a tvorbu, ale zejména důsledek, který z toho vyplynul pro umění: znemožnění pojmově logických interpretací uměleckých děl, uchýlení umění do sfér obraznosti, moderních mytologií, nevědomí, snu, do sfér, v nichž byl kladen nebyvalý důraz na ontologickou stránku tvůrčího procesu. Progrese, k níž zde došlo, byla zdánlivě izolovanou progresí specifické umělecké nebo estetické činnosti, progresí, jejímž heslem bylo co nejdůsledněji rozrušit stávající normy a kritéria, uvést je do pohybu a nastoupit nevidanou cestu — jak říkali surrealisté — do vesmíru lidské psychiky.

Progresivnost umění je ovšem relativní a je

vázána ve svém významu s celým trsem mimo-uměleckých jevů. Její skutečná kvalita se projevuje teprve po odhalení nejrůznějších souvislostí, bez nichž historie umění není historií, ale pouhou snůškou věcných faktů. Jejím charakteristickým rysem však dosud vždy byla důsledná vzpoura, která se projevovala nejostřeji tehdy, kdy lidskost v obecném významu tohoto slova byla ohrožována. Nezáleží na tom, zda směr této vzpoury byl veden na široké nebo na úzké frontě, zda uměleckým předmětem jedné vzpoury bylo nastolení jednoty tvorby a práce či díla a života (konstruktivismus), nebo osvobození nevědomých oblastí lidské psychiky, sešněrovaných nejrůznějšími konvencemi, náboženstvím či představami měšťácké rodiny (surrealismus), nebo aktivní zásahy do předmětového světa moderní civilizace, aby předmětový svět byl zautentizován, znovu ozřejmen (Bauhaus), nebo konečně zabsurdnění absurdit, jejich umocnění a tím i jejich znemožnění (dadaismus) — všude se zásahy objevovaly tehdy, kdy ta nebo ona část duchovních hodnot byla jakkoli ohrožena.

Avšak progresivita umění měla ještě další důsledek, tak jako kterékoli zjednostranění specifických lidských činností: byla to často neschopnost umělců rozhodovat se s věcnou znalostí v mimouměleckých sférách, tak podobná neschopnost pracovníků z mimouměleckých oblastí orientovat se ve věcech umění. Tohoto nedostatku využívali často vulgární marxisté k tomu, aby poukazovali na charakter toho nebo onoho projevu ne na základě jeho reálných uměleckých kvalit, ale na základě výroků, které učinil ten, nebo onen umělec.

Jestliže jsme si nyní stanovali velmi zhruba a jen velmi přibližně aspoň dva hlavní rysy původního významu termínu „umělecká avantgarda“, jestliže jsme se pokusili odpovědět na otázku, čím byly umělecké avantgardy v době svého vzniku a čím byly progresivní, povšimněme si nyní významných proměn, jejichž zárodky můžeme sledovat již od dvacátých let. Myslím, že jedním z nejvýraznějších činitelů, které se podílely na zmíněných změnách, byla ostrost konfliktu mezi avantgardami a společností, resp. její převažující částí.

Myslím, že na tomto fóru by nebylo účelné, abych dokládal citáty z výroků jednotlivých představitelů různých avantgardních hnutí ze začátků dvacátých let (např. konstruktivismu, neoplas-

ticismu, surrealismu atd.), jak se příslušníci těchto hnutí dívali na sociální změny, k nimž došlo během Říjnové revoluce v Rusku. Představa, že v sovětském Rusku dochází k oněm kvalitativním změnám, v nichž moderní umění vidělo uskutečnění nezbytných podmínek pro svobodnou uměleckou tvorbu a zejména pokus o likvidaci nepřirozené hráze mezi tvorbou a prací, se stala uskutečněnou představou, o níž se zasloužily ruské revoluční avantgardy i se svými programy, i když snad situace viděná „zvnitřku“ se ne vždy shodovala s pohledem z venku. Avšak ať tak nebo onak, ve chvíli, kdy v SSSR došlo k prvním administrativně-direktivním zásahům do umění a kultury, kdy byl poprvé učiněn pokus zaútočit na svobodu projevu, tak intenzivně spjatou s ideami beztřídní společnosti, objevilo se u některých avantgard obranné úsilí. Znamenaly-li avantgardy do začátku dvacátých let bezesbýtku ofenzivní hnutí, od poloviny dvacátých let se čím dále tím častěji u nich setkáváme s obranou. Dalším mezníkem je bezpochyby manifest, který napsal r. 1938 André Breton s L. D. Trockým pod názvem *Za nezávislé revoluční umění*. Tam již nenávratně mizí předehozí marné pokusy jakkoli obhajovat činy sovětské kulturní politiky a vykládat je jako jevy krátkodobé. Surrealisté, těsně před vypuknutím druhé světové války, jsou nuceni, chtějí-li si zachovat jednotu avantgardní progresivity umělecké s progresivním úsilím politickým, zastávat ještě nonkonformější stanoviska vůči sociálnímu světovému dění. Přispěla k tomu nejen paradoxní situace v zemi, jež zrodila ruské avantgardy, kde moderní umění bylo paušálně označeno jako formalistické, dekadentní, anti-humanistické a buržoázní, ale také podobnost těchto kritérií s neuměleckými kritérii platnými v nacistickém Německu, kde moderní umění bylo pejorativně označováno termínem Entartete Kunst, který měl vystihovat jeho bolševickost a tudíž z nacistického hlediska jeho dekadentnost — dekadentnost „naruby“. V této situaci dochází k radikální proměně významu termínu umělecká avantgarda. Umělecké avantgardy přestávají být spjaty s konkrétními myšlenkovými proudy, které by byly s to okamžitě prakticky vytvářet nové společenské systémy plně vyhovující svobodě tvorby a ocitají se, poprvé v moderních dějinách, bez reálného ideologického zázemí. Ruská revoluce tehdy zradila jednotu své pokrokovosti („Potlačí-li

se svoboda projevu, potlačí se svoboda vůbec,“ napsal r. 1906 V. I. Lenin), a znovu se potvrdila historií prověřená skutečnost, že všude tam, kde umělecká progresivita ztrácí svou kvalitu, ztrácí svou kvalitu i progresivita ostatních oblastí lidských činností.

Po druhé světové válce se setkáváme s dalšími změnami. Avantgardní umění, jehož předválečný nonkonformismus předem vylučoval — samozřejmě že neabsolutně — účast avantgardních umělců ve státních galeriích a veřejných institucích západního světa (díla ruských umělců byla už léta v těžko dostupných depozitářích), vstupuje moderní umění do těchto galerií zcela masově. Ve chvílích, kdy avantgardní umění se stává předmětem oficiálního obchodu, nutně ztrácí svůj bývalý nonkonformismus, tak nezbytný pro avantgardní hnutí, protože, nechťic, stává se samo uměním oficiálním. Odstraní-li se totiž materiální nejistota avantgardního umělce, znejistí se i jeho vzpoura, která ztrácí na své společenské (nebo jen estetické) účinnosti. Antiakademismus avantgard nenachází už dostatečně silného protivníka a tak se pozvolna mění v nový akademismus. Za takové situace, až na nepatrné výjimky, přeměňuje se původní význam termínu avantgarda, protože avantgarda nenachází svůj ekvivalent v mimo-uměleckých sférách, reaguje jen na svou vlastní minulost, kterou se snaží překonat, aby uměleckou progresivitu z meziválečné doby vyjádřila často jen předstíranou smělostí. Do avantgard — pokud je ovšem ještě můžeme nazývat avantgardami — se pomalu, ale jistě vkrádá eklekticismus: neodada je víc odvarem dadaismu než hnutím samostatným, původním, a je takřka vyloučeno, aby se vzchopilo k činům tak revolučním, jako byla Duchampova Fontána nebo jeho Velké sklo. New Bauhaus v Chicagu je odvarem původního Bauhausu. Informální projev je mnohdy víc zředěným absolutním surrealismem než originálním projevem, stejně jako četné kinetické projevy jsou daleko za originalitou a revolučností Man Rayovy Spirály, Moholy-Nagyových Pohyblivých objektů nebo Calderových Mobilů. Nepůvodnost a tím i nerevolučnost uměleckých činů těch soudobých hnutí, která si stále ještě ze setrvačnosti říkají avantgardní, ač význam tohoto označení se se ztrátou jejich spojení s intelektuálními tendencemi, chtějícími proměnit svět, stal natolik evidentní, že se právem vtírá otázka, zda zmíněná proměna nena-

rušila, nenegovala samu podstatu obsahu našeho termínu.

Kleeův výkřik se v nekonečných obměnách opakuje, i když spíš ze strany představitelů meziválečných avantgard než ze strany představitelů dnešních tzv. avantgard. Naum Gabo žádá představitele východních států, kteří rádi opakují fráze o umění „srozumitelném masám“, aby mohl na veřejných prostranstvích postavit své plastiky. Na rozdíl od Kleea je však už přesvědčen, že jeho umění se opírá o lid. Má bezpochyby své zkušenosti, jenže tyto zkušenosti nejsou už diktovány vírou v humanitní vývoj lidstva, ale v možnost tuto víru po masakrech posledních třiceti let znovu obnovit.

Pochybnosti, které před několika léty vyslovil Le Corbusier o oprávněnosti termínu „umělecká avantgarda“ v současné době, se mně zdají plně oprávněné. Lidstvo je denně šokováno událostmi,

jež se odehrávají v nejrůznějších částech světa a pomalu je pokládá za součást své každodennosti, své všednosti. Bylo-li kdysi údělem meziválečných avantgard vytrhávat člověka z jeho každodennosti, z jeho všednosti, aby viděl svět opět „jako by poprvé“ a tímto šokujícím prostředkem aby byl s to vyslovovat i jiné soudy než soudy umělecké a estetické, dnešní umělec toho může dosáhnout už jen těžko: jeho útoky na představivost jsou k ničemu, neboť představivost dnešního člověka je současnou realitou zcela jiná — i když se pohybuje povětšinou opět jen v rovině pojmově logického myšlení, jímž chladnokrevně přijímá otrěsnost naší doby. Tím samozřejmě vůbec nechci říci, že by umění dnes neexistovalo a že by nemohlo plnit všechny své odvěké funkce. Pochybuji jen o tom, zda v současnosti existují umělecké avantgardy a zda vývoj významu termínu „umělecká avantgarda“, který prošel vývojem tak radikálním, ještě nás opravňuje jej odpovědně užívat.

## Die historischen Wandlungen des Begriffes der „künstlerischen Avantgarde“

Ähnlich anderen Kategorien und Begriffen, deren sich die Wissenschaft bedient, ist auch der Begriff der „künstlerischen Avantgarden wandelbar. Dafür spricht z. B. die Tatsache, dass eine Anzahl ihrer heute noch lebenden Vertreter aus der Zeit zwischen beiden Kriegen, daran zweifelt, ob Avantgarden existieren, während dagegen jüngere Künstler, sich als Avantgardisten bekennen, ohne zu begreifen, wie sich einst die Avantgarde der zwanziger und dreissiger Jahre, aktiv an den einheitlichen progressiven Prozess und seiner sozialen, politischen und ideologischen Bewegung, beteiligt hat.

Es sind vor allem zwei grundsätzliche Fragen zu beantworten, wenn man in die an sich — nach der Meinung des Autors — zweifelhafte Zwiespältigkeit dieser Anschauungen der Generationen, tiefer eindringen will.

1. Was waren die künstlerischen Avantgarden in der Zeit ihres Entstehens und warum sind sie eigentlich entstanden?

2. Was versteht man unter progressivem Bestreben, das wir mit der Tätigkeit der Avantgarde zwischen beiden Kriegen zu verbinden pflegen?

Künstlerische Avantgarden entstehen unter konkreten gesellschaftlichen und historischen Bedingungen, deren Hauptmerkmal vom Gegensatz zwischen der schöpferischen und mechanischen Arbeit gekennzeichnet ist. Dieser Gegensatz führt zur Atomisierung des künstlerischen Schaffens, zu Tendenzen und Programmen, doch im Wesen zur Isolierung des Künstlers vom Konsumenten. In dieser Verlassenheit des Künstlers liegt der Hang nach Bildung von Gruppen, welche quasi das verlorene Publikum ersetzen sollen.

Im allgemeinen versteht man unter Progressivität ein Bestreben, das zur wachsender Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse führen soll. Ein intensives Eindringen in das Wesen der Erscheinungen, soll letzten Endes zur Beherrschung der Wirklichkeit führen, zu einer Humanisierung des Menschen und zur systematischen Unterbindung solcher Prozesse, die wir Entfremdung nennen.

In diesem Sinne waren die Avantgarden immer progressiv. Progressivität in der Kunst ist natürlich reaktiv und ist an viele, ausserhalb der Kunst stehende Faktoren, gebunden. Ihre Qualität tritt erst nach der Aufdeckung der verschiedensten Zusammenhänge hervor, denn sonst wäre die Kunstgeschichte keine Geschichte, sondern ein Bündel verschiedenster Tatsachen. Das charakteristische Zeichen des Avantgardismus war immer der Aufruhr und machte sich besonders dann bemerkbar, wenn die Menschheit, im allgemeinen Sinne des Wortes, bedroht war.

Nachdem aber die Werke der Avantgardisten in den Galerien zu sehen sind und zum Gegenstand des offiziellen Handels geworden sind, haben sie ihren Konformismus eingebüsst und sind selbst zur offiziellen Kunst geworden.

In dieser Situation wandelt sich der ursprüngliche Begriff des Avantgardismus. Er wird selbst zum Akademismus und ahmt nur noch die Bewegung vor dem zweiten Weltkrieg nach, z. B. der Neodadaismus den Dadaismus, das New-Bauhaus von Chicago das Bauhaus.

Natürlich kann die Kunst auch heute ihre wesentliche Funktion erfüllen. Doch der Autor bezweifelt, ob man heute noch von künstlerischen Avantgarden reden kann und ob sich mit der Zeit selbst der Begriff der „künstlerischen Avantgarde“ soweit gewandelt hat, dass man seine Selbstvernichtung feststellen kann.

Zita Kostrová

## ŠUR a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave

Dovoľte mi, prosím, krátku faktickú poznámku. Po vypočítaní doterajších príspevkov nedá mi nespomenúť jednu vážnu a dôležitú okolnosť. Žiaľ, bude to iba stručné, pretože o tejto konferencii som sa dozvedela iba krátko pred jej začatím, nemám teda príspevok dôkladne pripravený. A okrem toho som sa domnievala, že bude úzko zameraná na vzťahy ŠURky a Bauhausu. Ako však vidím, príspevky zachytávajú situáciu aj širšie, potom je potrebné pripomenúť, že myšlienky Bauhausu majú v Bratislave aj druhú vlnu. Objaví sa už krátko po druhej svetovej vojne. Roku 1949 vzniká prvá vysoká škola výtvarná na Slovensku. Jej zakladatelia už pri jej pomenovaní majú na mysli školu nového typu. Nevola sa preto Akadémia, ale Vysoká škola výtvarných umení. Mala vo svojom programe zlúčiť dva typy dovtedajších výtvarných škôl u nás — Akadémiu a Umeleckú priemyslovku. Tak ako to kedysi urobil Gropius na Bauhause. Prvý rektor VŠVU Ján Mudroch, osobný priateľ a otec prof. Vydru pôsobí roku 1938 na ŠUR — vyučoval tam kreslenie a akt pre učňov rôznych remesiel. Nemal však príležitosť uplatniť dôkladne predchádzajúce myšlienky. Situácia bola mimoriadne nepriaznivá myšlienkam moderného umenia a tým i modernej výuky. Mudroch je roku 1951 zbavený rektorstva. Od roku 1954 prichádza však do Bratislavy na pozvanie vtedajšieho rektora VŠVU prof. Jána Želibského — prof. dr. Vojtěch Volavka. Jeho desaťročné pôsobenie má, domnievam sa, mimoriadny význam pre túto školu. Prof. Volavka prichádza do Bratislavy s veľkými nádejami a plánmi na vybudovanie novej modernej výtvarnej školy, pre ktorú (ako to často zdôrazňoval) sú tu lepšie

podmienky ako v Prahe. V Prahe vytvoreniu modernej školy bránila dlhá tradícia UMPRUM a AVU — ako oddelených samostatných škôl. Preto teda mal taký veľký záujem o Bratislavu. Na VŠVU dochádza k budovaniu nových oddelení. Okrem tradičných sochárskych a maliarskych, otvára sa oddelenie architektúry (interiér i exteriér), oddelenie užitej grafiky, oddelenie monumentálnej maľby a v poslednom čase oddelenie kovu, dreva a priemyselného tvarovania. Prof. Volavka vychádzal vedome z myšlienok nemeckého Bauhausu, či už v koncepcii alebo v jednotlivých otázkach. Tak predovšetkým mala to byť architektúra ako východisko, s ktorou mali ostatné oddelenia úzko spolupracovať. Potom to malo byť vybudovanie a vybavenie remeselných dielní (ešte dodnes nie sú primerane zariadené). Prof. Volavka veľmi naliehavo zdôrazňoval potreby vzájomnej spolupráce a koordinácie všetkých zložiek výtvarného diela a sám ako umelecký historik a teoretik umenia venoval veľa energie na koordinovanie teoretických disciplín. Okrem dejín umenia, estetiky a technológie rozširuje sa teoretické vzdelanie študenta na VŠVU o psychológiu a metodiku výtvarnej výchovy. Teoretické disciplíny združuje do Katedry teoretických predmetov, ktorú sám založil a niekoľko rokov viedol. Dôležitou zložkou vyučovacieho procesu bolo vedenie študenta k pravidelnému a systematickému štúdiu. S tým súviselo budovanie knižnice, ktorú iste všetci dobre poznáte. V krátkom čase stala sa jednou z najlepších svojho druhu u nás. Prirodzene, že jej fondy starej literatúry sú obmedzované nedostatkom starších kníh na knižnom trhu, ale zato dostáva sa do nej najnovšia moderná

literatúra. Katedru, ako aj knižnicu neskôr viedol prof. Volavka spolu so svojou manželkou dr. Zdenkou Volavkovou-Skořepovou (prichádza do Bratislavy roku 1958).

Nie je možné v tomto improvizovanom príspevku vyčerpať všetko, poukazujem preto na názory prof. Volavku na VŠVU a jej vzťahy k Bauhausu, ktoré viackrát publikoval pri niekoľkých príležitostiach. Napr. roku 1959 pri desaťročnom výročí vzniku VŠVU alebo vo Výtvarnej práci roku 1962 — pri 30. výročí zatvorenia Bauhausu — píše článok Bauhaus a dnešok. Jeho najväčší význam ako modernej školy vidí v tom, že vedie študenta k širokému vzdelaniu, v ktorom zohráva dôležitú úlohu racionálna zložka, a to nielen vo vzdelaní, ale prenáša sa i do umeleckej tvorby. Je to večný ideál európskej kultúry, založenej antikom, ideál harmonickej rovnováhy človeka — prostredia, doby a umenia. Zapodieval sa aj problémami, ktoré vyplynú pre umenie v dôsledku mechanizácie a automatizácie, problémami, ktoré dnes sú v centre záujmu súčasného diania. V jeho programe zohráva dôležitú úlohu aj vyhľadávanie pedagógov (predovšetkým teoretikov, otázky pedagógov-

umelcov neprislúchali do jeho kompetencie). Tak prichádza prednášať o modernom umení docent Zykmond, na oddelenie architektúry architekt a teoretik D. Veselý, autor znamenitého doslovu ku knihe M. Ragona — *Kde budeme žiť zajtra*, a mnohí ďalší. Dovoľte mi spomenúť, že som mala tiež to šťastie a mala som sa venovať na tejto škole teoretickým problémom spolupráce architektúry, sochárstva a maliarstva. Žiaľ, tento dobrý rozbeh bol v rokoch 1963—1964 nečakane prerušený. Prof. Volavka odchádza nie zo svojej vlastnej vôle z Bratislavy a s ním i viacerí ďalší pedagógovia tiež nie zo svojej vlastnej vôle.

Dnes, ako je vám všetkým iste dobre známe, VŠVU sa nachádza vo vážnej, ťažkej kríze. Jej reforma je nevyhnutná. Treba preto iba ľutovať, že pri tejto mimoriadne vzácnej príležitosti nie sú prítomní viacerí odborníci, ktorých sa tu prednášané problémy dotýkajú. Mám na mysli predovšetkým prof. V. Volavku, ktorý žije dnes v Prahe; ďalej pedagógov Umeleckopriemyselnej školy a pedagógov VŠVU. Je to veľká škoda, pretože takéto príležitosti nebývajú hocikedy.

