

HENSELMANN

2019-1

BEITRÄGE ZUR STADTPOLITIK

BAUHAUS 100

AUSBLICK

MITWIRKENDE: REGINA BITTNER · DIETER FESEKE · THOMAS FLIERL · KATHRIN GERLOF · FLORIAN HERTWECK · PETER MEYER · PHILIPP OSWALT · WOLFGANG RUPPERT · TOM STROHSCHNEIDER · JÜRGEN TIETZ

HENSELMANN #2 BEITRÄGE ZUR STADTPOLITIK AUSGABE 2019 — 1	
BAUHAUS 100 · AUSBLICK	
EDITORIAL TOM STROHSCHNEIDER	2
MIT DEM BAUHAUS AUFS GANZE GEHEN THOMAS FLIERL	3-4
WARUM IST DAS BAUHAUS AKTUELL? PHILIPP OSWALT	5-7
DIE BAUHAUS-MUSEEN SYNOPSIS THOMAS FLIERL / DIETER FESEKE	8-9
BAUHAUS-MUSEEN WEIMAR DESSAU BERLIN JÜRGEN TIETZ	10-11
ACH MÄDELS, DIE FRAUEN REZENSION KATHRIN GERLOF	12
ABSEITS DES RUMMELS REZENSION TOM STROHSCHNEIDER	13-14
ANZEIGEN	15
SERIAL FOTOCODE TYPOFOTO COLLAGEN DIETER FESEKE	16,17,32
WALTER GROPIUS DIE ERFINDUNG DES KÜNSTLERGESTALTERS WOLFGANG RUPPERT	18-19
HFG ULM / NID AHMEDABAD SCHULEN DES AUFBRUCHS REGINA BITTNER	20-21
FESTIVAL SCHULE FUNDAMENTAL EINE BAUHAUS-SCHULE AUF ZEIT REGINA BITTNER · KATJA KLAUS · PHILIPP SACK	22-23
DIE HOCHSCHULEN FÜR GESTALTUNG SYNOPSIS THOMAS FLIERL / DIETER FESEKE	24-25
DAS HAUS UND DER BODEN FLORIAN HERTWECK	26-27
GLÜCKSVERSPRECHEN SERIELLES BAUEN KATHRIN GERLOF	28-29
MELDUNGEN · PROJEKTE · REZENSIONEN HERMANN-HENSELMANN-STIFTUNG	30-31

HENSELMANN · Beiträge zur Stadtpolitik wird von der Hermann-Henselmann-Stiftung herausgegeben — in Kooperation mit der Rosa-Luxemburg-Stiftung.

**HERMANN
HENSELMANN
STIFTUNG**

EDITORIAL TOM STROHSCHNEIDER

«Auch wenn das Bauhaus nur auf 14 Jahre Arbeit zurückblicken kann, reicht sein ästhetisches und politisches Echo bis heute. Es aufzunehmen, setzt eine eigene Position voraus.» Mit diesen Worten haben wir vor einigen Monaten die Neuherausgabe der Zeitschrift HENSELMANN eröffnet – nun liegt eine neue Ausgabe der «Beiträge zur Stadtpolitik» vor, und auch in dieser folgen wir weiter diesem Motto. Inzwischen liegt ein Teil des Jubiläumsreigens hinter uns, die Herausforderungen, eine kritische, eine an den Widersprüchen ansetzende, eine die gesellschaftspolitische Kraft des Bauhaus aufnehmende Debatte zu führen, bleibt bestehen. — Wie nahe das Bauhaus an den offenen Nervenenden einer kontroversen Gegenwart liegt, hat unter anderem der Streit um den Auftritt der linken Punkband «Feine Sahne Fischfilet» gezeigt. Thomas Flierl schaut in dieser Ausgabe unter anderem auf diese, durchaus unerwartete Politisierung des Jubiläums. — Aber ist das Bauhaus deshalb auch im konzeptionellen, den ganzen Anspruch umfassenden Sinne noch «aktuell»? Philipp Oswalt geht dieser Frage nach und sieht auch heute das Potenzial: Bejahung von Modernität bei kritischer Distanz zur Gegenwart, Suche nach Komplexitätsreduktion und Synthese, Bemühen um gesellschaftliche Emanzipation mit Mitteln der Gestaltung. — Idee und Umsetzung der drei neuen, mit Blick auf 100 Jahre Bauhaus geplanten Museen in Weimar, Dessau und Berlin spielen auf den folgenden Seiten eine Rolle. — Der zweite Heftabschnitt stellt die «Schule» in den Mittelpunkt: Institutionen, Lehrende und Studierende: Wolfgang Ruppert nimmt sich die widersprüchlichen Sichtweisen auf Walter Gropius vor und die von ihm intendierte Hervorbringung eines neuen Typus des «Künstlergestalters». Regina Bittner schaut auf die Ulmer Hochschule für Gestaltung und das National Institut of Design im indischen Ahmedabad als «Schulen des Aufbruchs», die unter grundverschiedenen Bedingungen nach Konzepten einer zeitgemäßen Designausbildung suchten. Die Rückschau auf das multikulturelle «Festival Schule Fundamental am Bauhaus Dessau» vermittelt, wie das alte Bauhausgebäude zu einem quicklebendigen Lernort transformiert wurde. Die nachfolgende Infografik versammelt als Synopse eine Chronologie relevanter «Hochschulen der Gestaltung» im Kontext des historischen Bauhaus. — In Zeiten, in denen die Ent-eignung spekulativen Wohnungseigentums breite Akzeptanz gewinnt, kommt auch die Frage nach der Verfügung über Grund und Boden wieder in den Blick – darum dreht sich Florian Hertwecks Text. Und Kathrin Gerlof klopft das Glücksversprechen «serielles Bauen» auf seine Tragfähigkeit ab. Außerdem haben wir uns für diese Ausgabe von HENSELMANN Ausstellungen und Neuerscheinungen zur Geschichte und Gegenwart des Bauhaus angesehen. — Gedruckt wurde in einem kleineren aber ökonomisch optimalen Format. Der Erwerb erfolgt über die Website der Hermann-Henselmann-Stiftung – wir freuen uns auf ihre Bestellung. Ein besonderer Dank für die Unterstützung geht an unseren Kooperationspartner Rosa-Luxemburg-Stiftung.

TOM STROHSCHNEIDER ist gelernter Historiker, arbeitet seit langem als Journalist und ist Redakteur der common Verlagsgenossenschaft.

MIT DEM BAUHAUS AUFS GANZE GEHEN

THOMAS FLIERL

In der letzten HENSELMANN-Ausgabe, in der die «Aufstellung zum Fest» vor dem Bauhaus-Jubiläum Thema war, hatten wir Skepsis artikuliert. Diese war unter anderem vom großkoalitionären Bundesstagsbeschluss verursacht, in dem es hieß: «Das Bauhaus gehört der Welt, aber es kommt aus Deutschland und ist einer der erfolgreichsten Exportartikel unserer Kulturgeschichte.» — Schon jetzt

kann man sagen, unsere Befürchtungen gegenüber dem Bauhaus-Jubel sind bestätigt worden, zum Teil auf absurde Weise, erfreulicherweise aber wurde sie überwiegend positiv enttäuscht. Dank der Initiative vieler Akteure, Projektgruppen und Institutionen sind großartige Entdeckungen gemacht worden, konnte das Bild vom Bauhaus in seiner ganzen Vielfalt, in seinen historischen Entwicklungsphasen und in den jeweiligen Kontexten differenziert, die Bauhaus-Rezeption in Ost und West historisiert und die internationale Verflechtungen dieser einzigartigen Kunsthochschule herausgearbeitet werden. — Was allerdings weiterhin fehlt, sind vor allem zukunftsweisende Aktualisierungen. Das hängt wohl mit dem Fehlen eines konsistenten Reformprojektes insgesamt zusammen – als Deutungshintergrund des Bauhaus-Erbes. Die nur 14 Jahre existierende Hochschule für Gestaltung wurde zwar aus Anlass ihrer Gründung vor 100 Jahren – aber mehr noch in Resonanz mit einer unsicher werdenden Weimarer Republik und also der Wahrnehmung einer End- und keiner Aufbruchzeit – gefeiert.

Unerwartete Re-Politisierung zum Auftakt

Dazu trug auch die Absage des Konzerts der Band «Feine Sahne Fischfilet» auf der Dessauer Bauhaus-Bühne im Oktober letzten Jahres durch die Direktorin Claudia Perren bei – aus Angst vor Protesten der militanten rechten Szene. Perren wollte keine Konfrontation von militanten Demonstranten und dem fragilen Weltkulturerbe und anstatt die Demonstranten vom Bauhaus-Gebäude fernzuhalten, unterband sie den Anlass ihres Protestes: das vom ZDF veranstaltete Konzert. Hier brach die politische Realität der bundesdeutschen Gesellschaft in die Jubeldramaturgie auf verstörende Weise ein. Die Neonazis bedankten sich mit einem Transparent «Danke Bauhaus» vor der Weltkulturerbe-Ikone. — Die Chance, dass die im Bauhaus-Verbund zusammengeschlossenen Institute aus diesem Lernprozess einen eigenen Verhaltenskodex erarbeiten und so ihre Unabhängigkeit von der Politik (den Staatskanzleien und der Straße) stärken, sich durch gegenseitige Solidarität im öffentlichen Diskurs behaupten und so vielleicht auch einen Anstoß für die bundesweite Debatte geben, wurde leider nicht genutzt. Das Konzert fand dann im Dessauer «Brauhaus» statt – und nicht im «Bauhaus».

Last und Chance der Musealisierung

Die Hauptinvestitionen von Bund und Ländern gehen in den Neubau von drei Bauhaus-Museen in Weimar, Dessau und (den Erweiterungsbau) in Berlin. Werner Durth hat unlängst die Vorgeschichte der Entscheidung, das ursprünglich für Darmstadt geplante Bauhaus-Archiv in West-Berlin zu errichten, als Teil der deutsch-deutschen Konkurrenz dargestellt. Zum 50. Jahrestag der Eröffnung 1976 hatte die DDR das Bauhaus-Gebäude in Dessau restauriert. 60 Jahre nach Gründung des Bauhaus in Weimar 1979 wurde das nach Plänen von Walter Gropius für die Darmstädter Rosenhöhe projektierte Bauhaus-Archiv, das dort an

kommunalpolitischen Querelen scheiterte, aber im Rahmen der Berlin-Politik der Bundesregierung umsetzbar war, am Berliner Landwehrkanal übergeben. Mein Gropius ist besser als Dein Gropius... — Nach der deutschen Vereinigung 1990 setzte sich mit der Föderalisierung Ostdeutschlands die Konkurrenz in gewisser Weise fort. Weimar konnte zu Recht gegenüber dem für die Geschichte des Bauhaus vernachlässigbaren Standort Berlin ein eigenes Museum beanspruchen, ebenso Dessau, denn das Werkstattgebäude eignet sich nicht als Museum. Der Bauhaus-Verbund und die drei Museumsprojekte müssen auch als Versuch eines Ausgleichs dieser jahrzehntelangen Konkurrenz unter der Moderation einer an Bedeutung gewinnenden Bundeskulturpolitik gedeutet werden. Welche andere deutsche Gestaltungshochschule hatte eine so kurze Geschichte und so viele Standorte? Bei einem so starken institutionellen Hintergrund und dem starken finanziellen Engagement von Bund und Ländern muss sich doch die historische Bedeutung herleiten lassen. — Um hier nicht missverstanden zu werden, keineswegs soll die herausragende ästhetische und historische Rolle des Bauhaus in Zweifel gezogen werden, aber das starke Gewicht auf die Musealisierung wirft doch Fragen für die Bauhaus-Rezeption auf. — Durch die zeitversetzte Inbetriebnahme der Museen werden wir im Jubeljahr 2019 nur wissen, was Weimar und Dessau mit ihren neuen Häusern vermögen. Berlin lässt auf sich warten. In dieser HENSELMANN-Ausgabe versuchen wir, die drei Museen erstmals in ihren stadträumlichen Bezügen, in ihrer Architektur und in ihren Größenverhältnissen einander gegenüberzustellen. — Bisher kann nur das Weimarer Museum betrachtet werden. Die Diskrepanz zwischen der Verortung im Stadtraum, der programmatisch richtigen Positionierung des Bauhaus-Museums an der Bruchstelle von NS-Gauforum und Weimar-Hallen-Park aus der Zwischenkriegszeit einerseits, und der monströsen, einem Sarkophag ähnlichen Architektur des Museums von Heike Hanada andererseits ist unübersehbar. Das ist allerdings die gebaute Rücknahme des Bauhaus, ist näher an Hermann Gieslers Turmhaus als an Walter Gropius' Dessauer Bauten. Natürlich wäre ein Projekt der klassischen, weißen, gläsernen Moderne hier auch falsch, ja verfälschend, galt es doch nicht nur topographisch, sondern auch architektonisch den Bruch zu artikulieren. — Für die Topographie der Moderne – die Neuformatierung Weimars als einem Muster aus der Klassik um und nach 1800, dem «Neuen Weimar» vor und um 1900, dem Bauhaus 1919–1925, der Reformbewegung nach dem Bauhaus, der vor 1933 einsetzenden NS-Zeit mit dem KZ Buchenwald und dem Gauforum, der verhältnismäßig langen Nachkriegszeit von SBZ und DDR und dem heutigen Zeitgeist – hätte man sich anderes gewünscht, einen programmatischen Bau einer reflektierten, «unvollendeten Moderne». — Und als Museum? Kein Ausblick aus der Ausstellung auf die Referenzpunkte Gauforum und den Park (immerhin ein, für die Ausstellung allerdings bedeutungsloser, Blick in Richtung Buchenwald), wenig Platz für Sonderausstellungen, zweigeschossig versetzte Etagen mit Blick in Luft-räume, die für die Ausstellung nichts bringen, ein Design, das die Präsentation an den

WARUM IST DAS BAUHAUS AKTUELL?

Wer das Bauhaus in Weimar oder Dessau besucht, erwartet nicht nur das «Museum», also die Präsentation des Erbes, sondern ebenso selbstverständlich die lebendige «Schule», ein Bauhaus, an dem auch heute noch unterrichtet wird. Warum eigentlich? Das Bauhaus

Wänden untersagt und so Objekte in Vitrinen präferiert, wenig historische Kontextualisierung, keine explizite Darstellung der vielfältigen Akteur*innen des Bauhaus in Weimar.

Die thematische Konzentration auf die Bauhaus-Werkstätten, die Bauhaus-Bühne und die Bauhaus-Woche 1923 mag für sich funktionieren, warum aber eine private Schenkung von Mies van der Rohe-Möbeln hier gezeigt wird, wenn doch die Geschichte des Bauhaus über Weimar hinaus nicht erzählt wird, bleibt schleierhaft. Die schmale inhaltliche Brücke: Man wolle auf die kommenden Bauhaus-Direktoren hinweisen. So bleibt für Hannes Meyer nur eine Projektionsfläche neben der Spielecke. Hätte man mit den Möbeln von Gropius und Mies mithalten wollen, hätte man ja sein co-op Design oder die Musterwohnung des Bauhaus Dessau zeigen können. Das provisorische Bauhaus-Museum am Theaterplatz 1995–2018 war zu klein, aber charmant arrangiert und machte neugierig auf die ganze Sammlung, auf das Bauhaus Weimar in all seinen Facetten. Nun gibt es ein großes Museum und die Bilanz fällt eher bescheiden aus. Mag sein, dass dies auch den impliziten, nicht näher erläuterten Absprachen zwischen den drei Museen geschuldet ist. Wenn nun auch architektonisch nicht mehr möglich, wünscht man sich doch bald eine inhaltliche Lüftung des Mausoleums in Weimar. Solche erste Eindrücke sind sicher überzogen, sie werden sich relativieren, wenn auch die beiden anderen Museen öffnen. In Dessau bereits Anfang September. Das Konzept des spanischen Büros addenda architects (vormals González Hinz Zabala) «sieht einen transparenten Korpus vor, der die schwebende Black Box als Ort für die Sammlung und das Erdgeschoss als Offene Bühne für zeitgenössische Positionen und Wechselausstellungen umfasst.» Das klingt vielversprechend, zumindest was den lebendigen Charakter des Museums durch Sonderausstellungen angeht. Ob die räumliche Trennung des Museumneubaus vom Bauhaus-Campus mit dem Bauhaus-Gebäude und den Meisterhäusern von Walter Gropius und die intendierte Idee einer Steigerung der Attraktivität der Dessauer Innenstadt aufgehen und dem Bauhaus-Gedanken kompatibel sind, bleibt abzuwarten. Berlin hat den Vorteil, daraus Konsequenzen zu ziehen. Das Bauhaus-Archiv hat nicht nur die weltweit größte Bauhaus-Sammlung, sondern setzt auch, wie anlässlich eines Vortrages seiner Direktorin Annemarie Jaeggi in Zürich während der Tagung «Die Schweizer Moderne und das Bauhaus» im November letzten Jahres zu erleben war, strikt auf zeitgemäße Interpretation der Bauhaus-Idee. Der Wettstreit der Bauhaus-Museen bleibt weiter interessant.

noch eines ihrer Kunstwerke gezeigt und erläutert bekommen?» Als «Historienschrott», entstanden auf «Verkittungsbefehl von ganz oben», charakterisierte Hannah Pilarczyk im SPIEGEL die Produktion. «Dass ausgerechnet die Ufa Fiction nun die Geschichte des Bauhaus erzählen und in ihren revisionistischen Produktionskatalog vor «Unsere Mütter, unsere Väter» einsortieren darf, ist wahrscheinlich das Einzige, das an diesem unsäglichen Film Relevantes über deutsche Geschichte zum Ausdruck bringt.» Wie klar und erfrischend war doch dagegen die Perspektive auf der oben schon erwähnten Tagung im selbstbewussten Zürich «Die Schweizer Moderne und das Bauhaus». Hier kam niemand auf die Idee, von «Bauhaus-Moderne» zu reden.

Forschung jenseits der Bauhaus-Institutionen

Durch die Konzentration auf ihre neuen Häuser fallen die Bauhaus-Museen tendenziell als Forschungsakteure aus. Sie sind beansprucht von der Präsentation und Vermittlung, nicht der Produktion von Wissen. Wie die Präsentation und Vermittlung von Wissen mit dessen Erzeugung tendenziell zusammenfallen kann, hat dagegen das Projekt «bauhaus imaginista» demonstriert, das seit 2016 die internationale Verflechtungsgeschichte des Bauhaus untersucht, das nach 1933 weiterwirkte. Die Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt (zuvor mit Veranstaltungen und Teilausstellungen in vielen Regionen der Welt) und die Website «bauhaus imaginista» verfolgen, «auf welcher vielfältigen Weise internationale Begegnungen und Bedingungen die Konzepte des Bauhauses verwandelten: durch Migration, aber auch Imagination, Interpretation und Aneignung seiner pädagogischen und gestalterischen Praktiken in China, Nordkorea, Indien, Marokko, der Sowjetunion, Nigeria, den USA, Japan, Großbritannien, Taiwan und Brasilien.» Magdalena Droste legte zum Jubiläum die aktualisierte Neuauflage ihres Standardwerkes «Bauhaus 1919–1933» vor. Das Buch zum DFG-Projekt «Bewegte Netze. Bauhausangehörige und ihre Beziehungsnetzwerke in den 1930er und 1940er Jahren» steht noch aus, ebenso die Publikation «Der neue Mann und das Bauhaus. Männlichkeitskonzepte in der klassischen Moderne» von Anja Baumhoff. Einen bemerkenswerten Output lieferte Philipp Oswalt mit gleich drei von ihm 2019 herausgegebenen Büchern: «Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen» (mit Thomas Flierl), «Hannes Meyers neue Bauhauslehre», «Bauhaus/Documenta. Vision und Marke» (u.a. mit Daniel Tyradellis) sowie als Autor «Marke Bauhaus 1919–

2019». Auch das auf fünf Jahre angelegte und mit der Zeitschrift «ARCH+» verbundene «Projekt Bauhaus» kann auf eine bemerkenswerte Bilanz verweisen (www.projekt-bauhaus.de). Zuletzt war im Grünen Salon der Volksbühne die Beerdigung des Bauhaus «Ciao Bauhaus» zelebriert worden: «Es ist an der Zeit, vom Bauhaus Abschied zu nehmen, um sich unvoreingenommen den Herausforderungen der Gegenwart zu stellen zu können. Fünf Jahre lang hat «projekt bauhaus» eine kritische Inventur der Bauhausideen unternommen, ihren utopischen Überschuss, die immanenten Widersprüche und das Potential für die Gegenwart überprüft.» Zum Abschluss auf der Hauptbühne der Volksbühne: «Das Bauhaus – ein rettendes Requiem». Was bleibt zur Halbzeit im Jubiläumsjahr? Alles Bauhaus? Nein. Mit dem Bauhaus aufs Ganze gehen? Ja! Deshalb versuchen wir in der zweiten Ausgabe von HENSELMANN zum Bauhaus zwei Punkte zu setzen: Erstens, wo liegt das Erbe jenseits der Museen in den Hochschulen für Gestaltung? Und zweitens: Die als soziale Grundfrage wiederentdeckte WOHNUNGSFRAGE und die ihr zugrundeliegende BODENFRAGE eröffnen neue Zugänge zum Bauhaus. Wir plädieren für eine Fortsetzung des Bauhaus-Jubiläums! Für den anstehenden gesellschaftlichen Wandel benötigt Deutschland ein Bauhaus-Projektfonds 2019–2033, ein in die Zukunft gestülptes viertes, virtuelles Museum. Damit sich Deutschland nicht wie 1933 vor dem Abgrund sieht, braucht es Aufbruch. Eine zukunftsweisende Rezeption des Bauhaus, auch im grün-rot-roten Spektrum, hat gerade erst begonnen.

