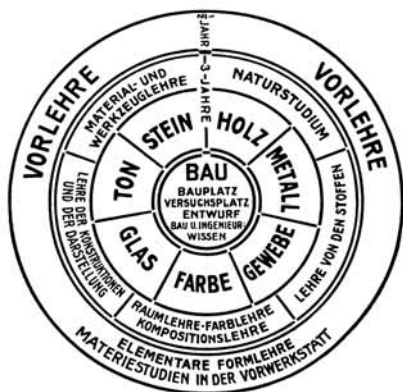


Formatan – kézművesképzés

A Bauhaus mesterei Weimarban, itt éppen Klee műtermében:

(balról jobbra) Lyonel Feininger, Vaszilij Kandinszkij, Oskar Schlemmer, Georg Muche és Paul Klee, ők feleltek a formatant nyújtó (*Formlehre*) fejlesztő kurzusokért.



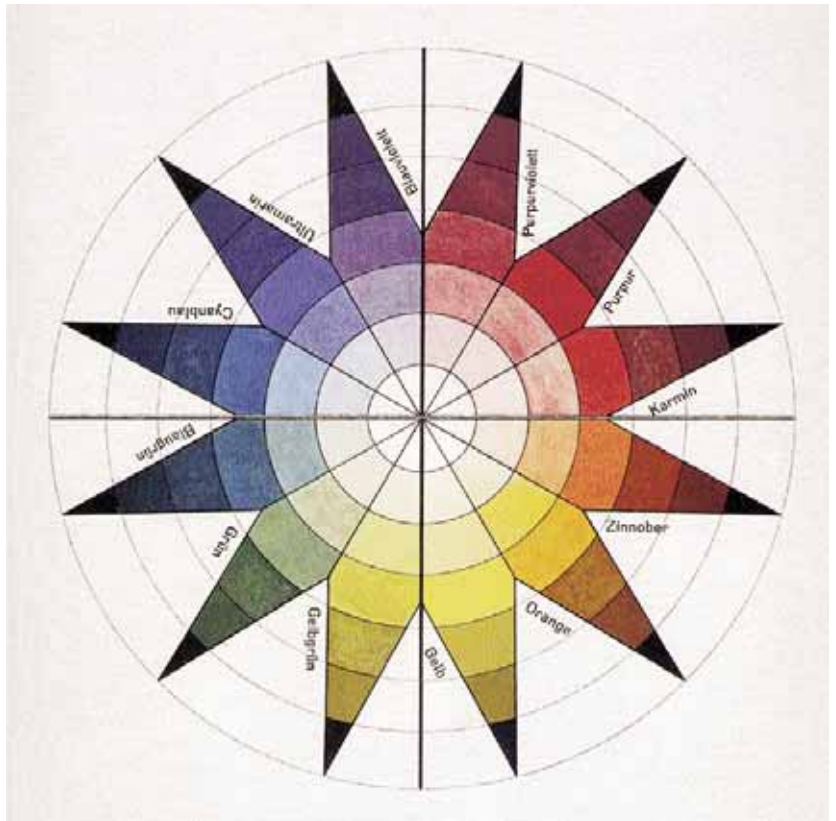
A Bauhaus tanmenetének sematikus ábrája, Walter Gropius, 1922

A *Bauhaus-manifestum* háromrészes képzési rendszert hirdetett meg: rajz-, kézműves- és elméleti képzést. Gropius az első szemeszterek tapasztalataira alapozott, amikor – gyakorlatilag önhatalmúlag – úgy határozott, hogy az oktatási rendszernek egyaránt tartalmaznia kell technikai és formai elemeket. Érdekes megfigyelni, milyen reakciókat váltott ki a mesterekből ez az igény, melyet újra meg újra megvitattak a tanácsüléseken; jegyzőkönyveik ma már nyomtatásban is hozzáférhetőek. Georg Muche, Lyonel Feininger és Gerhard Marcks több okból is kifogásolta a *Formlehre* (formatan) ötletét.