## Die Kunstgewerbeschule und die Hochschule für bildende Künste in Bratislava

Die Idee des Bauhauses hatte in Bratislava auch eine zweite Welle ausgelöst, u. zw. nach dem zweiten Weltkrieg. Im Jahre 1949 wurde die erste Hochschule für bildende Künste in der Slowakei gegründet. Man dachte an eine Schule des neuen Typs und vermied die Benennung „Akademie“. Die Hochschule sollte eine Synthese von Akademie und Kunstgewerbeschule sein, ähnlich wie Gropius das Bauhaus konzipierte.

Der erste Rektor der Schule, der Maler Ján Mudroch, ein Freund Vydra's, der im Jahre 1938 auch kurze Zeit an der Kunstgewerbeschule Zeichnen unterrichtete, konnte wegen der ungünstigen Situation, hauptsächlich wegen der offiziellen zurückhaltenden Einstellung zur modernen Kunst, die an völliger Ablehnung grenzte, kaum durchdringen. Auch prof. dr. Vojtech Volavka, der vom Rektor, dem Maler Ján Želibský berufen wurde, bemühte sich um eine moderne Hochschule, für die, wie er oft betonte, in Bratislava bessere Voraussetzungen gibt als in Prag, wo sich die Kunstgewerbeschule (Umprium) und auch die Akademie der bildende Künste (AVU) auf langjährige Traditionen stützen.

Die Hochschule für bildende Künste in Bratislava eröffnete neue Abteilungen. Zu den traditionellen Abteilungen für Malerei und Bildhauerei kommen Abteilungen für Architektur, Gebrauchsgrafik, monumentale Malerei und zuletzt für Metall, Holz und Designe hinzu. Volavka stützt sich in vieler Hinsicht auf die Ideen des Bauhauses. So z. B. legt er das Schwergewicht auf die Architektur, die er als Basis betrachtet, mit ihr sollten die anderen Abteilungen eng zusammenarbeiten. Die Konzeption wurde leider, in den Jahren 1963—4, unerwartet unterbrochen.

Dušan Konečný

### Říjen a světová umělecká avantgarda

Pojem „avantgarda“ není dosud exaktně vymezen. Dalo by se očekávat, že soustavné teoretické a historické studium uměleckých avantgard, jehož jsme svědky zvláště v posledním desetiletí téměř v celém kulturním světě, přispěje ne-li k sjednocení, tedy aspoň k podstatnému sblížení názorů. Zdá se však, že čím víc se v tomto směru bádá, tím víc vzniká názorových odstínů a jejich střetání. To je pochopitelné, protože avantgarda zahrnuje jak jevy, které už patří k dějinám umění 20. století, tak také hnutí současná. A v současném uměleckém dění převažují subjektivní kritéria avantgardnosti. Více než kdykoli v minulosti se proud jednotlivé směry, skupiny a jejich teoretici, kdo je skutečně avantgardní a kdo ne. Teoretici umění mají často velmi nesnadný úkol, mají-li se oprostit od skupinových hledisek a zaujmout objektivnější stanovisko. A přece je to bezpodmínečně nutné, neboť jedině objektivací názorů a názorových střetnutí lze dospět k vědeckým závěrům. Bylo by samozřejmě možné počkat se závěry, až současné jevy budou ověřeny časovým odstupem, ale to může málokoho uspokojit.

Jednou z hlavních cest vědeckého výzkumu uměleckých avantgard je konfrontace minulosti s přítomností (minulostí rozumíme pochopitelně první polovinu 20. století). V tom směru považuji tuto konferenci za velice závažnou a záslužnou. Pro studium zákonitostí vývoje avantgardního umění je pak neméně důležitá konfrontace avantgardních myšlenek a směrů v mezinárodním kontextu. Naše konference zahrnuje také tento významný pohled. Chtěl bych proto vyjádřit jménem svým i jménem svých kolegů z pražského Ústavu pro teorii a dějiny umění našemu bratrskému Ústavu pre teóriu a dejiny umenia v Bratislavě a jejimu řediteli dr. M. Városovi úprimný dík za tuto iniciativu.

Ve svém referátu se zaměřím na některé podstatné otázky vztahů sovětské a světové umělecké avantgardy. Chci upozornit na skutečnost, že poměrně dlouhou dobu byly tyto otázky zkreslovány jak v Sovětském svazu, tak za jeho hranicemi. Sovětská uměnověda se od 30. let své avantgardy zřekla pod diktátem dogmatických pouček socialistického realismu. Docházelo nejen k subjektivistickému označování avantgardních směrů a umělců za nositele „prohnilého buržoázního formalismu“, ale i k falšování faktologické stránky věci. To pochopitelně usnadnilo zkreslený výklad sovětské avantgardy za hranicemi Sovětského svazu.

Pokud v Sovětském svazu neexistovaly do druhé poloviny 50. let (mám na mysli, samozřejmě od 30. let) jasně vyhraněné a dostatečně silné tendence k obnově moderního umění, mohlo mít studium sovětské avantgardy dvacátých let pouze historický význam. Nyní má toto studium také význam aktuální, neboť zde vzniká, zvláště od 60. let, stále výraznější mladé výtvarné hnutí, usilující nejen o rehabilitaci avantgardní tvorby, ale také a hlavně o její obnovu, o její budoucnost. Zabývám se řadu let problémy mladého sovětského umění a proto v závěru upozorním na některé názory, k nimž jsem došel konfrontací nových avantgardních tendencí v Sovětském svazu s avantgardou 20. let a s dnešním paralelním hnutím ve světě. Při zkoumání obou časových úseků (tj. 20. let a současnosti) se stále objevuje otázka souvislosti avantgardního umění se společenskou revolucí. Avantgarda 20. let se zrodila v ohni Říjnové revoluce a také dnes, po padesáti letech, nové avantgardní tendence se neustále vracejí k ideám a výsledkům Velkého října, byť v pozměněných podmínkách a s pozměněnými uměleckými názory a zájmy.

Hovoří-li se o významu Říjnové revoluce pro mezinárodní uměleckou avantgardu, jde zpravidla o dvě stránky tohoto významu: o bezprostřední vliv společenské revoluce a o ohlas mladé sovětské kultury ve světě. Obě stránky bývají zkoumány v jednotě. To je přirozené, protože sovětská kultura se stala hned po revoluci nedílnou částí nové společnosti. Zároveň je však zřejmé, že obě stránky se nedají ztotožňovat. Říjnová revoluce a existence prvního socialistického státu, to byly a stále jsou faktory neskonale hlubší a dalekosáhlejší nejen pro masy pracujících na celém světě, ale i pro světovou uměleckou avantgardu. Postupem času, jak se měnila situace v sovětském umění, se také ukázalo, že výhrady k přehmatům a omylům kulturní revoluce nemusely být nutně doprovázeny ochladnutím západních avantgardních umělců k sovětskému státu, k sovětskému lidu.

Mezinárodní umělecká avantgarda se formovala už před Říjnem v Paříži, Mnichově, Moskvě, Petrohradě, Praze i jinde. Nebyla jednotná, měla desítky programů, často s protichůdnými a složitě členěnými estetickými a filosofickými názory. To je ostatně rys, který charakterizuje avantgardu dodnes. Umění mělo a má své vnitřní problémy a také jeho styky se společenskou skutečností a mimouměleckými formami lidské činnosti se vyznačují často velmi subtilními, spletitými a záhadnými reakcemi. Na počátku 20. století, přesněji řečeno v prvních dvou desetiletích, si většinou avantgardní umění řešilo své vlastní, vnitřní vývojové otázky, kterých se najednou nahromadilo nebývalé množství. Mohutný kvas, jehož symptomy byly stále nové experimenty a objevy, nebyl ani tak výrazem bezradnosti, jako mocné touhy vyplavat ze stojatých vod tradice a najít umělecký ekvivalent pro duchovní rytmus nového věku. Až na nepatrné výjimky (zvláště futuristickou a kubofuturistickou poezii) se avantgardní umění v tomto počátečním stadiu svého rozvoje zřeklo angažovanosti. Řešením svých specifických, vnitřních vývojových problémů však avantgarda hromadila předpoklady nové angažovanosti, založené na moderní, mnohem širší a aktivnější koncepci úlohy uměleckého díla v životě společnosti, než byly všechny předchozí koncepce. Základem nové angažovanosti se stane posléze funkce díla a jeho syntetická potence.

Avantgarda nebyla ovšem ani před Říjnovou revolucí společensky naprosto indiferentní. Karel

Teige poukázal právem na to, že u její kolébky stál symbolismus a subjektivismus jako projev protiburžoázni revolty. (K. Teige, Jarmark umění, 1935). Teige označil tento myšlenkový přestupěň avantgardy za revoluční romantismus. Mám zato, že i začátky avantgardy byly poznamenány revolučním romantismem, neboť negace staré společnosti s její kulturou zahrnovala zárodky pozitivního postoje avantgardního umění a umělce k životu. Tyto zárodky se ovšem nemohly plně rozvinout v rámci staré společnosti.

Říjnová revoluce znamenala nejen pro ruskou, ale také pro mezinárodní avantgardu východisko z měšťáckého tradicionalismu i příslib svobody pro rozvoj tvůrčího subjektu. Proto nebylo téměř jediného představitele ruské umělecké avantgardy, který by nebyl vstoupil od samého začátku s úprimným nadšením do služeb mladé sovětské republiky.

Celá řada avantgardních umělců se vrátila po vítězství revoluce do Ruska (Kandinskij, Gabo, Pevsner a jiní). Vladimír Majakovskij vytvářel revoluční karikaturu a politický plakát, reklamy sovětských podniků a knižní obálky, spolu s Davidem Burljukem zakládal tradici sovětského filmu. Byl duší Lefu — a vůbec, byl všude, kde ho bylo třeba. Stanislavskij, Mejerchold a Tairov budovali základy sovětského avantgardního divadla, Ejzenštejn pokračoval v průkopnické práci Majakovského a Burljuka, a jeho zásluhou se stal sovětský film jedním z hlavních jevů světové avantgardní kinematografie. Natan Altman vyzdobil náměstí Zimního paláce v Petrohradě k prvnímu výročí Velkého října. Kromě něho se zúčastnil výzdoby Petrohradu například malíř a kinetista Vladimír Baranov-Rossině, Vladimír Kozlinskij, Vladimír Lebeděv, Ivan Puni, David Šterenberga aj. Revoluční Moskvu vyzdobili bratři Vesninové, Vitěbsk — El Lisickij, Kazimír Malevič, Mark Chagall atd. Vladimír Tatlin vypracoval návrh na Památník III. Internacionály. Lisickij je autorem známého suprematického plakátu „Bij bílé klínem rudým“, četných návrhů na obálky knih sovětských autorů a expozic sovětského umění. Z počátku vyvíjel velmi rozsáhlou kulturně organizační a pedagogickou činnost ve Vitěbsku, později propagoval mladé sovětské umění v zahraničí. Alexandr Rodčenko tvořil reklamy, plakáty, položil základy sovětské avantgardní fotografie. David Šterenberga se stal ředitelem IZO (oddělení pro výtvarné umění při Lidovém komisariátu

osvěty — komisařem byl přítel avantgardních umělců Lunačarskij). Ve výboru byli Kandinskij, Altman, Rozanovová a další. Na nové škole výtvarného umění v Petrohradě (SVUMAS), která nahradila Akademii výtvarných umění, byli pedagogicky činní Altman, Puni, Petrov-Vodkin, později Tatlin, Malevič a Šterenber. Na podobné škole v Moskvě (VCHUTEMAS) působili Malevič, Tatlin, Kandinskij, Rozanovová, Pevsner, Udaltcevová, Baranov-Rossině a jiní. Ve Vítěbsku byl ředitelem výtvarného institutu Chagall a po něm Malevič. Malevič založil tamtéž suprematický atelier, jehož členy byli mimo jiné Suetin a Čašnik. První vytvořil nejhodnotnější ukázky tzv. agitacního porculánu, druhý patřil k nejprůbojnějším zakladatelům moderní sovětské uměleckoprůmyslové produkce. Velmi aktivní činnost v mladém sovětské armádě vyvíjel Filonov, který hned po revoluci navrhl, že vytvoří cyklus žánrových obrazů, věnovaných vítěznému ruskému proletariátu. Tatlin, Anněnkov a Mejerchold organizovali revoluční představení s účastí vojenských útvarů a mládeže. Později k nim přibyl Ochlopkov, jenž také navrhoval pro masová představení moderní typy amfiteátru. K tvůrcům avantgardní scénografie patřili bratři Vesninové, Rabinovič, Exterová, Popovová aj. Erenburg redigoval časopis *Věc*, mezi jehož spolupracovníky byli Majakovskij, Malevič, Mejerchold, Tatlin, Rodčenko aj. Četní avantgardní umělci a jejich žáci na VCHUTEMASU a SVUMASu zajížděli do nejdlehlých míst sovětského státu (byly to tzv. „komandirovki“), aby tam propagovali ideje Říjnové revoluce i avantgardní tvorbu. Není možno vyčísřit v tomto příspěvku všechny události a všechna jména. Ale i tento stručný přehled naznačuje, kolik tu bylo spontánní, nadšené práce předních představitelů nejen ruské, ale i světové avantgardy (protože uvedení umělci patří z velké části mezi nejvýznamnější postavy světové avantgardy) při budování základů mladé sovětské kultury.

Erenburg napsal ve svých vzpomínkách: „Někdy jsem vzpomínal na Rotundu, na Picassa a na Modiglianiho, na naše umělecké spory. Bože, jak to bylo vzdálené! Zkusil jsem napsat Chantalové, ale hned jsem dopis roztrhal: do jiného světa se nedá psát. I kdyby ten dopis dostala, nikdy by nepochopila, co se se mnou děje . . .“ (I. Erenburg, *Lidé, roky, život I*, Praha 1962).

Ruští avantgardní umělci věřili v možnost niter-

ného spojení umělecké revolty s revolucí společenskou. A přestože tyto představy byly často naivní, našly sympatie v řadách pokrokové tvůrčí inteligence na celém světě.

Pro západní pokrokovou inteligenci bezprostředně po vítězství Října jsou charakteristická slova Romaina Rollanda: „Tragická zkušenost těch pěti let 1914—1919, jak se mi tehdy vtiskla do mozku a jak ji zreadlí mé dvě knihy *Nad vřavou válečnou a Předchůdci*, se tedy kolem polovice roku 1919 končí ve stadiu očekávání. Jednak si ještě uchovávám naději, že se mi podaří vybudovat pevný hrad mezinárodního ducha, bez hranic, na základech svobodného, ničím nezkaleného a neohroženého individualismu (tato naděje byla ostatně blízká i některým ruským avantgardním umělcům, zvláště Malevičovi, Kandinskému, Gabovi a Pevsnerovi — poznámka D. K.), jednak však střelka mého kompasu ukazuje k severu — k cíli, k němuž kráčí předvoj Evropy, hrdinští revolucionáři ze SSSR: k sociální i morální přestavbě lidstva!“ (R. Rolland, *Patnáct let bojů*).

O ohlasu Říjnové revoluce v řadách pařížské avantgardy podal svědectví Ilja Erenburg v týchž vzpomínkách. Picasso se chystal do SSSR. Gleizes vytvořil návrh na výzdobu moskevského nádraží. F. Léger toužil po spolupráci s moskevskými divadly, ilustroval knihu Blaise Cendrarse *Konec světa*, líčící zánik kapitalismu. Rivera se zajímal o možnost cesty do SSSR. Salmon napsal báseň *Prikaz*, v níž oslavoval hrdinství ruského lidu.

Ideje Října však byly zvláště přitažlivé pro mezinárodní architektonickou avantgardu, která marně hledala v kapitalistických podmínkách možnosti realizace velkých urbanistických a stavebních koncepcí. Proto přijíždí do SSSR celá řada předních světových architektů (dokonce na přelomu 20. a 30. let, kdy se přiostrují administrativní zásahy konservativních kruhů v SSSR do moderní tvorby). Na krátkou dobu zastávají významné funkce ve vedení sovětských architektonických organizací. Byli to například Ernst May z Frankfurtu nad Mohanem, Hannes Meyer (ředitel Bauhausu v letech 1927—1930), André Lurçat z Paříže, Hans Schmidt z Basileje, Mart Stam z Holandska, Čechoslováci Josef Špalek, Jaromír Krejcar, František Sammer a jiní. Do SSSR přijíždí také Le Corbusier, autor paláce Centrosojuzu a některých dalších staveb v Moskvě, účastník soutěže na budovu Paláce sovětů. Jeho nejvelko-

rysejší prací je návrh na zásadní rekonstrukci Moskvy (dnes jsou mimochodem některé myšlenky z tohoto návrhu realizovány). Práce sovětských konstruktivistů (Miljutina, Mělnikova, bratři Vesninů, Ginzburga a jiných) a jejich zahraničních kolegů slibuje velkolepé přebudování sovětských měst a vesnic v nejmodernější architektonické útvary na světě. Žel, tento vzlet trvá velmi krátkou dobu a většina velkolepých plánů zůstává na papíře. Soustavný boj konzervativců proti moderně ve výtvarném umění a architektuře přerušuje kolem poloviny 30. let tvorbu konstruktivistů. Zahraniční avantgardní architekti opouštějí Sovětský svaz.

Ještě roku 1925 bylo z Leninovy iniciativy formulováno usnesení O politice strany v oblasti literatury, kde bylo zdůrazněno, že strana se musí vyslovit pro svobodné soutěžení mezi různými skupinami a směry a že nelze připustit, aby vedení strany povolilo legální monopol v literatuře a ve vydavatelství skupině nebo kterékoli literární organizaci. Po několika letech už nebyl, jak známo, tento dokument respektován. Místo svobodného soutěžení nastalo faktické uplatňování monopolu představitelů RAPPu, ACHRRu a ostatních uměleckých organizací, vytlačování avantgardních umělců z funkcí i výstav, místo výměny názorů bylo uplatňováno očerňování umělců. Už roku 1927 bylo zorganizováno pálení dekorativních pláten Filonovovy školy z Paláce tisku v Leningradě. Subjektivistické označení „Buržoazní formalismus“ se začalo ve třicátých letech uplatňovat vůči avantgardě 20. let vcelku i vůči jednotlivým umělcům. Skutečnost byla taková, že četní realisté, kteří od 30. let začali vystupovat jako jediní „pravověrní“ sovětské umělci, se po Říjnové revoluci nezapojili do budování mladé sovětské kultury. Zprávy o tom jsou uvedeny v knize Karla Teiga *Sovětská kultura* (Praha 1927), v Erenburgových vzpomínkách *Lidé, roky, život* a pronikly i do historických monografií P. Lebeděva a R. Kaufmana.

Zde se začíná rýsovat v plné síle otázka dvojího, odlišného významu Října pro světovou uměleckou avantgardu, tj. významu společenské revoluce a významu sovětského umění. Dokud bylo, zvláště za Leninova života a za komisařství A. Lunačarského, zajištěno svobodné soutěžení uměleckých názorů, individualit a skupin, byla pro světovou avantgardu kultura v SSSR stejně přitažlivá

jako samotná Říjnová revoluce. Čím více se však stanovisko konzervativních uměleckých kruhů stávalo linií v kulturní politice Sovětského svazu, tím ostřeji se začali avantgardní umělci distancovat od oficiálního sovětského umění. Jak jsem se už zmínil, u drtivé většiny těchto umělců to však neznamenalo ochladnutí k Sovětskému svazu jako opoře mezinárodního komunismu, antifašismu, míru. V tom byli zajedno představitelé zahraniční i sovětské avantgardy. Není totiž možné ztráct ze zřetel internacionalismus mezinárodní umělecké avantgardy. Internacionální jednota avantgardních umělců má své počátky už v době před Říjnovou revolucí. Do předrevolučního Ruska zasáhly velmi plodně moderní evropské směry, zvláště fauvismus, expresionismus, kubismus a futurismus. Na druhé straně ruští umělci zasahovali velmi intenzívně do formování avantgardního umění ve všech hlavních světových centrech. V Paříži se stal jednou z ústředních postav impresário a teoretik S. Ďagilev. Žili zde a tvořili Lariov, Gončarovová, Benois, Chagall, Zadkin, Šterenber, Archipenko a další. V Mnichově se podíleli na počátcích avantgardního umění Kandinskij, Javlenskij, Vorjovkinová, v Berlíně proslul Grigorjev atd.

Ocitli-li se někteří z ruských avantgardních umělců na začátku 20. let v emigraci, nebylo to většinou z politických důvodů, ale proto, že konzervativní výtvarné kruhy vytvářely stále nepříznivější podmínky pro rozvoj moderních směrů. Poněkud jiné to bylo v literatuře a poezii. V literárních kruzích ruské emigrace se skutečně vytvářela, aspoň v prvních letech po revoluci, dosti silná protisovětská atmosféra.