2019». Auch das auf fünf Jahre angelegte und mit der Zeitschrift «ARCH+» verbundene «Projekt Bauhaus» kann auf eine bemerkenswerte Bilanz verweisen (www.projekt-bauhaus.de). Zuletzt war im Grünen Salon der Volksbühne die Beerdigung des Bauhaus «Ciao Bauhaus» zelebriert worden: «Es ist an der Zeit, vom Bauhaus Abschied zu nehmen, um sich unvoreingenommen den Herausforderungen der Gegenwart zu stellen zu können. Fünf Jahre lang hat «projekt bauhaus» eine kritische Inventur der Bauhausideen unternommen, ihren utopischen Überschuss, die immanenten Widersprüche und das Potential für die Gegenwart überprüft.» Zum Abschluss auf der Hauptbühne der Volksbühne: «Das Bauhaus – ein rettendes Requiem». Was bleibt zur Halbzeit im Jubiläumsjahr? Alles Bauhaus? Nein. Mit dem Bauhaus aufs Ganze gehen? Ja! Deshalb versuchen wir in der zweiten Ausgabe von HENSELMANN zum Bauhaus zwei Punkte zu setzen: Erstens, wo liegt das Erbe jenseits der Museen in den Hochschulen für Gestaltung? Und zweitens: Die als soziale Grundfrage wiederentdeckte WOHNUNGSFRAGE und die ihr zugrundeliegende BODENFRAGE eröffnen neue Zugänge zum Bauhaus. Wir plädieren für eine Fortsetzung des Bauhaus-Jubiläums! Für den anstehenden gesellschaftlichen Wandel benötigt Deutschland ein Bauhaus-Projektfonds 2019–2033, ein in die Zukunft gestülptes viertes, virtuelles Museum. Damit sich Deutschland nicht wie 1933 vor dem Abgrund sieht, braucht es Aufbruch. Eine zukunftsweisende Rezeption des Bauhaus, auch im grün-rot-roten Spektrum, hat gerade erst begonnen.

THOMAS FLIERL, Jahrgang 1957, ist Philosoph, Historiker und Autor. 2002 bis 2006 war er Kultur- und Wissenschaftssenator von Berlin. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Themenfeld Architektur, Stadtentwicklung, Geschichte und Politik.

Jahre 1877 mehr als eine Million Patente für das Bauwesen angemeldet. Diese technische Entwicklung schlägt sich in relevanter Weise. Moderne Bauten sind in dieser Hinsicht nicht holistische Entitäten, sondern Aggregate aus einer Vielzahl von Komponenten. Jedes Mikroelement selbst bildet sich in einer technischen Evolution aus, die sich global durch ein Kollektiv von Erfindern, Ingenieuren und Herstellern entfaltet, welche gemeinsam am Metatext der technischen Entwicklung schreiben. Das bautechnische Wissen hat sich von handwerklichen Traditionen in technische Produkte verlagert. Handwerkliche Kulturen beruhen auf dem impliziten Wissen der Handwerkstraditionen, auf lebendigen lokalen Praktiken. Mit der Moderne wurde das bautechnische Wissen in Patenten explizit gemacht und in die Produkte und ihre Gebrauchsanweisungen verlagert. Daher können moderne Bautechniken unabhängig von lokalen Baukulturen weltweit eingesetzt werden. Die Modernisierung entwickelt zentrifugale Kräfte, welche bestehende Zusammenhänge auflöst und die Gegenwart fragmentiert. Die Entfesselung dieser technisch-wissenschaftlichen Kräfte hat eine bemerkenswerte Dynamik. Aber diese Entwicklung, dieser Fortschritt, ist nahezu wertefrei, quasi ungerichtet und zunächst einmal ziellos. Wissenschaft, Technik und Wirtschaft können erfreuliche wie schreckliche Dinge hervorbringen, und meist liegen diese Dinge sehr nahe beieinander. Eine Technologie – wie etwa das Flugzeug Junkers 52 – kann gleichermaßen zum Transport vieler Menschen in den Urlaub, wie zum Bombardieren von Städten genutzt werden. Eine neue Substanz – wie Zyklon B – kann dem menschlichen Wohlbefinden durch die Bekämpfung von Ungeziefer dienen, wie zur industriellen Ermordung von Menschen genutzt werden. Die Ambivalenz der Moderne gehört zu ihrem Wesenskern.

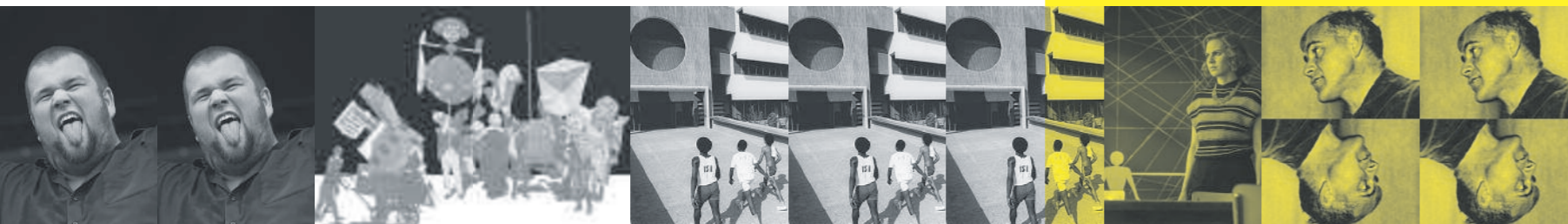
Bauhaus: Suche nach einer neuen Synthese

Als das Bauhaus 1919 gegründet wurde, hatte unmittelbar davor die krisenhafte Entwicklung der modernen Industriestaaten in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs gemündet, dem ersten modernen, industrialisierten Krieg. Ein Traditions- und Zivilisationsbruch unvorstellbarer Härte hatte stattgefunden. In Reaktion auf die zentrifugale, ungerichtete und nicht zuletzt zerstörerische Entfaltung der Moderne versuchte das Bauhaus, die Fragmentierung durch eine neue Gesamtheit und Synthese zu überwinden und zugleich, dem Projekt der Moderne einen Sinn, eine Ausrichtung, ein Ziel zu geben. Dies trifft nicht nur auf das Bauhaus zu,

sondern auch auf weitere Avantgardegruppierungen der klassischen Moderne. Aber anders als die heroische Selbstbeschreibung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind sie nicht die primären Initiatoren und Autoren des Modernisierungsprozesses, die Motoren der Erneuerung. Längst hatte der Zivilisationsbruch stattgefunden, hatte die Moderne bestehende Traditionen zerbrochen.

Reparaturbetrieb der Moderne

So gesehen waren die Avantgarden in der Entwicklung der Moderne nicht eine Vorhut, sondern der kulturelle Reparaturbetrieb der Moderne. Wenn etwa Walter Gropius 1923 von «Kunst und Technik – eine neue Einheit» sprach, so war dies weniger Ausdruck einer ungebrochenen Zukunftseuphorie, als Verweis auf ein gestörtes, krisenhaftes Verhältnis zwischen Kunst und Technik, das durch kulturelle Erneuerung in eine neue Balance und einen neuen Zusammenhang gebracht werden sollte. Symptomatisch dafür ist die Architektur des Bauhausgebäudes selbst. So gestalterisch innovativ es ist, so offenkundig ist zugleich, dass es technisch gesehen ein Rückblick in das 19. Jahrhundert ist: Stahlbeton, Skelettbauweise, Glasfassade, Zentralheizung, Aufzug und vieles mehr sind Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Technisch gesehen wäre es möglich gewesen, das Bauhausgebäude in nahezu gleicher Gestalt auch 50 Jahre früher zu errichten. Die technischen, aber auch gestalterischen Zitate des Bauhausgebäudes gleichen eher einer Spolienarchitektur des vergangenen Industriezeitalters als einem Aufbruch ins Neue und Unbekannte. Genau dies kritisierte dann auch der amerikanische Erfinder und Architekt-Ingenieur Buckminster Fuller: «Der Internationalen Stil», der auf diese Weise durch die Neuerer vom Bauhaus nach Amerika gebracht wurde, stellte eine Moderscheinung dar, die ohne die Kenntnis der wissenschaftlichen Grundlagen für strukturelle Mechanik und Chemie auskam. (...) Die internationale Bauhaus-Schule benutzte Standardinstallationen und brachte es gerade noch fertig, die Hersteller zur Modifikation der Oberfläche von Wasserhähnen sowie der Farbe, Größe und Anordnung der Kacheln zu überreden. (...) Kurz, sie befassten sich nur mit dem Problem, die Oberfläche von Endprodukten zu modernisieren, wobei diese Endprodukte notwendigerweise Subfunktionen einer technisch veralteten Welt waren.» Es wäre fehlgeleitet, mit dieser durchaus zutreffenden Kritik den Wert der Leistung von Walter Gropius und des Bauhaus insgesamt zu schmälern. Hingegen sollte es Anlass sein,



Scheitelpunkte

Für den Kreis der Bauhaus- und Moderne-Forscher*innen ist die im Jubiläum, allen Differenzierungen zum Trotz, stets reproduzierte Vorstellung natürlich ein Graus, dass alle klassische Moderne nun «Bauhaus-Moderne» sein und der «Bauhaus»-Stil in allem stecken soll, was die ästhetische Kultur zeitgenössischer moderner Gesellschaften ausmacht. Das «iPhone» sei Bauhaus, heißt es. Ist diese Reduktion der Preis, um wieder an die Idee des Fortschritts anknüpfen zu können? War nicht vor kurzem noch das Bauhaus – im post-modernen Verständnis – Schuld am monotonen Massenwohnungsbau und an falsch verstandener Gleichmacherei? Wie historisch und ästhetisch reflektiert sind hier die Zugänge? Auch die richtige Idee, an das Bauhaus bundesweit zu erinnern, hat zu vielen regionalen Initiativen ermutigt, bei denen oft der Bezug zum Bauhaus als eher konstruiert gelten muss. Besonders tut sich hier das Land Nordrhein-Westfalen mit dem Rahmenprogramm «Bauhaus im Westen» hervor. Der 6. Rheinische Tag für Denkmalpflege «Neues bauen! Moderne Architektur der Weimarer Republik im Rheinland» formuliert dagegen erfreulich exakt: «Obwohl direkte Verbindungen zum Schulbetrieb des Bauhaus, etwa durch ehemalige Studierende des Bauhaus selten sind und die Bauten Mies van der Rohes in Krefeld die Ausnahme von der Regel blieben, finden sich im Rheinland doch auch eine Reihe von Gebäuden jener Zeit, die eine funktionale Konzeption mit einer sachlichen Architektursprache verbinden.» Beobachten wir so zum einen eine Überdehnung des Bauhaus-Begriffes, muss das Bauhaus zum anderen als Projektionsfläche zeitgenössischer Reduktionen erhalten. Verstörung und Empörung rief der ARD-Film «Lotte am Bauhaus» hervor, der unter Anspielung auf Thomas Manns «Lotte in Weimar» (und in Dessau) die soziale Frage am Bauhaus pseudofeministisch reduzierte, «sich in die Vergangenheit hineinempört, aber zur Gegenwart schweigt. Oder wann haben Sie in der Primetime von ARD und ZDF zuletzt den Namen einer zeitgenössischen Künstlerin gehört oder besser

WEIMAR «EIN NEUES KULTURQUARTIER FÜR DIE MODERNE»¹

BAUHAUS-MUSEUM WEIMAR



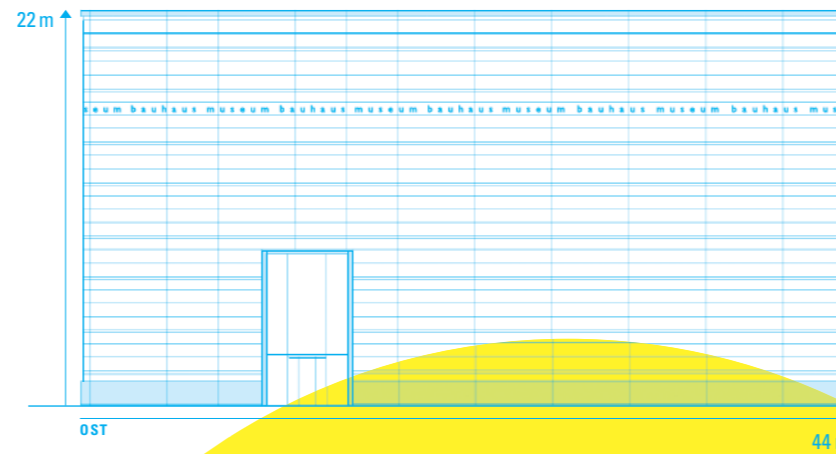
SÜD

Mit dem neuen BAUHAUS-MUSEUM WEIMAR entstand ein neues Kulturquartier in der Stadt Weimar, das den Bogen vom ausgehenden 19. Jahrhundert über die ambivalente Historie der Moderne bis hin zur Gegenwart spannt. In unmittelbarer architektonischer und musealer Nachbarschaft treffen hier in einer Art «Topographie der Moderne» Reformideen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts, ein bemerkenswertes Kulturprojekt der Weimarer Republik, das ehemalige «Gauforum» der Nationalsozialisten mit einer Ausstellung zum Thema Zwangsarbeit, die DDR-Moderne und das neue Bauhaus-Museum Weimar aufeinander.

Am Rande des Weimarahallenparks direkt gegenüber der Herrschaftsarchitektur des ehemaligen nationalsozialistischen «Gauforums» steht der Neubau des Bauhaus-Museums Weimar. Die Architekten setzen dem historisch sensiblen Ort mit einem Kubus, der auf einem Betonsockel thront, ein minimalistisches, zugleich aber selbstbewusstes Statement entgegen und lösen dieses mit einem komplexen Spiel aus fünf unterschiedlichen Raumebenen in seinem Inneren auf. Der Entwurf stammt von HEIKE HANADA. Sie setzte sich mit ihrer Idee 2012 in einem internationalen Architektenwettbewerb gegen mehr als 500 Teilnehmer durch.

Das neue Domizil der Bauhaus-Sammlung der Klassik Stiftung, deren wichtigsten Grundstein einst Walter Gropius selbst legte, verfügt über ca. 3.000 Quadratmeter Nutzfläche.^{1/2}

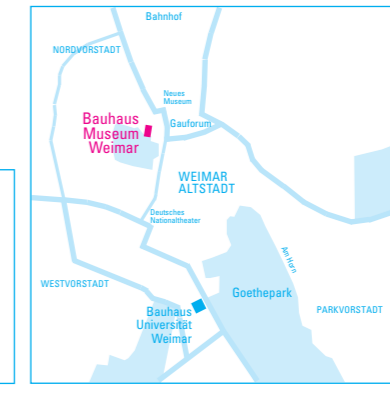
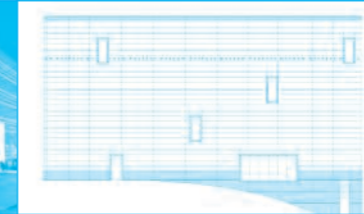
NEUBAU HEIKE HANADA | BENEDICT TONON · BERLIN



SÜD · NACHTSANSICHT



WEST · PARKSEITE OM



Bauherrin: Klassik Stiftung Weimar

Finanzierung: 22,6 Mio. €

Freistaat Thüringen und Bund

Nutzfläche: 4.600 qm

Ausstellungsfläche: 2.100 qm

Breite x Höhe: 44 x 22 m FRONTANSICHT

DESSAU «OFFENE BAUHAUS-BÜHNE IN DER STADT»¹

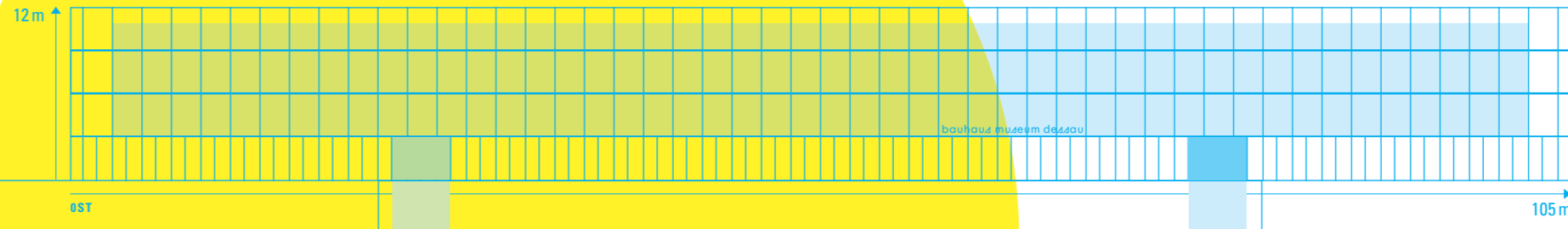
BAUHAUS MUSEUM DESSAU



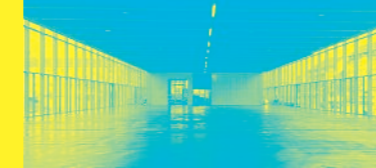
PARKSEITE

Das BAUHAUS MUSEUM DESSAU entsteht zum 100. Gründungsjubiläum des Bauhaus und wird im Jubiläumsjahr 2019 eröffnet werden. Das neue Bauhaus Museum im Dessauer Stadtpark präsentiert die wertvolle Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau und schafft eine neue Verbindung zu den übrigen Bauhaus-Bauten in der Stadt. Bisher war die Präsentation der Sammlung im Bauhausgebäude nur eingeschränkt möglich. In dem neuen Museum entstehen erstmals geeignete Räumlichkeiten für eine umfassende öffentliche Präsentation. Die Sammlung der Stiftung Bauhaus Dessau umfasst rund 49.000 katalogisierte Exponate und ist die zweitgrößte Sammlung zum Thema Bauhaus weltweit. Das Bauhaus Museum Dessau wird von ADDENDA ARCHITECTS (vormals GONZÁLEZ HINZ ZABALA) gebaut. Ende 2015 wurde der Entwurf von dem jungen Architekturbüro aus Barcelona GONZÁLEZ HINZ ZABALA in einem offenen internationalen Wettbewerb unter 831 Einreichungen ausgewählt. Überzeugt hat die Jury die Museumskonzeption — HAUS IM HAUS — mit einem schwebenden Riegel aus Stahl in einer gläsernen Hülle. Im Obergeschoss wird eine in sich geschlossene «BLACK BOX» die Präsentation der Sammlung ermöglichen. Das transparente Erdgeschoss, das Foyer des Museums, gibt als offene Bühne unter anderem kuratorische Freiheiten für zeitgenössische Wechselausstellungen und Veranstaltungen. Standort des neuen Museums ist der STADTPARK im Zentrum von Dessau, indem es eine Verbindung schafft zwischen dem städtischen Teil der Kavalierrstraße und der grünen Parkseite.^{1/3}

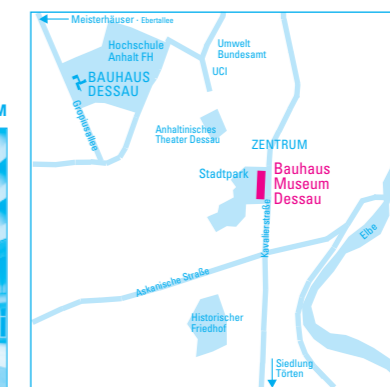
NEUBAU ADDENDA ARCHITECTS (VORMALS GONZÁLEZ HINZ ZABALA) · BARCELONA



BAUSTELLE APRIL 2019



PERSPEKTIVE STADTZENTRUM



Bauherrin: Stiftung Bauhaus Dessau

Finanzierung: 28 Mio. €

Land Sachsen-Anhalt und Bund

Nutzfläche: 3.670 qm

Ausstellungsfläche: 2.100 qm

Breite x Höhe: 12 x 105 m FRONTANSICHT

BERLIN «IM DIALOG MIT WALTER GROPIUS»¹

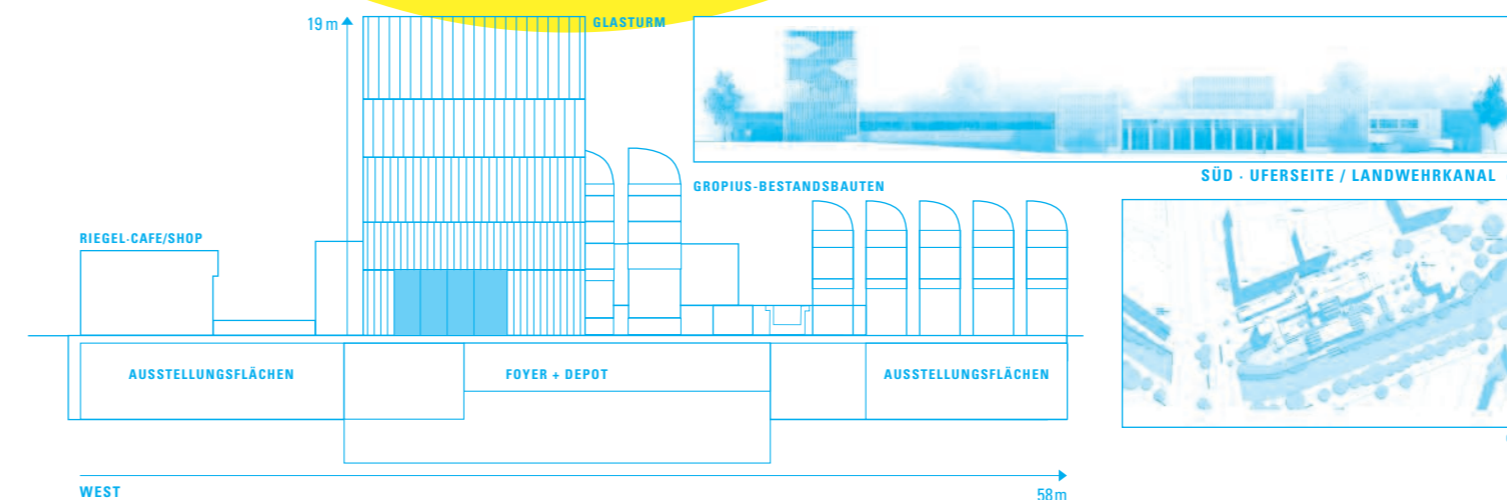
BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG