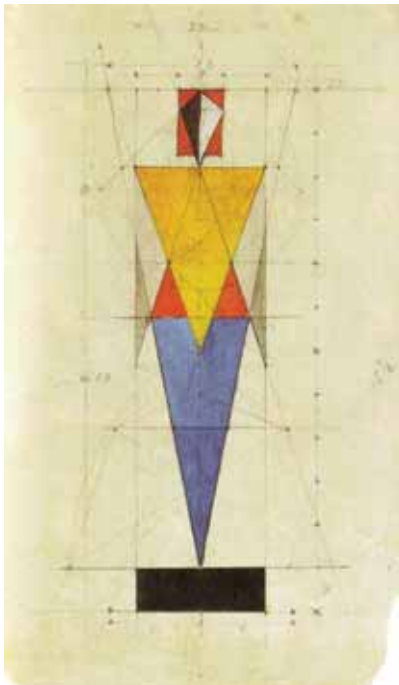
A többi tanár azonban módosította tanmenetét: Lothar Schleyer kalligráfia és tipográfia keretén belül oldotta meg a formaképzés feladatát (*Schriftformlehre*), Paul Klee kidolgozta a képi formák tanításának egy módszerét (*bildnerische Formlehre*), Gropius pedig „tértudományt” (*Raumlehre*) oktatott. Vaszilij Kandinszkij tanította „A forma alapelemeit”, mellette „Színtanfolyamot” tartott és alakrajzot oktatott. Moholy-Nagy László és Oskar Schlemmer összefoglaló bevezetést tartott azokhoz az elméletekhez, melyek művészeti koncepciójuk alapját képezték. Johannes Itten, aki elsőként indított ilyen jellegű kurzust és szívesen folytatta volna ezt a munkát egyedül, csak vonakodva adott erre alkalmat a többi tanárnak.

Gropius igazgatósága alatt a formatan (*Formlehre*) képezte a műhelyoktatásban megvalósuló kézműves képzéssel együtt a Bauhausban folyó oktatás gerincét. Ezek vették át a többi művészeti iskolában szokásos történeti stílusokat, klasszikus szobrok másolását és a gipszmodellekről készített díszítőornamentikát oktató kurzusok helyét.

Johannes Itten 1921-ben publikálta ezt a színekörét, mely tizenkét szín hét-hét árnyalatát ábrázolja.



Lent:
Weininger Andor *Kompozíció az emberi arányokat mutató alakkal* című munkája Oskar Schlemmer és Theo van Doesburg hatását mutatja, 1923



Josef Albers a *Junge Menschen* 1924-ben kiadott különszámában fejezte ki egyetértését Gropius programjával, amellyel érvelve, hogy „a történelem ismerete gátolja az alkotást”. Mindemellett természetesen a történelmet nem tiltották ki a Bauhausból.

Az intézményben volt könyvtár, számos folyóiratot járattak, és valamiféle művészettörténeti bevezetést is tartottak. Gropius Bauhausában mindazonáltal a tervezői tevékenység alapját az a képzés nyújtotta, ami az alapformákra és alapszínekre összpontosított. Hannes Meyer azonban 1928-ban egyértelműen elhatárolta magát a formatani képzés minden módszerétől, ezt később Mies van der Rohe is feleslegesnek tartotta.



Mesterek és ifjú mesterek



Johannes Itten: *Gyermekportré*, 1921/1922

Összesen kilenc képzőművészt kértek fel arra, hogy a Bauhausban tanítson. Egyikük, Gerhard Marcks szobrász (1919), a többiek mind festők: Lyonel Feininger (1919), Johannes Itten (1919), Georg Muche (1920), Oskar Schlemmer (1921), Paul Klee (1921), Lothar Schreyer (1921), Vaszilij Kandinszkij (1922) és Moholy-Nagy László (1923). Befolyásuk, hatásuk egymástól nagyon eltérő területeken érvényesült.

1921–1922 táján az életmód és a munka ezoterikus modellje szorosan összekapcsolódott. Johannes Itten és Georg Muche a *Mazdaznan*-mozgalom híveiként azon munkálkodtak, hogy megfeleljenek „az új ember” ideáljának, és számos hallgató lépett a nyomdokaikba. A szekta előírásaiban légzőgyakorlatok végzése és vegetáriánus étkezés szerepelt, magasabb rendű tudatosságot ígérve annak, aki ennek megfelelően él. Itten ezeket a tanokat művészetébe és oktatási módszerébe is beépítette. 1921-ben fejezte be egyik nagyszabású festményét, melyen 1920-ban született Matthias fiát szimbolikus színek és asztrológiai jelek kontextusába ágyazva, a jövő reménységének stilizált allegóriájaként ábrázolta.

1919 és 1924 között Gertrud Grunow zenetanár – saját harmóniaelméletéből kiindulva – magánórákat adott a hallgatóknak, hogy megállapítsa, milyen kézműves adottságokkal rendelkeznek. A hangok, színek, anyagok és a test között szisztematikus kapcsolatot feltételezett. Befolyása 1923-ban érte el tetőpontját, amikor a *Bauhaus 1919–1923* című kiadványba esszét írt. Ezzel egy időben a Mesterek Tanácsa arra a következtetésre jutott, hogy a harmonizációs elméletnek nincs érzékelhető hatása.