Emigranti-výtvarníci se naopak zapojili do prostředí avantgardy, s níž byli niterně spojeni už před revolucí. Tak Kandinskij se roku 1922 ocitl v Bauhausu ve Výmaru, kde pokračoval ve svých syntetických rešerších, jimiž se zabýval v Moskvě a Leningradě. V Bauhausu také vydal svou teoretickou práci *Punkt und Linie zur Fläche* (1926). V roce 1932 převádí s Miesem van der Rohe a J. Albersem Bauhaus do Berlína a záhy nato, v roce 1933, kdy dochází k brutálnímu zrušení Bauhausu fašisty, přechá Kandinskij před Hitlerem do Paříže. V Německu také dleli zcela oficiálně například dva další představitelé sovětské výtvarné avantgardy, Lisickij a Malevič, a rovněž oni, podobně jako Kandinskij, se zapojili do čin-

nosti mezinárodní avantgardy. Malevič navázal roku 1926 přímý styk s desavským Bauhausem. Tam také vyšla jeho kniha o suprematismu *Die gegenständlose Welt* (1927). Theo van Doesburg a Mondrian dali v letech 1924 a 1925 postavit dům podle Malevičových architektonů z roku 1923. Lisickij byl činný v Berlíně, kde se roku 1922 účastnil spolu s van Doesburgem a Miesem van der Rohe konstrukčního architektonického badání. Později uveřejnil s Arpem knihu *Die Kunstisten*. Vešel však do styku i s dalšími umělci mezinárodní umělecké avantgardy působící v Německu: Moholy-Nagyem, Schwittersem, Richterem aj. S Erenburgem vydával v Berlíně časopis *Věšć-Gegenstandt-Objet*, který přinášel informace o sovětském umění. Jeho zásluhou se objevovaly velmi zevrubné informace o sovětském umění v *De Stilj*. Činnost Lisického na Západě byla obdivuhodná a nemohu ji zde uvést v celé šíři. Styky s Bauhausem navázali po emigraci z SSSR v letech 1922—1923 také Gabo a Pevsner. Chagall se zapojil do prostředí pařížské avantgardy, jejímž členem byl už před revolucí. V letech Velké vlastenecké války reagoval ve svém díle velmi bolestně na tragické osudy sovětského lidu a ještě nedávno se podílel aktivně na přípravách oslav sedmdesátých narozenin Vladimíra Majakovského v Paříži. S avantgardním prostředím Paříže se srostl také kinetista Baranov-Rossině, který emigroval r. 1924. Burljuk, který se odebral do USA, se zapojil do hnutí obránců míru. Tím vším nechci říci, že umělci-emigranti zůstali i nadále představiteli sovětské avantgardy. To by bylo zkreslování skutečnosti. Většina z nich začala záhy žít a tvořit „ze vzpomínek“, v jejich díle začaly převažovat prvky nového prostředí. V tom smyslu měl nepochybně pravdu Karel Teige, když upozornil ještě roku 1927 že „nové umění lze vysvětlit jen z Nového Ruska. Studovatí zcela bezpečně nové ruské umění je možno opravdu jen tenkrát, když jsme pochopili, že jest logickým plodem nového společenského útvaru, jímž je sovětský stát... Všechna důležitá fakta na poli soudobého umění zrodila se v sovětském státě, ne v emigraci.“ (Karel Teige, *Sovětská kultura*, Praha. 1927)

Od třicátých let (v architektuře od poloviny 30. let) se sovětské umění vyvíjelo v izolaci od světového avantgardního umění. To neprospělo ani sovětskému umění, ani pokrokovému umění v kapitalistických zemích.

Představitelé mezinárodní umělecké avantgardy nejednou vystoupili s ostrou kritikou dogmatismu a konzervatismu v sovětském umění před druhou světovou válkou i po ní. K prvnímu ostrému střetnutí došlo na I. sjezdu sovětských spisovatelů v r. 1934. Ale zde se zároveň projevila jednotná vůle světové avantgardy po společné frontě a podpoře Sovětského svazu v boji proti fašismu. Pokrokoví umělci na Západě byli nejednou ve svízelné situaci, měli-li spojovat kritiku poměrů v sovětském umění s úpřímnou oddaností Sovětskému svazu. Proto i oni uvítali XX. sjezd KSSS jako projev síly a životaschopnosti idejí Velikého října. Stejně nadšeně přijali usnesení ÚV KSSS o architektuře a stavebnictví z roku 1953, v němž byla odsouzena eklektická produkce tzv. socialistického realismu v architektuře, s radostí sledovali uspořádání velké Picassovy výstavy v Puškinském muzeu v Moskvě roku 1956 a Légerovy výstavy tamtéž roku 1963, rehabilitaci některých sovětských konstruktivistů, Petrova-Vodkina, Falcka a dalších levých umělců. S neskrývanými sympatiemi se vyjadřují o snahách dnešní mladé generace sovětských umělců oživit odkaz avantgardy 20. let.

Styky Československé avantgardy se sovětskou avantgardou 20. let zapsaly významné kapitoly do vývoje umění našich národů. Především ovšem v oblasti literatury, poezie, architektury, divadla a hudby. Ve výtvarném umění byly tyto styky mnohem méně výrazné, i když daly vzniknout vynikajícím, na svou dobu ve světové literatuře ojedinělým, hlubokým marxistickým studiím Karla Teiga o sovětském umění. Nutno s uspokojením poznamenat, že právě dnes začínají být naše vzájemné styky aktivnější a obsáhlejší. Nejde jen o široký zájem našich badatelů o sovětskou avantgardu 20. let. Praha a Bratislava se stávají — nebojím se to říci — hlavním mostem mezi avantgardním hnutím dnešních mladých sovětských umělců a avantgardní Evropou. A nejde přitom jen o zprostředkování informací, ale také o teoretickou analýzu a zobečnění nového avantgardního hnutí.

Nástup nové avantgardy v mladém sovětském umění byl otevřen XX. sjezdem KSSS. Buržoazní tisk na Západě počítal s protisovětským zaměřením mladého umění, od samého počátku měl tendenci považovat jaksi „za své“ všechny mladé sovětské umělce, kteří se nebáli experimentu.

Tato demagogická záměna „antiakademismu“ s „antikomunismem“ není ostatně nová. Absurdní zvraty ve vývoji sovětského umění od 30. let umožnily už buržoazní kritice, aby si směla potichu přivlastňovat výtěžky tvorby sovětské avantgardy 20. let. Zkreslenému výkladu současného moderního umění v SSSR napomáhají někdy, žel, i články našich autorů. Nejednou se v našem tisku setkáváme s nadšeným konstatováním, že dnes vlastně v Moskvě existuje všechno, co může spatřit návštěvník v Paříži, USA i jinde. Tito kritici vidí pouze vnější, povrchové úkazy a nesnaží se proniknout hlouběji k smyslu obrodných tendencí v mladé sovětské tvorbě, k její specifice.

Můžeme-li právem hovořit o souvislosti této tvorby se sovětskou avantgardou 20. let, musíme mít na zřeteli především onen pocit jednoty umění a společenské revoluce, pocit jakéhosi mesiášství, jež se jeví často západnímu světu jako „záhadná „společenská mystika“, „typicky ruská trudnomyslnost“ atd.

Pozitivní postoj k socialistické společnosti je příznačný pro obě generace. Také protipól obou vrstev sovětské avantgardy je v podstatě týž — konzervatismus a dogmatismus výtvarných kruhů, které si osobují právo na monopol. Dochází k podobnému paradoxu jako s výtvarnou avantgardou 20. let po vítězství dogmatismu v sovětském umění. Dnešní mladé sovětské moderní umění, které je uznáváno komunistickou a levou inteligencí ve světě jako předvoj sovětského umění, není ve své vlasti veřejně uznáváno a živoří.

Mezi oběma vrstvami moderního umění v SSSR existuje však i podstatnější rozdílnost (nemyslím samozřejmý rozdíl v uznávaných hodnotách — sovětské avantgardní umělci 20. let se už stali vlastně klasiky světového moderního umění). Mám na mysli odlišný význam nezobrazujícího a figurativního umění. Používám přitom termínu „nezobrazující umění“, protože nejde jen o abstraktivismus, ale také o nezobrazující konkrétní umění, jímž je nepochybně například jak Tatlinův konstruktivismus, tak tvorba současných sovětských kinetistů. Zatímco ve výtvarné avantgardě 20. let byla těžištěm nefigurativní tvorba (zvláště konstruktivismus všech odstínů), která představovala velmi široké a aktivní hnutí, a levé figurativní umění se omezilo na několik málo poměrně osamělých, byť vynikajících jmen (P. N. Filonov, D. Šterenberga, K. S. Petrova-Vodkina, R. Falk

a několik dalších) přesunulo se těžiště v dnešním mladém moderním umění k figurativní tvorbě. Na tom nemění nic skutečnost, že kinetické umění má stále více představitelů nejen v Moskvě, ale i v jiných městech Sovětského svazu, a že oživuje odkaz nejvýznamnějších experimentů avantgardního umění 20. let.

Zdá se, že příčin tohoto přesunu je více. Jednou z nich je nesporně celkový vývoj současného světového moderního umění k refiguraci. Ale jsou zde i vnitřní pohnutky pramenící z vývoje sovětského umění a sovětské společnosti. Ve 20. letech byla rozhodující otázkou účast mas v boji za vítězství revoluce. Také umění, které chtělo dobrovolně sloužit revoluci, řešilo především problém masovosti (nikoli ovšem tzv. „srozumitelnosti“, s níž přišel až později socialistický realismus). Je zcela přirozené, že v popředí byl proletkult a produktivismus. Tato hnutí také nejvíce ovlivňovala mezinárodní avantgardu. Avantgardní umělci, zejména konstruktivisté vyzvedli otázku funkce uměleckého díla na základě potřeb nového konzumenta — širokých vrstev osvobozených pracujících. Velký důraz kladli na vědecký výzkum kontaktu uměleckého díla s konzumentem. Pokud je zajímala psychologie, tak to byla v první řadě psychologie sociální. Jedinec měl v jejich výzkumech význam spíše po stránce fyziologické (například při pokusech s vnímáním barvy a světla). To ovšem neznamená, že v estetických názorech některých umělců, zejména Maleviče a Kandinského (nehovořím ani o Filonovovi), se nevyskytovaly složité problémy duševna, nebo že sovětská psychologie se nevěnovala v dostatečné míře například otázkám snu atd. Ale to všechno se prakticky téměř neobrazilo v hlavním zaměření výtvarné produkce avantgardního angažovaného umění.

Pozdější vývoj sovětské společnosti, zvláště od XX. sjezdu KSSS, neznamená popření orientace na masu, vytyčené Říjnovou revolucí, ale zároveň si vynucuje se stále větší naléhavostí řešení složitých problémů lidské osobnosti. Nejde jen o to, že další pokrok socialistické společnosti je nemyšlitelný bez úsilí o harmonický vývoj vysoce vzdělaného člověka. Není nadále možné přehlížet individualitu člověka jako myslícího a cítícího tvora, se všemi nevyzpytatelnými pohyby a zákrutami jeho duše, s drobnými i velkými starostmi a radostmi. Těžké životní zkušenosti sovětských

lidí v letech Velké vlastenecké války a kultu Stalinovy osobnosti byly často v protikladu s frázemi přikrašlujícími skutečnost i s knižním schématem šťastného, vyrovnaného (na obrazech nadto nutně se usmívajícího) sovětského člověka. Ukázalo se, že vztah člověka k člověku ani vztah jedince ke kolektivu není jednoduchý, ale často naopak velice komplikovaný. V poslední době vyvstávají nové duševní problémy pramenící z nových forem pocitu odcizení.

Velmi přitažlivou oblastí pro mladé sovětské autory je imaginativní umění, které v sobě skrývá nevyčerpané možnosti citlivého vyjádření pohybů a záchvěvů lidské duše. Význam imaginativní tvorby je o to větší, že na rozdíl od západní a střední Evropy zde v avantgardním umění nezapustil kořeny surrealismus, jenž například ve Francii a u nás sehrál před 2. světovou válkou velmi pokrokovou výtvarnou i společenskou úlohu. S imaginativními tendencemi v mladé sovětské tvorbě souvisejí velmi úzce také sondy do umění vnitřního modelu (většinou spjaté s objektem a asámbláží) a pokusy oživit secesní symbolismus. Ale je při-

značné, že zostřený subjektivismus se dotkl i zdánlivě nejméně „subjektivistické“ produkce, jakou je kinetismus. Nejen Lev Nusberg, zakladatel skupiny Pohyb, ale i jiní představitelé a teoretici kinetismu, jako například Viktor Stěpanov a Vladimír Kolečuk, kteří vystupují polemicky proti Nusbergovi, směřují k nalezení subjektivně kinetických poloh, usilují o vyjádření vnitřního světa moderního člověka. Současné avantgardní tendence, které se distancují od módních, snobských jevů, neztrácejí přitom na občanské odpovědnosti, na bojovnosti umění, které se klade za úkol pomáhat straně v utváření nových, komunistických vztahů mezi lidmi.

V úpřimném boji o důstojnost člověka, o upevnění socialistické společnosti, nacházejí dnes mladí představitelé sovětské moderny znovu společný jazyk s pokrokovými intelektuály na celém světě. Avantgarda 20. let není pro ně (až na nepatrné výjimky) předlohou k napodobení, ale velkým a živým příkladem. Přejímají z něho podstatné složky: snahu o neustálý výtvarný pokrok a společenský etos.

## Der Oktober und die internationale Avantgarde

Die Avantgarde der 20. Jahre hat sich im Feuer der Oktoberrevolution geläutert und auch heute nach 50. Jahren knüpfen, wenn auch in geänderten Verhältnissen und mit anderen Anschauungen, neue avantgardistische Tendenzen an den Oktober an. Die internationale künstlerische Avantgarde formte sich natürlich schon vor dem Oktober in Paris, München, Moskau, Petersburg, Prag und anderwärts. Sie hatte viele, sich widersprechende Programme, was letzten Endes auch für die heutige Avantgarde charakteristisch ist. Sie wollte Anfang unseres Jahrhunderts ihre eigensten inneren Probleme lösen, doch allmählich bahnten sich die Bedingungen für ein Engagement, dass sich auf eine breite und aktive Teilnahme der Kunst am gesellschaftlichen Geschehen, stützte.

Die Oktoberrevolution zeigte nicht nur den russischen, sondern auch den Angehörigen der internationalen Avantgarde einen Ausweg aus der bürgerlichen Tradition, sie bot eine Aussicht für die freie Entwicklung des Schaffenden, daher die grosse Anteilnahme avantgardistischer Künstler an der Revolution. Kandinskij, Gabo und Pevsner kehren nach Russland zurück. Majakovskij, Burljuk, Mejerhold, Tirov, Lebedev, Puni, Šterenberga, El-Lisickij, Malevič, Chagall, Tatlin, Rodčenko, Soutin u. a., sie alle glaubten an die Möglichkeit einer inneren Bindung zwischen der künstlerischen Revolte und der gesellschaftlichen Revolution. Auch wenn viele ihrer Vorstellungen naiv waren, fanden sie Anklang in den Reihen der fortschrittlichen Intelligenz auf der ganzen Welt.

Picasso und Rivera wollen nach Moskau kommen. Gleizes schafft ein Projekt für die innere Gestaltung des Moskauer Bahnhofs. Avantgardistisch gesinnte Architekten: Ernst May, Hannes Meyer, André Lurçat, Hans Schmidt, Mart Stam, Josef Špalek u. a. wollen in die UdSSR um zeitgemässe Baupläne zu verwirklichen. Le Corbusier baut in Moskau den Centrosjuz u. a. Bauten. Russische Architekten entwerfen kühne Pläne für die architektonische Gestaltung von Stadt und Land.

Doch diese Aera wird durch die konservativen Kräfte unterbrochen und um die Mitte der 30. Jahre, verlassen die ausländischen Avantgardisten die Sowjetunion. Noch im Jahre 1925 warnt Lenin vor einer Monopolisierung der Literatur, doch in der nachfolgenden Zeit wird diese immer mehr vorangetrieben. Der Begriff des „bürgerlichen Formalismus“ wird geprägt, geschichtliche Fälschungen, von einer angeblichen Verfolgung der Realisten, kommen auf die Tagesordnung. Von dieser Zeit an, entwickelt sich die Kunst in der Sowjetunion zu einer Isolierung von der Weltkunst, was nur beiden zu Schaden kam.

Heute, nach dem XX. Parteitag, gibt es in der UdSSR eine neu avantgardistische Welle. Unterstützt wurde sie durch einen Entschluss des ZK der Partei vom Jahre 1952, in welchem der sog. „sozialistische Realismus“ in der Architektur, verurteilt wurde. Positiv wurden auch die Ausstellungen von Picasso (1956) und Léger (1963) im Puschkinmuseum in Moskau, aufgenommen.

Die Rehabilitierung der Konstruktivisten, das Anknüpfen der jungen Generation an die 20. Jahre und besonders die Arbeiten der Kinetisten mit Lev Nusberg an der Spitze, zeigen die heutige Kunst in der UdSSR in ein differenzierteres Licht. Sie findet wieder Anschluss am Bemühen der fortschrittlichen Intelligenz auf der ganzen Welt um eine Kunst, die vom gesellschaftlichen Ethos getragen wird.



## Die Oktoberrevolution und die Kunst

Die gewaltige, alle gesellschaftlichen Gebiete erfassende Auseinandersetzung, die das zwanzigste Jahrhundert einleitet und inmitten derer wir uns noch befinden, kennt gleich zu Beginn zwei ausserordentliche Gestalten, die, ein jeder in seinem Raum, bis zur letzten Entscheidung vordringen: Wassily Kandinsky und Wladimir Iljitsch Uljanow, genannt Lenin. Beide sind Russen; und es ist nur folgerichtig, wenn die Radikalität ihrer Anschauungen der Radikalität der gesellschaftlichen Gegensätze des Zarenreiches entspricht, wenn ihr Aufstand sich in den Jahren der Stolypinschen Reaktion formt und in der Emigration den ersten Höhepunkt erreicht: in Kandinskys Manifest „Über das Geistige in der Kunst“ und in Lenins Kader einer revolutionären Partei der Bolschewiki. Es ist der metaphysische, künstlerische, individuelle Aufstand einerseits, der physische, politische, kollektive Aufstand andererseits, es ist beidemale der Aufstand als das Maximum des denkbar Möglichen.

Kandinsky wie Lenin wollen von Grund auf neuordnen, wollen die Welt verwandeln, beide entscheiden sich mit ihrer ganzen Existenz, sie wollen alles und tun alles bis zu Ende. Beide erheben umfassenden Anspruch, verlangen völlige Preisgabe und sind unbeirrbar Willens; sie sind gegen Kompromissler und gegen Eklektiker. Beide überschreiten die Grenzen des Gewohnten; sie gehören dem gleichen Denktypus an, sie vermögen ihre Gedanken konzentriert zu formulieren, sie sind im Grunde Systematiker. Beide sind leidenschaftlich trotz schärfstem Verstand; sie besitzen scharfe Augen und zugleich einen klugen Mund, sie kennen den echten Humor und sind voller gescheiter Ironie. Beide sind der Musik sehr zugetan, sind philosophisch und literarisch aussergewöhnlich gebildet. Beide sind im Umgang zuvorkommend und zugänglich, ohne jeglichen Hochmut. Sie sind bescheiden, ohne äussere Grösse und ohne Pathos, sie sind einfach und besitzen doch die innere Totalität. — Die Auseinandersetzung dieser beiden Russen ist weit mehr als nur eine der herkömmlichen Auseinander-

setzungen zwischen zwei Haltungen; sie ist von historischem Ausmass. Sie beginnt indirekt in den Jahren 1905 und 1912 und endet direkt im Jahre 1923.

\*

Fast in der Mitte dieser Jahre befinden sich die „Zehn Tage, die die Welt erschütterten“, befindet sich die Oktober-Revolution von 1917, findet sich die Entscheidung schlechthin. Denn hier wird der Aufstand verwirklicht, aber nicht der metaphysische, sondern der physische, nicht der persönlich-individuelle, sondern der kollektiv-gesellschaftliche. Hier wird eine neue Freiheit nicht nur der künstlerischen Gestaltung in Szene gesetzt, eine Befreiung nicht nur von herkömmlichen künstlerischen Anschauungen, sondern eine Befreiung vom bisherigen sozialen Schicksal, ja eine programmatische Freiheit, die alles und jedes erfassen soll, eine Freiheit, wie sie bisher bloss in den kühnen Visionen der Utopisten gesehen, wie sie nur in den Ideenwelten von der „Grossen Hoffnung“, seit mehr als zweitausend Jahren beschrieben wurde. Diese Revolution wird als die Krönung aller bisherigen Revolutionen deklariert, nicht nur als eine Revolution der Kunst, sondern als eine Revolution der Kultur, der Politik und der Wirtschaft, des Menschen überhaupt.