WEST

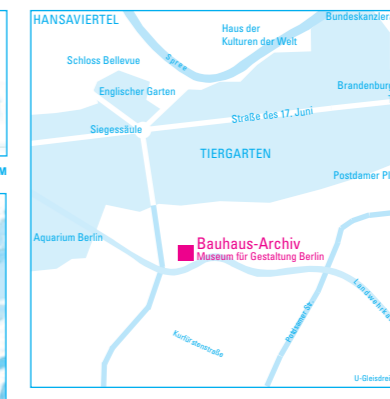
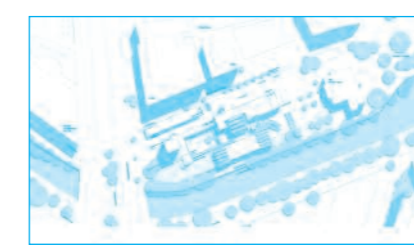
In Berlin wird der BAUHAUS-MUSEUMSNEUBAU ein architektonisches Zeichen setzen und mit dem markanten Bau von Walter Gropius in einen Dialog treten. Steigende Besucherzahlen und ein stetig anwachsender Sammlungsbestand ließen den von Bauhaus-Gründer Walter Gropius entworfenen und 1979 fertiggestellten Bau mit den charakteristischen Sheddächern an seine Grenzen stoßen. Nun entsteht ein ERWEITERUNGSBAU mit einer Gesamtnutzfläche von rund 5.900 Quadratmetern. Der Entwurf des Berliner ARCHITECTEN VOLKER STAAB überzeugte in einem internationalen Wettbewerbsverfahren mit 41 ausgewählten Teilnehmern. Im Stadtbild zeigt sich der Erweiterungsbau durch einen filigranen, fünfgeschossigen Glasturm und einen Riegel für Café und Shop. Sämtliche Ausstellungsflächen, die rund 2.000 Quadratmeter umfassen werden, liegen unterhalb eines Plateaus, das als neue Freifläche gestaltet ist und mit einem großen Innenhof an den Bestand anschließt. Hier werden ab 2022 in Dauer- und Wechselausstellungen die Schätze der weltweit größten Bauhaus-Sammlung präsentiert. Das Bestandsgebäude wird nach der denkmalgerechten Sanierung das Forschungsarchiv, die Bibliothek, die Sammlungsmagazine sowie Veranstaltungsflächen beherbergen. Die Aufgabe, das Gebäude um ein Museum von doppelter Fläche zu erweitern, bot die Chance, es besser im Stadtraum zu verankern und seine Präsenz zu stärken.^{1/4}

ERWEITERUNGSBAU STAAB ARCHITECTEN BERLIN



GROPIUS-BESTANDSBAUTEN

SÜD · UFERSEITE / LANDWEHRKANAL OM



Bauherrin: Bauhaus-Archiv Berlin

Finanzierung: 64,3 Mio. €

Berlin und Bund

Nutzfläche: 5.900 qm

Ausstellungsfläche: 2.000 qm

Breite x Länge: 58 x 140 m OBJEKT/GELÄNDE

BAUHAUS MUSEEN

JÜRGEN TIETZ

WEIMAR
DESSAU
BERLIN

Was ist das Bauhaus 2019? Wieviel Walter Gropius, Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe hat in einem Museum zu stecken, das 100 Jahre nach Gründung der einflussreichen deutschen Kunstschule deren Ideen und Arbeiten ausstellt? Oder müssen sich die Ausstellungshallen im Gegenteil von dem Bauhaus-Erbe befreien? Antworten bieten drei neue Museen in Weimar, Dessau und Berlin.

Doch halt. Bereits die Frage nach dem «wieviel Bauhaus» birgt Fallstricke. Sie unterstellt nämlich, dass es das eine, einheitliche Bauhaus wirklich gab, aus dem ein typischer Bauhaus-Stil hervorgegangen ist. Dann braucht man nur noch eine Art architektonisches Kochbuch: Ein paar Tonnen Flachdach, etliche Kilo Fensterbänder mit Stahlrahmen und literweise weiße Farbe, fertig ist der Bauhaus-Salat. Nein, so funktionierte Bauhaus weder 1919 noch 2019.

Es gab nie nur das eine Bauhaus und daher auch keinen einheitlichen Bauhaus-Stil, obgleich das im hundertsten Jubiläum der Bauhausgründung weltweit immer wieder suggeriert wird. Das Bauhaus war eine der schillerndsten Facetten einer architektonischen Moderne seit der Wende zum 20. Jahrhundert, die mit dem Neuen Bauen der 1920er Jahre für einen baukulturellen und gesellschaftlichen Umbruch standen. Zwischen den esoterisch-handwerklich geprägten Anfängen des Bauhaus in Weimar, seiner baulichen Blüte in Dessau und seinem kurzen Nachleben in Berlin, lagen moderne Welten. Ablesen lässt sich das an den drei Bauhaus-Direktoren Gropius, Meyer und Mies van der Rohe. Walter Gropius, lärmender Propagandist des Bauhaus und der eigenen Person, formulierte mit dem Bauhaus eine programmatische Setzung. In Dessau gab er ihr mit Glasfront, flachem Dach und industriellen Materialien eine gebaute Form. Doch Achtung! Gropius Meisterhäuser sind nicht nur Kompositionen cooler Kuben, sondern vor allem formal minimalisierte bürgerliche Villen. Kaum größer könnte der Unterschied zu Hannes Meyers «ADGB Gewerkschaftsschule» in Bernau sein, mit der er ziegelruhig und städtebaulich bewegt, einen sozialen und bildungspolitischen Anspruch gestaltete. Obwohl inzwischen Welterbe, ist sie ein bis heute unterbewertetes Meisterwerk, ein «hidden champion», der in den letzten Jahren von Winfried Brenne aus

Berlin grandios restauriert wurde. Bleibt Mies, und der baute getreu dem Bonmot über ihn einfach, koste es was es wolle. — Wenn aber das Bauhaus schon in der kurzen Zeitspanne seines Bestehens bis 1933 derart heterogen war, wie sollte es dann heute aussehen? Bauhaus heute ist also keine Frage des Stils, sondern einer Haltung. Es formuliert ein ganzheitliches künstlerisches und gesellschaftliches Konzept, zukunftsweisend in Form, Material und Funktion. Absolut modern in städtebaulicher wie in ökologischer Hinsicht, muss ein Bauhaus 2.0 kluge Antwort auf die relevanten Herausforderungen der Gegenwart parat haben. Das also ist die Latte, an der sich die drei neuen Museen messen lassen müssen. Ihre Aufgabe wäre es, zur fortschreitenden mystifizierenden Musealisierung des Bauhaus einen Gegenpol zu formulieren, indem sie ein ästhetisches und baukulturelles Zukunftslaboratorium kreieren.

Also auf nach Weimar, um diese Forderung zu überprüfen. Auf mitten in das Herz der deutschen Klassik, die dort Hand in Hand mit der Klassischen Moderne schreitet. Auf zu Gropius und Goethe, zu Bauhaus und Buchenwald. Dort steht am Rande des nationalsozialistischen Gauforums, gleich neben der Weimarerhalle der Hamburger Architekten von Gerkan, Marg und Partner (gmp) das neue Museum, das nach einem Entwurf der Berliner Architektin Heike Hanada entstanden ist. — Es ist ein mächtiger Betonkoloss, über dessen streng geschlossene Fassade sich ein minimalistisches Fugenraster legt, das nachts teilweise erleuchtet wird. Ein monumentales Portal ist hoch in den monolithischen Baukörper geschnitten. Es bleibt die einzige Öffnung an der Hauptschauseite des Museums. Fenster sind dort ansonsten Fehlanzeige und werden auch am übrigen Gebäude nur homöopathisch eingesetzt. In luftiger Höhe macht ein stets umlaufender Schriftzug allen Betrachtern,

die zweifelnd vor dem Haus stehen mögen, mantraartig klar: Ja, ich bin wirklich das ... Bauhaus Museum Bauhaus Museum... als brauche es angesichts der abweisenden Architektur dieser gewaltige Bauhaus-Black-Box sicherheitshalber einer solchen Selbstvergewisserung. Nein, dieses Haus bietet keinen geheimen Sinn zu kosten, wie's den Wissenden erbaut. Stattdessen fühlen sich vermutlich jene Moderne-Kritiker bestätigt, die mit zeitgenössischem Bauen in erster Linie klotzige Betonkisten in Verbindung bringen, die sich derart abweisend präsentieren, dass einem fast die Lust vergeht, einzutreten. Wie schade. Ob die aus Kostengründen verworfene Glasfassade Abhilfe geschaffen hätte? So steht der Koloss von Weimar jedenfalls hermetisch da, ohne einen erkennbaren Bezug zur umgebenden Stadt. Autistisch, sich selbst genug. Am interessantesten ist der Blick auf die Fassade der Rückseite. Dort schafft die hügelige Landschaft, die Vogt Landschaftsarchitekten (Zürich, Berlin) angelegt haben, einen bewegten Kontrapunkt zur starren Architektur. — Wie ein Museum aus dem gleichen Material (und ebenfalls mit recht wenigen Fenstern) ganz anders, nämlich gleichermaßen klug wie lust- und kraftvoll aussehen kann, das haben Beispiele wie das großartig Vorarlberg-Museum (Cukrowicz Nachbaur) längst bewiesen. Aber Weimar ist halt nicht Bregenz und Thüringen nicht Vorarlberg. — Die Atmosphäre im Inneren des Museums ist spürbar unterkühlt. Immerhin, von der Eingangshalle fällt der Blick durch ein weites Fenster in die villenschöne Parkumgebung und durch ein zweites hinab in das kleine Café des Museums. Das war es aber auch schon. Ansonsten stülpt sich das Haus wie eine gewaltige Lagerhalle mit Rippendecke und seltsamen weiß geschlammten Betonwänden über seine Exponate, weil für den geplanten Lehmputz ebenfalls kein Geld vorhanden war. Über schmale Stiegen führt der Besucherweg in die Ausstellungsräume

empor. Am gelungensten ist die Raumwirkung dort, wo die Geschosse aufgebrochen wurden, um Blickbezüge zwischen den Etagen zu öffnen. Doch selbst sie fördern letztlich nur die museale Selbstreflexion. Über eine himmelleitergleiche Kaskadentreppe geht es wieder zum Ausgang hinab. Immerhin öffnen sich hier einzelne Ausblicke, eine wirkliche Interaktion von Museum und Umwelt entsteht so gleichwohl nicht.

Von Weimar aus wurde das Bauhaus bekanntlich nach Dessau vertrieben. Dort wird derzeit noch eifrig am neuen Bauhaus-Museum gewerkelt. Dessen Entwurf stammt vom Architekturbüro addenda (vormals Gonzales, Hinz, Zabala) aus Barcelona, die sich in einem offenen Architektenwettbewerb durchsetzen konnten. Für September 2019 ist die Eröffnung des Hauses geplant. Ein Besuch auf der Baustelle

zurückgeworfen spiegelt sich die Stadt in der Glasfront wider. In seinem Inneren gibt sich das Museum betont betonruppig und werkstattmäßig. Über ein flexibel bespielbares weites Erdgeschoss gelangen die Besucher künftig in das Ausstellungsobergeschoss. Es ist erneut eine museale Black-Box, die jeden optischen Austausch mit ihrer Umgebung verweigert.

Bleiben Berlins Bauhauspläne. Dort hatte man sich eigentlich schon 2005 auf den Weg gemacht, um das 1979 eröffnete Bauhaus-Archiv zu erweitern. Der erste Anlauf, für den die japanischen Superstars von Sanaa einen Entwurf vorgelegt hatten, scheiterte an der Finanzierung und damit eine Eröffnung im Bauhaus-Jubiläum. Einen zweiten Wettbewerb gewann Volker Staab, der zu Recht zu den erfolgreichsten deutschen Museumsarchitekten zählt. Mit Sanie-

haus-Museum also die eigentliche Antwort darauf geben, wie ein Bauhaus 2.0 nach 100 Jahren aussieht? Es ist ihm am ehesten zuzutrauen.

Gleichwohl spricht einiges dafür, dass der ganze Bauhausjubiläum grässlich überfrachtet ist und die Singularitätsbehauptung der Bedeutung des Bauhauses derart überinterpretiert wird, dass jede architektonische Auseinandersetzung mit ihm schnell zu scheitern droht. Zugleich werfen die beiden Bauhaus-Museen in Weimar und Dessau ein Schlaglicht auf die aktuelle Situation der international nahezu bedeutungslosen Architektur in Deutschland. Das Bauen wird durch eine übermäßige gesetzliche Regulierungswut stranguliert. Gleichzeitig wird es mit minimalisierten Budgets geknebelt, die mit maximalisierten Ansprüchen der Bauherrenschaft und Nutzer einhergeht. Geld



Gleichwohl spricht einiges dafür, dass der ganze Bauhausjubiläum grässlich überfrachtet ist und die Singularitätsbehauptung der Bedeutung des Bauhauses derart überinterpretiert wird, dass jede architektonische Auseinandersetzung mit ihm schnell zu scheitern droht.

bietet also lediglich einen ersten Eindruck, noch ohne Ausstellungsstücke. Doch auch hier macht sich beim Rundgang schnell Ernüchterung breit. Zwischen Altstadtfragmenten, DDR-Plattenbauten und gruseligster Investorenarchitektur der Nachwendzeit böte das neue Museum die Chance für Dessau, die Innenstadt durch ein architektonisches Highlight aufzuwerten. Doch der langgestreckte gläserne Riegel bietet keine «Hallo, hier bin ich»-Architektur. Was im Entwurf als eine luftig transparente Referenz an die Glashausfantasien eines Ludwig Mies van der Rohe daherkam, verströmt in der gebauten Wirklichkeit lediglich den Muff einer Kreissparkasse der 1990er Jahre. Auf sich selbst

ring und Umbau des Stuttgarter Landtages hat er darüber hinaus bewiesen, dass er in der Lage ist, auch mit der Nachkriegsmoderne gut umzugehen. Während man also in Weimar und Dessau 2019 Eröffnung feiert, haben die Bauarbeiten in Berlin gerade erst begonnen. — Das Berliner Bauhaus-Archiv geht noch auf einen Entwurf des Bauhausgründers Walter Gropius aus den 1960er Jahren zurück. Ursprünglich für einen Standort in Darmstadt konzipiert, strickte der Berliner Architekt Hans Bandel dessen Entwurf für das Grundstück am Landwehrkanal um. Doch schon bei der Eröffnung war das mittlerweile denkmalgeschützte Bauhaus-Archiv eigentlich zu klein für die weltweit größte und bedeutendste Bauhaussammlung. Es mangelte ihm an Sonderausstellungsfläche, an ausreichend Depots sowie an einem angemessenen Vortragsraum und einem Ort für die Vermittlung der Bauhausideen. Hinzu kamen die klimatischen Probleme des Hauses. Staabs Entwurf sieht vor, den Altbau denkmalgerecht zu sanieren und um einen markanten, fünfgeschossigen Glaskern zu ergänzen. Von einem zarten Mantel aus tragenden Stahlstützen umhüllt, soll er künftig weithin sichtbar den Eingang markieren. Der Turm bietet zudem Raum für Museumspädagogik, Lounge und Dachgarten. Vom Turm gelangen die Besucher in das Sockelgeschoss der Museumserweiterung, mit den eigentlichen Räumen für die Dauer- und Sonderausstellung, die dem Altbau vorgelagert werden. Schützend soll sie sich um einen offenen Hof legen. Dort könnte ein Ort von hoher Aufenthaltsqualität entstehen. Über Treppen und Rampen ist er an Gropius' Bauteil mit seinen markanten Sheddächern angebunden, der künftig Verwaltung und Bibliothek beherbergt. — Wird Staabs Berliner Bau-

ist beim Bauen gewiss nicht alles. Aber aus dieser ungunstigen Anspruchs- und Gemengelage kann schwerlich eine wegweisende Architektur entstehen. Darüber hinaus fehlt es in Deutschland – nicht nur im Museumsbau – an jenem leidenschaftlichen Aufbruchgeist, an der Lust zur künstlerischen Innovation und an Mut, die das Neue Bauen der 1920er Jahre wie das Bauhaus einst ausmachten. Zu hinterfragen ist zudem das Selbstverständnis der Museen. Licht und Klima gelten als die ärgsten Feinde allen Kunsterhalts. Sie wollen gebändigt, müssen reguliert sein. Doch ohne Licht und Luft, ohne Sichtbezug zur Welt, für die die Kunst ja einst entstanden ist, bleibt alle Kunstpräsentation ganz ohne Lust und Leben. Vergraben in traurigen Kisten, bei denen es am Ende egal ist, ob sie nun aus Beton bestehen oder mit Glas verhängt werden. Hierhin werden nur jene Besucher gelockt, die wissen, was sie erwartet. Das Potenzial von Museen als «Dritte Orte» wird zu selten ausgeschöpft. Dazu müssen niederschwellige Aufenthaltsqualitäten zwanglos mit der Möglichkeit zur ästhetischen Bildung verschmolzen sein, die sich in einer lustvollen architektonischen Gestaltung und einer einladenden stadträumlichen Verortung widerspiegeln. Eine Einladung auf dem Weg zu einer neuen Moderne, zu einem neuen Bauhaus.

JÜRGEN TIETZ studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Ur- und Frühgeschichte an der Freien Universität Berlin. Er arbeitet an verschiedenen Ausstellungsprojekten und Veröffentlichungen zur Architektur und Denkmalgeschichte des 20. Jahrhunderts mit und schreibt für überregionale Tageszeitungen. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Architektur der Moderne.

ACH MÄDELS, DIE FRAUEN

KATHRIN GERLOF

Erfurt, Jena, Weimar – diese Thüringer Städte-Triade galt im Lutherjahr 2017 als das Nonplusultra eines touristischen Bildungstrips. Der Reformator, die Frühromantik, die Aufklärung, die Klassik, der Terror eher nicht: Reiseführer versprechen, in drei Tagen nicht nur klüger geworden zu sein, sondern auch gutes Essen, schönste Altstädte, freundliche Menschen. Luther light, Goethe satt, Buchenwald gehörte bei den meisten Reiseanbietern nicht dazu, stattdessen das Flair der Universitätsstadt Jena, sozusagen die Ankunft in der Gegenwart. Städte- mischte sich mit Geschichtshopping. Wer allein reiste war im Zweifelsfall besser dran.

Das gilt vielleicht auch in diesem Jahr, denn nun ist Bauhaus und fast alles dreht sich um Weimar. Aber Weimar allein ist nicht das ganze Vergnügen. Denn die Landeshauptstadt hat sich ebenfalls – einmal ordentlich und einmal fast verwegen – des Jubiläums angenommen. Ihre zwei großen Ausstellungsorte, die Kunsthalle Erfurt und das Angermuseum widmen sich dem Thema, ob und wie das Bauhaus Möglichkeitsraum für Frauen war und ist. Und weil zwei Ausstellungen in einer Stadt, die sich ausschließlich der Kunst von Frauen widmen, vielleicht doch eine zu viel ist und also zu Verwirrung führen können, heißt die im Angermuseum «Vier Bauhausmädel» und die in der Kunsthalle «BauhausFrauen». Wer immer auf die Idee mit den Mädels

Grundaussage ist, dass es im Kontrast zum historischen Bauhaus heute um die Emanzipation der Frauen in der Kunst gut bestellt ist. Sie sei selbstverständlich, wird gesagt. Darüber lässt sich streiten, denn wenn man sich nur einmal anschaut, wie es dort, wo aus Kunst Vermögensanlage oder Werkschau wird, um die Preisgestaltung bei und Anerkennung von Künstlerinnen bestellt ist, ließe sich das in Abrede stellen. 31 Künstlerinnen stellen in der Erfurter Ausstellung Werke vor. Sie kommen aus den Fakultäten Kunst und Gestaltung, was meint: Freie Kunst, Medienkunst und Mediengestaltung, Produkt-Design und Visuelle Kommunikation sowie Architektur. Ganz gewiss stimmt die Feststellung, dass die Widerstände gegen Künstlerinnen heute nicht mehr da sind, bzw. eine weitaus subtilere Form angenommen haben, wo es sie weiterhin gibt. Den heutigen Absolventinnen wird nicht zwingend der rote Teppich ausgerollt, aber sie haben Möglichkeiten und auch die sozialökonomischen Bedingungen, derer es für freie Kunst als Ausdrucksform und zugleich Möglichkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, bedarf, sind besser als zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Ausstellungstext heißt es denn auch selbstbewusst: «Hier steht das Werk pars pro toto für eine Situation, welche die künstlerische Selbstentfaltung von Frauen als eine Selbstverständlichkeit ansieht, in der

entfalten. Die sparsam ist mit didaktischem Überzug, was man denn da zu sehen oder zu denken habe, die den Werken im Wortsinn den ihnen gebührenden Platz einräumt. Auf eine schöne Art verwegen steht am Anfang die Frage «Warum können Sie kein Bauhaus mehr sehen?». Und wird mit den Fotos der israelischen Künstlerin Naomi Tereza Salmon (sie promovierte 2013 an der Bauhaus-Universität) kolportiert, die sich im Alltag der Anwesenheit jenes Farbdreiklangs nähert, der wie kein anderer für das Bauhaus steht: blue-yellow-red-blau-gelb-rot. Ein blaues Handtuch, ein gelbes Wischtuch, ein roter Seifenspender. Die Ironie des Trivialen – gelbe Pommes, blauer und roter Messergriff – überall scheint Bauhaus auf, das macht es ja gegenwärtig dann oft auch so nervenaufreibend (war bei Luther nicht anders) und zugleich ist es ein wunderbar ironischer Einstieg in eine sehenswerte Ausstellung, in der Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video, Installation, Objekt, Produktdesign und Architektur miteinander kämpfen und gegeneinander fraternisieren. Im Rahmen der Ausstellung fand im Mai eine Diskussion unter dem Titel «Chancengleich? Künstlerinnen heute» statt. Im Vorfeld hatte der Erfurter Bauhaus-Forscher und Kommunikationswissenschaftler Patrick Rössler noch einmal festgehalten, was auch in diesem Jubiläumsjahr erneut überdeutlich klar

ABSEITS DES RUMMELS

EIN NEUER SAMMELBAND NIMMT SICH DIE GEGENSÄTZE UND KONFLIKTE DER BAUHAUS-GESCHICHTE VOR

TOM STROHSCHNEIDER

Wer sich bei einem großen Onlinebuchhändler für das Bauhaus interessiert, bekommt es mit einem Problem zu tun: Die Auswahl ist zu groß, riesig, unüberschaubar. Allein 993 Bücher über die Schule für Gestaltung, deren Geschichte, ihre Protagonisten, die Werke und so weiter sind hier gelistet. Fotografische Weltreisen, ein Bauhaus-Roman oder Beispiele jener Literatur, die sich zur verkaufsfördernden Kanonisierung selbst ermächtigt und «Bauhaus-Ikonen,



gekommen ist, gehört dafür nicht gelobt. Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Margarete Heymann und Margaretha Reichardt, mögen für die Bauhausmänner in ihrer Zeit die Mädels gewesen sein, und es lag darin ganz gewiss auch eine paternalistisch-freundliche Art der Anerkennung gegenüber den jungen Frauen, die nicht Hausfrau, Stenotypistin, Verkäuferin, stattdessen Künstlerinnen geworden sind, die wir heute als stille Bewunderung werten können.