Itten, Muche és Grunow továbbfejlesztették a német életreform (*Lebensreform*) mozgalom technikával és urbanizációval kritikus eszményét, amelynek értékrendjét a hallgatók hosszú, romantikus séták, olaszországi utazások, meztelen fürdőzés, szabadtéri alvás és hosszúra növesztett haj formájában a Bauhausban is érvényesítették. Ennek részét képezte a művészet és élet egységének megteremtésére irányuló törekvés, az egész éjszakán át tartó nyári napforduló-ünnepség éppen úgy, mint a nemek közti kapcsolat megszabadítása a tabuktól.

Walter Gropius nem volt a mozgalom híve. 1921-ben újfent a modern technika mellett tört lándzsát, amikor a művészetben az embert a technikával kibékítő eszköz látott. Még az alatt a két év alatt is, amikor a kézművességet támogatta, úgy tekintett rá, mint aminek nincs jövője. Marcks, és valamilyen formában Itten és Muche is, visszautasították a kézművesség és iparművészet tisztán funkcionális megközelítését, mivel ők az emberi fejlődés szempontjából magasabb minőséget tulajdonítottak az alkotótevékenységnek.

Moholy-Nagy László művészetfelfogása a természeti és a biológiai megfontolásokat ötvözte a technikai irányultságú gondolkodással. Moholy-Nagy hitt abban, hogy az embert felszabadíthatja a technika világa fölött aratott művészi győzelme. Odáig merészkedett, hogy tanulmányozni kezdte az érzékek, a látás és a tapintás térbeli orientáló szerepét, ennek megfelelően foglalkozott a transzparenciával, a szerkezettel és az anyaggal. Moholy-Nagy volt a legsokoldalúbb Bauhaus-mester. Művészként sem kötelezte el magát kizárólagosan egyetlen médium mellett sem. Festett, fényké-

Balra:

Moholy-Nagy vezetése alatt a féműhely ipari gyártásra alkalmas típusárgyakat készített.

Balra, az ablaknál Marianne Brandt, mellette Hans Przyrembel

A sorozattermékek célja

Joost Schmidt: A Bauhaus-tapéták katalógusának borítója, 1931



Meyer azzal, hogy sorozattermékek előállítását szorgalmazta, a műhelyek munkamódszerét is megváltoztatta. A program első pillantásra a Gropius által szorgalmazott „szabványosított típusdolgákat” idézi, kettőjük elképzelése azonban az elméleti háttérrel és a gyakorlati alkalmazást illetően egyaránt eltért egymástól. Le Corbusier-hoz hasonlóan Meyer is arra alapozta programját, hogy abban az időben már számos kiváló sorozattermék létezett, többek között a Thonet bútorcsalád tagjai vagy a Zeiss-Ikon és az AEG világítótestei. Meyer a svájci szövetkezeti mozgalom termékeit is ideálisnak találta. 1924-ben alkotta meg fényképeken is dokumentált „co-op” enteriőrijét, amely sokat utazó embereknek kínált lakberendezési mintát, akik nem az egyéni extravaganciáik kielégítésére vágnak, hanem jól bevált tömegtermékekre.

A cél eszerint olyan új sorozattermékek létrehozása, amelyek a társadalom szélesebb rétegei számára is megfizethetők. Meyer „a nép szolgálatáról” beszélt. A szükségletek meghatározásának folyamatát szerinte tudományos alapokra kell helyezni, a „formalista” megközelítés elvetése ily módon egyet jelentett Gropius esztétikájának megtagadásával. Az együttműködés a féműhely és a világítótétek gyártására szakosodott vállalatok között számos eredményt hozott. Néhány prototípusra koncentráltak, de azokból nagy mennyiséget állítottak elő. Az asztalosműhely könnyen összeállítható elemes bútorcsaládot dolgozott ki, megtervezte a *Volkswohnung* (néplakás), illetve az *AGBD-Bundesschule* (szövetségi iskola) diákszobáinak bútorzatát. Az iskola kereskedelmi értelemben vett legsikeresebb sorozattermékei azonban a Bauhaus-tapéták voltak, melyek tervpályázatán valamennyi műhely hallgatói részt vettek.

Szemléltetőtábla mutatja a két növendék, Hin Bredendieck és Hermann Gautel tervezte szék egyszerű össze- és szétszerelési módját, 1930



A Hin Bredendieck és Hermann Gautel tervezte szék jellegzetességei az elől lekerekített ülés és a lábtartó.

Az új esztétikai felfogás győzedelmeskedett; Hannes Meyer úgynevezett „szemléltetőtáblái” vonzó formában adtak tájékoztatást az eredményekről.