Und wirklich fühlen sich nicht nur die russischen Arbeiter und Bauern als Revolutionäre in Freiheit gesetzt, sondern auch die russischen Künstler. Das, was sie seit bald einer Generation als Opposition gegen die akademische Malerei oder gegen den Naturalismus und Historismus vorgetragen, ja, all das, was seit Cézanne, van Gogh und Gauguin geschehen, was sie als Fauvisten und Expressionisten, als Konstruktivisten und Rayonnisten, als Futuristen und Suprematisten in revolutionären Zirkeln und Bündnissen in den Jahren vom 1900 bis 1916 manifestierten, sehen sie endlich umfänglich rehabilitiert. Geradezu ein Taumel bemächtigt sich ihrer, ein „Taumel des Absoluten“, um in der Sprache Malewitsch's zu reden. Noch nie zuvor sahen sie eine solch freie

Bahn vor sich, besaßen sie solch individuelle und gesellschaftliche Möglichkeiten. Ihr antibürgerlicher Aufstand scheint völlig gerechtfertigt und jetzt auch realisiert, ihre Träume und Projekte, ihre Phantasien und Entwürfe scheinen erfüllt zu werden. Ihre „Revolution der Kunst“ scheint jetzt identisch mit der „Kunst der Revolution“; ihre „Revolution der Form“ als die Revolution des Geistes und des Individuum scheint jetzt identisch mit der Revolution der Materie und der Revolution des Volkes. Ja, ihre Bilder und Skulpturen scheinen ihnen sogar revolutionärer als die revolutionäre gesellschaftliche Wirklichkeit, denn sie demonstrieren ja nicht nur das Neue der Gegenwart, sondern das Revolutionäre der Zukunft.

Jetzt bekommt ihr künstlerisches Schaffen einen Auftrieb, der alle vorherigen Schaffensjahre weit hinter sich lässt. Jetzt steigert sich Tatlins „Maschinenkunst“ ins Grenzenlose und durchstösst alle bisherigen Horizonte, jetzt monumentalisiert er seinen Plan des gedrechselten Eiffelturms und seine Reliefkonstruktionen, die er 1913 in Paris Picasso vorgeführt; jetzt findet er endlich diejenige Gesellschaft, die seiner Kunst die Basis gibt: „Nur der Rhythmus der Metropole, der Fabriken und Maschinen, sowie die Organisation der Masse können der neuen Kunst ihren Impuls verleihen; darum müssen die Formen revolutionärer Agitationsplastik, jenseits von der Darstellung des Individuums, aus dem Geist des Kollektivismus entspringen.“

Nun entwirft er das kühne, alles bisherige übertreffende Projekt eines Denkmals der Kommunistischen Dritten Internationale, dieses bewegliche Planetarium einer völlig neuen, politischen, sozialen Welt, ein in seiner architektonischen Konzeption wirklich neuartiges Gebilde aus Stahl und Glas und anderen noch unbekanntem Baustoffen, dessen stete, in sich gegenpolige, spiralförmige Rotation der Dialektik der proletarischen kommunistischen Gesellschaft entspricht und zugleich die veralteten Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft aufheben soll: „Das ganze Denkmal ruht auf zwei Hauptsachen, die in fester Verbindung miteinander stehen. In der Richtung dieser Achsen vollzieht sich einerseits eine Bewegung nach oben, die jedoch andererseits in jedem Punkte durch die Bewegung den Schraubenlinien entlang gekreuzt wird. Das Zusammentreffen

dieser beiden, ihrem Charakter nach einander widersprechenden dynamischen Momente sollte eigentlich die Zerstörung ausdrücken, doch erzeugen die entgegengewundenen Schraubenlinien durch das Streben des Hauptgerüsts nach oben ein dynamisches Gebilde, das durch ein System ewig gespannter, doch stets erregter und einander schneidender Achsen bewegt wird. Die Form will die Materie als Anziehungskraft besiegen und sucht einen Ausweg mit Hilfe der elastischsten und flüchtigsten Linien, die es gibt, mit Hilfe der Spiralen. Diese sind voll von Bewegung, Streckbarkeit und Eilfertigkeit, straff gespannt gleich den Muskeln hämmernder Schmiede. An und für sich bedeutet die Anwendung der Spirale für den Monumentalbau eine Bereicherung der Komposition. Genau so wie das Dreieck als Sinnbild allgemeinen Gleichgewichtes der beste Ausdruck der Renaissance ist, ebenso liegt in der Spirale die wirksamste Symbolisierung modernen Zeitgeistes . . . Während die Bewegungslinie der bürgerlichen, nach dem Besitz von Grund und Boden strebenden Gesellschaft die Horizontale gewesen, bildet die Spirale, die, von der Erde aufsteigend, sich von allen tierischen, irdischen und niederdrückenden Interessen löst, den reinsten Ausdruck der durch die Revolution befreiten Menschheit . . .“ — Das sind die Worte Tatlins; wahrlich, hier ist die Abstraktion im umfänglichsten Masse ins Monumentale und auch Letzögliche gesteigert, ist der Ideen-Revolution die grösste Symbol-Wirklichkeit zugewiesen.

Tatlin entwirft nun einen Plan für einen Kultur- und Arbeitspalast, dessen Konstruktion ebenfalls alle bisherigen Paläste hinter sich lässt und nicht bloss einem Herrscher oder einer Minderheit als herrschende Klasse dient, sondern der modernen, revolutionären, arbeitenden Menschheit überhaupt: „Weshalb errichten wir nicht auf einem gigantischen Stahlfundament ein riesiges Gebäude mit beweglichen Wänden aus Glas und Aluminium? Solch ein Palast könnte ungeheure Menschenmassen nach Bedarf aufnehmen, sich zu grandiosen Sälen öffnen, Massen von Zuhörern auf verschiedenen Plattformen den Rednern nähern. Wir brauchen neue Baumaterialien: Stahl, Eisenbeton, Dur-Aluminium, Glas und Asbest, Materialien, zu denen unsere ganze Kultur unaufhaltsam übergeht. In den grossen Sälen müssen durch elektrische Membranen die akustischen Verhält-

nisse künstlich verbessert werden; mit Hilfe von Radiotelephonen wird es zu erreichen sein, dass die Wände im wahren Sinne des Wortes zu reden beginnen. Wenn es nötig sein sollte, müssen Mauern, Decken und Fussböden lichtdurchlässig werden. Elektrische Wellen sollen durch die Glaskorridore wandern, Motoren in Bewegung setzen und alle erforderlichen Mechanismen betätigen.“

Noch mehr: jetzt wird der gigantische Versuch bewerkstelligt, das gesamte Leben des revolutionären Russland zu maschinisieren, jetzt wird endlich der „Traum der Technik“ verwirklicht, wird die Maschine zum neuen Gott erhoben, wird der Dynamo auf den Altar gestellt, werden für neue „Maschinen-Kirchen“ „Maschinen-Ikonen“ gemalt, wird die Mechanik an sich, die Konstruktion und Funktion an sich, die maschinelle Bewegung, der maschinisierte Rhythmus an sich angebetet, wird die Maschinen-Religion ins Leben gerufen. Krinsky huldigt in seinen Zeichnungen und Graphiken dem „Mechanisierten Arbeitsmenschen“, Dobnjinski plant ein kommunistisches Massenfest auf dem Moskauer Chodinsky-Feld, gewidmet dem „sichtbaren Gott der Maschine“ — Robespierres „Fest der Vernunft“ auf dem Pariser Mars-Feld wiederholt sich, nur in weit gewaltigerem und tiefer greifendem Ausmass.

Den innersten Tempelbezirk dieser neuen Religion jedoch stellt Meyerholds „Staatliche höhere Regiewerkstätte“ dar (der Begriff des „Theaters“ ist veraltet), die er zusammen mit Derschawin im Jahre 1921 gründet. Hier ersetzt eine, wie es wörtlich heisst: „konstruktivistische Biomechanik die degenerierte und demoralisierte bürgerliche Schauspielkunst“, hier wird die Szene durch ratternde Motoren, rotierende Zylinder, lose hängende Ebenen, bewegliche Holzgitter und tatlinistische Collagen in Riesenformaten, die Heartfields oder Rauschenbergs Photomontagen und Tinguelys „Mobiles“ übersteigert vorwegnehmen, in „Dynamik versetzt“, wird diese dynamische Szene erst noch durch turnende „Biomechaniker“ und Akrobaten-Schauspieler beherrscht, um zuletzt in der Groteske und Burleske, in Buffonerie und im Exzentrik-Akt sich aufzulösen.

Die „Theateralisierung des Theaters“, die Tairoff fordert, wird endlich Wirklichkeit, nachdem Meyerhold sie 1913 bereits in seinem kühnen Aufsatz „Über das Theater“ eingeleitet, 1921 Annenkoff in seinem Manifest „Das zu Ende

gedachte Theater“ und Tairoff zusammen mit Meyerhold und Eisenstein 1922 sie in ihrer „Biomechanik für Schauspieler“ verlangten und Wachtangoff, der genialste aller, sie jetzt durchspielt. Die 1923 publizierte Lithographien-Folge „Das elektrodynamische Theater“ Lissitzkys setzt nur den Schlussstein einer „Entfesselung“, wie sie die gesamte Theatergeschichte seit zweieinhalbtausend Jahren noch nie gekannt. Es ist ein Aufstand der Abstrakten der Bühne, der sogar den der Maler, Plastiker und Architekten in den Schatten stellt; und wenn Stanislawsky, der Unpolitischste dieser Theater-Rebellen schreibt: „Ganz unerwartet sah ich mich im Endergebnis auf der gesellschaftlichen Linie — von der Intuition über Wirklichkeitswiedergabe und Symbol zur Politik“, so zeigt dies die enge Verknüpfung gesellschaftlicher und künstlerischer Tendenzen.

Ja, noch mehr: Auch die Dichtkunst wird mechanisiert, sogar, wie der neue Begriff lautet: „chemisiert“; es wird ein „Laboratorium für synthetische Wortchemie“ gegründet, das Wort wird verselbständigt, zum „Wort an sich“ erhoben, gleich Mallarmés „poésie pure“, nur in extremis. Das Wort bekommt eine „selbständige Kraft“, deren abstrakte Form an keinen Inhalt mehr gebunden ist, sogar diesen wie Scherschenjewitsch und Chlebnikoff, die Führer der „Ego-Futuristen“ erklären, völlig entbehren kann. Das Ziel der „formalen Schule“, das bereits 1913 Krutschonych und 1914 Schklowsky in ihren Manifesten propagierten, das 1915 der „Moskauer linguistische Zirkel“ und 1916 die Petersburger „Gesellschaft zum Studium der Theorie der dichterischen Sprache“ verkündeten: die Ausmerzung jeglichen Inhaltes zugunsten der reinen Form, dieses Ziel scheint jetzt endlich erreicht zu sein. Was jedoch in diesen Tagen übrig bleibt, das ist die „Biokosmische Poetik“, die Swiatogor 1921 veröffentlicht. — Wie das Wort „mechanisiert“ wird, so die Musik und so das Ballett, das nichts anderes mehr sein soll als, um zu zitieren: „eine reine Rhythmik an sich, eine Kinematik des lebenden Organismus, eine getanzte Analyse des menschlichen Mechanismus . . ., eine Demonstration für zweckmässige Organisation der menschlichen Maschine“.

Und wie der „Tatlinismus“ als Maschinenkunst einen geradezu luziferischen Umfang annimmt, so der Suprematismus Malewitsch's, der ganze Schulen, sogar Kinderschulen nicht nur heran-

bildet, sondern heranzüchtet. Zugleich entstehen jetzt fast täglich neue Ismen, und zum Futurismus, Expressionismus, Purismus, Kubismus, Orphismus, Rayonnismus, Suprematismus, Tatlinismus, Konstruktivismus, Synthetismus und Nicht-Objektivismus gesellen sich der Kosmismus, Maginismus, Dynamismus, Ego-Futurismus, Biomechanismus . . ., und ein jeder beansprucht, der beste und einzige Führer zu sein in der künstlerischen Revolution, die der politischen Revolution völlig entspreche; ein jeder behauptet, den „wahren Kommunismus“ zu vertreten, ein jeder vermeint, allein die Zukunft gepachtet zu haben.

Am lautesten gebärdet sich die „Prolet-Kunst“ des neuen „Prolet-Kult“, der „Kubo-Futurismus“, wie er sich nennt. Tatsächlich ist er eine Art Synthese von Picassos Kubismus, von der kubistischen Plastik der Laurens, Duchamp-Villon, Pevsner und Lipschitz, von Tatlins Konstruktivismus und zuletzt von Marinettis futuristischem Pathos. Ja, er steigert all die vorherigen Ismen noch weiter ins Extreme, er „vergesellschaftet die Gefühle“, um seine eigene Formel zu gebrauchen. Es ist nun diese „Prolet-Kunst“, die „die Dynamik revolutionärer Zerstörung aus dem Kosmischen ableitet“, die die „abstrakte Deformation“ als eine sich selbstsetzende Kunst, als eine völlig aus dem Nichts entstehende Schöpfung manifestiert und das gesamte vorherige Erbe, ganz im Sinne des italienischen Futurismus als alten nichtswertigen Plunder beiseite wirft. Es ist die Revolution an sich!

Ja, diese Kunst geht so weit, dass sie die neuen öffentlichen Denkmäler in kubo-futuristischen Stil, gewidmet allen grossen Revolutionären und Auführern der Menschheit, nicht nur aus Mangel an bleibenden edlen Materialien, sondern aus grundsätzlichen Erwägungen heraus mit vergänglichen, billigen Werkstoffen wie Gips oder Karton erstellt; dass sie in weiterer logischer Folge erklärt, die Kunst sei veraltet und der Künstler als solcher nichts anderes mehr als ein Vorurteil der Vergangenheit eingedenk des Satzes von Karl Marx: in einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler mehr, sondern nur noch Menschen, die unter anderm auch malen; dass sie als urbanistische Vision in völlig neu gestalteten Städten, bestehend aus industriell hergestellten Elementen, Landeplätze vorsieht für ausserplanetarische fremde Kosmonauten aus dem Uni-

versum; dass sie als Ouverture des kommenden kommunistischen industriellen Zeitalters in letzter Konsequenz Konzerte veranstaltet, deren einzige Instrumente Fabriksirenen sind und die vom höchsten Dach der Stadt aus mittels Signalfahnen dirigiert werden. — Alles ist völlig neu, alles ist dynamisch, alles ist vorübergehend, alles ist monumental und übersteigert, alles spielt sich in Ekstase ab und erst noch in einer dünnen, eisigen und stürmischen Luft eines gesellschaftlichen Himalaya.

Und alles, was je in den kommenden Jahrzehnten innerhalb der bürgerlichen Abstraktion der spät-kapitalistischen Welt die herkömmlichen Ordnungen überschreitet, ekstatisch das Pathologische streift, nihilistisch den natürlichen Raum verlässt, sogar ans Absurde grenzt, das ist hier in diesen ersten paar Jahren der Russischen Revolution vorweggenommen, und zudem noch, das ist festzuhalten: weit kühner und gewaltiger, konsequenter und genialischer, kräftiger und radikaler. Wirklich, alles ist vorweggenommen: Schwitters „Merz“ ist bei Scherschenjewitsch zu finden, Tschicholds „funktionelle Typografie“ in den Gedichtbänden und Kinderbüchern dieser Zeit, die „funktionellen Plakate“ in Gastjeffs Aufrufen, die „funktionelle Architektur“ in Tatlins Entwürfen und Projekten, die Forderung der Stijl-Gruppe und des Bauhauses nach einer Kunst, die als „schöpferische Erfindung“, als „energetische Ökonomie“ sich eng mit der Wissenschaft verbinde, bei Malewitsch, die Photomontage Rauschenbergs bei Derschawins Bühne, die „Metamatics“ Tinguelys, der Lichtrotor Goepferts, die kinetischen Skulpturen Schoeffers oder Haeses bei Meyerhold und Tatlin, die Exzentrik des amerikanischen Balletts bei Forregger, die Wortlehre der abstrakten Semantiker bei Chlebnikoff, Schklowsky und Tomaschewsky, Mitscherlichs Irrelevanz des „unten und oben“ eines abstrakten Bildes bei den Suprematisten Jakuloff und Erdmann, der Ausspruch Henry Adams von Dynamo als neuer Marienstatue bei Krinsky, die These Walter Benjamins: die metaphysische und daher falsche Autorität des Kunstwerkes als Mythos werde aufgehoben werden, ebenfalls bei Malewitsch . . .

Tatsächlich, nie vorher in der gesamten Geschichte ist die Kunst zeitlich und örtlich solchermaßen konzentriert und konsequent als etwas

grundsätzlich Neues vorgetragen worden. Es ist wirklich das „Neue an sich“, es ist die Revolution an sich, die permanente Revolution, die Revolution als neue Gottheit; es ist ein neuer Kult, eine neue Religion als religiöser Atheismus, da hier gewaltig aufersteht. Ist es ein Zufall, dass der mechanistische, undialektische Materialist Bucharin dieser Kunst zeitweise Gevatter steht, dass Leo Trotzky sie begrüsst und theoretisch rechtfertigt, dessen „permanente Revolution“, als immerwährende Revolution einer Ersatzreligion gleichkommt und dass in weiterer Folge während der kommenden Jahrzehnte die Ideologie des Trozkyismus als irreal, rein theoretische Weltrevolution in abstracto in nicht wenigen Ateliers und Künstlerklubs der abstrakten Maler der spätkapitalistischen, bürgerlichen Gesellschaft Zugang findet? Es ist so wenig Zufall, wie dass Bogdanoff, der seinerzeitige Theoretiker des russischen Machismus, den bereits Lenin zwölf Jahre vorher durch sein philosophisches Hauptwerk „Materialismus und Empirio-kritizismus“ in die Schranken gewiesen, zum Theoretiker des „Prolet-Kult“ geworden. Es stellt sich heraus, dass diese alle dieselbe ideologische Wurzel besitzen: die abstrakte Radikalität des Metaphysikers, dessen obergöttliche Revolution in vorrevolutionären Zeiten stets auftaucht, die Revolution dann begleitet und verwirrt, um sie weiter in Übersteigerung der realen, historisch möglichen Revolution zu verlassen und zuletzt diese als „Verrat an der Revolution“ zu bekämpfen, ein Vorgang, der sich fast überall und zu jeder Zeit in verschiedenen Formen wiederholt und die reale Revolution gefährdet, sogar aufhält oder verlangsamt.

\*

Aber die politischen Revolutionäre? — Das Neue an sich ist nicht revolutionär, entgegnet Lenin den futuristischen und konstruktivistischen Künstlern. „Warum sollen wir uns von dem wahrhaft Schönen abwenden, nur weil es ‚alt‘ ist? Es gibt hier viel künstlerische Heuchelei, und natürlich auch unbewusste Ehrfurcht vor künstlerischen Moden... Ich bin nicht imstande, die Erzeugnisse des Expressionismus, des Futurismus, des Kubismus und der sonstigen ‚Ismen‘ für die höchste und letzte Offenbarung des künstlerischen Genius zu halten...“ „Das Reine an

sich ist nicht wirklich, entgegnet Lenin den abstrakten Malern: „Die alten utopischen Sozialisten bildeten sich ein, dass man zunächst nette, blitzaubere, vorzüglich gebildete Menschen erziehen und aus ihnen dann den Sozialismus aufbauen werde. Wir haben stets darüber gelacht und sagten, dass das ein Puppenspiel, dass das ein Zeitvertreib für Backfische des Sozialismus sei, aber keine ernsthafte Politik.“ Die Revolution findet sich nicht in den Händen lilientragender Engel, reiner Geister, sondern sie wird von arbeitenden Menschen getätigt, und erst noch von Menschen, die einer egoistischen Gesellschaft entsprossen; die Pflanzen der Revolution werden nicht im geschützten und gewärmten Treibhaus gezüchtet, sondern sie wachsen an der rauhen Luft der Wirklichkeit, auf dem steinigem Boden der existierenden Gesellschaft.