Was aber noch nicht ausreicht, der Ausstellung dann diesen Titel zu verpassen. Die ist inzwischen (Finissage war am 16. Juni) Vergangenheit, war sehenswert, auch wenn die Präsentation der 335 Objekte aus privaten und öffentlichen Sammlungen und Archiven ein wenig den Eindruck erweckte, als sei es im Jubiläumsjahr nicht gerade einfach, noch ausreichend Exponate zusammenzubekommen. Schließlich wollen viele und schließlich gibt es drei Orte (Weimar, Dessau, Berlin), die sozusagen die Hoheit über alles beanspruchen. Viel spannender (und noch bis zum 14. Juli anzuschauen) ist die Ausstellung «BauhausFrauen» im Kunstmuseum Erfurt. Und natürlich wäre es geradezu ein Coup gewesen, hätten sich die Kuratorinnen darauf eingelassen, beiden Ausstellungen den gleichen Titel zu geben und somit allen ausgestellten Künstlerinnen den ehrenvollen Titel Bauhausfrau zuzugestehen. Bei den Frauen also handelt es sich um Lehrerinnen und Absolventinnen der Bauhaus Universität Weimar und die

gerechte Strukturen für die Entwicklung von Menschen jedweden Geschlechts zu den gesetzlich verankerten Zielen staatlichen Handelns gehören, auch wenn die Praxis noch manches zu wünschen übrig lässt.» Und zur Rückversicherung und Selbstvergewisserung, damit nur niemand denkt, hier handle es sich um eine «Frauenecke», steht dann da auch: «Die vielfältigen, qualitativ bemerkenswerten, oft genug auch staunenswerten Zeugnisse ästhetischer Kreativität in dieser Ausstellung sollen nicht deshalb herausgestellt werden, weil die Veranstalter glauben, dass ihre Besonderheit in der weiblichen Konnotation liege. Nein, sie sind besonders, weil sie formale und inhaltliche Konsequenz auszeichnet, weil sie Innovatives, Einmaliges, Überraschendes, Irritierendes, Erzählerisches, Nachdenkliches, Spielerisches, Ironisches, handwerklich Brillantes oder ausgesprochen Praktisches bieten in ihren Perspektiven auf unsere Welt...» Diese Beschreibung wirkt ambivalent erst dann, wenn man sich vorstellt, es bedürfte solcher Selbstvergewisserung auch bei einer Ausstellung, die ausschließlich die Kunstwerke von Männern zeigt. Tut es nicht. Das wissen wir. Nicole Degenhardt, eine der ausgestellten Künstlerinnen, hat für ihre rätselhaft schönen Fotografien den Titel «Das Wesen erscheint und die Erscheinung ist wesentlich» gefunden. Das wäre auch eine gute Überschrift für die Ausstellung gewesen. Die im Übrigen den Künstlerinnen Licht und Raum genug lässt, Wirkung zu

geworden ist: Das Bauhaus wurde von den Meistern geprägt: «Und die Meister waren mit einer Ausnahme männlich. Denen ist es gelungen, auch nach dem Krieg die Rezeption des Bauhauses zu dominieren – in den Ausstellungen und in den Büchern. Deshalb ist es nicht erstaunlich, dass bis vor ungefähr 20 Jahren Frauen sehr wenig vorkamen in der Bauhaus-Geschichtsschreibung.» Man könnte sich der kleinen Hoffnung hingeben, die in der Ausstellung im Erfurter Kunstmuseum gute Nahrung findet, dass die Geschichtsschreibung nun ein wenig anders funktioniert. Vielleicht ist in zehn Jahren schon Konsens, dass eine Ausstellung nicht Bauhausmädeln heißen sollte.

AUSSTELLUNG: BAUHAUSFRAUEN
LEHRERINNEN UND ABSOLVENTINNEN DER BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR
KUNSTMUSEUM ERFURT · 18.04. – 14.07.2019

- DIE KÜNSTLERINNEN**
LIZ BACHHUBER
DANICA DAKIC
NICOLE DEGENHARDT
ELFI E. FRÖHLICH
NADINE GÖPFERT
JANA GUNSTHEIMER
CHRISTIANE HAASE
HEIKE HANADA
CHRISTINE HILL
FRANZISKA UND SOPHIA HOFFMANN
KATHARINA HOHMANN
INDRA KUPPERSCHMID
VERENA KYSELKA
MEIKE LANGER
CARINA LINGE
- RICARDA LÖSER
NINA LUNDSTRÖM
BARBARA NEMITZ
NINA RÖDER
NAOMI TEREZA SALMON
TONIA SCHMITZ
THERESA SCHUBERT
ANKE STILLER
LAURA STRASSER
MARIA VILL
LEONIE WEBER
KAREN WEINERT
ROSMARIE WEINLICH
NADINE WOTKE
LUSHA YE

die man kennen sollte« aufreht. In einer Welt, in der der gesellschaftliche Reichtum einem berühmten ersten Satz zufolge als «ungeheure Warensammlung» erscheint, stellt das Angebot an Büchern zu einem Thema auch so etwas wie ein Zeugnis aus. Man sollte daraus kein Urteil über die aktuelle Lage der Bauhaus-Literatur schlußfolgern, es hat großartige Neuerscheinungen zum Jubiläumsjahr gegeben. Bücher, die wie Kontergewichte zu einem 100-Jahre-Rummel wirken, dem es an Glättungen, an Vereinfachungen, an tourismusökonomischen Motiven nicht eben fehlte.

Georg Leidenberger und Bernd Hüttner haben ob dieses «Bauhaus-Rummels, der oft mit dem historischen Bauhaus wenig gemein hat», auf die Schwierigkeiten hingewiesen, «aus kritischer Perspektive» an eine Entwicklung zu erinnern, deren Einfluss unbestritten ist, die man aber ohne Kenntnisnahme der Widersprüche nicht in Gänze erfassen kann. Wo «Symbole und Superlative» grell strahlen, bleibe «kein Platz für Erneuerung oder gar Radikal-Kritisches, auch für die «Gegensätze und Konflikte». Damit ist ein Selbstanspruch des Sammelbandes «100 Jahre Bauhaus» formuliert, den Leidenberger und Hüttner herausgegeben haben, an «Vielfalt, Konflikt und Wirkung» schon formuliert. 16 Einzelbeiträge, die sich zu kurzen Schwerpunkten zusam-

mengefunden haben, sollen dem gerecht werden. Da geht es um «Designer und Künstler», um «Ideen und Ideologie» oder um «Ursprünge» – unter solchen Überschriften-Dächern trifft man dann aber nicht auf allgemeine Einführungen, sondern bekommt Geschichten vom Bauhaus erzählt, die das «gefühlte Wissen» ergänzen, es hier und da positiv stören, neue Perspektiven ermöglichen. Etwa, wenn Clemens Bach «Anarchistische und marxistische Spuren im theoretischen Werk von László Moholy-Nagy» verfolgt, oder wenn Monika Wucher am Beispiel von Ernő Kállai in den Blick nimmt, wie der Schriftleiter der Zeitschrift «bauhaus» zu Zeiten von Hannes Meyer «den institutionalisierten Avantgarde-Kanon aus der Innensicht infrage stellte». Einen neuen Blick auf die Rolle von Frauen am Bauhaus wirft Dina Comisarenco Mirkin, die dem häufigen Vorwurf, es habe «Geschlechter-Apartheid» an der Schule gegeben, aus genderkritischer Perspektive eine andere Lesart entgegenstellt: dass nämlich «die allgemeine Atmosphäre» eher «recht frei» gewesen und die Geschlechterungleichheit für die Bauhauslerinnen «nicht so extrem» gewesen sei. Hier seien in der Literatur der «historische Kontext ignoriert und Werte und Situationen der Gegenwart auf die Vergangenheit projiziert» worden, so Mirkin. Eine besondere Aufmerksamkeit wird der Wirkungsgeschichte des Bauhaus und seiner Protagonisten in Lateinamerika zuteil, Luis Rod-

riguez Morales schreitet die Einflüsse ab, die sich in den frühen mexikanischen Gestaltungsschulen bemerkbar machen. Und David Maulen de los Reyes versucht die Puzzleteile des Bauhaus-Netzwerkes in Lateinamerika zusammenzufügen. Ein anderes Thema, auf das verschiedene Beiträge des im Metropol Verlag mit Unterstützung der Rosa-Luxemburg-Stiftung erschienenen Sammelbandes immer wieder zu sprechen kommen, führt zurück in die dunkelste deutsche Geschichte und hat zugleich etwas mit dem heutigen Umgang damit zu tun: Wie antifaschistisch war das Bauhaus, wie sehr lässt es sich zu einer Geschichte der Emigration reduzieren und welche erinnerungspolitischen Bilder werden heute aufgerufen? Auch in diesem Sammelband wird kritisch reflektiert, wie das Bauhaus «zu einer Visitenkarte eines Landes umgedeutet wird, das in der Welt lieber als Wiege der Nachkriegsmoderne angesprochen werden möchte, denn als Land, das zwei Weltkriege und den Holocaust verantwortet». Laura Rosengarten versucht in ihrem Beitrag «Bauhaus und Nationalsozialismus» dieses «einseitige Bild vom Bauhaus als Opfer des Naziregimes» zu korrigieren. Auf der einen Seite wurden mindestens 17 Bauhausler vom NS-Regime ermordet – auf der anderen versuchten die ehemaligen Bauhausdirektoren Walter Gropius und Mies van der Rohe «sich über Jahre mit den Nazis zu arrangieren, obgleich deren menschenverachtende Prakti-

ken offenkundig waren», so Rosengarten. Auf der einen Seite die Verfolgung, der faschistische Kampf gegen das Bauhaus – auf der anderen Seite die Indienstnahme von Bauhaus-Aspekten durch die Nazis. — «Die Zugehörigkeit zum Bauhaus allein bedeutete noch nicht, von den Nazis verfolgt zu werden. Vielmehr war ausschlaggebend, ob die Künstler_innen und Gestalter_innen aus Sicht der Nationalsozialisten jüdischer Herkunft oder kommunistischer Gesinnung waren», schreibt Rosengarten – und zeigt auf der anderen Seite, wie Bauhäusler weitermachten, wie »ihre Entwürfe als nationalsozialistisches Design« im Ausland präsentiert und »auch innerhalb des Deutschen Reichs zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor und identitätsstiftenden Moment« wurden. Das Bauhaus- und Werkbunddesign sei dabei doppelt vereinnahmt worden: Einerseits »luden die Nazis die Erzeugnisse mit neuem politischen Gehalt auf und brachten sie als Gegenstände gemäßigter Modernität gegen den grassierenden Nazi-Kitsch in Position«, andererseits entsprach die Materialität von Alltagsexponaten aus Glas, Ton und Porzellan einer Wirtschaftspolitik, die seit 1936 auf Aufrüstung und Autarkie setzte. — In die entgegengesetzte, die antifaschistische Richtung blickt der Beitrag des Gestaltungsbüros Schroeter & Berger über Max Gebhard, jenen »selbstlosen, in der BRD kaum und in der DDR zu wenig beachteten Bauhäusler«. Gebhard schuf zusammen mit Max Keilson »eines der in seinen Abwandlungen weltweit bekanntesten politischen Signets«, das

der Antifaschistischen Aktion. Bis heute gehört es in leichter Abwandlung zum Symbolvorrat linker Bewegungen weltweit. Nachdem Maximilian Sauerbier und Sebastian Helm 2008 erstmals bei Recherchen auf Gebhard stießen, war die Frage aufgeworfen, warum dieser Gestalter »in kaum einer Bauhaus-Publikation Erwähnung findet, obwohl er ein Signet entworfen hat, das weitaus häufiger kopiert und bekannter werden sollte als die Stahlrohrstühle von Marcel Breuer«. — Schroeter & Berger zeichnen die politische und gestalterische Biografie Gebhards nach, der »mit der Machtübertragung an die Faschisten und der zunehmenden Repression« seine Arbeit in die Illegalität verlegen musste, aber im Widerstand aktiv blieb. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er Ressortleiter der Bildredaktion und Pressezeichner beim »Vorwärts«, 1950 wurde Gebhard vom SED-Zentralorgan »Neues Deutschland« engagiert, später war er als Grafiker beim Aufbau- und beim Dietz-Verlag tätig. — «In der DDR nahm er Kontakt zu Bauhäuslern auf, die keine Nazis geworden waren und nun in der DDR leben wollten. Sie trafen sich regelmäßig, und Gebhard setzte sich intensiv für die Rehabilitierung des Bauhaus ein«, heißt es in der biografischen Skizze. Das war mindestens anfänglich keine Sache, die bei den DDR-Obersten auf Gegenliebe stieß. Gebhard musste »für ein Weiterbestehen der »Bauhaus-idee« kämpfen, war diese doch zu Stalins und Ulbrichts Zeiten als »westlich« und anti-völkisch verschrien«, so formulieren es Georg Leidenberger und Bernd Hüttner in dem Bau-

haus-Band. «Erst in den späten 1950er- und 1960er-Jahren erlebte sie eine Renaissance.» — Die Ambivalenz des Bauhaus, die in den Texten des Sammelbandes gezeigt werden kann, ist wissenschaftlich »in einigen Aspekten aufgearbeitet, allerdings verlassen die Forschungsergebnisse kaum ihre Fachkreise«, so Rosengarten. Wie man diese Lücke füllen könnte, auch und gerade jenseits der Bauhaus-Literatur, also auch noch andere Weise sinnlich erfahrbar, sichtbar und erinnerungspolitisch wirksam, dazu haben Schroeter & Berger einen Vorschlag parat – einer, der auf Max Gebhard zurückgeht. — Für die von den Nazis ermordeten Bauhäusler hatte dieser »eine Ideeenskizze« für einen Erinnerungsort entwickelt: »eine Scheibe transparenten Materials vor der Wand des Gebäudes, auf ihr die Namen der Ermordeten. Als Plastik aus Material und Schrift, aus Licht und Schatten wäre es ein Denkmal für jene und ein Symbol für das Bauhauskonzept«. Schroeter & Berger wollen diese Idee »in den nächsten Jahren in die Nähe einer Umsetzung bringen«. Man darf hoffen, dass dies im 100. Jahr der Gründung und angesichts eines »Bauhaus-Rummels«, der nicht der ganzen Geschichte gerecht wird, die entsprechende Unterstützung findet. Der hier besprochene Sammelband trägt seinen Teil dazu bei.

BERND HÜTTNER UND GEORG LEIDENBERGER (HG.)
100 JAHRE BAUHAUS.
VIELFALT, KONFLIKT UND WIRKUNG
METROPOL VERLAG 2019 · 271 SEITEN · 22 EURO



KENNELNERN-ANGEBOT

9 AUSGABEN FÜR 9 EURO
JETZT nd.DIEWOCHE TESTEN

9 SAMSTAGE BEQUEM FREI HAUS

LIEFERUNG ENDET AUTOMATISCH

KEIN ABO

JETZT BESTELLEN:
WWW.DASND.DE/NDWOCHE
TELEFON: 030 2978-1800



DASS ZUM VORSCHIN KOMMT, WAS ZUM VORSCHIN KOMMEN SOLL

Wir stellen eine rhetorische Frage: Ist es plausibel, dass alle politischen Fraktionen der Gegenwart von der Linken bis zur CSU in der Bundestagsdebatte über die Bewilligung der Gelder für das Jubiläum des Bauhaus aufs höchste willkommen geheißen hätten, so wie sie es getan haben, wenn das Bauhaus einen feststellbaren Kern gehabt hätte? Könnten sich alle politischen Richtungen in einer Sache einig sein, die so anstößig wäre wie ein kantiges Unikum?

Die Sache wird wohl eher so verständlich: Wenn man im linken Lager Bauhaus hört, denkt man an das sozialreformistische Programm, Hannes Meyer und den Volksbedarf. Bei den Konservativen klingt dagegen Industrie, Versöhnung und die internationale Wirkung durch. Liberale vernehmen: individueller Ausdruck und Freiheit. Auch gewisse prototypische Formen ökologischen Bewusstseins lassen sich für das Bauhaus konstruieren – womit die Anschlussfähigkeit auch unter Grünen gewährleistet ist. Alle scheinen etwas für sich finden zu können.

So koexistieren im Bauhaus friedlich die deutschen Tugenden: Dichten, Denken, Handwerken, Innovieren, Industrialisieren, Vernachlässigen und Geeignitsein. Und ausnahmsweise kann man fürs 20. Jahrhundert sogar friedfertigen Internationalismus vorweisen. Wer wollte da etwas anderes, als dabei sein?

In einer wohligen Distanz zum Phänomen, dort, wo eine allzu konkrete Begegnung nicht wehtun kann, fühlt man sich ganz wohl: Im Kulturbetrieb herrscht Einigkeit, das Wort Bauhaus nur noch als eine Art Marker für Projekte heranzuziehen, die man als humanistisch, nachhaltig und irgendwie ästhetisch verstanden haben möchte. Wer Fördergelder für Designprojekte einwerben möchte, setzt sich gewohnheitsmäßig in Linie zum Bauhaus, damit umweglos klar wird, dass es nicht um Werbung oder verkaufszentrierte Produktästhetik geht, sondern um Kultur. Auch den BetreiberInnen des Online-Shops bauhaus-classics24.com ist formale Reduktion Ausweis genug für Bauhaus-Nähe – gleichgültig, ob die zum Verkauf angebotenen Produkte weit vor oder nach Gründung und Schließung des Bauhauses entworfen wurden. Neben Möbelläden und Fertighausanbietern gelingt es auch Cafés, Buchläden, Friseuren, Modelabels, einer Rockband, einer Brauerei, einer Investmentbank sowie einem Solarkongress, sich in Bezug zum Bauhaus zu setzen.

Um Missverständnissen zuvorzukommen: Diese Lesarten und Indienstnahmen des Bauhauses sind nicht per se falsch. Die Behauptung der falschen Lesart würde unterstellen, dass es die richtige Deutung, die eine historische Wahrheit gibt. Doch wie jedes historische Phänomen ist das Bauhaus nicht mehr nur »es selbst«, sondern auch das Konstrukt der Zuschreibungen, Aneignungen, Hommagen und Vereinnahmungen der Nachgeschichte. Mit einem Wort, das Bauhaus ist Gegenstand von Interpretationen – Missverständnisse eingeschlossen. Die Eigentümlichkeit der Bauhaus-Rezeption besteht vielmehr darin, dass mit großer Regelmäßigkeit nur die jeweils bevorzugten Bauhaus-Fakten bemüht werden. So wird der Gegenstand durch Auslassung auf Linie gebracht. Bevor man das Bauhaus zur eigenen Referenz macht, ist das Material häufig schon derart zugerichtet, dass zum Vorschein kommt, was zum Vorschein kommen soll.

Auszug aus dem Text von Julia Meer und Florian Walzel
«What is it that makes the Bauhaus so appealing?»,
der in dem hier besprochenen Sammelband »100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung« enthalten ist.