Bár Klee, Kandinszkij és Albers tanfolyamai továbbra is szerepeltek a kínálatban, az alapszínek és alapformák, valamint a Bayer, Breuer és Moholy-Nagy által kidolgozott képi és formatervezői nyelvezet felé történő orientálódást nem bátorították. A hallgatók egy része baloldali politikai propagandaanyagokhoz készített terveket, vagy a társadalom peremén élők világát fényképezte. 1928-ban a színpadi részleg hallgatói bírálni kezdték a műhely vezetőjének szociális problémák iránti érzéketlenségét; Schlemmer a téri és formai elemekre, illetve gesztusokra épített táncprodukciókért felelt. A hallgatók végül elérték, hogy saját maguk koreografálta, aktuálpolitikai darabokat állíthassanak színpadra.



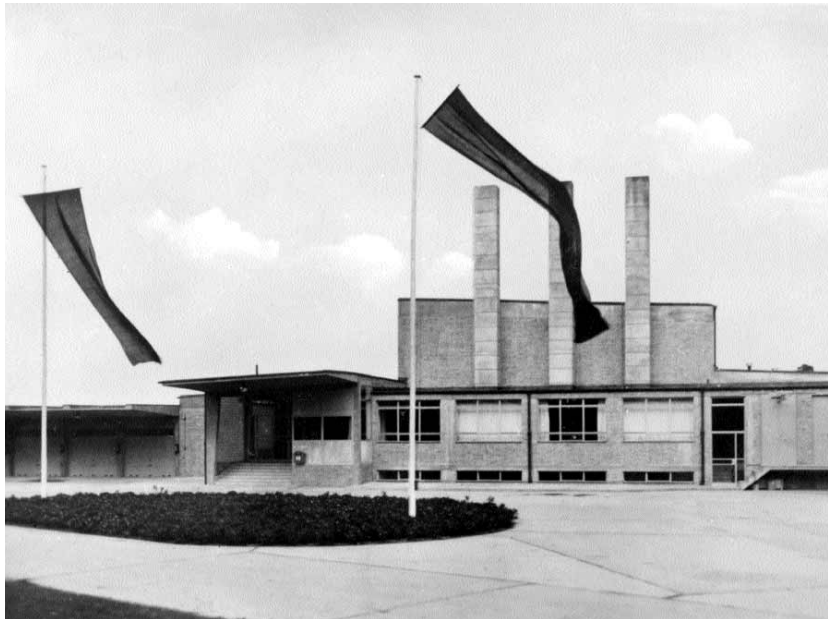
A bernai szövetségi iskola, 1928–1930

Balra:

Hannes Meyer: a bernai szövetségi iskola, 1928–1930

Az épület északnyugati üvegezett folyosója

Fotó: Walter Peterhans



A bejárat a bal oldali esőbeálló előreugró tetőzete alatt nyílik.

Egy reklámprospektus fotója, 1931



Hallgatói szoba

Egy reklámprospektus fotója, 1931

Röviddel az igazgatóváltást követően, 1928. április végén, a Meyer–Wittwer alkotópáros megbízást kapott az ADGB (Német Szakszervezetek Általános Szövetsége) iskolaépületének megtervezésére, ahol a szakszervezeti funkcionáriusok négyhetes tanfolyamokon vettek részt. Így az iskolának szállást, ellátást és sportolási lehetőségeket kellett biztosítania, egyidejűleg mintegy 130 fő részére. Gropius Bauhaus-épületéhez hasonlóan Hannes Meyer Bundesschuláját is madártávlatból szemlélve láthatjuk át teljes egészében. Az egyedi kialakítású, világosan elkülönülő épületrészek Z alakot formázó együttesként ágyazódnak bele a brandenburgi táj jellegzetesen sík képébe. A hosszanti vertikális tengely mentén, amely délnyugati irányban egy tóra néz, 60 kétágyas szoba kapott helyet a négy, lépcsőzetesen elhelyezett, háromszintes épülettömbben. Meyer a tervet Pestalozzi „kis csoport” elméletére alapozta; a 120 hallgatót 12 tízfős csoportba osztotta, melyek számára folyosóról nyíló öt-öt szoba állt rendelkezésre. Az épület északi oldalán húzódó üvegezett átjáró, mely északkeleti irányban az osztálytermekhez, könyvtárhoz és a tornacsarnokhoz vezet, derékszöget zár be a hálótermekkel. A díszteremhez, az étkezőhöz és a tóra néző, negyed körívet formáló teraszhoz vezető feljárati északnyugatról nyílik. Az épülethez vezető autófelhajtó délnyugatról közelíti meg az épületegyüttest, ahol a négy, részben tartóoszlopokon nyugvó tanári lakás szintén 90°-ban elforgatva illeszkedik a fő tengelyhez. A széles, földszintes bejárat csarnok fölé emelkedik a fűtésről gondoskodó olajkazán három, szimmetrikusan elhelyezkedő kéménye.

Meyer úgy magyarázta a *bauhausban*, hogy az iskolaépület szerkezete gyakorlatilag magától bontakozott ki.