Also keine Kunst des reinen Geistes tut not, keine Kunst im gesellschaftlich luftleeren Raum, keine esoterische Kunst für wenige, für Eingeweihte, aber auch keine Kunst der Willkür, des rethorischen Lärms, der pathetischen Geste, des individualistischen Aufruhrs und der mystischen Ekstase, ebenfalls nicht eine Kunst als Mythos; keine Kunst als reines Aesthetikum, aber auch nicht als blosses Politikum, sondern eine Kunst als beispielhafter Entwurf der Wirklichkeit, eine Kunst als Kern-Erkenntnis-Bekenntnis in dialektischem Verhältnis zur geschichtlichen Realität, als forschende, entdeckende und ändernde Haltung zur Welt.

Die grundsätzliche Auseinandersetzung zwischen proletarischer Revolution und abstrakt-konkreter Kunst beginnt sich abzuzeichnen: Bereits am 8. Oktober 1920 entwirft Lenin anlässlich der Tagung des „Prolet-Kult“ eine Empfehlung, die dann vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei und vom „Kollegium des Volkskommissariats für Volksbildung“ diskutiert und genehmigt wird. Der definitive Text des Abschnittes 4 lautet: „Der Marxismus erlangte seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch, dass er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters durchaus nicht ablehnte, sondern im Gegenteil sich alles Wervolle der mehr als zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlicher Kultur aneignete und verarbeitete. Nur die weitere Arbeit auf dieser Grundlage und in dieser Richtung, beflügelt

durch die praktische Erfahrung der Diktatur des Proletariats, seines letzten Kampfes gegen jegliche Ausbeutung, kann der Aufbau einer wirklich proletarischen Kultur werden.“

Fünf Jahre später wird erneut eine grundsätzliche Stellungnahme des Zentralkomitees publiziert; es ist die Resolution vom 18. Juni 1925: „Über die Politik der Partei auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur“, deren 6. und 7. Abschnitt lauten:

„Das Proletariat muss, indem es die Führung bewahrt, sie festigt und immer weiter ausdehnt, auch an einer ganzen Reihe neuer Abschnitte der ideologischen Front die entsprechenden Positionen einnehmen. Der Prozess des Eindringens des Dialektischen Materialismus in völlig neue Gebiete (der Biologie, der Psychologie, der Naturwissenschaften überhaupt) hat bereits begonnen. Die Eroberung der führenden Positionen auf dem Gebiet der schöngeistigen Literatur muss ebenso früher oder später eine Tatsache werden... Es muss jedoch daran erinnert werden, dass diese Aufgabe unendlich schwieriger ist als die andern Aufgaben; denn während die Arbeiterklasse sich schon in der kapitalistischen Gesellschaft auf die siegreiche Revolution vorbereiten, Kader von Kämpfern und Führern heranziehen und sich ein Rüstzeug für den politischen Kampf erarbeiten konnte, vermochte es weder die ästhetischen noch wissenschaftlichen noch technischen Fragen zu erforschen, und ebenso konnte es als kulturell unterdrückte Klasse keine eigene schöngeistige Literatur, keine künstlerische Form, keinen eigenen Stil entwickeln. Wenn das Proletariat jetzt schon untrügliche Kriterien für den gesellschaftlichen Inhalt eines literarischen Werkes in den Händen hat, so besitzt es noch keine ebenso klare Antworten auf alle Fragen der künstlerischen Form.“

Was hier für die Literatur und Dichtung gilt, besitzt ebenfalls Geltung für die bildende Kunst.

Ganz besonders jedoch befasst sich Anatol Lunatscharsky mit der überhaus komplizierten und diffizilen Wechselwirkung von Revolution und Kunst. Für ihn ist, wie für Lenin, die Kunst eine der grössten Schöpfungen menschlichen Seins. „Die Kunst ist ein gewaltiges Lied der Menschheit über sich selbst und ihre Umwelt. Sie ist eine lyrische und phantastische Autobiographie unseres Menschengeschlechtes. Wie lächerlich und zwer-

genhaft kommen uns jene vor, die nach dem Durchblättern dieses gewaltigen Buches, dessen Lettern Tempel, Mythen, Poeme und Symphonien sind, verneinen, all dieses sei nur seiner äusseren Schönheit wegen interessant, und der Inhalt habe im Grunde genommen zur Kunst als solcher keine direkte Beziehung“, schreibt er in einem 1919 erscheinenden Aufsatz: „Die Aufgaben der Sowjetmacht auf dem Gebiete der Kunst“. „Nein“, heisst es weiter, „die gesamte Kunst der Vergangenheit muss den Arbeitern und Bauern gehören. Natürlich wäre es lächerlich, in dieser Beziehung stumpfe Gleichgültigkeit zu zeigen, natürlich werden wir selbst wie auch unser grosses, aus unserem ganzen Volk bestehendes Auditorium bei weitem mehr Aufmerksamkeit den Dingen zuwenden, die unsere Liebe besitzen. Aber es gibt kein echtes Kunstwerk, das heisst ein Werk, das in entsprechender Form gestimmte tiefgreifende Erlebnisse der Menschheit widerspiegelt, das aus unserem Gedächtnis entfernt werden, und das für den Erben der gesamten alten Kultur, nämlich für den werktätigen Menschen als etwas Verbotenes betrachtet werden könnte.“

Für Lunatscharsky gilt es, die grosse Tradition der Menschheitskunst lebendig zu wahren; lebendig wahren heisst jedoch weiterführen und immerwährend mit der neuen menschlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontieren. Die Konfrontation ist demnach jetzt die dringliche Forderung, es ist die Konfrontation von Kunst und Revolution, von Kunst und beginnendem Sozialismus. Es geht vor allem nicht um das „Wie“, sondern um das „Was“, nicht um die Form, sondern um den Inhalt: „Das ‚Was‘ ist nicht einfach ein Subjekt, die nackte Thematik, sondern ein bestimmtes künstlerisches Erlebnis, das sich beim Maler als optischer Komplex, als Bild, als Vision ausdrückt. Der Mensch, der in unserer Zeit beginnt, dieses ‚Was‘ zu vergessen, hört auf, ein sowjetischer Künstler zu sein“, ist in Lunatscharskys Aufsätzen zu lesen.

Aber dieses „Was“ ist jetzt etwas gesellschaftlich Neues, und für den Künstler wie für das Proletariat stellt sich sofort die Frage nach dem zugehörigen „Wie“: Entspricht die sogenannte „revolutionäre Form“ der futuristischen und abstrakten Künstler dem „revolutionären Inhalt“ der proletarischen Revolution? Ist der Radikalismus des Völlig- und Absolut-Neuen nicht ein

Radikalismus des „Neuen-an-sich“ und des „Neuen für-sich“? Trägt dieser Links-Radikalismus der Künstler wirklich die Zukunft in sich, ist er nicht bloss eine Kinderkrankheit des Neuen, wie sie Lenin in seiner bekannten Schrift: „Der Radikalismus, die Kinderkrankheit des Kommunismus“ charakterisiert? Oder ist er nur eine Alterkrankheit des Gestrigen, ein Teil der spätbürgerlichen Kultur? Oder verbindet er dialektisch das Alte und das Neue? Oder ist er doch wesentliche Substanz von etwas Neuem, das dann später erst, in einer neu organisierten, aber nachrevolutionären, eben evolutionären Gesellschaft zum Durchbruch gelangt, als Teil einer neuen Welt, nicht nur als Teil einer Revolution? Ist er doch Vorwegnahme neuer menschlicher Sichten, deren Aesthetikum jedoch ein neues Wissen verlangt, das die revolutionäre, erst zum Durchbruch gelangende Klasse des Proletariats noch gar nicht besitzen kann?

„Ja,“ sagt Lunatscharsky, „ich reichte meine Hand der ‚Linken‘, aber das Proletariat und die Bauernschaft taten das nicht. Im Gegenteil, sogar dort, wo sich der Futurismus direkt mit dem revolutionären Geist umhüllt, erfasst der Arbeiter zwar den revolutionären Geist, zieht aber gleichzeitig eine Grimasse wegen des futuristischen Beigeschmacks. Die Futuristen sagen: Das Proletariat ist noch nicht reif genug, ist noch nicht gewachsen genug. Aber es gibt verschiedenes Wachstum und der Futurismus ist eine krumm gewachsene Kunst. Er ist die Fortsetzung der bürgerlichen Kunst mit gewissen revolutionären ‚Verkrümmungen‘.“

Trotzdem soll man diese moderne Kunst all der Futuristen, Expressionisten und Konstruktivisten nicht als „Verkrümmung“ sehen, im Gegenteil: „Gewinnt man einen gewissen Abstand, so bemerkt man, dass es in den Oasen einer so deprimierend leeren Etappe der bildenden Kunst, wie sie die Menschheit heute durchläuft, bedeutende Künstler gibt, die neue Versuche auf originale Weise mit der alten Tradition verbinden . . . Die Bürger und Genossen, die mir hier zuhören, sollen nicht glauben, dass ich, wenn ich hier ziemlich scharf von den hässlichen Seiten des sogenannten Neuerertums in der Kunst gesprochen und von den in ihr vorhandenen Elementen des Widersinns und des Betrugs, damit sagen wollte, sie enthalte nichts als Widersinn und Betrug. Nein, es gibt auch wertvolle Arbeit, es gibt dort das Bestreben

der feinfühligsten und aktivsten Künstler, bestimmte eigene Erfahrungen auszudrücken und mit diesem künstlerischen Echo auf die Wirklichkeit, auf den heutigen Tag unseres Lebens zu reagieren.“

Die Diskussion geht nun unentwegt weiter, um dann in verschiedenen neuen Entschliessungen des Zentralkomitees ihre schriftliche Fixierung zu erhalten. Es ist der Appell der Partei an die revolutionäre Klasse. Denn diese Klasse ist es, die das Kulturerbe sich aneignen soll und zugleich das gesellschaftliche Fundament für eine neue Kultur schaffen. Dieses Schaffen ist jedoch zugleich getragen vom öffentlichen Gewissen, und die Künstler sind Teil dieses öffentlichen Gewissens, sogar sehr wichtiger Teil. Auch sie haben eine verpflichtende Aufgabe, auch sie sind engagiert, engagiert nicht in einem engen doktrinären Sinn, aber in der Totalität des gesellschaftlichen Seins.

Das sind die Losungen der Partei — aber derjenige, der sie als Künstler verwirklicht, ist nicht Kandinsky und nicht Tatlin, nicht Malewitsch und nicht Krinsky, sondern Majakowski. Wladimir Majakowski ist der künstlerische Genius der Oktober-Revolution, der jetzt das öffentliche Gewissen darstellt, es aufruft und ausruft, es weitertreibt, in Versen und in Reden, in Pamphleten und in Manifesten, in Vortragssälen und auf Plakatwänden, in Fabriken und in Kasernen. Er ist es, der den proletarischen Massencharakter verbindet mit kräftigster Individualität, der politische Agitation verbindet mit echtem revolutionärem Gewissen, der direkte, allgemeinverständliche Aussage verbindet mit höchstem Kunstvermögen, der einen neuen Inhalt mit einer neuen Form aufs engste verschmilzt. Majakowski ist es, der das Neue Russland genial ankündigt und verkündigt, der jetzt diese Jahre der Revolution, des Bürgerkrieges, der Intervention, diese wahrhaft heroischen Jahre künstlerisch in sich vereinigt.

Die Maler und Bildhauer, die Musiker und Regisseure besitzen keinen Majakowski, obwohl sich genialische Köpfe in ihren Reihen befinden — man denke nun an Kandinsky, an Tatlin oder Malewitsch, an Meyerhold oder Wachtangoff. Zwar haben sie alle bedeutenden Spielraum, werden sie sogar inmitten grösster Schwierigkeiten von der Regierung materiell kräftig unterstützt: so erhält 1919 Kandinsky die Möglichkeit, in

Moskau das „Institut für künstlerische Kultur“ zu gründen und 1921 die „Akademie der Kunst und Wissenschaft“, wird er Professor an der Kunsthochschule; aber er steht mit seiner Malerei und seiner Kunsttheorie abseits, er bleibt gesellschaftlich im luftleeren Raum — seine metaphysischen Bilder einer Heilung durch den Geist sind weltanschaulich dem Dialektischen Materialismus der proletarischen Revolution völlig entgegengesetzt. Er ist und bleibt Platoniker, seine Kunst ist und bleibt abstrakt. Er ist so wenig die jetzige Realität wie Malewitsch mit seinem Suprematismus und Petroff mit seinem verspäteten Symbolismus, wie Larionow mit seinem Rayonnismus und Lebedeff mit seinem Kubismus . . . Die andern aber, die Konstruktivisten und Kubo-Futuristen, die Biomechaniker und Dynamisten, sie alle befinden sich zwar nicht abseits des politischen und sozialen Geschehens, im Gegenteil, sie sind direkter Widerschein der momentanen Revolutionsergebnisse und deshalb, gerade als extremer Gegenpol der reinen „dauernden und absoluten“ Abstraktion blosser Tageskunst, bloss zeitlich bedingt, bewusst und betont relativ, Ausdruck einer ganz besonderen aktuellen gesellschaftlichen Situation, eines gesellschaftlichen Fieberzustandes: sie sind die Revolution während ihres Ausbruches und Furors, sie sind in ihrem hektischen Pathos und ihrem rasenden Tum blosser Begleitumstand der Revolution, Blut und Schweiß einer kreissenden Geburt.

So befinden sich die Künstler, die einerseits das Absolute in einer ewigen Werte beanspruchenden Abstraktion ersehnen, und die andererseits das Relative in einer schnellvergänglichen, dynamischen Konstruktion suchen, gleichermassen im Gegensatz zum gesellschaftlichen Realismus Lenins, wie denn auch das Traktat der holländischen Stijl-Gruppe, gerichtet an die Künstler Europas, der denkbar grösste Gegenpol ist zum Aufruf Lenins „An Alle!“, gerichtet an die Völker Europas — beides Manifeste der gleichen Zeit, des denkwürdigen Oktober 1917.

Die Wirrnis, die politisch wie künstlerisch die Oktober-Revolution begleitet, ebbt nun langsam ab: allmählich beginnen sich die politischen Gruppen zu kristallisieren in der Partei der Bolschewiki, beginnen sich die Künstlergruppen zu entwirren und aufzulösen, um sich dann ebenfalls neu zu sammeln. Nach der Beendigung des fast drei

Jahre dauernden, unzählige Opfer heischenden Bürgerkrieges und der überaus schwierigen Wiederherstellung der Volkswirtschaft zeichnet sich langsam die Konsolidierung des neuen Sowjetstaates ab, kommt es 1922 zur Bildung der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken. Hand in Hand mit der ökonomischen Rekonstruktion und dem Ausbau einer neuen materialen Basis der Gesellschaft folgt die Entfaltung eines neuen geistigen Ueberbaues: Millionen von Arbeitern und Bauern lernen schreiben und lesen, tausende von Schulen werden gebaut, unzählige Bibliotheken werden errichtet, überall werden Theater eröffnet — im Jahr 1920 gibt es allein innerhalb der Roten Armee an die zweitausend Theatergruppen und dramatische Zirkel. Die Begegnung des Volkes mit der Kunst in solch grossem Ausmass ist tatsächlich erstmalig in der Menschengeschichte.

Diese Begegnung jedoch ist ein komplizierter dialektischer Prozess, der doppeltes verlangt: das Volk muss sein künstlerisches Bewusstsein ständig heben und differenzieren, der Künstler muss eine Aussage machen, die dem Volk Wesentliches verständlich mitteilt; und das Wesentliche ist jetzt die stattfindende Aenderung der Gesellschaft, die Verwirklichung der revolutionären Postulate. Aber wie soll die abstrakte Kunst diese Mitteilung machen, wo sie doch zuletzt, menschlich gesehen, individualistisch-existential verankert ist, weltanschaulich gesehen, platonisch-metaphysisch fixiert? Wie soll das Volk diese abstrakte Aussage verstehen, die innerhalb der bisherigen Kunstgeschichte etwas völlig Ungeohntes darstellt und die erst noch in einer Sprache redet, deren Vokabular sogar die ästhetisch Gebildeten der bürgerlichen Klasse nur allmählich erfassen, und das zudem Missverständnissen Tor und Tür öffnet? Wie soll das Volk, auch das revolutionäre, auf Bildung und neues Wissen erpichte Volk dieser Malerei begegnen, die behauptet, allein die wahre Revolution zu vertreten und die eifernd und nicht selten geifernd die gesamte künstlerische Tradition verneint, sogar verachtet? — Es ist Malewitsch, der höhnisch Chagall als einen Gestrigen bezeichnet und vertreibt! Wie soll sich das Volk, das mit naturalistischen Augen die unmittelbar verständliche, eben „volkstümliche“ Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts betrachtet oder ihr erstmals begegnet, dieser Kunst der Historienbilder und

Genreszenen eines Repin oder Ssurikow, eines Korowin oder Wasnetzow, der Heiligenbilder Nesterows, der elegischen Landschaften Lewitans, wie soll es nun die zahlreichen modernen Ismen und deren ebenso zahlreichen Kunst- und Revolutionstheorien aufnehmen? Wie soll es die beiden Revolutionen, die politisch-soziale und die künstlerisch-ästhetische unter den gleichen Hut bringen?

Auf jeden Fall verlangt die geistige Wirnis ebenfalls nach Klärung. Aber wie kann und soll die Klärung erfolgen, wenn die Weltanschauung der jetzt herrschenden Partei der Bolschewiki, der Marxismus, noch keine ausgebildete Aesthetik der bildenden Kunst besitzt, wenn diese ihre Aesthetik noch mit den Kategorien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts richtet? Ist nach dem künstlerischen Chaos der Revolutionstage nicht das Steuer herumzuwerfen, ist nicht sogar der Weg, den die Kunst fortan beschreiten soll, vorzuzeichnen sind nicht Wegweiser aufzurichten? Ist nicht die ungebändigte und ungebändigte Freiheit einzuschränken, wie man es jetzt im Schulwesen tun muss, in der Wiederherstellung der Militärhierarchie, in der Ordnung des Familienrechtes? Sind nicht Richtlinien aufzustellen, die die Kunst in den Gang der gesellschaftlichen Rekonstruktion einordnen? Ist die Kunst nicht weltanschaulich zu engagieren, da ja die Revolution ebenfalls weltanschaulich fundiert ist?

Zweifellos ist eine erste Periode, die des wirren Durcheinander und der völligen Freiheit beendet; eine zweite Periode beginnt mit dem Manifest der „Assoziation der Künstler des revolutionären Russland“: „... Die alten Künstlergruppierungen haben ihren Sinn verloren, die Grenzen haben sich verwischt, sowohl hinsichtlich ihrer Ideologie als auch hinsichtlich der Form; sie sind lediglich noch Gruppen von Menschen, welche nur durch ihre persönlichen Beziehungen verbunden sind, aber keine ideologische Grundlage und keinen Inhalt besitzen. Den Inhalt der Kunst aber halten wir für das Kennzeichnen eines wahrhaften Kunstwerken. Der Wunsch, diesen Inhalt auszudrücken, gebietet uns Künstlern des revolutionären Russland die Vereinigung, besonders im Hinblick auf die vor uns stehenden, vorgezeichneten Aufgaben...“

Die Würfel sind gefallen. Kurz vor Erscheinen dieses Manifestes verlässt Kandinsky Russland

und ihm folgt ein Teil der Abstrakten und Konstruktivisten: etliche wie Annenkow oder Mansurow allerdings erst Jahre später; einige wie Lissitzky oder Malewitsch kehren wieder zurück, andere wie Rodschenko bleiben im Lande. Meist schaffen sie unbeirrt weiter, teils administrativ stark behindert, wenn nicht geschmäht und verfolgt, teils geachtet und als Kunstpädagogen tätig.

Dreiviertel Jahre vor seinem Tod schreibt Lenin am 26. Mai 1923 in der Prawda: „Bei uns war der politische und soziale Umsturz nur Vorläufer jenes kulturellen Umsturzes, jener Revolution, an deren Schwelle wir immerhin schon stehen... Uns genügt jetzt diese kulturelle Revolution, um zu einem völlig sozialistischen Land zu werden; aber diese Kulturrevolution erfordert ungeheure Anstrengungen, sowohl rein kultureller... als auch materieller Art, weil ja, damit wir uns in ein kulturelles Land verwandeln können, eine gewisse materielle Basis notwendig ist.“ — Die Auseinandersetzung Kandinsky — Lenin ist damit beendet.