ROSA LUXEMBURG STIFTUNG

STUDIEN

WERNER HEINZ UND BERND BELINA
DIE KOMMUNALE BODENFRAGE
ERSCHIENEN: FEBRUAR 2019

CHRISTOPH TRAUTVETTER UND SOPHIE BONCZYK
PROFITMAXIMIERER ODER VERANTWORTUNGSVOLLE VERMIETER?
ERSCHIENEN: JUNI 2019

BXYTEMAC MOSKAU

BXYTEИH

SOWJETUNION
1920–1930

ÈL' LISICKIJ
VASILIJ KANDINSKIJ
ALEKSANDR RODČENKO
VARVARA STEPANOVA
MICHAÏL LIFŠIC
KONSTANTIN MEL'NIKOV
VLADIMIR TATLIN

APYHTEPYPA
MTEHTYPA
BXYTEMAC

NEW BAUHAUS CHICAGO

IIT INSTITUTE OF DESIGN
USA · ILLINOIS 1937–1949

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
HARRY CALLAHAN
HANS HOLLEIN
JAMES INGO FREED
LUDWIG MIES VAN DER ROHE
HELMUT JAHN
MARVIN CAMRAS
ARTHUR PAUL
VINCENT SARICH
SUSAN SOLOMON
JACK STEINBERGER

LÁSZLÓ MOHOLY NAGY

ÈL' LISICKIJ · BUCHENBAND · 1927

BLACK MOUNTAIN COLLEGE

USA · NORTH CAROLINA
1933–1957

JOHN CAGE
CY TWOMBLY
WALTER GROPIUS
ANNI ALBERS
JOSEF ALBERS
RICHARD BUCKMINSTER FULLER
MERCE CUNNINGHAM
LYONEL FEININGER
ALEXANDER SCHAWINSKY
STEFAN WOLPE

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG ULM

BRD 1953–1968

INGE AICHER-SCHOLL
MAX BILL
OTL AICHER
JOSEF ALBERS
TOMÁS MALDONADO
VORDEMBERGE-GILDEWART
JOHANNES ITTEN
GUI BONSTIEPE,
CLAUDE SCHNAIDT
HERBERT W. KAPITZKI
ALEXANDER KLUGE
EDGAR REITZ

JOSEF ALBERS · STUDIERENDE

MAX BILL

WALTER GROPIUS DIE ERFINDUNG DES «KÜNSTLERGESTALTERS» UND DAS BAUHAUS

WOLFGANG RUPPERT

Der Mythos Bauhaus wirkt weiter.¹ Doch auch 100 Jahre nach der Gründung stehen widersprüchliche Sichtweisen einander gegenüber. Einerseits werden die aus den neuen künstlerischen Arbeitsformen entstandenen Artefakte in zahllosen Publikationen und Ausstellungen gefeiert. Andererseits dient der Gründungsdirektor Walter Gropius als Ziel von Angriffen: Er sei in zu starkem Maße für

sein Projekt als PR-Mann eingetreten, habe ein zu einseitig auf ihn selbst konzentriertes Bild hinterlassen, sei mit den Architekturexperimenten – wie in Dessau-Törten – aber «gescheitert». Man hielt ihm vor, dass er nicht zeichnen konnte, dafür einen Mitarbeiter benötigte und zudem keinen «ordentlichen Abschluss» eines Studiums der Architektur vorzuweisen hatte. Diese Einwände sind intellektuell schlicht. Sie gehen zudem von einer Konvention «des Architekten» und unreflektierten Vorstellungen «vom Künstler» aus. Damit erfassen sie in keiner Weise den innovativen Anteil, der Walter Gropius an der Programmatik des Bauhaus als einer Kunst- und Gestaltungshochschule zukommt.² Demgegenüber muss eine kulturgeschichtliche Perspektive nach den strukturellen Gründen für die außerordentliche kreative Produktivität des Bauhauses fragen. Das Konzept von Gropius beinhaltete eine neue Integrationsform von künstlerischen Kompetenzen durch Überwölbung der Spaltung der kreativen Arbeit in «freie» und «nützliche» Künste im 19. Jahrhundert. Der in seinem Studienprogramm angelegte Künstlerhabitus des «Künstlergestalters» war Ergebnis einer Synthese von modernistischer Kunst und handwerklich fundierter Gestaltungsarbeit.³ Um die Bedeutung dieser Innovation zu verstehen, ist es notwendig, den historischen Ort der Bauhausgründung in der langfristigen Geschichte der kulturellen Moderne zu verdeutlichen.

Die Hierarchie im Künstlerhabitus überwinden

Um 1800 hatten sich die Umformungen mit der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft auch auf die Berufsbilder in den Künsten erstreckt und diese «vergeistigt».⁴ Die Neugründung von Ausbildungsinstitutionen, beispielsweise der Akademie der bildenden Künste München 1808, war Ausdruck für ein neues Verständnis von «hoher» Kunst.⁵ Es entstand eine Hierarchie zwischen den «freien» Professionen der «hohen Kunst» – mit Malerei, Bildhauerei und Architektur – und der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts neu konstituierten Synthese des «Kunst-Gewerbes». Eine qualitative Kluft zwischen dem sozialen Raum zur Selbstentfaltung des Individuums im Verlauf einer Studiendauer von 6 bis 7 Jahren an den Kunstakademien und einer lediglich dreijährigen Schulausbildung im Kunstgewerbe, vorwiegend im Zeichnen von Ornamenten,

kennzeichnete die unterschiedlichen Professionen. Mit dem Beginn der «modernen Bewegung» 1896 sollte daher ein neues, ganzheitliches Kunstverständnis angestrebt werden.⁶ Deren führende Protagonisten, Peter Behrens oder Richard Riemerschmid, hatten in der Regel in den 1880er Jahren an einer Kunstakademie Malerei oder Bildhauerei studiert und arbeiteten nun in dem sich öffnenden kulturellen Raum in den Medien Architektur (z.B. Behrens AEG-Gebäude Berlin, Riemerschmid Münchner Kammerspiele), in der Gestaltung von Alltagsdingen, Industrieprodukten oder der Grafik gleichermaßen als «angewandte Künstler». Hierzu war kein spezifischer Berufsabschluss, etwa «als Architekt», erforderlich. Vielmehr wurden diejenigen künstlerischen Entwürfe realisiert, die die Zeitgenossen überzeugten. Für etwa 10 Jahre symbolisierte das Jugendstilornament als epochentypische Chiffre für diese Generation die Vision des modernen Lebens.⁷ Frühzeitig bemühte sich Behrens 1902 um die Einrichtung einer Professur an der Kunstakademie München.⁸ Dies wurde jedoch vom Kollegium mit der Begründung abgewiesen, sein Arbeitsansatz sei «angewandte Kunst» und nicht zur «hohen Kunst» der Kunstakademie gehörig. Diskussionsbeiträge, Schriften und Versuchsschulen sollten als Impulse die Hierarchie überwinden helfen, blieben jedoch ohne weitertragende Wirkung. In der konkreten Utopie der kreativen Szene zur Entwicklung einer ästhetisch gestalteten Lebenswelt bewegte sich Gropius. Mit der Revolution im November 1918 und dem Zusammenbruch der symbolischen Ordnung des Kaiserreiches entstand eine günstige Konstellation. Sie befähigte den Zeitgeist des kulturellen Aufbruchs in der Linken nach der Katastrophenerfahrung des Ersten Weltkriegs. Die Vision einer «Neuen Zeit» war in der Arbeiterbewegung mit der Erfahrung von industriellen und gesellschaftlichen Modernisierungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Sie schloss die Bildungsutopie einer «Kunst für alle» und Teilhabe am ästhetischen Genuss in der eigenen Lebenswelt ein. Im November 1918 bildeten sich an den Künstlerorten schnell regionale Künstlerräte, in denen darüber diskutiert wurde, was die demokratische Gleichheitsforderung für die Entfaltungschancen der Kreativität in den künstlerischen Professionen und damit der Künstlerausbildung bedeuten könnte. Blicken wir zunächst auf Weimar.

Die Neuformulierung des Künstlerhabitus durch Gropius

Gropius agierte 1919 im Kontext des linken und liberalen Teils der Öffentlichkeit, die auf ein emanzipatorisches Weltbild vertraute. Dieser Kontext ermöglichte es ihm, eine völlig neue Kunsthochschule einzurichten und als Direktor mit Überzeugungskraft bis 1928 zu führen, trotz aller Widerstände und Fliehkräfte der unterschiedlichen Impulse und Personen. Sein Verständnis war für die Institution prägend. Unter seiner Leitung entwickelte sich dieses Pionierprojekt schnell zu einem der kreativsten Produktionsorte von ästhetischer Modernität. Im Meisterrat wurde ein kollegiales Beratungsgremium der Lehrenden geschaffen. Die Zusammenarbeit von Handwerkern als Werkmeister und Künstlern als Formmeister, unter Aufgabe des Titels Professor für einige Jahre, symbolisierte die Abgrenzung von den Kunstakademien.⁹ Aufgrund der Siege der politischen Rechten bei regionalen Wahlen durchlief das Bauhaus verschiedene Phasen. In Thüringen erfolgte 1924 die Kürzung des Haushalts, wodurch Gropius mit dem erzwungenen Neubeginn in Dessau 1925 erstmals die Möglichkeit erhielt, eigene Hochschulgebäude und Meisterhäuser als seine Architekturmanifeste zu errichten. Auf welches «geistige Rüstzeug» konnte sich Gropius stützen? Er agierte mit dem Habitus einer selbstbewussten Bürgerlichkeit, die anders gerichtete Mitakteure einbezog. Erste Fähigkeiten in der praktischen Gestaltungsarbeit hatte er im Entwurfsbüro von Peter Behrens erworben. Die Verbindung von Kunst und Leben der «modernen Bewegung» wirkte in ihm weiter und ging in das Bauhausprojekt ein. Gropius hatte sich zudem um 1910 an den Theoriendebatten im Werkbund beteiligt. Die Strukturprobleme des modernen Lebens, wie sie mit der Mobilität durch die Erfindung der Eisenbahn, des Fahrrads und Autos im Verkehr entstanden waren, galten als neue Herausforderung in den Städten. Auf diesen Denkhorizont der modernen Lebenswelt bezog sich Gropius. Er hatte in seiner Entwurfsarbeit an einem radikal-funktionales Architekturkonzept für die Schuhleistenfabrik in Alfeld begonnen, sich ein eigenständiges Profil zu schaffen. Daher schlug ihn der Begründer der Weimarer Kunstgewerbeschule, der Belgier Henry van de Velde, zum Leiter einer neukonzipierten Hochschule vor, weshalb es bereits 1916 zu einem ersten Gespräch zwischen

Gropius und der großherzoglichen Verwaltung kam. Hieran konnte er im März/April 1919 anknüpfen, um sein radikales Reformprojekt zur inneren Verbindung der Professionen auf den Weg zu bringen, nun getragen von der thüringischen Revolutionsregierung. Gropius musste hierfür die akademischen Professoren der bisherigen Kunsthochschule übernehmen. Sie wandten sich bereits im Verlauf des ersten Jahres wieder vom neuen, integrativen Konzept ab – als sie die Konsequenzen für ihren individuellen Künstlerhabitus erkannten – und versanken nach einer Rückgründung in eine eigene Institution mit ihrem konventionellen Selbstbild als Bildhauer oder Maler schließlich in der Bedeutungslosigkeit. Demgegenüber setzte der neue Direktor markante Zeichen für die Bedeutung der modernistischen Kunst für sein Konzept: Er berief sofort den Kubisten Lyonel Feiniger und den in Wien bereits lehrenden Expressionisten Johannes Itten nach Weimar. 1920 folgte der in München mittlerweile chancenlose Paul Klee. Mit Wassily Kandinsky hatte es während dessen Beteiligung an der Neueinrichtung von künstlerischen Institutionen für den Kunstsektor der frühen Sowjetunion Kontakte gegeben.¹⁰ Nach dessen Rückkehr nach Deutschland übernahm auch dieser Maler ab 1922 Theorieunterricht für die zukünftigen Künstlergestalter im Bauhaus. Der auf technische Experimente ausgerichtete Modernist László Moholy-Nagy arbeitete bald an einer neuen Ästhetik von Licht und Schatten – im Fotogramm – sowie, mithilfe von technischem Gerät, der Bewegung.¹¹ Die Funktionalität des industriellen Modernisierungsschubs der zwanziger Jahre ging schließlich 1922/23 in die programmatische Formel der Verbindung von «Kunst und Technik» von Gropius ein. In den Kunstakademien



WALTER GROPIUS · JOHANNES ITTEN · LYONEL FEINIGER · PAUL KLEE · WASSILY KANDINSKY · LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY · GEORG MUCHE · JOSEF ALBERS · TOMÁS MALDONADO · MAX BILL

galt Technik dagegen weiterhin als unvereinbar mit Kunst. Der häufig zitierte Satz aus dem Bauhausmanifest «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau» muss daher primär metaphorisch verstanden werden. Mit einer «Kathedrale der Zukunft» war das Ziel des Aufbaus einer Gemeinschaft von Künstlerindividuen gemeint. Im expressiv-utopischen Zeitgeist des Winters 1918/19 sollten die kooperierenden Professionen zur künstlerischen Arbeit an einem quasisakralen gemeinsamen Werk der «Zukunft» versammelt werden. Doch diese Programmatik transformierte sich im Zeitverlauf durch die beteiligten Akteure. Erprobt wurde diese kooperierende Arbeitsweise im Haus am Horn für die erste Bauhausausstellung 1923, das von dem Entwerfer Georg Muche konzipiert und mithilfe der Werkstätten von den Studierenden eingerichtet wurde. Eine eigene Architekturabteilung differenzierte Gropius bekanntlich erst 1927 aus, mit Hannes Meyer als Leiter. Gropius zog sich 1928 zurück, nachdem er sich in der uferlosen Verwaltungsarbeit und Verteidigung des Projektes gegen Angriffe auch von Kandinsky allein gelassen fühlte. Gropius warf Klee und Kandinsky vor, sich als selbstbezogene Künstler mit vorrangigem Bezug zum Kunstbetrieb zu verhalten. Meyer fungierte bis 1930 als sein Nachfolger als Direktor, der sich mit dem neuen Programm an Zielen der Arbeiterbewegung zur Verbesserung der materiellen Lebenswelt der Arbeiter orientierte und am «Volksbedarf statt Luxusbedarf» qualitativ neu ausrichtete.¹²

Regional unterschiedliche Chancen zur Reform

Die Bedeutung des Konzeptes von Gropius für Weimar wird im Vergleich plastisch. Aus der Revolutionszeit ergaben sich in den unterschiedlichen deutschen Ländern gegensätzliche Weichenstellungen. In München entwickelte der bedeutende Jugendstilkünstler Richard Riemerschmid aus den Debatten des Künstlerrates heraus ein Konzept für die Integration von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. Nach dem Sieg der Gegenrevolution im Mai 1919 war diese Reform auf Druck des nun gestärkten kulturkonservativen Professorenkollegiums der Münchner Kunstakademie vom Tisch.¹³ Von diesem wurde während der ganzen zwanziger Jahre kein einziger modernistischer Künstler berufen, sodass 1933 auch niemand zu entlassen war. Auch in Berlin hatte der Arbeitsrat für Kunst einen Reformdiskurs begonnen, auf den sich dessen Vorsitzender Gropius im März 1919 in seinem Bauhausmanifest stützte. Doch auch hier waren die Beharrungskräfte des akademischen Traditionalismus zu stark, als dass es eine Chance zu einer grundsätzlichen Reform gegeben hätte. Immerhin wurde 1924 im Zuge der sozialdemokratisch-liberalen Kulturpolitik in Preußen schließlich eine Reformhochschule gegründet, die «Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst», in der auch gemäßigt moderne Künstler bis 1933 Lehren konnten, wie Karl Hofer, Edwin Scharff, Emil Rudolf Weiss.¹⁴ Doch die kulturkonservativen Gegenkräfte diffamierten den Modernismus bereits seit 1919 als «Kultur bolschewismus». Die Mehrheit unter den Kunstprofessoren der Kunstakademien blieb an der «hohen Kunst» orientiert. Die deutsch-nationale, völkische und

schließlich nationalsozialistische Rechte sah in der nationalen Aufladung des Akademismus die wahre «deutsche Kunst», für die es Geldmittel bereitzustellen gelte. Sie kürzten dem Bauhaus daher 1932 erneut die Mittel, setzten sich mit ihrem Ausschließlichkeitsanspruch in der Malerei und Bildhauerei jedoch erst sukzessive bis 1937 durch. Innerhalb der NS-Bewegung hatte sich eine Minderheit von nationalen Modernisten gesammelt, die bis 1935/37 nicht ohne Einfluss blieb und beispielsweise einen begabten Bauhändler wie Herbert Bayer als Gestalter von nationalsozialistischen Propagandaausstellungen, so der «Deutschlandausstellung» von 1936, gewann.¹⁵ Profilierte Bauhauslehrer wie Gropius gingen im Verlauf der dreißiger Jahre als gefragte «Künstlergestalter» in die USA. Zahlreiche andere Bauhändler arbeiteten während der NS-Herrschaft in Deutschland weiter, nicht wenige mit einer zustimmenden Haltung zur Führerdiktatur.

Nachwirkungen des «Künstlergestalters»

Ohne Gropius und dessen Denkhorizont, der auf die zeitgenössischen Modernisierungen bezogen blieb, hätte es kein derartig wirkungsmächtiges Bauhaus gegeben. Seine Verbindung von künstlerischem Modernismus und qualifizierter Werkstattarbeit gelang um 1920 an keiner anderen Kunsthochschule in dieser Konsequenz und war der Hauptgrund für die kreative Produktivität in der neuen Institution.

Die meisten Bauhändler arbeiteten in ihrer künstlerischen Praxis auch nach dem Verlassen der Institution sowohl an auf das Leben bezogenen Entwurfsprojekten der «nützlichen Künste» des Gebrauchs als auch an freikünstlerischen Arbeiten.

¹ Bereits 2007 war der Mythos Bauhaus Titel einer Konferenz am ZfF der Universität Bielefeld, vgl. Anja Baumhoff/ Magdalena Droste: Mythos Bauhaus, Berlin 2009. ² Überblick zum Bauhaus in Wolfgang Ruppert: Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession, Köln 2015, S. 103-122. ³ Zum Begriff Wolfgang Ruppert: «Künstlergestalten. Widersprüche im Künstlerhabitus am Bauhaus», in Sabine Fastert u.a.(Hg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen KünstlerInnenforschung, Köln/Weimar/ Wien 2011, S. 175-192. ⁴ Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne, (3. Aufl.) Berlin 2017 (zuerst Frankfurt a.M. 1998), S. 237. ⁵ Vgl. Ruppert 2017, S.478ff. ⁶ Vgl. zur «modernen Bewegung» Ruppert 2018, S. 144f. ⁷ Ruppert 2018, S.145. ⁸ Ruppert 2017, S.494f. ⁹ Magdalena Droste: Vom Meister zum Professor. Die Symbolik der Titelfrage am Bauhaus, in Wolfgang Ruppert/ Christian Fuhrmeister (Hg.): Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968, Weimar 2007, S. 127-136. ¹⁰ Thomas Flierl: Zwischen Anerkennung und Ablehnung. Bauhaus-Rezeption in der Sowjetunion, in Thomas Flierl/ Philipp Oswald (Hg.): Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen, Leipzig 2018, S. 362. ¹¹ Vgl. Ruppert 2018, S. 238. ¹² Selbst im Protestschreiben gegen seine Entlassung nannte Meyer Gropius «den Gründer des Bauhauses» und hob dessen Mehrschichtigkeit als Kunsthochschule hervor, indem er eigens auf die Maler «Paul Klee, L. Feininger und W. Kandinsky als Künstler von Welt» hinwies, vgl. Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus, in: Das Tagebuch, 16. August 1930, nachgedruckt in Flierl/ Ostwald 2018, S. 133. ¹³ Ruppert 2017, S. 501ff. ¹⁴ Wolfgang Ruppert (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus, Köln/Weimar/Wien 2015, S.46. ¹⁵ Sabine Weißler: Bauhaus-Gestaltung im NS-Propagandaausstellungen, in Winfried Nerdinger: Bauhaus Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung, München 1993, S. 48-63.