\*

Nicht beendet ist sie für ihre Nachfolger; im Gegenteil, der Streit beginnt immer wieder von neuem, um mit der Zeit die Kunst selber krass in Mitleidenschaft zu ziehen. Je mehr sich einerseits der neue Staat durch eine harte Diktatur festigt, andererseits jedoch isoliert und auf sich selbst zurückgeworfen wird, je mehr der Aufbau der neuen Gesellschaft intensivere Anstrengungen verlangt und die umfassende Einheit des Willens fordert, desto mehr wird das gesamte kulturelle Schaffen diesem Willen untergeordnet, das Engagement des Künstlers wird aus einem weiten, freien Engagement innerhalb der künstlerisch-gesellschaftlichen Tätigkeit zu einem engen, diktierten Engagement der weltanschaulichen Doktrin; ein Vorgang allerdings, der nicht neu ist in der Geschichte: man denke nur an die kirchliche Kunst der tridentinischen katholischen Gegenreformation, die den Maler bis in die Farbgebung hinein dem Rat und Urteil des Theologen unterwarf.

Und zudem wirkt sich der schwerwiegende Umstand aus, dass kein malerisches Genie existiert, das einen künstlerischen Durchbruch vollzieht, indem es den neuen Inhalt, eben den Aufbau einer neuen Gesellschaft, durch eine dem Inhalt entsprechende neue Form einfängt. Keiner malt

genialisch als beispielhafter, umfassender Entwurf der Wirklichkeit die werdende sozialistische Welt, wie seinerzeit die Holländer die neue Bürgerwelt des siebzehnten Jahrhunderts und die Franzosen die neue Bürgerwelt des neunzehnten Jahrhunderts festgehalten, kein Hals oder Rembrandt ersteht, kein Manet oder Courbet; keiner malt mit neuen, eben revolutionären Formen einen neuen, eben revolutionären Inhalt wie Jacques-Louis Davis „Marats Tod“ oder Eugène Delacroix „Die Göttin der Freiheit, das Volk führend“. Der Vergleich erst noch mit der wahrhaft revolutionären Malerei des aufbrechenden Bürgertums der italienischen Frührenaissance offenbart den sich allmählich ausbreitenden Verlust an künstlerischer Substanz.

Dieser Verlust kann nicht aufgehoben werden durch die Nachfolger der Abstrakten, die sich im gesellschaftlich luftleeren Raum befinden, weil deren Rebellion vorab eine Sache des auf sich allein gestellten Individuum ist, ein Aufstand metaphysischer Philosophie; sie kann ebenfalls nicht aufgehoben werden durch die Nachfolger der russischen Realisten des neunzehnten Jahrhunderts, weil diese der dominierenden Schule der sogenannten „Wanderer“ verhaftet bleiben, ihre Darstellungsweise daher alles, nur nicht revolutionär ist, sondern restaurativ: alte überlieferte Formen werden für einen neuen Inhalt verwendet — analog der frühchristlichen Kunst —, um allgemein verständlich zu sein, um das neue weltanschauliche Engagement direkt zu tätigen. Dieses unmittelbare Engagement endet zufolge seiner immer mehr überhandnehmenden doktrinären Einengung in einem Zweckoptimismus mit unzähligen sozialistischen Helden in edler Pose, in einem „naturalistischen Idealismus“. Nur sehr wenige Bilder ragen aus der Gleichschaltung heraus, unter ihnen das vielleicht hervorragendste: die von Alexander Alexejewitsch Deineka 1928 gemalte „Verteidigung von Leningrad“; aber sie steht im Bann des zehn Jahre zuvor verstorbenen Schweizer Malers Ferdinand Hodler, der innerhalb der bürgerlichen Welt kühn die naturalistischen Dämme der herkömmlichen Historienmalerei als „gefrorene Geschichte“ durchbrochen.

Ein Jahr später, 1929, nimmt dann einer der bedeutendsten russischen Abstrakten, El Lissitzky, nachdem er zeitweise in Deutschland Lehrer am Bauhaus gewesen und in die Sowjetunion zurück-

gekehrt, die Diskussion Kandinsky-Lenin von neuem auf: es ist, wie vorher das Manifest der „Assoziation“ der Beginn der zweiten Periode gewesen, der Abschluss dieser gegen zehn Jahre dauernden Zeit der sogenannten „Rekonstruktion“. Indem er sich mit dem Problem der Architektur und des Raumes befasst und Wesentliches über Malewitsch und Tatlin aussagt, hält er unter dem Titel „Ideologischer Ueberbau“ folgendes fest:

„Wir führen hier einige Abschnitte eines Lebensprozesses auf, der, erst durch die Revolution zur Welt gebracht, noch keine fünf Jahre zählt. In dieser Zeit haben sich die hohen Forderungen, die die Kulturrevolution stellt, im Gefühl und im Bewusstsein unserer neuen Architektengeneration verwurzelt. Unserem Baukünstler ist klar geworden, dass er durch seine Arbeit als aktiver Mitarbeiter am Aufbau einer neuen Welt teilnimmt. Für uns hat das Werk eines Künstlers keinen Wert ‚an und für sich‘, keinen Selbstzweck, keine eigene Schönheit; all dies erhält es erst durch seine Beziehungen zur Gemeinschaft. In der Schöpfung eines jeden grossen Werkes ist der Anteil der Architekten ersichtlich und der Anteil der Gemeinschaft latent... Wir sind in unserer Architektur wie in unserem gesamten Leben bestrebt, eine soziale Ordnung zu schaffen, das heisst, das Instinktive ins Bewusstsein zu heben. Der ideologische Ueberbau schützt und sichert die Arbeit. Als Unterbau für die Erneuerung nannten wir zu Anfang die sozialwissenschaftliche Rekonstruktion. Sie ist der eindeutige Ausgangspunkt; aber es wäre ein Fehler, die Zusammenhänge so simpel zu erklären. Das Leben, das organische Wachstum ist ein dialektischer Prozess, der gleichzeitig Ja und Nein bedeutet, Plus und Minus. Alles Entstehende ist Teil des gesellschaftlichen Lebensprozesses, ist die Folge bestimmter Tatsachen und wirkt sich weiter auf die entstehenden Absichten aus. Auf der Basis des Entstandenen bildet sich eine Ideologie, eine Betrachtungsart, bilden sich Deutung und Beziehung, die weiter auf das Entstehende ausstrahlen...“

So ist hier das dialektische Verhältnis von gesellschaftlichem Unterbau und Überbau eindeutig gefasst; es ist gleichzeitig die doppelte Absage an jegliche Idealisierung und Idolisierung; es ist sowohl die Absage an die metaphysische Abstraktion als „Revolution der Kunst“ wie auch die Absage an den pseudorealistischen Naturalis-

mus als „Kunst der Revolution“, die beide einseitige Verabsolutierungen sind, sogar Mystifizierungen.

Aber Lissitzkys These ist noch mehr: sie ist der Schwanengesang der revolutionären Epoche, die von 1917 bis 1930 dauerte; was folgt, das ist die Evolution als vermehrte Straffung der Parteidiktatur, das ist die Einengung und Dogmatisierung der Doktrin, das ist angesichts des sich ausbreitenden, kriegsschwangeren Faschismus in Westeuropa und der Krisensituationen des Weltkapitalismus die Konzentration aller Kräfte auf den Ausbau der schwerindustriellen Basis, das ist in weiterer Folge die unerbittliche Indienststellung und Indoktrinierung der gesamten Kultur auf diese geschichtlich notwendige Vereinfachung hin. Das Engagement des schöpferischen Menschen wird materiell wie geistig total und direkt, und von den drei Seinskategorien als Wirklichkeit, Möglichkeit und Hoffnung bleibt jetzt mehr als zwanzig Jahre lang nur die Wirklichkeit. Neue Möglichkeiten ergeben sich erst nach Beendigung dieser Aera, in deren Mittelpunkt die Ungeheuerlichkeit des Zweiten Weltkrieges, die schreckliche Zerstörung weiter Teile der Sowjetunion und der Verlust Millionen von Menschen gestanden; neue Hoffnungen erweisen sich erst heute, zwar noch unter immensen Schwierigkeiten, aber in nicht

geringer Zahl von jungen Dichtern und Malern mit einem neuen differenzierten Wissen. So könnte es sein, dass die Synthese: Revolution der Kunst als Kunst der Revolution doch noch verwirklicht wird; sie wäre jedoch eine verspätete, historisierende Angelegenheit, da die Revolution in Russland bereits der Geschichte angehört: man feierte doch den fünfzigsten Jahrestag des Oktober 1917.

\*

Wie die englische Revolution des siebzehnten Jahrhunderts den Dichter Milton gefunden, so die Russische Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts den Dichter Majakowski — beide fanden ihren genialen Maler nicht, während die Französische Revolution des achtzehnten Jahrhunderts in David ihren grossen Maler fand, aber keinen genialen Dichter. Nur einmal in der Neuzeit sind wirkliche Genien als Dichter und Maler beisammen: die Französische Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kennt Delacroix und Baudelaire. — Grosse Revolution als beispielhafter Entwurf der Möglichkeit und Hoffnung ist eine ganz besondere und seltene Sache; grosse Kunst als beispielhafter Entwurf der Wirklichkeit ist ebenfalls eine ganz besondere und seltene Sache. Die Identifikation beider ist eine noch grössere und seltenere Sache.

## Októbrová revolúcia a umenie

(Povstanie ruských abstrakcionistov)

Hned v začiatkoch Októbrovej revolúcie vystupujú dve mimoriadne, kvalitami príbuzné osobnosti: V. I. Lenin a W. Kandinsky. Obaja by chceli všetko usporiadať po novom, preinačiť svet, obaja sú v podstate systematici. Ich vystúpenie — ktoré sa datuje z rokov 1905 až 1912 a končí sa roku 1923 — znamenalo niečo viac než rozhodovanie medzi dvoma názormi.

Uprostred týchto rokov leží mohutná revolúcia z roku 1917, ktorá spôsobila, že nielen robotníci a roľníci, ale aj ruskí umelci získali ako revolucionári pocit slobody. To čo generácie umelcov namietali v opozícii proti akademizmu, naturalizmu a historizmu, všetko od van Gogha po Cézanna a za čo manifestovali fauvisti, expresionisti, konštruktivisti, rayonisti, futuristi a suprematisti, odrazu v celej šírke rehabilitovali. Ich „revolúcia v umení“ sa teraz pokladá za „umenie revolúcie“. Ich maľby a sochy pokladajú dokonca za revolučnejšie, než je revolučnosť spoločenskej skutočnosti, lebo demonštrujú nielen novosť v súčasnosti, ale zároveň revolučnosť budúcnosti.

Tatlinov „mašinizmus“ sa stupňuje do nekonečna v návrhu na odvážny projekt pomníka komunistickej Tretej internacionály, ako aj v plánoch Robotníckeho paláca kultúry. Krinsky velebí v kresbách a grafikách „mechanizovaného pracujúceho človeka“. Adekvátnym stánkom k tomuto náboženstvu sú Mejercholdove „Vyššie štátne dielne réžie“. Vrcholom všetkého je však „Laboratórium pre syntetickú chémiu slov“, v ktorom doslovne ide o mechanizáciu a dokonca i chemizáciu básnického umenia.

Rodia sa nové izmy. K futurizmu, expresionizmu, kubizmu, orfizmu, rayonizmu, suprematizmu, tatlinizmu, konštruktivizmu, syntetizmu a non-objektívizmu pribúdajú ďalšie: kozmizmus, maginizmus, dynamizmus, ego-futurizmus, biochemizmus. Každý z týchto izmov si, pravda, nárokuje vedúce miesto. Najhlasnejšie vystupuje tzv. „proletárske umenie“ v podobe „prolet-kultu“. „Nové o sebe ešte nie je revolučné — namieta Lenin v kritike futuristov a konštruktivistov — prečo sa máme otočiť chrbtom ku kráse, azda iba preto, lebo je staré?“ Lunačarskij odsudzuje: „futurizmus je pokrivené umenie“.

Ústredný výbor dáva umelcom pokyny. Nerešpektuje ich ani Tatlin, ani Malevič a El-Lisickij, ale Majakovskij, ktorý sa stáva géniom Októbrovej revolúcie. No medzi maliarmi a sochármi a takisto medzi hudobníkmi a divadelníkmi sa nenašiel žiadny Majakovskij. Uznávaní umelci dostávajú štátnu podporu, ale Kandinsky ostáva platonikom a abstrakcionistom, aj keď strana zdôrazňuje, že obsah je hlavným znakom každého ozajstného umeleckého diela.

Kandinsky opúšťa Rusko, po ňom nasledujú ďalší abstrakcionisti a konštruktivisti. Dialóg medzi Leninom a Kandinskym sa týmto končí, ale neskončil sa pre ich nasledovníkov, naopak, spor naďalej trvá.

## Vplyv Bauhausu na súčasnú architektúru v USA

Ešte pred rokom 1932, končiac právnické štúdiá v Prahe, som občas navštívil svojich priateľov — maliarov, študujúcich na tamojšej Akadémii výtvarných umení. Išlo o skupinu poslucháčov pochádzajúcich zo Slovenska, ponajviac žiakov prof. Viléma Nowaka. Jeho škola bola v tých časoch najprogresívnejšia a najliberálnejšia. Umiestnená bola v novom pavilóne Akadémie spolu s Architektonickou školou prof. Josefa Gočára, ktorú sme preto v študentskom slangu nazývali aj „Gočárovna“. Naproti tomu v staršej budove Akadémie v škole profesora Obrovského končil svoje štúdiá môj obľúbený, humorom opíjvajúci Cypro Majerník. K nemu ma už roky viazala zvláštna ľudská náklonnosť a sympatia, keďže som v ňom videl „veľkokostolianskeho rebelanta i vyhnanca“, ktorý — hoci syn nie celkom chudobného gazdu — rozhodol sa dať na trnistú cestu výtvarného umenia, opustiac pluh za prekárania svojho rodiča. Vyvolajúc Cypra Majerníka z ateliérov prof. Obrovského, zaujímal som sa predovšetkým o jeho sociálno-existenčný stav, pretože neustále zápasil o živobytie — bez akejkoľvek podpory. On ma ale predbehol, dychtivo mi oznámia, že Marcel Breuer z Dessau, asistent profesora Waltera Gropia, prišiel práve do Prahy. A teda, keďže viem aj po maďarsky, či sa s ním nechcem pohovárať, lebo je rodákom z Pécsváradu. To bolo moje prvé stretnutie so živým „bauhauzistom“, tesne pred zatvorením dessauskej školy.

Marcel Breuer, hnaný zvláštnym inštinktom, začal v podstate emigrovať už pred zatvorením školy v Dessau. Bauhaus stál vtedy pod novým riadením Miesa van der Rohe, ktorý čelil omnoho nebezpečnejšej politickej situácii než predtým zakladateľ Bauhausu Gropius. Celé hnutie Bauhausu označovala nacistická hitlerovská strana — nastupujúca roku 1932 v provincii Anhalt — ako ústav dekadentov, podvratníkov a symbol bolševizmu. Napriek všetkej námaha vtedajšieho vedúceho kultúrnych záležitostí v Dessau dr. Fritza Hesseho a Miesa škola bola napokon v októbri 1932 zatvorená, a to aj navzdory medzinárodnému protestu.

Mies van der Rohe sa však nevzdával nádeje a prenesením Bauhausu do Berlína — do budovy istej opustenej továrne na telefóny — snažil sa predĺžiť život tejto vynikajúcej architektonickej a výtvarnoumeleckej školy. Podarilo sa mu to na krátkych šesť mesiacov, plných neprijemností, ktoré sa stupňovali tak, ako sa Hitler a jeho stúpenci viac a viac zmocňovali verejných vecí.

Marcel Breuer ako by to všetko bol predvídal. Po odstúpení Gropia z riaditeľského miesta Bauhausu začal sa zavčasu odpútať od nemeckých pomerov, znemožňujúcich akúkoľvek výkonnú prácu na poli progresívne, humanisticky a sociálne koncipovaného programu Bauhausu. Prakticky preto sa javil Marcel Breuer v mojich očiach ako prvý „emigrant vagans“. On vlastne medzi prvými začínal exodus bauhauzistov z Nemecka po Európe a neskôr do Ameriky ešte pred chýrnym rozhovorom riaditeľa Ludwiga Miesa van der Rohe s hitlerovským ministrom kultúry von Rosenbergom (mimochodom rozhovor sa konal za písacím stolom navrhnutým už dávnejšie bauhauzistami, ktorý dokonca sám Rosenberg považoval za veľmi účelný). Po tomto neskoronočnom, vášnivom rozhovore sa zdalo, že Bauhaus a všetky hodnoty, ktoré reprezentoval od roku 1919, budú teraz predsa len zachránené. Počas celého dramatického jednanja za bauhauzistickým písacím stolom v júli 1933 čakal takmer celý profesorský zbor v reštaurácii, otvorenej do neskorých nočných hodín, a číhal v strese na návrat direktora z Rosenbergovej kancelárie.

Mies van der Rohe oznámil najprv svojim kolegom zmenený, quasi-liberálnejší Rosenbergov postoj, odlišný od postoja Gestapa, ktoré 11. apríla 1933 prekutalo školskú budovu, hľadajúc dokumenty po komunistickej činnosti, a zakázalo študentom aj profesorskému zboru vstup do nej. Po nadľahčení stiesnenej nálady svojich kolegov a po pripitku na novú nádej Mies náhle vyhlásil, že napriek Rosenbergovmu prísľubu predsa len bude najvhodnejšie sa vystrihať eventuálnej perzekúcie a školu zatvoriť. Takto vlastne Mies van der Rohe predvídal a energicky predišiel intenciam nového režimu a týmto dňom sa fakticky

začal aj skupinový exodus bauhauzistov, ktorý individuálne začal už dávnejšie Marcel Breuer.

Predohrou Breuerovho odchodu z Nemecka bol jeho pobyt v Prahe na Gočárovej škole staviteľstva, kde som ho stretol a potriasol si s ním ruku v spoločnosti umelcov Andreja Nemesa, Jána Želibského, Frica Hoffstädtera, Jána Mudrocha a iných slovenských adeptov výtvarného umenia na pražských vysokých školách. Zastihli sme ho s nástrojmi v rukách vo veľkej, prázdnej miestnosti, v ktorej Breuer práve tvaroval „x-tú variáciu“ svojej stoličky z ohýbaných kovových rúr, účelnej stoličky, dosahujúcej dnes — v podobe jedného z mnohých variantov — celosvetový štandard a bez ktorej si nemožno prakticky predstaviť ekonomicky zariadenú verejnú inštitúciu, posluchárne alebo prijímacie miestnosti. Videl som, že Marcel Breuer bol veľmi zahĺbený do detailov riešenia nového tvaru stoličky. V rukách držal kliešte a pásky z remeňa či podobného materiálu na prepaženie operadla. Po krátkej, sympatickej výmene niekoľkých slov najprv v nemčine a potom v jeho rodnom jazyku — maďarčine — ohľaduplne som sa odporúčal a, žmurknúc na chlapcov zo Slovenska, sme sa z jeho „eremitáže“ v Gočárovni úctyplne vytrahli. Odchádzajúc z tejto krátkej návštevy u „pravej ruky“ zakladateľa Bauhausu — Gropia — ihneď som nadobudol dojem (súdiac podľa jeho pohybov a narábania s nástrojmi i materiálom počas nášho zoznamovacieho rozhovoru), že ide o perfekcionista, ktorý premyslene kladie dôraz na každý detail, a o znamenitého konštruktivistického technológa. S jeho prácami som sa znovu stretol až roku 1947, keď som sa prisťahoval do USA.

Po zatvorení školy v Berlíne začala sa hromadná emigrácia bauhauzistov najprv do okolitých krajín, v ktorých ešte vládli demokratické režimy, a neskôr za Atlantik. Vasilij Kandinskij sa napríklad vysťahoval do Paríža, Klee sa vrátil do rodného Švajčiarska. Gropius po trojročnom pobyte v Anglicku zakotvil napokon roku 1937 na Harwardskej škole architektúry v Cambridge, v USA. Na Harward nastúpil ako vedúci architektonickej vysokej školy. V tom istom roku pozval tamtiež za asistenta svoju už osvedčenú pravú ruku, „majstra“ Marcela Breuera. Takto im bolo obom umožnené začať aj staviteľskú prax.

V prvých rokoch pôsobenia na Harwarde si obidvaja postavili v konzervatívnom ovzduší

predmestských viliek účelné rodinné domce, v ktorých pohotovo použili mnohé štandardy americkej architektúry v New Englande. Zaujímavá je reakcia jedného význačného obyvateľa tejto štvrte na novopostavené rodinné domy: Gropius, stretnúc jedného dňa potomka staroslávnej americkej rodiny Johna Adamsa, svojho nového suseda, bol frapovaný vyhlásením tohto konzervatívneho Bostončana, že najnovšie moderné domy navrhnuté práve ním a Breuerom sa lepšie zhodujú so starou americkou tradíciou celého sídliska vo svojej jednoduchosti a účelnosti než mnohé iné nové riešenia. Z Gropiovho suseda prehovoril duch tradičnej, pragmatickej americkej filozofie. Práve ona dávala a dáva Amerike zvláštnu flexibilitu. Cez ňu neustále prijíma nové popudy a myšlienky z celého sveta, či už na poli vied, techniky alebo umenia.