WOLFGANG RUPPERT, lehrte zwischen 1983 und 1988 Kulturgeschichte im Studiengang Geschichtswissenschaft der Universität Bielefeld, seit 1988 als Professor an der Universität der Künste Berlin. BV: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1352, Berlin 2017 (3. Aufl.), (zuerst Frankfurt a.M. 1998); Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession, Köln 2018; (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus, Köln/Weimar/ Wien 2015

Bauhaus und HfG Ulm im Kontext der Entwicklung des Künstlers im 20. Jahrhundert

**WOLFGANG RUPPERT:
KÜNSTLER!
KREATIVITÄT ZWISCHEN
MYTHOS, HABITUS UND
PROFESSION**

VERLAG V+R/ BÖHLAU · 420 SEITEN · NOVEMBER 2018

FESTIVAL SCHULE FUNDAMENTAL

EINE BAUHAUS-SCHULE AUF ZEIT

REGINA BITTNER
KATJA KLAUS
PHILIPP SACK

Beim Flechten ihrer textilen Skulpturen berichtet die Künstlerin Ruth Asawa über ihre Lernerfahrung bei Josef Albers am Black Mountain College. Der Film läuft in der historischen Weberei im Bauhausgebäude

Dessau und wird von **LUCIA TRIAS** und **MARIANE EL GHRAÏCHE** kommentiert, zwei Studierenden des Masterkurses **COOP DESIGN RESEARCH**.¹ Die performative Führung ist Teil der **LIQUID WALKS**, kuratiert von der Künstlerin **ANGELIKA WANIEK**, in denen sich am Eröffnungabend die internationalen Teilnehmer*innen des Festivals Schule FUNDAMENTAL dem Bauhausgebäude nähern. In allen Räumen flimmert es, selbst an die Nordfassade sind Fotos von modernen Schulprojekten aus Mexiko von 1940 projiziert, die **HANNES MEYER** auf seiner Reise durch das Land dokumentiert hatte. — Die Studierenden bringen die filmischen Zeugnisse internationaler Übersetzungen der Bauhaus-Schule mit ihren eigenen Lebens- und Lernerfahrungen in Kontakt. Das alte Bauhausgebäude ist wie ein Rahmen, der diese Dialoge stimuliert. Die Eröffnungsszenarie setzt den Ton für das, worum es in dem fünftägigen Festival gehen sollte: ein kritisches Engagement, ein Sich-in-Beziehung-Setzen mit der historischen Lernumgebung Bauhaus aus den Problemlagen der Gegenwart. Schließlich hat sich im Bauhausgebäude in Dessau das **CURRICULUM** der Avantgarde-Schule materialisiert. Gleichwohl die Schule nur sechs Jahre hier wirken konnte, verkörpert das Gebäude noch immer die in Glas und Stein gebaute Überzeugung, dass

bildete den Auftakt des Jubiläumsprogrammes der Stiftung Bauhaus Dessau – nicht zuletzt auch deshalb, weil die Institution selbst seit Jahren ein Ort postgradualer Bildungsformate für junge Professionelle und Studierende ist, die Möglichkeiten einer «Schule» in einer Erbeinstitution austesten. — Im «Parlament der Schulen» kamen dreißig Vertreter*innen experimenteller Kunst-, Design- und Architekturschulen wie **PAPER CRANE** (Bangalore), **RUANGRUPA** (Jakarta), **CIUDAD ABIERTA** (Valparaiso), **CASCO ART INSTITUTE** (Utrecht), **OPEN SCHOOL EAST** (Margate) u.a. zusammen, um Möglichkeiten und Grenzen einer Aktualisierung der pädagogischen Modelle des Bauhauses vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen lokalen Gegebenheiten zu diskutieren. Von Südamerika bis Indonesien reichte das geographische, von partizipativen Planungs- und Gestaltungsprozessen bis hin zur fortwährenden Befragung des eigenen Status als Institution das thematische Spektrum der eingeladenen Schulen. Was sie bei aller Verschiedenheit ihrer Ansätze und Ziele einte, war die Wahrnehmung eines Moments historischer Dringlichkeit: Es ging darum, die Erregenschaften des pädagogischen Projekts der Moderne zum einen in ihren Ambivalenzen anzuerkennen, und diese zum anderen gegen die Bedrohungen zu verteidigen, wie

röhren, Zerstäubern und anderen Utensilien, um die Wolken zu erzeugen und in Form zu bringen. Unter Anleitung von **CLEMENS WINKLER**, Designer aus Zürich, erkundeten die Teilnehmer*innen des Workshops die Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes von Wasserdampf als Material für Gestaltungsaufgaben – ein spielerischer Forschungsprozess, der eher auf das poetische denn auf das praktische Potential dieses Materials abzielt. So wurden in den Gesprächen unter den Beteiligten nicht nur die physikalischen Materialeigenschaften des erzeugten Nebels erörtert, sondern beispielsweise auch die Allgegenwart der Wolkenmetapher im Technologiebereich diskutiert. Neben Clemens Winkler erarbeiteten Studierendengruppen aus **MANCHESTER**, **SHEFFIELD**, **EDINBURGH** und **NEW YORK** unterschiedlichste Versuchsanordnungen des Materialforschens und kommentierten so die in das Prinzip der Bauhaus-Werkstatt eingetragene Agenda des haptischen Lernens. Und schließlich debattierten die Alumni des **BAUHAUS LAB**, eines postgradualen Bildungsprogramms der Stiftung im Bereich der **GLOBAL MODERNISM STUDIES**, ihre in dem dreimonatigen Forschungs- und kuratorischen Prozess unternommenen Objekt-Lektionen. — Der gegenüberliegende historische Vorkursraum wurde zum

arbeiteten sie in Zusammenarbeit mit den Köchinnen der Bauhauskantine weiter zu Speisen und Kunstwerken. In ihrer Workshopreihe ging es um die Rolle, die Frauen* beim Sprechen über diesen «neuen Menschen» zugeordnet ist, und darum, wie sich bestimmte Räume des Bauhausgebäudes auch heute noch als gegendert wahrnehmen lassen. — Im Zeichensaal im zweiten Obergeschoss schuf die von Absolvent*innen der **HFBK HAMBURG** gemeinsam mit **FRIEDRICH VON BORRIES** entwickelte Bibliothek für Gesellschaftsdesign den Rahmen für das Symposium **BAUHAUS TRANSLATED**: Die im Titel angesprochene Idee der Übersetzung meinte dabei nicht einfache Übernahme eines pädagogischen Modells sondern vielmehr eine ständige Bewegung, Veränderung und Neubestimmung in jeweils unterschiedlichen Kontexten. Die mutigen Lernexperimente des **DESIGN LABORATORY** in New York als Teil einer Strategie

che interessiert, die den Übergang der afrikanischen Gesellschaft zur postkolonialen Moderne ermöglichen sollte. Warum und wie erinnern wir diese internationalen Schulerfahrungen des vergangenen Jahrhunderts gerade heute? Beim **ABSCHLUSSPLENUM** waren sich die versammelten Kunsthistoriker*innen und Geisteswissenschaftler*innen einig: Hier wurden Schulen als Keimzellen des Neudenkens des Verhältnisses von Kunst, Gestaltung und Gesellschaft erprobt, die Ressourcen für die gegenwärtigen Suchbewegungen nach alternativen Lernorten bereitstellen. Dafür, dieses Wissen mit heutigen Initiativen, Aktivist*innen und Bewegungen in Kontakt zu bringen, so waren sich die Teilnehmer*innen einig, kann es keinen besseren Ort als das Bauhaus geben. — Als der schottische Anthropologe **TIM INGOLD** die Parlamentarier*innen, Praktiker*innen, Aktivist*innen und Forscher*innen, Studierenden und Gäste des

LEN als **POETISCHE PERFORMANCE**. Bei einer **PROZESSION** vom Bauhaus in die Dessauer Parklandschaft notierten die Teilnehmer*innen ihre Beobachtungen und Überlegungen auf einer großen **PAPIERBAHN**. Die Performance kulminierte in einer Lesung auf der Bauhausbühne, bei der alle Beteiligten die verschiedenen Aufzeichnungen zeitgleich vortragen und damit wieder der Vielstimmigkeit Ausdruck verliehen, von der die Debatten zuvor bereits geprägt waren. — Das alte Bauhausgebäude beherbergte an diesen fünf Tagen 60 Einzelveranstaltungen, über 150 Beteiligten und mehr als 1.000 Besucher*innen. Ehemalige Teilnehmer*innen des **BAUHAUS LAB** hatten mit ihrer Festivalarchitektur aus ineinander verwobenen und am Raster des Gebäudes orientierten Strukturen aus farbigen Spanngurten einen Dialog zwischen der historischen Lernumgebung und den vielfältigen Aktionsfeldern des Festivalprogramms entworfen. Eine temporäre Architektur, die

BAUHAUS TRANSLATED

LIQUID WALKS

PARLAMENT DER SCHULEN

LERNUMGEBUNG BAUHAUS

FESTIVAL SCHULE FUNDAMENTAL AM BAUHAUS DESSAU 12.–18. MÄRZ 2019

GESTALTUNGSPROBEN. GESPRÄCHE ZUM UNTERRICHT AM BAUHAUS

REGINA BITTNER / KATJA KLAUS [HG.] SPECTOR BOOKS LEIPZIG · 204 SEITEN · 2019



Schulen Keimzellen für die Gestaltung des Zusammenlebens in der Zukunft sind, weniger Ausbildungsstätte als Experimentraum. — Was wäre also heute eine Bauhaus-Schule? Wie würde sie sich der Gestaltung von Alltagsumgebungen einer globalisierten Gesellschaft zuwenden? Welche Experimente würde sie wagen, wie das Lernen in der Gemeinschaft organisieren? Und wie würde sie, im Mikrokosmos Campus, neue Politiken eines sozialen Designs umsetzen? — Das Bauhausgebäude selbst lieferte das Layout für die Programmlinien des Festivalprogramms: dem **PARLAMENT DER SCHULEN**, den Werkstätten der «Lernumgebung Bauhaus» zu Wissen und Material und dem Symposium **BAUHAUS TRANSLATED**. Das Festival

sie insbesondere von nationalistischen und illiberalen politischen Strömungen ausgehen. Einer ausführlichen Vorstellungsrunde im Plenum folgten, über die Festivaltage verteilt, Ausschusssitzungen zu den Themen **PRAXIS**, **INSTITUTION** und **POLITIK**, bevor dann in einem Abschlussplenum **VISIONEN FÜR EINE BAUHAUS-SCHULE DER GEGENWART UND ZUKUNFT** entwickelt wurden. — Während der Sitzungssaal des Parlaments in der historischen Metallwerkstatt als Plenum mit wechselnden Sprecher*innen fungierte, stand die historische Weberei im Werkstattflügel zeitweilig buchstäblich unter Dampf: Riesige Wolken aus Wasserdampf waberten durch den Raum, Menschen in Maleroverall hantierten mit Papp-

Schauplatz für Formate, die sich kritisch mit den gängigen Begriffen von Wissen, seinem Erwerb und seiner Gültigkeit beschäftigten. In Anlehnung an die pädagogische Innovation des Vorkurses ging es bei den in diesem Raum angesiedelten Formaten um Praktiken des Verlernens, um das Neubegreifen gestalterischer Praxen von den Grundlagen an. Die Festebene mit Aula, Bühne und Kantine schließlich bot Raum für Aktionen, die sich mit dem ambivalenten Fundament der Bauhauspädagogik auseinandersetzten: der Schaffung eines neuen Menschen. Auf die blinden Flecken dieser Erzählung wiesen **SEPAKE ANGIAMA** und **CLARE BUTCHER** mit ihren Gästen hin. In der Kantine nahmen sie einige der Tische in Beschlag, schälten Kartoffeln und ver-

der Bewältigung der **GREAT DEPRESSION** in den USA, die **SHANNAN CLARK** darlegte, war dabei ebenso faszinierend wie die Radikalität, Energie und Strahlkraft der Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten, bekannt als **BXYTE-MAC**, die **ANNA BOKOV** untersuchte und im Rahmen radikaler Massenbildungskampagnen im revolutionären Russland besprach. Die israelische Kunsthistorikerin **AYALA LEVIN** bot mit ihrem Vortrag Einblicke in eine Reihe grundlegender Designworkshops des Architekten **JULIAN BEINART**, die von 1961 bis 1965 in Mosambik, Nigeria, Südafrika, Rhodesien und Kenia durchgeführt wurden. Inspiriert von seinen ehemaligen MIT-Lehrern **KEVIN LYNCH** und **GYÖRGY KEPES** war Beinart an der Entwicklung einer neuen populären Bildspra-

Festivals in der Bauhausaula am Freitagabend versammelte, um über nichts einfacheres oder auch komplizierteres als über die **UNIVERSITÄT** als gemeinsames Gut nachzudenken, kam für einen Moment die enorme Geschäftigkeit des Festivals zum Stillstand. Ingold skizzierte entlang scheinbar einfacher Prinzipien wie Wahrheitssuche, Neugier, Freiheit, Lerngemeinschaft und **COMMON GOOD**, was ein **COMMING TOGETHER IN DIFFERENCE**, also eine **MULTIVERSITY** sein könnte. — Diesen gedanklichen Faden griffen die Vertreter*innen der chilenischen Architekturschule **CIUDAD ABIERTA** auf und gestalteten in Zusammenarbeit mit den anderen Parlamentarier*innen und zahlreichen Gästen das Abschlussplenum der Programmlinie **PARLAMENT DER SCHU-**

den Respekt vor dem Erbe mit dem Austesten seiner Brauchbarkeit für eine experimentelle Lerngemeinschaft verband, und das Bauhausgebäude für die fünf Tage des Festivals zu einem quicklebendigen Lernort transformierte.

¹ Das internationale Masterprogramm CoopDesignResearch ist ein kooperativer Masterstudiengang der Hochschule Anhalt, der Stiftung Bauhaus Dessau und der Humboldt Universität zu Berlin

KATJA KLAUS ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Akademie der Stiftung Bauhaus Dessau. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich Pädagogik, Design und Vermittlung, seit 2016 betreut sie die Open Studios. Von 2005 bis 2014 war sie Referentin des Direktors. **PHILIPP SACK** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Akademie der Stiftung Bauhaus Dessau. Er hat in Heidelberg, Lyon und Paris Kunstgeschichte, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Museumswissenschaften und promoviert zur Geschichte der Stock-Photography.

SCHULEN DES AUFBRUCHS ZWEI MODERNE CAMPI IM TRANSKULTURELLEN DIALOG

«Der indische Staat besteht erst seit 13 Jahren. Und schon wäre die Weltgeschichte nicht mehr denkbar ohne seinen unorthodoxen Einfluss. Indien hat im letzten Jahrzehnt mehr neue Inhalte geliefert als irgendein anderes Land. Von ihm, nicht von Russland, wurde die

Konzeption der Koexistenz ins Gespräch gebracht. ... Es hat die Gewaltlosigkeit konzipiert, die Idee der dritten Kraft, der Bündnisfreiheit gegenüber den Machtblöcken. ... Sein Weg der Entlassung aus dem Kolonialismus war Beispiel für eine ganze Reihe von Staaten. Es hat politische Persönlichkeiten von ungewöhnlicher moralischer Autorität hervorgebracht: Gandhi und Nehru. Obwohl es eine spekulative Behauptung ist, spricht einiges dafür, dass wir ohne Indien heute in einer massiven Auseinandersetzung zwischen Ost und West stünden.»¹ — Otl Aichers Bericht über seine Indienreise 1960 mit dem seltsamen Titel «Voraussetzungen der Erschließung» ist ein faszinierendes Dokument der Stimmungslage einer Generation, die Nationalsozialismus und Krieg erlebt hatte und mit Sorge die geopolitischen Spannungen des Kalten Krieges beobachtete. Es ist ein Bericht über die wirtschaftliche, soziale, politische und kulturelle Situation des Landes, nicht frei von Exotismen und doch zugleich voller Sympathie für das Modernisierungsstreben des Subkontinents. Von heute aus lesen sich die Materialien der Reise des HfG-Gründers Otl Aicher wie die Ouvertüre zu einer Zusammenarbeit zwischen zwei Gestaltungsschulen, welche die Nachkriegsmoderne in Design und Architektur nachhaltig mitbestimmten: Die Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm und das National Institute of Design (NID) in Ahmedabad. — Beide Campi sind beispielhafte Plattformen des Ringens um eine zeitgemäße Gestaltungshaltung, die die Diskurse um die Moderne in Architektur und Design der 1950er und 1960er Jahre generell bestimmte. Die amerikanische Architekturhistorikerin Sarah William Goldhagen sprach von einem «Anxious Modernisms» — der Suche nach gestalterischen Positionen in einer veränderten globalen Ordnung, geprägt durch westliche Massenkonsum- und Wohlfahrtsgesellschaften, den Systemwettstreit zwischen Ost und West und neuen Allianzen im globalen Süden. Dass man in den 1950er Jahren Abstand zur «klassischen Moderne» nahm, hatte nicht nur generationelle Ursachen, sondern vor allem gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Verschiebungen zum Hintergrund die dem Gestalter eine neue Rolle zuwies.² Neugegründete Universitäten und Hochschulen entstanden rund um den Globus als Teil jenes Versprechen moderner Gesellschaften, Bildung und sozialen Aufstieg zu ermöglichen. Im geopolitischen Kontext

von Kaltem Krieg und nationaler Unabhängigkeit bildeten die beiden Hochschulen — und eingebunden in internationale Netzwerke von Experten, Institutionen und Akteuren — besondere Orte der Neubestimmung des Verhältnisses von Design und Gesellschaft.

NACH DEM BAUHAUS: ULM

Otl Aicher gehörte gemeinsam mit Inge Scholl und Hans Werner Richter zu den Gründern der HfG Ulm. Zunächst sollte die vom Geist des Antifaschismus bestimmte Hochschule eine neue junge Generation von demokratisch orientierten, der Öffentlichkeit verpflichteten Journalisten, Akademikern, Kulturakteuren und Publizisten hervorbringen. Die Idee einer solchen neuen und unabhängigen Schule ging zurück auf die von Inge Scholl initiierte Volkshochschule. Die Schwester der von den Nationalsozialisten ermordeten Geschwister Scholl hatte diese als Ort der politischen Debatte und demokratischen Bildung in Ulm etabliert und mit Otl Aicher und Hans Werner Richter an einem Curriculum für eine zeitgemäße und politische «Re-Education» gearbeitet. Dank ihres breiten internationalen Netzwerkes kamen sie auch mit Max Bill, ehemaliger Bauhaus-Student, in Kontakt. Bill wurde der Direktorenposten der Schule angeboten, auch vor dem Hintergrund des kulturellen Kapitals, das seine Bauhausvergangenheit und seiner Beziehung zu Walter Gropius bei den amerikanischen Alliierten besaß. Paul Betts stellte heraus, dass das Bauhaus als kultureller Repräsentant einer vom Nationalsozialismus nicht kontaminierten Vergangenheit, nämlich der Weimarer Republik, eine liberal demokratische Traditionslinie für die Neuorientierung am westlichen Liberalismus bot.³ Insofern stellte das Bauhaus für die Gründung der HfG ein überzeugendes und kaum hinterfragbares kulturelles Erbe dar, dass auch die Finanzierung der Schule mit Mitteln des amerikanischen Re-Education Fonds begründen half. Doch so kulturpolitisch bedeutsamer Unterstützung für die Formierung der HfG anfangs gewesen sein mag, in seinem Curriculum, seiner Architektur und seinen Produkten rang die Schule permanent um einen zeitgemäßen Bezug zum Bauhaus. — Das von Bill entworfene Hochschulgebäude gilt als Modell des kooperativen Zusammenwohnens und -arbeitens von Studenten und Dozenten und stellt Bezüge zum Bauhausgebäude in Dessau her. Auch das Curriculum steht in den Anfangsjahren noch

in der Traditionslinie des Bauhaus: So gab es auch hier eine Grundlehre — zunächst von Josef Albers (der bereits am Bauhaus den Vorkurs unterrichtete) und Walter Peterhans (ehemaliger Leiter der Fotoklasse am Bauhaus) unterrichtet, und die Ausbildung fand — angelehnt an das Bauhaus — in Werkstätten statt. Aber während Max Bill einen «Artist-Designer» als kultureller Vermittler zwischen Industrie und Markt ausbilden wollte, dessen Aufgabe in der Gestaltung guter Formen alltäglicher Gebrauchsgegenstände als «kulturelle Güter» bestand, nahm sein Nachfolger, der Argentinier Tomás Maldonado, Abstand von Bills moralischem Idealismus. Worum es ihm ging, war eine Schule, die die aktuellen Aufgaben des industriellen Designs bearbeiten konnte. Der Designer sollte dabei als Koordinator zum aktiven Partner der modernen Industrie werden.⁴ Seine konsequent wissenschaftliche, an rationalen Kriterien ausgerichtete Gestaltungslehre, die Vermittlung neuester technischer Kenntnisse und die Einführung von sogenannten Entwicklungsgruppen fand international Anerkennung und wurde durch ein Netzwerk internationaler Gestalter und Theoretiker wie Abraham Moles, Bruce Archer, Charles Morris oder Charles und Ray Eames unterstützt.⁵ — In der haus-eigenen Zeitschrift *ulm* fragt Maldonado 1963, ob das Bauhaus noch aktuell sei. Gegenüber einem eher restaurativen Verständnis des Bauhaus im Nachkriegsdeutschland forderte Maldonado «eine schonungslose Gewissensprüfung» der Gründe, warum das Bauhaus dreimal geschlossen wurde. Dabei könne insbesondere das bisher wenig beachtete Wirken Hannes Meyers für die HfG Ulm als Vorbild gelten.⁶ — Die Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis des Bauhaus bildet schließlich so etwas wie das Basso continuo der Schule auf dem Kuhberg. Während Maldonado Abstand vom «expressionistischen Bauhaus» nahm, musste sich Max Bill schon in der Gründungsphase der Ulmer Hochschule mit Vorwürfen von Seiten der Künstlergruppe *bauhaus imaginiste* auseinandersetzen. Asger Jorn wollte mit der internationalen Bewegung eines Imaginären Bauhauses das freie Experiment, die Ekstase des Ausdrucks, die Verschwendung im Spiel befördern.⁷ Der Briefwechsel zwischen Bill und Jorn ist ein beeindruckendes Dokument der Suchbewegungen einer neuen Generation, die mit Massenkonsum, kalten Kriegsfrontstellungen und Umweltzerstörung konfrontiert danach fragt, wie das

Bauhaus im Nachkriegseuropa als Moderne zu beerben sei. — Als auf dem Höhepunkt der internationalen Studentenproteste 1968 die Ausstellung «50 Jahre Bauhaus» eröffnete und Gropius eine Rede an die gegen die Schließung der HfG protestierenden Studenten hielt, sich nicht um Politik, sondern um ihre Expertise als Gestalter einer neuen Ästhetik zu kümmern, traf dies auf wenig Sympathie.⁸ Musealisiertes Bauhaus traf auf lebendige Nachfolginstitution. Die kulturellen Orientierungsnöte und Generationenkonflikte der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, in die das Ringen um die kulturelle Einordnung des Bauhaus eingebettet war, wurden hier öffentlich ausgetragen.

DESIGN FÜR DIE UNABHÄNGIGKEIT: NID

Zwei Jahre bevor Otl Aicher seine Reise nach Indien unternahm, hatten Charles und Ray Eames im Auftrag des Präsidenten des jungen unabhängigen Indiens, Jawaharlal Nehru, und gefördert von der amerikanischen Ford Foundation 1958 den «India Report» vorgelegt.⁹ Der heute als Gründungsdokument des National Institute of Design geltende Bericht sollte Bedingungen und Möglichkeiten einer

lehrende Kumar Vyas sprach von einem postkolonialen Designdiskurs, in dem das westliche internationale Nachkriegsdesign eine Ressource neben anderen darstellte, dessen Kern es jedoch war, landeseigene präkoloniale Design-Praktiken auszubilden.¹¹ — Insofern war die Ausgangslage der beiden Pionierinstitutionen moderner Designbildung äußerst unterschiedlich: Das NID als Flaggschiff eines neuen Indiens sah sich mit der Aufgabe konfrontiert, einkommensschwache Konsumenten aus der zumeist ländlich geprägten Bevölkerung in das Design-Denken zu integrieren und zugleich den Dynamiken einer an der Industrialisierung orientierten Modernisierung zu entsprechen. Die Ulmer Hochschule dagegen rang um ein Verhältnis zwischen Konsumismus und moralischen Ansprüchen an die Gebrauchsgüterproduktion im «Wirtschaftswunder» einer unaufhaltsam wachsenden Konsumgesellschaft.¹² Es sind also völlig konträre Problemhorizonte, vor deren Hintergrund die beiden Schulen nach Konzepten einer zeitgemäßen Designausbildung suchten. Doch gerade das Ulmer Institut bot für das NID eine Alternative gegenüber den kolonialen Hinterlassenschaften an.



modernen Designbildung im unabhängigen Indien untersuchen. Die Modernisierungsagenda Nehrus schloss auch eine aktive Design- und Architekturpolitik ein. Massive Infrastrukturprojekte, der Ausbau der großen Industrie, die Förderung moderner Bildungseinrichtungen — all dies war Teil der staatlichen Fünfjahrespläne, mit denen ein modernes Indien seine koloniale Vergangenheit hinter sich lassen wollte. — Ähnlich der HfG Ulm war auch das NID von Beginn an als globale Plattform der Designausbildung konzipiert. Der Aufbau des NID als erste moderne Gestaltungsschule in Indien unterstützten internationale Fachleute wie Louis Kahn, Charles und Ray Eames, Alexander Girard, George Nakashima, Hans Gugelot deren Beratertätigkeit großzügig von der amerikanischen Ford Foundation gefördert wurde. Zugleich — und das haben die Eames in ihrem Report herausgestellt — besaß Indien aber eine eigene Kultur der Gestaltung von Dingen des alltäglichen Gebrauchs: Der Lota, ein aus Ton gefertigtes Wassergefäß, wurde zur Metapher dieser von den Eames nicht ohne einen gewissen Exotismus bewunderten Kultur des Formgebens. So hatte das National Institute of Design von Beginn gleich zwei Aufgaben zu erfüllen: Auf der einen Seite sollte es Motor für ein modernes industrielles Produktdesign werden; zugleich sollte es aber auch an der Förderung und Verbesserung der lokalen «Cottage industries» mitwirken. Im Curriculum des neuen Instituts waren deshalb die sogenannten «craft documentations», Feldstudien der Studierenden zu lokalen Handwerkskulturen, fest verankert. — Allerdings war dies ein schwieriges Unterfangen auch und gerade deshalb, weil sich das NID als postkoloniales Design Institut verstand, das konsequent vom kolonialen Projekt des «Craft improvements» Abstand nahm. «Design» sollte sich als moderne Profession innerhalb der Bedingungen des Konsumgütermarktes in Indien entwickeln.¹⁰ Der sowohl an der HfG als auch am NID

NACHSATZ

Während die Ulmer Hochschule den Zerreißproben seiner Gegenwart um 1968 nicht mehr standhalten konnte, verfolgte das NID weiterhin die in den Gründungsjahren formulierte Designagenda. Die 1979 im National Institute of Design Ahmedabad veranstaltete internationale Konferenz «Design for Development» bildete den Höhepunkt dieses Designdiskurses, der Abstand vom hegemonialen westlichen Designparadigma nehmen wollte. Im Kontext westlicher Exporte von Modernisierungsmodellen in die Entwicklungsländer suchte man nach alternativen Praktiken für einen wirtschaftlichen und sozialen Wandel. In Ahmedabad sprachen sich die internationalen Delegierten für ein postkoloniales Verständnis von Design aus. Man wollte sich nun von der westlichen Hegemonie, die Design mit formalen ästhetischen Wertvorstellungen verband, loslösen und sich stattdessen vernakulären und «appropriate technologies» ausgerichteten Gestaltungsweisen von Gebrauchsgegenständen zuwenden. — Mit der Ahmedabad Declaration, so Alison Clarke, formierte sich nun eine «alternative design movement underpinned by theories of anthropology, intermediate technology, development studies and Neomarxist critique of Western consumer culture».¹³ Hatte sich das National Institute of Design von seinem, wie es Saloni Mathur nennt, «problem-solving spirit of the Nehruvian era» verabschiedet, zu dem auch seine Allianz mit dem Ulmer Institut gehörte? Wenn heute die die Ahmedabad Declaration im Designdiskurs zum Social Design und Critical Design eine Neubewertung erfährt, dann haben die Konversationen und Missverständnisse zwischen diesen beiden für die Nachkriegsmoderne so einflussreichen Campi zu diesem Paradigmenwechsel entscheidend beigetragen.

¹ Otl Aicher: «Voraussetzungen der Erschließung 1960», Nachlass Otl Aicher Ai.Az. 2074 Nr.1.98, S.19, HfG-Archiv/Ulm Museum. ² Sarah Williams Goldhagen & Rejean Legault (Hg.): *Anxious Modernisms*, MIT Press, Cambridge 2002. ³ Paul Betts: «Das Bauhaus als Waffe im Kalten Krieg. Ein Amerikanisch-Deutsches Joint Venture», in: Philip Oswalt (Hrsg.): *Bauhaus Streit. 1919–2009: Kontroversen und Kontrahenten*, HatjeCantz, Ostfildern Ruit 2009, S. 196–213, hier: S. 206. ⁴ Paul Betts: *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, University of California Press, Berkeley 2004, S. 170ff. ⁵ Ebd. ⁶ Tomás Maldonado: «Ist das Bauhaus aktuell», in: *ulm*, No. 8/9, 1963, S. 5–13. ⁷ Siehe: Asger Jorn: «Notes on the Formation of an Imaginist Bauhaus», www.bop-secrets.org/SI/bauhaus.htm, www.bop-secrets.org/SI/bauhaus.htm (5 November 2018). ⁸ Frederic J. Schwartz: «The Disappearing Bauhaus. Architecture and its Public in Early Federal Republic», in: Jeffrey Saeletnik & Robin Schuldenfrei (Hg.): *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, Routledge Chapman & Hall, London 2009, S. 61–82, hier: S. 79. ⁹ Der India Report von Charles und Ray Eames aus dem Jahr 1958 steht im Research Archive der Edition www.bauhaus-imaginista.org/editions/5/moving-away Moving Away dieses Online Journals kostenfrei zum Download bereit. ¹⁰ Farhan Sirajul Karim: «MoMA, the Ulm and the development of design pedagogy in India», in: Shany Jhaveri & Devika Singh (Hg.): *Western Artists and India. Creative Inspirations in Art and Design*, The Shoestring Publisher, London 2013, S. 122–139, hier: S. 132; auch kostenfrei abrufbar im Research Archive der Edition www.bauhaus-imaginista.org/editions/5/moving-away Moving Away dieses Online Journals. ¹¹ H. Kumar Vyas: «Design History. An Alternative Approach», in: *Design Issues*, Vol. 22, No. 4, Autumn 2006, S. 28. ¹² Karim: «Moma, the Ulm and the development of design pedagogy in India», 2013, S. 132. ¹³ Alison Clarke: «Design for Development ICSD and UNIDO. The anthropological turn in the 1970th Design», in: *Journal of Design History*, Vol. 29, No. 1, 1 February 2016, S. 43–57, hier: S. 46. ¹⁴ Der Beitrag geht zurück auf Forschungen im Rahmen des Bauhaus Lab 2017 «Between Chairs. Design Pedagogies in Transcultural Dialogue»

REGINA BITTNER (Dr.phil.) studierte Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig und promovierte am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Als Leiterin der Akademie der Stiftung Bauhaus Dessau ist sie für die Konzeption und Lehre der postgradualen Programme für Architektur- und Modernisierung verantwortlich. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen zur Architektur-, Design- und Kunstgeschichte der Moderne. Seit 2009 ist sie stellvertretende Direktorin der Stiftung Bauhaus Dessau. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten in Forschung und Lehre gehören: global modernism studies in Architektur und Design, Moderne und Migration, Kulturgeschichte der Moderne und Heritage Studies.

Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG)

1952–1968 — 1952 von der Pädagogin Inge Scholl, dem Grafikdesigner Otl Aicher sowie dem Künstler und Architekten Max Bill gegründet, gehörte die Hochschule zu den wichtigsten Nachfolginstitutionen des Bauhaus. Ihre gestalterische Haltung fußte auf Wissenschaft und Rationalität. Damit reagierte sie auf die kulturelle und politische Situation im Nachkriegsdeutschland.

National Institute of Design Ahmedabad (NID)











1961–heute — Im Zusammenhang mit dem Modernisierungsplänen von Ministerpräsident Jawaharlal Nehru entstand 1961 die erste Designhochschule im unabhängigen Indien. Als Gründungsdokument gilt der im Auftrag der Regierung von Ray und Charles Eames erstellte India Report, der die Vermittlung zwischen modernem Produktdesign und lokalem Handwerk betont. Das Institut arbeitete eng mit der HfG Ulm zusammen.

India Lounge

1965 wurde Hans Gugelot, Dozent an der HfG Ulm, eingeladen, einen Sommerkurs am NID zu unterrichten. Dort traf er Gajanan Upadhyaya und zusammen entwickelten sie die India Lounge. Die India Lounge war ein leichter Stuhl aus Teakholz und gewebtem indischen Stoff. Ursprünglich war der Stuhl als Dreier-Sitzkombination mit passendem Fußhocker konzipiert. Sie steht beispielhaft für das Zusammenwirken zweier Ansätze, des Systemdesigns der Ulmer Schule und der Low Cost Designs, dem sich das Institut in Ahmedabad verpflichtet hatte.

DIE HOCHSCHULEN FÜR GESTALTUNG KONTEXT BAUHAUS AUSWAHL

THOMAS FLIERL / DIETER FESEKE

1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
	HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG ZÜRICH / ZHDK CH - ZÜRICH					KUNSTGEWERBESCHULE / KUNSTGEWERBEMUSEUM 1933 NEUBAU		HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG / MUSEUM FÜR GESTALTUNG 1960					ZHDK 2007 <small>ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE</small>
	AKADEMIE BRESLAU D - BRESLAU		STAATLICHE AKADEMIE FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE 1911–1932										
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN	1860 GROSSHERZOGLICH-SÄCHSISCHE KUNSTSCHULE FÜR BILDENDE KUNST 1910–1919	G-SHF BILDENDE KUNST 1910–1919	WEIMAR 1919–1933	DESSAU	BERLIN		HOCHSCHULE FÜR ARCHITEKTUR UND BAUWESEN (HAB) 1951–1991			BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR 1996–		
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN									WZ GESTALTUNG 1986	STIFTUNG BAUHAUS DESSAU / AKADEMIE 1994–		
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												
	BAUHAUS D - WEIMAR / DESSAU / BERLIN												

«Das Bauhaus war ideengeschichtlich eingebettet in die allgemeine Stromung der kulturellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Mit den «Ecole de Beaux Arts» in Frankreich begann (...) eine Sammlungsbewegung der Kunstausbildung, in die auch die der Architektur einbezogen wurde. In diesen Zusammenhang gehören die Reformbewegungen der anderen europäischen Länder, wie etwa die «Arts and Crafts Bewegung» in England, Jugendstil und Werkbund in Deutschland, aber auch konstruktivistische Ansätze, wie etwa in Italien und den Niederlanden und den genossenschaftlichen Bewegungen in der Schweiz. Damit gab es zwar schon vor dem ersten Weltkrieg eine verstärkte Suche nach neuen Formen, die ohne historischen Rückbezug so etwas wie eine neue Sachlichkeit zum Ziel hatten. Aber es erfolgte noch kein Durchbruch.»¹

BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

Die Bauhaus-Universität Weimar ist eine auf gestalterische und technische Bereiche orientierte Universität in Weimar, deren Ursprünge auf die 1860 gegründete Großherzoglich-Sächsische Kunstschule und auf das 1919 gegründete Staatliche Bauhaus zurückgehen. Den Rang einer Hochschule erlangte sie 1910. Ihren heutigen Namen erhielt sie aber erst 1996. An der Universität sind ca. 4.000 Studierende immatrikuliert. — 2010 feierte die Bauhaus-Universität Weimar ihr 150-jähriges Bestehen als Kunstschule und Hochschule in Weimar. 2019 begeht sie das 100-jährige Jubiläum des Bauhaus, das dort gegründet wurde.



BAUHAUS DESSAU

STIFTUNG BAUHAUS DESSAU - AKADEMIE

Die Stiftung Bauhaus Dessau ist eine Stiftung des öffentlichen Rechts mit Sitz im historischen Bauhausgebäude in Dessau-Roßlau – und wurde in ihrer heutigen Form 1994 gegründet. Sie ist ein Ort der Forschung, Lehre und experimentellen Gestaltung. — Der Bereich «Akademie» forscht und arbeitet zur Bauhaus-Pädagogik und führt Programme durch, in deren Rahmen Studierende und junge Professionelle aus verschiedenen gestalterischen Disziplinen, so z. B. dem Design und der Architektur, in der Tradition des historischen Bauhaus lernen, forschen und gestalten.



«Erst mit der Gründung des Bauhaus in Weimar 1919 – als Staatliche Hochschule für Gestaltung – durch Walter Gropius wird ein neuer Weg gesucht: Anstatt in die Breite und Tiefe, wie an den Universitäten, suchte Gropius eine radikale Verkürzung der Aspekte allein auf jene, die sich aus der Tätigkeit des Gestaltens ergaben. Die Ausbildung wurde vom Ende her gedacht. Was muss ein Gestalter können, um mit einem bestimmten Material in einem eingegrenzten Anwendungsfeld zeitgemäße Antworten geben zu können? Damit wurden die traditionellen Grenzen zwischen Architektenausbildung, Handwerk und Kunst überwunden.»² «Die Ausbildung des Künstlers durfte in der modernen Gesellschaft nicht mehr aufgeteilt werden auf theoretisch orientierte Akademien, die «freie Kunst» lehrten, und rein handwerklich orientierte Kunstgewerbeschulen, die für den Bereich der «angewandten Kunst» zuständig waren. An einem Institut sollten sowohl die ästhetischen als auch die handwerklichen Prinzipien der neuen Zeit vermittelt werden»³ (Vorlehre, Werklehre, Baulehre). «Zudem errichtete der Begriff Gestaltung eine Grenze zu den Kunstakademien und den älteren Kunstgewerbeschulen, mit dem Anspruch, eine neue Brücke zwischen gesellschaftsbezogenen künstlerischen Kompetenzen und der freien, ästhetischen Arbeit zu schaffen.»⁴ «Dementsprechend gab es am Bauhaus keine Fachabteilungen, sondern die Studierenden lernten in den Werkstätten, wo sie den Namen und den Status eines Lehrhings hatten, die Lehrer hießen deshalb «Meister und nicht mehr Professor. — Ab 1923 erfolgte eine Hinwendung zur Industrie unter dem Leitsatz: «Kunst und Technik – eine neue Einheit. Mit Hannes Meyer, wird dann ab 1927 das Lehrprogramm auf das Bauen ausgeweitet, was eine eigenständige Architektenausbildung ermöglichte. Das Bauhaus hatte sich gewandelt. (...) Mit dem «Funktionalismus» (Adolf Behne, 1926) verband sich schließlich die Maxime: «Zweckmäßigkeit sollte nicht mehr gefordert werden müssen, sollte selbstverständlich sein (...)»⁵

Die gesellschaftspolitischen Realitäten in Europa (Faschismus / Nationalsozialismus / Stalinismus) veränderten alles: die Schließung des Bauhaus 1933 durch die Nazis. Ebenso unvermeidbar (wenn auch aus anderen Gründen) löste sich in Moskau bereits 1930 die Ausbildungsstätte BXYTEMAC auf. Ihre Bezugnahme auf die einflussreiche «russischen Avantgarde» (ab 1920 - El' Lissickij, Rodčenko u.v.a.) wich der neuen Orientierung des staatlich verordneten sozialistischen Realismus. — Dennoch: die Impulse des BAUHAUS in die Welt, waren nicht mehr aufzuhalten. Andersorts – insbesondere in Nordamerika – waren Anfang der dreißiger Jahre Voraussetzungen gegeben, die europäischen Ausbildungserfahrungen fortzusetzen bzw. fortzuschreiben – sowohl in der Verbreiterung der Ausbildungsdisziplinen als auch in der Kombination mit neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen (Interdisziplinarität). Zahlreiche «Bauhaus-Emigranten» zogen in die USA und fanden – ausgestattet mit Renommee – neue Herausforderungen als Lehrende – wie am Black Mountain College/North-Carolina: Anni und Josef Albers, Lyonel Feininger, Xanti Schawinsky, auch Walter Gropius – oder wie in Chicago: László Moholy-Nagy mit dem «New Bauhaus», kurzzeitig später überführt ins IIT (Illinois Institute of Technology) – ebenso Ludwig Mies van der Rohe am Armour-Institute. — In Europa konnte erst nach Ende des zweiten Weltkriegs die Wiederaufnahme der Bauhaus-Ideen an den Gestaltungshochschulen erfolgen (Ausnahme: Zürich/«neutrale» Schweiz). Dies geschah natürlich auf ganz unterschiedliche Weise, wie die frühzeitig gestartete Hochschule für Gestaltung Ulm im westlichen Nachkriegsdeutschland aufzigte – mit konzeptionell substantieller Programmatik. — Fazit: «Einzelne Elemente der Bauhaus-Pädagogik – insbesondere des Vorkurses – leben an den internationalen Kunst- und Gestaltungshochschulen bis heute fort – «verknüpft mit epochentypischen Herausforderungen und Zielsetzungen, die von den Lehrenden mit ihrem eigenem Künstlerhabitus beantwortet werden»⁶. Mehr noch als in bestimmten Formen und Produkten zeigt sich die Wirkung des Bauhaus vor allem in den grundlegenden Ideen und Methoden.»⁷ — Unsere Auswahl an Hochschulen repräsentiert wenige – aber relevante Beispiele.

¹ Vgl. Gerhard Curdes, Vortrag bei der Jahrestagung des club off ulm am 29.09.06 in Weil am Rhein, *Bauhaus und HfG – Parallelen, Unterschiede, Konfliktfelder*(www.club-off-ulm.de/output/Curdes-Bauhaus-und-HfG-Parallelen-Unterschiede-Konfliktfelder-Weil-2006.pdf)
² ebenda. ³ Vgl. Freistaat Thüringen – Landesstelle für Politische Bildung (www.thueringen.de/de/ltz/index.asp?uten= http://www.thueringen.de/de/ltz/thueringen/blaeetter/bauhaus/content.html) ⁴ Vgl. Wolfgang Ruppert (S. 18-19) ⁵ Vgl. dazu 1) ⁶ Vgl. dazu 4) ⁷ Vgl. Bauhaus – Archiv für Gestaltung, Berlin (www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/81_-_nach_1933/)

DAS HAUS UND DER BODEN

FLORIAN HERTWECK

Wie schon in der Romantik symbolisiert die Kathedrale des Bauhaus-Manifests die Kooperation der verschiedenen Künste. Als Vorbild für das Bauhaus war die Bauhütte jener Ort im Mittelalter, wo die Handwerker zusammengekommen waren, um unter der Leitung des Baumeisters den Gemeinschaftsbau zu errichten. Nachdem im 19. Jahrhundert der Architekt häufig zu einem Fassadenzeichner degradiert wurde, zielten Gropius und seine Mitstreiter damit auf die Neuausrichtung der Künste und die Rehabilitierung der Architektur ab. Diese expressionistische Ausrichtung des Bauhaus, die sich der Autonomie der Künste verschrieben hatte, wich jedoch

im Laufe der 1920er Jahre immer mehr einer der Gesellschaft dienenden Rolle. Die nunmehr dominierende Neue Sachlichkeit, die die Industrie in die Synthese von Kunst und Kunsthandwerk integrierte, manifestierte die soziale Funktion von Kunst und Architektur. In diesem Sinn sollten das Kunstwerk und das Bauwerk seine Autonomie verlieren und in der Logik von industrieller Standardisierung hergestellt werden. Damit wurden aber Objekte wie das Haus am Horn oder die Teppiche und Teekannen immer mehr zur handelbaren Ware. Der soziale Anspruch der zweiten Phase des Bauhaus, den Lebensstandard der Bevölkerung durch die massenweise Herstellung und Verbreitung von gleichsam ästhetischen wie nützlichen Gegenständen deutlich anzuheben, wurde tatsächlich vom Kapitalismus absorbiert. Das war auch eine der Kritiken der Postmoderne an die Adresse des Funktionalismus, dass er jenen Bedingungen entsprach, um zum Mainstream des Kapitals zu werden. Der zweite Direktor des Bauhaus, Hannes Meyer, war sich bewusst, dass der sozialen Frage nur systemisch beizukommen ist. — Zu Beginn seines Buchs «Topologie der Kunst» stellt Boris Groys fest, dass Kunst vor allem eine Ökonomie geworden ist: «Die Aufgabe der Kunst besteht in Produktion, Verbreitung und Verkauf von Kunstwerken [...]. Die Kunstwerke zirkulieren in unserer Ökonomie wie andere Ware auch im Kontext der allgemeinen Warenzirkulation.» Tatsächlich sind heute nicht nur die Kunst, sondern auch Architektur, insbesondere der Wohnungsbau, und selbst die Stadt als solche Objekte eines globalen Finanzmarkts geworden. So

meinte kürzlich der Direktor der aktuellen IBA-Stuttgart, Andreas Hofer: «Wir haben es toleriert, dass Städte eine Ware geworden sind, und eine Generation von Immobilien-spezialisten ausgebildet, die sie so behandeln.» — Städte sind zur Ware geworden, weil der Grund und Boden, auf dem sie entwickelt werden, nicht als gemeinsames Gut behandelt wird. Im Gegenteil: Ein Jahrzehnt nach der Banken- und Finanzkrise, infolge derer unfassbare Mengen von Geld in den Immobilienmarkt geflossen sind, ist der städtische – und landwirtschaftliche – Boden zum bedeutenden Bestandteil des kapitalistischen Systems geworden, bzw. dessen, was Kritiker heute Finanzialisierung nennen. Die Tatsache, dass Boden als Spekulationsobjekt gehandelt wird, trägt zweifelsohne zur Verschärfung vieler Probleme bei, mit denen wir heute in den Städten konfrontiert sind: Mietexplosion, Wohnungsnot, Gentrifizierung, Monofunktionalisierung ganzer Viertel, Gated Communities und Luftverschmutzung. Die Bodenfrage ist von wesentlicher Bedeutung für unsere gebaute und unbebaute Umwelt. Die Art und Weise, wie der Boden aufgeteilt, verteilt und genutzt wird, bedingt Architektur, die Stadt und unser Zusammenleben. Die Bodenfrage ist tatsächlich die soziale Frage unserer Zeit.