Ďalším význačným členom exodusu do Ameriky sa stal roku 1937 vytrvalý Mies van der Rohe, keď ho požiadali, aby učil na Illinois Institute of Technology (IIT), vtedy nazývanom „Armour Institute“. Miesa potom nasledoval Peterhans Hilberseimer a mnohí jeho študenti. Moholy-Nagy založil tzv. „New Bauhaus“, neskôr známy ako Institute of Design v Chicagu. Slávny typograf Bayer sa stal riaditeľom a umeleckým poradcom veľkej reklamnej agentúry v New Yorku a profesor Albers zase začal vyučovať na Black Mountain College v severnej Karolíne. Takto sa od začiatku druhej tretiny 20. storočia prijímali a rozširovali v USA na školách staviteľstva a výtvarných umení výchovné metódy a myšlienky Bauhausu.

Zo všetkých spomenutých sa Gropius v spolupráci s Adolfom Meyerom zúčastnil v Amerike — už roku 1922 — medzinárodnej súťaže so svojimi návrhmi na mrakodrap vydavateľstva časopisu Chicago Tribune. Budova mala pozostávať z troch blokov rozličnej veľkosti, s viditeľnou železobetónovou konštrukciou na priečeliach v zmysle tradície „chicagskej školy“, podľa ktorej štruktúrne články majú byť zvýraznené a opticky uprednostnené pred prvkami neštruktúrnymi. (Bolo to už v jeho predvojnových projektoch továrne Fagus a budov postavených z príležitosti výstavy Werkbund.) Približne v tom istom čase píše Gropius knihu o ideách a štruktúre štátneho Bauhausu a roku 1925 vydáva v Mníchove sumárnu knihu pod názvom *Internationale Archi-*

tektur, v ktorej priniesol prvý raz prehľad všetkých moderných stavieb, zhodujúcich sa s koncepciou a s cieľmi Bauhausu. Medzi nimi boli práce najpokrokovejších architektov z európskeho aj amerického kontinentu. Nachádzame v nej aj stavby Franka Lloyd Wrighta, architekta silného individualistického prejavu, ktorý už pred prvou svetovou vojnou vyrastal ako „enfant terrible“ americkej novodobej architektúry.

Pre veľký rozsah námetu o bauhausistoch v USA sa sústredíme nateraz len na architektonickú a pedagogickú činnosť vedúcich osobností tohto hnutia. Po krátkodobej a smrťou predčasne prerušenej činnosti Moholya-Nagya myslíme predovšetkým na vynikajúcu výchovnú a projekčnú prácu W. Gropia, Miesa van der Rohe a Marcela Breuera. Vpád tejto trojice bauhausistov v druhej tretine nášho storočia zanechal neodškriepiteľné stopy a v podstate vlastne zmenil celkový obraz a vývoj americkej architektúry. Mnohé z ich pionierskych prác na území USA — popri architektonických štruktúrach Franka Lloyd Wrighta, ako napr. jeho Kaufmann House „Falling Water“ v Bear Run v Pensylvánii z roku 1936 — sú dnes vyhlásené za národné historické pamiatky a vzaté pod verejnú ochranu. Podobne aj Gropiov prvý rodinný dom, postavený roku 1937, o ktorom sme hovorili v súvislosti s poznámkou jeho amerického suseda J. Adamsa.

Z pedagogického hľadiska zo spomenutej trojice bauhausistov v USA najsilnejšie determinoval návrhárstvo v staviteľstve Gropius. Jeho žiaci rozvíli isté štruktúrne a priestorové riešenia, ktoré sa dnes v návrhárňach amerických architektov označujú aj termínom „Gropian“ (gropiovské). Zdá sa, že Gropius svojou neobyčajnou, altruistickou, všetko objímajúcou a na všetko do detailov mysliacou povahou vychoval najväčší tábor mladých adeptov funkcionalistickej americkej architektúry. V tejto výchove ho znamenite podporoval svojim technologickým kritikizmom jeho majstrovský asistent Breuer. Keby sme dnes, takmer po polstoročnom odstupe od počiatkov činnosti Waltera Gropia chceli charakterizovať podľa zásad Bauhausu základnú poučku, ktorou sa on riadi pri organickom navrhovaní architektonických celkov a všetkých do podrobností premyslených funkcií, museli by sme povedať, že je to stále, aj dnes, v 85-tom roku aktívneho veku

tohto veľkého majstra modernej architektúry, zásada „per intergrationem“.

Sociálne a humanisticky, v ovzduší demokratickej starostlivosti a koordinácie zdá sa byť Gropius niekedy až prehnane ustarostený, aby svojimi architektonickými návrhmi predvídal každú funkciu a potrebu človeka alebo spoločenstva. Slovom, integruje organicky a snaží sa o jednotu zložiek, hoci často ide o veľmi rôznorodé požiadavky. Keby sme to mali vyjadriť hudobne, siahli by sme po termíne „Andante moderato con voce humana“. Gropius bol a ostal vždy zástancom koordinácie a práce kolaboratívnej. Preto ako vyvrcholenie svojho dávneho experimentu s kolaboratívnou praxou založil roku 1945 spoločnosť „The Architects Collaborative Inc.“ (TAC), ktorá s prenikavým úspechom účinkuje dodnes. Jej organizáciu práce možno definovať nasledovne: konečné rozhodnutia o návrhoch, ktoré sa majú uskutočniť, ostávajú v rukách jednotlivých partnerov. Jeden z nich je zodpovedný za celok a ostatní, všetci skončení a dokonali špecialisti, pracujú na dosiahnutí maximálnej účelnosti a pohodlia v produkcii realizovateľných štandardov v organickej skupinovej jednote.

Zaujímavé je konštatovať zo spätného pohľadu, že takýto sociálny altruizmus a zmysel pre kooperáciu boli Gropiovi vrodené. V knihe nazvanej *Scope of Total Architecture* (vydaná roku 1943 v sérii *World Perspectives*, N. Y. C.), v ktorej zhrnul svoje zásady o účele architektúry po dlhých desaťročiach pedagogickej aj staviteľskej praxe, spomína si na zvláštny moment vo svojom živote: „Keď som bol malým chlapcom, niekto sa ma spýtal, ktorú farbu mám rád. Roky si potom robila moja rodina zo mňa posmech, pretože som po krátkom zaváhaní odpovedal: «Bunt ist meine Lieblingsfarbe».“ („Moja obľúbená farba je pestrosť.“) Chlapec Gropius už vtedy cítil náklonnosť pojať všetky dôležité zložky života do jednoty, namiesto toho aby vylúčil z nej nejaké časti, aby sa takto nestal vo svojich náhľadoch a zámeroch úzkoprýmym a dogmatickým. Preto až dodnes, vekom starec, ale myšlienkami a temperamentom mladík, vie profesor Gropius prijať akúkoľvek iniciatívu a myšlienku, ktorá pri architektonickom stvárňovaní priestoru uľahčuje život človeka a spoločnosti.

Bauhausisti vôbec ako pedagógovia radi používali pre myšlienku organickej integrácie a pruž-

nosti porovnanie so stromom, ktorého tri hlavné zložky harmonicky súvisia a spolupracujú: korene, kmeň a koruna. Prvý z nich bol tuším maliar Klee, druhý Mies van der Rohe a potom takéto prirovnávanie pre organickosť, ktorá väzí koreňami v potrebách ľudskej spoločnosti a doby, opakovali často iní ako rečnícky zvrät alebo symbol bauhausizmu. Takto bol nahradený pôvodný Feiningerov symbol Bauhausu, znázorňujúci katedrálu ako pravzor spolupráce všetkých staviteľských a výtvarných cechov.

Roku 1953, pri príležitosti svojej sedemdesiatky, mal Gropius v Chicagu slávnostnú reč, vyzvaný starým kolegom Miesom van der Rohe, vtedy už riaditeľom IIT. Keď sa dozvedel, že na jeho počesť chcú na priestranstve pred nemocnicou Michaela Reesa v Chicagu (pri stavbe ktorej Gropius bol osem rokov odborným poradcom) zasadiť strom, poznamenal: „Želal by som si, aby sa na tomto strome, na ktorom môžu sedieť vtáci mnohých farieb a druhov, každý cítil bezpečne. Neželal by som si vymedziť používanie tohto stromu len pre také druhy vtákov, ktoré by mali špicaté chvostíky alebo aerodynamické siluety, alebo zasa medzinárodné črty alebo napokon «bauhausistický odev». Slovom, rád by som sa stal pohostinným stromom, z ktorého by bolo počuť mnohé a rozličné piesne, len nie falošné zvuky imitátorov...“

Z povedaného je zrejme, že v Gropiovom celoživotnom diele, ktoré ani dnes nie je ukončené, vlastne sa opäť ozýva heslo všetkých pribojných novodobých architektov a umelcov, smädiacich za pravdou a pôvodnými riešeniami. Ide tu vlastne aj o metódu Gropiovho súčasníka amerického pôvodu, večne nespokojného Franka Lloyd Wrighta, ktorý, pracujúc ešte pod vedením Sullivana v Chicagu, dal nad ohnisko svojho domu vytesať svoje životné heslo: „Pravda je život“ — či naopak — „Život je pravda“. Takto Gropius a bauhausisti, ktorí po prevzatí moci nacistami v Nemecku prešli cez Atlantik, organicky vplynuli do hesla architektúry amerického kontinentu. Hesla, ktoré Frank Lloyd Wright vyhlásil už pred prvou svetovou vojnou.

Pozrime sa teraz na Gropiovu architektonickú činnosť po opustení Nemecka roku 1936. Po návrhoch na Impington Village College v Cambridgeshire, ktoré vypracoval spolu s E. M. Fryom ešte v Anglicku ako prvý vzor školy pavilónového

typu a jednopodlažnej školskej budovy v USA, po menších návrhoch na rodinné domy a sídliská v oblasti Bostonu, N. E., USA, spolu s Breuerom vypracoval roku 1941 schému na sídlisko v Kensingtone neďaleko Pittsburgu. Na kensingtonskom sídlíštnom návrhu je zaujímavé, to, že budovy sú voľne zoskupované, podľa geologického profilu zvažujúcich sa návrší. V rokoch 1949—1950 vypracoval a vybudoval pre Harwardskú univerzitu v spolupráci s TAC skupinu siedmich trojpodlažných a štvorpodlažných internátov, nazvaných The Graduate Center. V týchto budovách sa znovu usiloval veleniť do architektúry aj iné odvetvia výtvarného umenia. V jedálni sú to napr. nástenné maľby od Joana Miróa a Herberta Bayera, drevené reliéfy Hansa Arpa a práce iných umelcov. Medzitým, samozrejme, ako hlavný poradca a hýbateľ TAC v Cambridge — v spolupráci s mnohými inými vedúcimi architektami Ameriky — projektoval a realizoval mnohé význačné budovy, z ktorých treba spomenúť veľvyslanectvo USA v Aténach, postavené roku 1961. Zaujímavé je, ako vedeli Gropius a jeho pracovný team spojiť funkčné a účelové potreby s gréckym „génium loci“. Po dokončení budovy Gropius konštatoval, že cieľom takejto štruktúry bolo, aby vyzerala vážne, mierumilovne a pozývajúco a aby popri zladení s klasickým duchom miesta zároveň vyznela aj moderne. To sa mu plne podarilo najmä kombináciou stĺpových podpier krokvicového strešného preklenutia a štvorcovým patiom v strede budovy. Približne v tom istom roku začal pracovať na smernom pláne bagdadskej univerzity v Iraku, veľkolepom rozvrhu univerzitného mesta a kultúrneho centra, z ktorého boli dosiaľ postavené len niektoré budovy. Veľmi zaujímavovo riešil vstup do univerzitného mesta s tromi štíhlymi, v polkruhoch vrcholiacimi oblúkmi, z ktorých vrcholný uzáverový kameň vynechal, symbolizujúc tým, že pre pokrok vied a umení je vždy potrebné mať „otvorenú myseľ“.

Z najposlednejších prác veľkých rozmerov z návrhárskeho stola Gropiovho a jeho spolupracovníkov prichodí spomenúť mrakodrap leteckej spoločnosti „Panam“ v New Yorku a ďalej urbanistické plány na prestavbu doľného mesta v Bostone, ktoré je ešte len v štádiu rozpracovania. Najnovšie bola na jar 1968 otvorená budova „East Tower“ v Clevelande, projektovaná už 84-ročným Gropiom. Jej masívnosť a funkčnosť má zaiste tzv.



„gropiovské“ kvality. Na tejto budove spolupracovali aj niektorí z jeho najmladších žiakov. Treba spomenúť aspoň tých, ktorí sa okolo neho zoskupovali v posledných rokoch, najmä už zosnulú Jean B. Fletcherovú, Normana C. Fletchera, Johna C. Harknessa, Sarah P. Harknessovú, Loisa A. McMillena a Benamina Thompsona. Všetkých menovaných, tvoriacich v súčasnosti skupinu zvanú „TAC. Inc.“, vyznamenal Americký inštitút architektov roku 1964 zvláštnym diplomom. Práca Gropiovej skupiny je v ňom charakterizovaná nasledovne:

„Walter Gropius has long held that the profession of architecture has lost some of its effectiveness in organizing its practice on the boss and assistant principle some years of a notable effort in establishing a purely democratic association of equal partners have carried TAC through the formative years into the maturity of producing Architecture of a high rank without personal idiosyncracies — even of the self effacing Master...“

Je takmer nemožné oddeliť harwardskú pedagogickú pôsobnosť Breuerovu od Gropiovej. Ich činnosť a vychovávateľská prax mala silný vplyv na tých žiakov, ktorí dnes tvoria novú generáciu amerických architektov, ako sú Paul Rudolph, Philip Johnson, John Johansen, Landis Gores, Edward L. Barnes a iní.

Spomenuli sme, že Gropius ani v USA neprestal riešiť architektonické problémy spôsobom integrácie myšlienok a práce kolektívu. Mies van der Rohe sa zatiaľ snažil „per eliminationem“ dosiahnuť v konštrukcii a v stavebných elementoch jasnosť a dokonalosť až klasickú. Na rozdiel od Gropia sa usiluje o rozmerné priestory a liberalizmus v riešení interiérov. Ako štruktúrnu jednotku si Mies vypracoval aj akúsi formulu, „modul“ na základe štandardov USA, ktorý by sme nazvali priestorovou jednotkou (v rozmeroch 24 × 24 × 12 stôp). V tomto priestorovom module, na základe ktorého staval aj vysokoškolské budovy Illinois Institute of Technology, kde bol až donedávna riaditeľom, mal flexibilitnú možnosť kánonicky pridávať alebo štiepiť priestory podľa účelu budov.

Mies van der Rohe mal od mladosti zvláštny cit pre štruktúrálne jednotky a obdiv pre stavebný materiál, ktorý prejavil napr. vo vyhodnotení takého prvku, ako je jednoduchá pálená tehla. Zmysel pre klasické, až matematicky presné vy-

užitie stavebných materiálov v Amerike počas troch desaťročí priviedol Miesa aj k maximálnemu využitiu statických síl, skrytých v železobetónovej alebo ocelevej kostrovej konštrukcii budov, najmä v tých prípadoch, kde steny a podlahy budov sú zavesené vlastne na hradách ocelevej kostry, alebo tam, kde krokvicovité previsnutia smelo nadnášajú nadstavby bez toho, aby sa bortili alebo klesali. Takýto je spôsob, ktorý dnes v americkom staviteľskom slangu spoločne s používaním záclonových sklenených stien nazývajú „miesovským“ štýlom („Miesian“ ako protiklad výrazu „Gropian“). Zatiaľ čo sa Gropius pri architektonickom riešení až minuciózne stará o vnútorné vybavenie bydlisk, t. j. o súčasné a okamžité pohodlie bývajúceho, Mies necháva liberálne otvorené veľké interiérové priestory s takým zámerom, aby si budúci používateľ budovy — podľa svojich potrieb — pohyblivými priečkami účelne zadefinoval priestor na menšie jednotky. Mies s matematickou jasnosťou ostáva vlastne v architektonickom, interiérovom slova zmysle liberálom, ponechávajúc na vôli majiteľa použitie alebo zadelenie priestorov. Keby sme aj jeho chceli charakterizovať hudobnou terminológiou, povedali by sme, že pracuje „Largo con forza ma moderato“.

Mies van der Rohe prišiel do USA ako 50-ročný vyzretý architekt. V Európe budoval pomerne málo — viac projektoval, ale v USA jeho chýr aj okruh zákazníkov rýchle rástli. Desať rokov po príchode za more mal veľkú retrospektívnu výstavu v Museum of Modern Art v New Yorku. Publicita, ktorej sa mu dostalo prvou monografiou o jeho dovtedajšom diele z pera jeho významného žiaka Philipa Johnsona, vlastne založila jeho popularitu. Roku 1938, ihneď po výstave, bol pozvaný do Chicaga na čelo architektonickej školy IIT. Jeho prvým väčším návrhom v nasledujúcich dvoch rokoch bol smerný plán pre tento technologický inštitút.

V budovách IIT v Chicagu (z ktorých prvé boli postavené v rokoch 1942—1943) položil Mies základy centrálnej myšlienke pre svoj budúci americký architektonický štýl. Jeho základné poňatie konštrukcie od týchto čias ukazuje oceľovú kostru budovy, ktorej podlažie tvorí nad úrovňou zeme nadnášané pódium, podobne ako v jeho chýrnom „Barcelonskom pavilóne“, postavenom pre známu medzinárodnú výstavu roku 1929. Na rozdiel od tohto pavilónu — ktorého

priestor pozostával z otvoreného panelového riešenia — nové budovy IIT uzatvára sklenenými stenami podľa spomínaného štandardného modulu. V takomto zmysle postavil v rokoch 1946—1950 zaujímavý rodinný dom pre dr. E. Fransworthovú vo Fox Riveri, Illinois, pozostávajúci z troch nadnesených podlaží. Priestor tohto domu je uzavretý v podobe skleneného obdĺžnika. Pre tento návrh sa dostal neskôr do sporu s objednávateľkou a vzápätí sa v chicagskej novinárskej tlači rozvila taká vášnivá debata o modernej architektúre, že takmer hrozila otriast pozíciou Miesa ako riaditeľa IIT.

Ďalším pokrokom v konštrukcii budov z ocele a zo skla je v Miesovej tvorbe rozmerná budova zvaná Crown Hall, postavená v rokoch 1952—1956 (tiež na IIT). Elegancia a jasnosť sa prejavuje potom vo všetkých nasledujúcich prácach Miesa, ako napr. železobetónové vežiaky, zvané Lake Shore Drive Apartments v južnom Chicagu, postavené roku 1951. Monumentálny, prevažne sklenený mrakodrap „Seagram Building“ v New Yorku z roku 1958 sa stal vzorom pre súčasnú stavbu mrakodrapov. Mies k nemu vyriešil aj elegantnú „Plazu“ s kvetinovými plochami a vodotryskami. Na priečeliach všetkých jeho budov horizontálne hodnoty neustále vyvažujú vertikály — v prípade mrakodrapu Seagram však tento zjav nenachádzame. Na ňom nakoniec prevládala vertikálnosť, taká elegantná, že predbehla v histórii súčasnej architektúry vertikalizmus a ľahkosť Pirelliho mrakodrapu v Miláne, navrhnutého roku 1960 Giom Pontim.

Krásu a klasickú jasnosť svojich návrhov Mies ako by labužnícky a predvídavo vychutnával na mnohých modeloch. Ich eleganciu zdokonaľuje a zjednodušuje tak dlho, až je s ňou úplne spokojný. Jeho heslom totiž bolo: „Menej je vždy viac“. Ako sme však už spomenuli, sám vnútorný priestor nerozčleňuje. Takto dáva „šach-mat“ nebezpečenstvu, že by sa budova neskôr prezila. Mies je totiž toho náhľadu (na rozdiel od Gropia), že „architektúra nemôže nikdy držať tempo s novšími a novšími požiadavkami životného vývoja a potrieb“.

Zo všetkých početných žiakov Miesa jeho eleganciu, jasnosť a maximálne využitie stavebných materiálov pre funkčnosť a krásu najväčšmi zdokonalil v posledných rokoch Philip Johnson. O svojom učiteľovi povedal nasledovné slová: „Mies má preto taký veľký vplyv, lebo je ľahko

kopírovateľný.“ Jeho kopírovateľnosť by sme mohli zvýrazniť asi tým, že všetky jeho budovy robia dojem oceľových a sklenených kociek a obdĺžnikov. Tieto formy sú buď na seba navrhované, alebo v čistom konštruktivistickom vzhľade jedna druhú prestupujú.

Tretí z čelných reprezentantov bauhausovského hnutia, dnes pôsobiaci v USA, je Marcel Breuer. Po Hitlerovom nástupe roku 1933 opustil definitívne Nemecko a do roku 1937 bol v Londýne spoločníkom architekta F. R. S. Yorkeho. Po pridružení sa ku Gropiovi ako asistent Katedry stavitelstva na Harwardskej univerzite pokračoval až do roku 1941 ako jeho spoločník aj v stavitel'skom podnikaní. Po tomto roku sa Breuer osamostatnil a od tých čias má, najmä v New Yorku, svoju vlastnú stavitel'skú projekčnú spoločnosť.

Breuer od začiatku prejavoval zvláštny zmysel pre konštruktívne prvky a detaily. Jeho metóda je metódou výberového pridávania, a preto pre každú špeciálnu potrebu vytvára individuálny priestor a vzorec, aby takto zvyšoval účelnosť obývaného priestoru. Breuerove stavitel'ské poňatia zdôrazňujú vždy technológiu a umenie a smerujú od romantizmu a návrhárskeho impresionizmu k racionalizmu, k objektívite a pragmatickému priradovaniu. Konštruuje podľa poslania priestoru „per additionem“. Breuerove návrhy veľakrát postrádajú mnohými teoretikmi architektúry tak často zdôrazňovanú jednotu a slohovú zaokrúhlenosť. Týmto sa líši vo svojich plánoch od miesovského puritanizmu aj od gropiovského humanistického romantizmu. Komponuje síce „Con brio“, ale najčastejšie „Pizzicato“. Paralelne s návrhmi Gropia pre menšie rodinné domy v Connecticute a v New Englande navrhol Breuer mnohé až malebné rodinné domce a sídliská. Z jeho význačných prác treba menovať napr. gymnázium v Litchfelde, Connecticut, z rokov 1954—1956, či veľký komplex budov opátstva Sv. Jána v Collegeville, Minnesota, z rokov 1953—1961. Breuer tu neobyčajne vyriešil železobetónovú zvonnicu na štyroch nohách, ako aj akusticky veľmi šťastlivo komponoval interiér opát'skeho kostola. Ako spoločník medzinárodného tímu architektov spolu s Pierom Luigi Nervim a Bernardom H. Zehrfussom a za poradcovstva Le Corbusiera sa zúčastnil aj na projektovaní hlavného sídla UNESCO v Paríži, dokončeného roku 1958. Z Breuerových prác, ktoré sú dnes „v práci“,

hodno spomenúť stavbu vyše 30-poschodového mrakodrapu Cleveland Trust Company v Ohio a nové krídla prístavby pre Museum of Art, tiež v Clevelande.

Zo spriatočného pohľadu na vývoj staviteľstva v USA v druhej tretine nášho storočia vychodí, že tvorivá a pedagogická činnosť spomínaných vedúcich bauhausistov — pedagógov a architektov — mala nepopierateľný vplyv a stala sa organickou časťou vývinu americkej architektúry. Pozdvihla ju na medzinárodnú úroveň, a to nielen zásluhou a pôsobením nevyspytateľného Franka Lloyd Wrighta alebo Le Corbusiera. Pravda, dnes, na zlome do poslednej tretiny 20. storočia, mladšia generácia architektov, neuspokojená schémami a štandardami, ktorými pracovali títo veľkí budovatelia medzinárodného štýlu funkcionalistickéj

architektúry, dáva sa na nové cesty výbojov a experimentov. Vychodiač napr. z miesovskej jednoduchosti končia až v tzv. štýle bezohľadného obnažovania štruktúrnych a mechanických stavebných prvkov. Dnes ich, podľa najmladších predstaviteľov, nazývame čudným slovom „brutalisti“. Ich korene treba hľadať v skupine architektov Alisona a Petra Smithsona, ktorí ukázali prvý príklad takéhoto postupu roku 1954 pri stavbe školy v Huntstantone, v Norfolku.

Ako iné príklady mohli by sme uviesť zo súčasnej architektúry v USA aj ďalšie nové snaženia a pokusy. Nateraz však nie je našim cieľom rozširovať sa aj na „po-bauhausovské“ trendy v najnovšom vývine amerického staviteľstva. O tom azda pri inej príležitosti.

## Die Einflüsse des Bauhauses auf die gegenwärtige Architektur in der USA

Der aus Pécsvárad stammende Marcel Breuer, ehemaliger Assistent von Walter Gropius, war eigentlich der Erste, der den Exodus der Bauhäusler nach Amerika eröffnete. Ich lernte ihn im Jahre 1932 in Prag kennen, nachher kam ich in Amerika im Jahre 1947 mit seiner perfekten konstruktivistischen Technologie in Berührung.

Nach der Auflösung des Bauhauses durch die Nazis setzte die eigentliche Emigration der Bauhäusler ein. Sie führte über die an Deutschland grenzenden demokratischen Staaten. Kandinskij übersiedelte nach Paris, Klee kehrte in die heimatliche Schweiz zurück und Gropius landete im Jahre 1937, nach einem dreijährigen Aufenthalt in England, in der USA. Hier setzte er mit Breuer seine Erfahrungen in die Praxis um.

Als erstes bauten sie sich, umgeben von einer konservativen Atmosphäre der Vorstadt Villen, zweckmäßige Wohnhäuschen, dabei gebrauchten sie Standarde der amerikanischen Architektur in New England. Augenscheinlich fanden diese Häuschen selbst bei den kritischen Betrachtern Wohlgefallen.

Mies van der Rohe, der letzte Leiter des Bauhauses, kam im Jahre 1937 nach der USA und wurde auf das Illinois Institut of Technology (IIT) berufen. Nach ihm kamen Peterhans, Moholy-Nagy, Gründer des New Bauhaus, das später bekannte Institute of Design in Chicago. Der durch seine Typografie bekannte Bayer, wurde künstlerischer Berater einer grossen Reklamagentur in New York und Albers setzte am Black Mountain College in North Carolina seine Tätigkeit fort.

Wenn wir uns nur auf die Architektur beschränken, so haben Gropius, van der Rohe und Breuer das Bild der amerikanischen Architektur entscheidend verändert und viele ihrer Arbeiten wurden, neben den Bauten von F. L. Wrighte, zu nationalen Denkmälern erklärt, unter anderen auch die obenerwähnten Wohnhäuschen.

Gropius hat besonders auf pädagogischen Gebiete des architektonischen Entwurfs bestimmend eingewirkt. Seine Schüler entwickelten strukturelle und räumliche Lösungen, die man mit dem Terminus „Gropian“ auch heute noch bezeichnet. Von den vielen Arbeiten Gropius und Breuers sei hier bloss der jüngste und grösste Entwurf, der Wolkenkratzer für die Fluggesellschaft „Panam“ in New York erwähnt. Im Jahre 1968 wurde der „East Tower“ in Cleveland fertiggestellt, der vom 84-jährigen Gropius entworfen wurde. An ihn arbeiteten auch seine besten Schüler: Jean B. Fletscher, Norman C. Fletscher, John C. Harkness, Sarah Harkness, Lois A. Mc. Millen und Benjamin Thompson.

Während Gropius die architektonischen Probleme auf dem Boden der USA in der Form von Integration der Gedanken und der aktiven Mitarbeit des Kollektivs zu lösen versucht, strebt Mies van der Rohe mittels Elimination zu einer klassischen Klarheit und Vollkommenheit. Seine Bestrebungen werden, zum Unterschied von „Gropian“, mit dem Terminus „Miesian“ bezeichnet.

Breuer hat sich mit seinem Sinn für konstruktive Elemente und Details im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts in der Architekturgeschichte der USA einen festen Platz erworben.

Die Arbeiten von Gropius, Mies van der Rohe und Breuer kann man auf architektonischem und pädagogischem Gebiete mit Recht als einen organischen Bestandteil in der Entwicklung der amerikanischen Architektur bezeichnen.

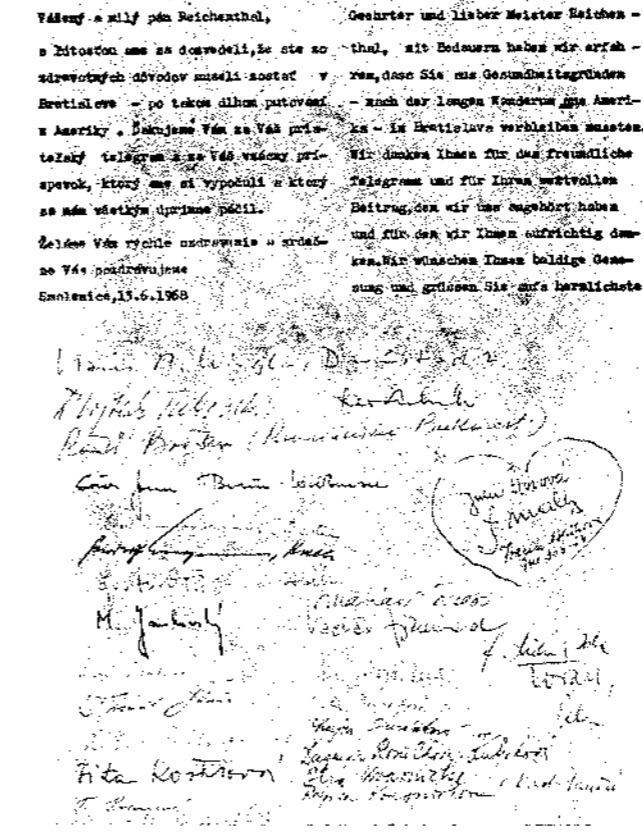
## Účastníci konferencie — Konferenz-Teilnehmer

### 1. zahraniční hostia — Auslandsgäste

**Andrá Erwin**, prof., rektor Vysokej školy pre priemyselné výtvarníctvo, Halle (NDR)  
**Bogdan Radu**, prof., Ústav dejín umenia Rumunskej akadémie vied, Bukurešť (RLR)  
**Engemann Friedrich**, prof., Vysoká škola pre priemyselné výtvarníctvo, Halle (NDR)  
**Fehér-Mihályi Ida**, dr., Umeleckohistorické dokumentačné stredisko, Budapešť (MLR)  
**John Andrea Erich**, prof., Vysoká škola výtvarných umení, Berlín (NDR)  
**Junghanns Kurt**, prof., Bauakademie, Berlín (NDR)  
**Mang Karl**, arch. dipl. ing., Viedeň (Rakúsko)  
**Reichenthal František**, prof., New York (USA)  
**Wingler Hans M.**, dr., riaditeľ Bauhausarchívu, Darmstadt (NSR)

### 2. domácí účastníci — Teilnehmer aus der ČSSR

**Belohradská Luba**, prom. hist., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Blüthová Irena**, prom. ped., riaditeľka Štátnej pedagogickej knižnice v Bratislave, v. v., Bratislava  
**Ivanová Tatiana**, CSc., Ústav svetovej literatúry a jazykov SAV, Bratislava  
**Jankovský Milan**, Vedúci odboru umenia Povereníctva kultúry, Bratislava  
**Horová-Kováčiková Júlia**, zasl. umelkyňa, Praha  
**Kohút Leo**, dr., CSc., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Kostrová Zita**, prom. hist., Filozofická fakulta UK, Bratislava  
**Kresánková Lujza**, dr., Mestské múzeum, Bratislava  
**Kvasnička Ilja**, akad. arch., Ústav bytovej a odevnej kultúry, Praha  
**Kvasničková Raisa**, akad. arch., Ústav bytovej a odevnej kultúry, Praha  
**Malý František**, prof., Brno  
**Marko Alexander**, prekladateľ, Bratislava  
**Mojžišová Iva**, prom. hist., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Petrová Anna**, dr., CSc., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Rosůlková Dagmar**, zasl. umelkyňa, Bratislava  
**Saučín Ladislav**, dr., CSc., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Štraus Tomáš**, dr., CSc., Filozofická fakulta UK, Bratislava  
**Tilkovský Vojtech**, dr., vedúci redaktor časopisu Umění a řemesla, Praha  
**Toran Eduard**, CSc., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Trepková Zuzana**, Slovenská národná galéria, Bratislava  
**Városov Marian**, člen korešpondent SAV, DrSc., riaditeľ Ústavu teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Veselý Marian**, dr., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Závadová-Jančová Katarína**, prom. hist., Ústav teórie a dejín umenia SAV, Bratislava  
**Zykmund Václav**, doc., dr., CSc., filozofická fakulta PU, Olomouc



Zdravica s podpismi účastníkov konferencie akad. maliarovi Františkovi Reichenthalovi, ktorý po príchode do Bratislavy ochorel.

Ein Grusschreiben, unterschrieben von allen Konferenzteilnehmern, an den akademischen Maler František Reichenthal, der nach seiner Ankunft in Bratislava erkrankte.



<b>Marian Városov</b>			
Úvodné slovo			
Einführende Worte			
Вступительное слово			
Introduction			
I			
<b>Iva Mojžišová</b>			
Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928—1938		7	
Die Kunstgewerbeschule in Bratislava 1928—1938		17	
Школа художественного промысла в Братиславе 1928—1938			
École des Arts et Métiers à Bratislava 1928—1938			
<b>Eduard Toran</b>			
Avantgardy vo výtvarnom umení a dnešok		24	
Die Avantgarden der bildenden Kunst und die Gegenwart		35	
Авангарды в изобразительном искусстве и нынешнее время			
Les avant-gardes dans les arts plastiques et l'aujourd'hui.			
<b>Hans M. Wingler, NSR</b>			
Je Bauhaus aktuálny?		49	
Ist das Bauhaus aktuell?		59	
Является Баухауз актуальным?			
Bauhaus est-il actuel?			
Diskusné príspevky:			
Diskussionsbeiträge			
Дискуссионные выступления			
Discussions			
II			
<b>Ivan Kuhn</b>			
Funkcionalizmus z hľadiska dneška		67	
Der Funktionalismus vom heutigen Gesichtspunkt aus gesehen		68	
Функционализм с точки зрения нынешнего времени			
Le fonctionnalisme au point de vue d'aujourd'hui			
<b>František Reichenthal, USA</b>			
Poznámky k vývinu ŠUR v rokoch 1928—1938		69	
Anmerkungen zur Entwicklung der Kunstgewerbeschule in den Jahren 1928—1938		72	
Замечания к развитию Школы художественного промысла в 1928—1938 гг.			
Annotations sur l'évolution de l'E. A. M. dans les années 1928—1938			
<b>Júlia Kováčiková-Horová</b>			
O keramickém oddělení ŠUR		73	
Die Keramik-Abteilung der Kunstgewerbeschule in Bratislava		75	
Об отделе керамики Школы художественного промысла			
Sur la section céramique de l'E. A. M.			
<b>Dagmar Rosůlková</b>			
Prečo si cením ŠUR		78	
Weshalb ich die Kunstgewerbeschule in Bratislava so hoch schätze		79	
Почему я ценю Школу художественного промысла			
Pourquoi j'apprécie l'E. A. M.			
<b>Leo Kohút</b>			
Kryštalizácia bauhausovských estetických princípov v typografii		80	
Zum Kristallisierungsprozess der esthätischen Prinzipien der Bauhaus-Typografie		87	
Кристаллизация баухаузских эстетических принципов в типографии			
Cristallisation des principes esthétiques de Bauhaus dans la typographie			
<b>Kurt Junghanns, NDR</b>			
Das Bauhaus und die Kathedrale der Zukunft		87	
Bauhaus a Katedrála budúcnosti		94	
Баухауз и Собор будущего			
Bauhaus et la Cathédrale de l'avenir			
<b>Radu Bogdan, RER</b>			
Die Avantgarde-Bewegung in Rumänien und ihr Verhältnis zur Weltkunst		95	
Avantgardné hnutie v Rumunsku a jeho vzťahy k svetovému umeniu <sup>7</sup>		103	
Авангардное движение в Румынии и его отношение к мировому искусству			
Le mouvement d'avant-garde en Roumanie et ses rapports avec l'art mondial			
<b>F. Mihály Ida, MCR</b>			
Die Beziehungen der ungarischen Kunst zum Bauhaus		104	
Vzťahy maďarského umenia k Bauhausu		110	
Отношение венгерского искусства к Баухаузу			
Les rapports de l'art hongrois avec le Bauhaus			
<b>Tomáš Štraus</b>			
Východoeurópsky a stredoeurópsky konštruktivizmus vo svetle vlastných programových teórií		111	
Der ost- und mitteleuropäische Konstruktivismus im Lichte seiner programmatischen Theorien		117	
Восточноевропейский и средневропейский конструктивизм с свете собственных программных теорий			
Le constructivisme de l'Europe orientale et centrale sous le jour de propres théories de programme			
<b>Friedrich Engemann, NDR</b>			
Vom schöpferischen Kern der Bauhaus-Idee		118	
O tvorivom jadre bauhausovskej idey		124	
О творческом ядре баухаузской идеи			
Sur le noyau créateur de l'idée Bauhaus			
<b>Irena Blühová</b>			
Bauhaus — očami bývalého študenta		125	
Das Bauhaus — wie es ein Student erlebte		135	
Баухауз — глазами бывшего студента			
Bauhaus — vu par l'ancien élève			
<b>Karl Mang, Rakúsko</b>			
Aufgabe der Avantgarde in der Zeit der Massenmedien		136	
Úlohy avantgardy v dobe masových oznamovacích prostriedkov		139	
Задачи авангарда во времена массовых средств оповещения			
Les tâches de l'avant-garde à l'époque des moyens de communication de masse			

<b>Erwin Andrá, NDR</b>	
Die Auswirkungen des Bauhauses in der DDR	140
Ohlas Bauhausu v Nemeckej demokratickej republike	143
Отклик Баухауза в Германской Демократической Республике	
La répercussion de Bauhaus dans la République Démocratique Allemande	
<b>Václav Zykmond</b>	
O historických proměnách termínu „umělecká avantgarda“	144
Die historischen Wandlungen des Begriffes der „künstlerischen Avantgarde“	147
О исторических изменениях термина „художественный авангард“	
Sur les métamorphoses historiques du terme „avant-garde artistique“	
<b>Zita Kostrová</b>	
ŠUR a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave	148
Die Kunstgewerbeschule und die Hochschule für bildende Künste in Bratislava	149
Школа художественного промысла и Институт изобразительных искусств в Bratislave	
L'E. A. M. et l'École supérieure des Arts Plastiques à Bratislava	
Zaslané príspevky: Eingesandte Beiträge Посланные статьи Articles envoyés	
III	
<b>Dušan Konečný</b>	
Říjen a světová umělecká avantgarda	150
Der Oktober und die internationale Avantgarde	157
Октябрь и мировой художественный авангард	
L'Octobre et l'avant-garde artistique mondiale	
<b>Konrad Farner, Švajčiarsko</b>	
Die Oktoberrevolution und die Kunst	158
Októbrová revolúcia a umenie	169
Октябрьская революция и искусство	
La Révolution d'Octobre et l'art	
<b>Jozef G. Cincik, USA</b>	
Vplyv Bauhausu na súčasnú architektúru v USA	170
Die Einflüsse des Bauhauses auf die gegenwärtige Architektur in der USA	176
Влияние Баухауза на современную архитектуру в США	
L'influence de Bauhaus sur l'architecture contemporaine en E. U. A.	
Verzeichnis der Konferenzteilnehmer	Zoznam účastníkov konferencie
Список участников конференции	Liste de participants de la conférence
	177

## ars

umleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied — 1969/2, ročník III.  
 Hlavný redaktor dr. Marian Városov, DrSc., člen korešpondent SAV, výkonný redaktor a úprava dr. Leo Kohút, CSc.  
 redakčná rada: doc. dr. Alžbeta Güntherová, dr. Jiří Kostka, Ing. Ivan Kuhn, CSc., dr. Anna Petrová, CSc., dr. Ladislav Šaučín, CSc.,  
 dr. Karol Vaculík, CSc.  
 Vydal Ústav teórie a dejín umenia vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1969 ako svoju 1406. publikáciu. Strán  
 180, obrázkov 70. Redaktorka VSAV Oľga Fabianová, technická redaktorka Ladislava Haplová. Vychádza polročne. Rozširuje Poštová  
 novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo  
 nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha 1, Jindřišská 14. — Vytlačili  
 Tlačiarne SNP, n. p. Martin, AH 23,95 (text 21,47, ilustrácie 2,48), YH 24,63. Náklad 800 výtlačkov.  
 71-008-70 09/01 Kés 30,— I