Die Vorstellung des Bodens als gemeinschaftliches Gut, bzw. dass der Boden unter den Menschen gerecht aufgeteilt werden sollte, ist so alt wie die Sesshaftigkeit des Menschen. Bereits in der Bibel heißt es, «Grund und Boden darf nicht für immer verkauft werden, denn das Land ist mein und

ihr seid Fremdlinge und Beisassen bei mir.» Bei den alten Griechen wurde bei Stadtgründungen der Grund und Boden gleichmäßig unter seinen Bürgern aufgeteilt und mit der Bedingung verknüpft, dass ihn keiner verkaufen durfte. In der mittelalterlichen deutschen Stadt wurden der Boden und das Haus voneinander getrennt: Wer den Boden besaß, durfte nicht das Haus darauf errichten. Auch hier war die Spekulation mit Boden ausgeschlossen. Und wenn ein Grundstück in der Stadt beispielsweise nach Brand nicht zügig bebaut wurde, durfte es dem Besitzer weggenommen werden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts reagierten viele Denker auf die *Enclosure of the commons*, der nach 1760 unternommenen Privatisierung der Gemeinschaftsgüter, der Karl Marx die Rolle des Katalysators für den Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus zugeschrieben hatte. 1776 fordert Thomas Spence die Kommunalisierung des Bodens, deren Rente Haupteinkommen der Kommunen werden sollte. Ein Jahr später forderte Adam Smith die Besteuerung des gesamten Bodens, um die Einnahmen unter der Gemeinschaft gerecht aufzuteilen. — In großem Maßstab nimmt die Privatisierung des Bodens ihren Lauf nach der Französischen Revolution und der Verbreitung des *Code Napoléon* in Europa. Die Kritik von Pierre Joseph Proudhon – «Eigentum ist Diebstahl» – sowie von Friedrich Engels, der wie der Ko-Autor des Kommunistischen Manifests die Kommunalisierung der gesamten Erde propagierte, sind ähnlicher Natur, auch wenn beide in der Wohnungsfrage unterschiedlicher Meinung

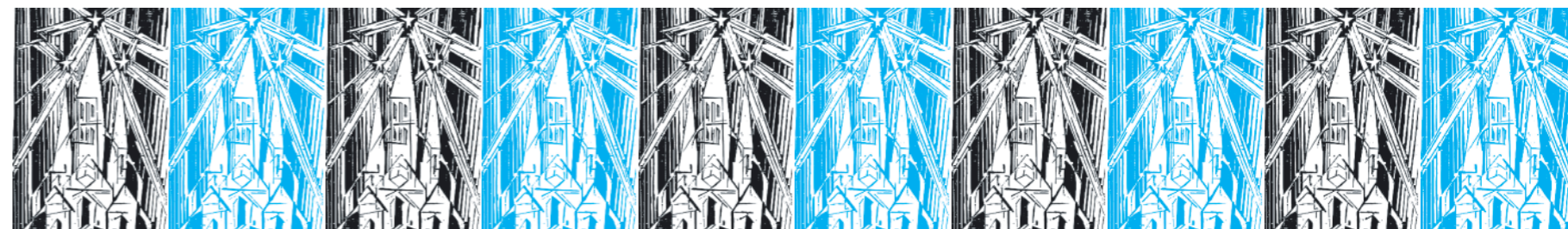
waren. Eine andere Konzeption wurde fast zeitgleich, aber am anderen Ende der Welt von Henry George formuliert, der in seinem erfolgreichen Buch «Fortschritt und Armut» das Bodenmonopol weniger kritisierte und forderte, die Bodenrente zugunsten der Gemeinschaft zu erheben und gleichzeitig alle anderen Steuern abzuschaffen. Frank Lloyd Wright übersetzte mit «Broadacre City» Georges sozioökonomische Konzeption in eine städtebauliche Vision. Mit seinem *Single-Tax*-Konzept stellte Henry George eine gesellschaftliche Frage, die nichts von ihrer Aktualität verloren hat: Wollen wir in einer Gesellschaft leben, die hauptsächlich Arbeit und durch Arbeit hergestellte Produkte und Leistungen besteuert? Oder wollen wir in einer Gesellschaft leben, die den Grund und Boden – sowie die Vermögen – besteuert, die in der Regel auf ein Erbe oder auf den Erwerb dieses Bodens als einer Ware zurückzuführen sind?

Im 20. Jahrhundert tauchten zwei Wellen der Bodenreformansätze auf, die beide Male auf einen radikalen Wandel der Stadtentwicklung reagierten. Die erste Welle entstand mit der Bevölkerungsexplosion, die europäische Städte gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts heimsuchten und die mit einer zügellosen Bodenspekulation einherging. Aufgrund des Fehlens von städtebaulichen Regelwerken hatte diese Situation vor allem für die Arbeiter menschenunwürdige Lebensverhältnisse verursacht, die Charles Dickens und Émile Zola textlich und Gustav Doré und Heinrich Zille zeichnerisch eindrücklich dokumentiert haben. Die Antworten darauf wurde von den moderatesten bis hin zu den radikalsten Bodenreformern sowie von Anarchisten und Kommunisten gegeben. Es darf auch nicht unterschlagen werden, dass auch Nationalsozialisten die Nationalisierung des Bodens forderten, um diesen sowie durch Kriege gewonnenen neuen Boden exklusiv unter Volksgenossen aufzuteilen. — Unter den Bodenreformern sticht Silvio Gesell hervor, dessen Freilandkonzeption die Kommunalisierung des Bodens forderte, während die Gebäude privat verbleiben sollten. Gesell verbindet nicht nur die Rolle des Bodens mit dem Geldsystem – die Kommerzialisierung des Bodens ist tatsächlich unökonomisch –, er hebt auch die ökologische Bedeutung eines gemeinschaftlich behandelten Bodens hervor. Dank diverser Schriften und Initiativen von Bodenreformern wie Gesell, Rudolf Eberstadt oder Adolf Damaschke sind nach dem Ersten Weltkrieg zahlreiche gemeinnützige Wohnungsbauten entstanden, mit den

Superblocks und Siedlungen, an denen auch Akteure aus dem Dunstkreis des Bauhaus mitwirkten. Die Anarchisten banden hingegen den Status des Bodens an seine Kultivierung. Wenn Michail Bachtin bereits gefordert hatte, dass die Erde nur jenem gehören sollte, der sie kultiviert, so verlangten die Anarchisten der 1920er und 1930er Jahre, dass jeder erst seinen Garten für sich und die Gemeinschaft bestellt, bevor er darauf ein Haus setzen darf. — Die zweite Welle der Bodenreformbewegung schwappte nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge der Wiederaufbauanstrengungen auf. Obwohl viele Städte sehr zerstört worden waren, hatten sich zumindest im Westen die Besitzstände tatsächlich nicht geändert. Während liberale und konservative Politiker privates Eigentum an Boden zu schützen suchten (was sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als heilig ansahen), wollten deutsche Sozialdemokraten wie Hans-Jochen Vogel in städtischen Gebieten, die einem hohen Entwicklungsdruck unterlagen, den Grund und Boden in öffentliches Eigentum überführen. Vogel konnte sich auf Hans Bernoulli, den Autor des programmatischen Buchs «Die Stadt und ihr Boden», berufen, der unter Einfluss Gesells die Trennung von Boden und Architektur propagierte, vor allem um einen kohärenten und sozialverträglichen Städtebau zu betreiben. Ähnliche Ansätze wurden in den 1960er Jahren bereits in Italien verfolgt. — Nach der neoliberalen Wende der 1980er Jahre begannen etliche Gemeinden, ihre Liegenschaften zu verkaufen, einerseits ideologisch motiviert, da der freie Markt in dieser Logik besser mit Geld umzugehen vermöge als die öffentliche Hand und da sich in ihm die Wohnungsfrage von allein lösen würde, andererseits – und das besonders nach der schweren sogenannten Banken- und Finanzkrise von 2008 – um ihre Haushalte auszugleichen, mit allen bekannten deutlich negativen Auswirkungen auf die Entwicklung der Städte. Berlin hat beispielsweise nach der Vereinigung über rund die Hälfte seines baureifen Grund und Bodens verfügt. Das meiste ist davon an die Meistbietenden verkauft worden, egal, was diese damit vorhatten. Wie Vogel bereits 1972 feststellte: Von alleine regelt sich die Wohnungsfrage mitnichten. — Seit wenigen Jahren bahnt sich nun eine neue Welle der Bodenreformbewegung an, auch angesichts der sich verschärfenden Situation auf dem Wohnungsmarkt in den europäischen Großstädten. Diese Welle ist weniger ideologisch aufgestellt, was damit zu tun hat, dass sich die klassischen Ideologien auflösen und auch, weil das Teilen

und der Verzicht auf Eigentum immer mehr zum Lifestyle wird. — Und die Architekten? Sie schaffen meistens nur eine Illusion des Politischen. So hatte sich beispielsweise Bernoulli gewundert, dass der Leser von Le Corbusiers *Städtebau* bis zur fünftletzten Seite warten muss, um zu erfahren, dass der Boden enteignet werden soll, wobei sein gesamter Städtebau ohne kommunalisierten Boden nicht vorzustellen sei. Es gibt tatsächlich einige Stadtkonzeptionen, die explizit auf einem vergemeinschaftlichen Boden entstehen sollten: Wrights Broadacre City, Garniers Cité industrielle, Sorias Bandstadt, natürlich die Projekte der sowjetischen Architekten wie Leonidovs Magnitogorsk. In einem kleineren Maßstab muss Hannes Meyers Freidorf genannt werden, die französischen Grands Ensembles, die angesprochenen Genossenschaften in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Fast die gesamte Internationale Bauausstellung Berlin 1979–1984/1987 war im Erbrechtverfahren entstanden. Für die Architektur stellt sich die Frage, ob die Vergesellschaftung des Bodens neue Architekturtypologien und eine neue architektonische Kultur hervorbringt. Sicherlich macht die Integration der verschiedensten gemeinschaftlichen Funktionen den Wohnungsbau hybrider. Auch wird der Garten als Gemeinschaftsraum wesentlicher Bestandteil der Architektur, was von den Anarchisten aber auch von dem Planerteam der Hufeisensiedlung – Bruno Taut, Martin Wagner, und vor allem Leberecht Migge – erkannt wurde. Durch die zeitliche Begrenzung eines Erbpachtvertrags wird auch die Recycle- und Umnutzungsfähigkeit eines Gebäudes an Bedeutung gewinnen. — Von einigen europäischen Städten können andere lernen. Amsterdam beispielsweise verfügt noch heute über um die 80 Prozent seines Grund und Bodens, den die Stadt über Erbpachtrecht vergeben hat. In der Schweiz wird dieses Instrument immer populärer, weil damit viel effektiver als über Bebauungs- und Flächennutzungspläne soziale Stadtentwicklung betrieben werden kann. Die Frage nach der Gestaltung dieser Verträge ist dabei wesentlich, wie hoch der Erbpachtzins ausfällt und welche programmatischen Vorgaben definiert werden. Diesen Fragen geht ein Buch nach, das derzeit an der Universität Luxemburg vorbereitet und Ende dieses Jahres erscheinen wird. Es wird Zeit, dass wir Wohnungsbau und die Stadt nicht mehr als Ware begreifen.

FLORIAN HERTWECK ist Architekt und Professor an der Universität Luxemburg, wo er den internationalen Masterstudiengang «Architecture, European Urbanism and Globalization» leitet.



GLÜCKSPRECHEN SERIELLES BAUEN

KATHRIN
GERLOF

Seriell Bauen gilt als effizient, ressourcenschonend, wirtschaftlich. Zugleich haftet ihm das Vorurteil an, langweilig zu sein und schnell schäbig zu wirken. Gerade aber stellt es wieder einmal ein Heilsversprechen dar. In allem stecken ein wahrer Kern und zugleich maßlose Übertreibung. — Zuerst einmal gilt es, auf den Boden der Tatsachen zu kommen. Als Serie zählt, was aus mindestens drei

gleichen oder zumindest sehr ähnlichen Einzelteilen besteht. Drei Standard-Einfamilienhäuser auf der grünen Wiese (Gästeklo im Hausflur rechts, geradeaus die amerikanische Küche) sind also eine Serie. Berlin-Marzahn oder Mümmelmannsberg in Hamburg sind die Inkarnation der Serie. Dazwischen liegen Welten, Vorurteile, Heilsverspre-

gesellschaftlichen Versuchen, Abhilfe zu schaffen. Über die jeweiligen Intentionen unterschiedlicher Wirtschaftssysteme, die damit verbunden waren, sind Bücher geschrieben und Kolloquien abgehalten worden – das muss an dieser Stelle als Randglosse genügen. — «Rationalismus» ging es um eine sichtbare Ordnung, die sich in einer neuen

effekte in Größenordnungen werden erwartet. Ob daraus eine neue Tristesse oder neues Glück erwächst, wird man erst später sehen. Aber da nicht über Stadtplanung, Stadtentwicklung geredet wurde, sollte die Hoffnung nicht überbordend sein. — 1929 wurde auf einem Kongress in Frankfurt am Main die Wohnung als Existenzminimum defi-

chen, Übertreibungen, Missverständnisse. Die Begriffe purzeln durcheinander, das serielle wird dem modularen Bauen gleichgesetzt, die industrielle Vorfertigung von Bauteilen oder Modulen in Werkhallen als Beweis für seriell Bauen genommen. — Dass seriell Bauen immer der Vorfertigung bedarf, Vorfertigung aber nicht zwingend zur Serie führt, scheint eine Petitese, ist es aber nicht. Einheitliche Bauteile zu verwenden, das war sozusagen eine Grundvoraussetzung für nomadisches Leben mit einem Dach über den Kopf. Die Jurte, das Zelt, da Vincis Gartenpavillons, die sich zerlegen und wieder aufbauen ließen, das alles beruhte auf Vorfertigung, die Mobilität ermöglichte. Der Krieg der modernen Zeit gebar die transportablen Sanitärbaracken, der Baustoff Holz ermöglichte, Häuser relativ schnell auf- aber auch wieder abzubauen, vor allem, wenn die Konstruktion aus einheitlichen Teilen bestand.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts gründeten Architekten in Mailand eine Bewegung namens «razionalismo». Sie verkündeten, Architektur müsse sich an die Ordnung der Vernunft halten, beteten den «reinen Rhythmus» an und nahmen die serielle Wiederkehr einzelner Elemente als gestalterische Grundlage ihres Tuns. Das Heilsversprechen der Serie kam erst später, mit der Anerkennung der Wohnungsnot, wachsendem Elend des Wohnens und

Ästhetik ausdrücken und das Chaos bannen sollte. Heute geht es – mal wieder – darum, das serielle Bauen zur Lösung eines in den Metropolen sich zunehmend verschärfenden Problems heranzuziehen. Und das modulare Bauen auch, womit wir wieder bei der Unschärfe der Begrifflichkeiten wären. Parallel dazu wird die Diskussion geführt, ob seriell und modulares Bauen dazu taugen, schleichend und en passant die Standards zu senken und soziale Klüfte zu vergrößern. Als die MUF 2.0 (mobile Unterkunft für Geflüchtete) gepriesen wurde ihrer Möglichkeit wegen, später wirklich armen Familien als Wohnraum zu dienen, wurde davor gewarnt, damit zugleich einer Sichtweise Vor-schub zu leisten, die schlicht und billig für jene Klientel als ausreichend definiert. — 2018 wurde ein erstes europaweites Ausschreibungsverfahren für seriell und modulares Bauen beendet, in dessen Ergebnis neun Bieter den Zuschlag für «innovative Wohnungsbaukonzepte» bekamen, aus denen nun Mitgliedsunternehmen des Spitzenverbandes der Wohnungsbauwirtschaft (GDW) auswählen können. Das Versprechen: schneller, einfacher, kostengünstiger, da eine Rahmenvereinbarung zeitaufwändige Ausschreibungs- und Vergabeprozesse beschleunige und die vorgefertigten Bauteile Bauzeiten verkürzen. 2.000 bis 3.200 Euro pro Quadratmeter Wohnfläche sind aufgerufen, was unter den gegenwärtig üblichen Kosten liegt. Skalen-

niert, Bauhausgründer Gropius formulierte den Gedanken aus, schuf gemeinsam mit Hans Scharoun die Großsiedlung Siemensstadt (1929-1934), Bruno Tauts «Tuschkastensiedlung» Gartenstadt Falkenberg setzte Maßstäbe. Allein in Berlin entstanden zwischen 1914 und 1934 sechs Siedlungen, die heute Weltkulturerbe sind. Ernst May sind in dieser Zeit 12.000 Wohnungen in Frankfurt am Main zu verdanken. — Der Kerngedanke hinter allem, was vom Bauhaus kam: Licht, Luft, Sonne für alle. Typisierung und serielle Vorfertigung setzten die Grundvoraussetzungen. Der Flächenverbrauch war teilweise enorm und ist heute unter den Verwertungsbedingungen und Spekulationsexzessen, die der Kapitalismus aufzwingt, nicht mehr denkbar. — Gesagt wird, dass sowohl Gropiusstadt, als auch Marzahn den damals gedachten Gedanken entsprangen und wiederum die Voraussetzung schufen, dass soziale Brennpunkte entstehen. Darin steckt Wahrheit und zugleich die Übertreibung. Soziale Brennpunkte entstehen durch missliche soziale Verhältnisse und gesellschaftliche Verformungen, die wiederum ihre Basis in einem ökonomischen System finden. Man könnte dem Bauhaus also den Vorwurf machen, dass es an der Stelle den Kapitalismus nicht ausreichend mitgedacht hat. Ob das weiterbringt, scheint fraglich. — Der Fortschritt – von Marzahn und Mümmelmannsberg aus betrachtet – besteht darin, dass serielle

Bauweisen heute weniger denn je zu einer tödlich langweiligen, weil gleichförmigen Architektursprache führen müssen. Die Gleichförmigkeit entsteht zum einen erst durch die Kombination von Masse und zum anderen durch Vernachlässigung von Stadtentwicklung und Raumgestaltung, die Missachtung von Proportionen und Beziehungen zwischen den Teilen der Serie, durch soziale Verwerfungen, die einem Quartier, das massenhaft preiswerte Wohnungen vorhält, ihren Stempel aufdrücken. Das alles muss nicht sein, aber wenn der Druck groß und Tempo gefragt ist, besteht die Gefahr, dass es genauso kommt. — Fakt ist: Wenn Herstellungs- und Montageprozesse optimiert und auf Serie ausgerichtet werden, können ein höheres Bautempo und größere Effizienz erreicht werden. In einem Wirtschaftssystem, das auf Skalierbarkeit (Fähigkeit eines Systems zur Größenveränderung und zum Wachstum) setzt, ist dies ein wichtiges Argument. Das politische Argument – Wohnraumangel zu beseitigen und bezahlbare Wohnungen vorzuhalten – kommt erst danach. — Peter Meyer vom Architekturbüro Meyer Grosse Hebestreit Sommerer weiß darüber zu erzählen, was es mit dem Heilsversprechen, den Möglichkeiten (verpasste und genutzte) und den Hemmnissen auf sich hat, die der sogenannten Beseitigung des Wohnraumangels entgegenstehen. Die Grundfrage

«Serielle Systeme dürfen nicht ausschließlich im Kontext von Stückzahlenoptimierung und wirtschaftlicher Effizienzsteigerung gesehen werden, sondern müssen zugleich sämtliche Anforderungen erfüllen, die auch an jedes andere Gebäude gestellt werden: architektonisch-gestalterische, konstruktive und technische ebenso wie energetische und ökologische.» Serie schafft Struktur und mit Struktur lässt sich städtebauliche Qualität erlangen. Das allerdings wird viel zu wenig mitgedacht. Stattdessen geht es vorrangig um Effizienz.

sei, ob es eine wirtschaftliche Basis für seriell Bauen gibt, sagt er. «Kann jemand 50 Schulen in Serie bauen oder setzt derjenige vielleicht seine Existenz aufs Spiel, weil nach den 50 Schulen keine weitere Schule kommt? In der DDR gab es zum Beispiel die Schule Typ Erfurt, in der war bis zum Kaffeelöffel alles standardisiert. Spielräume gab es maximal in Farbgestaltung und Fassadenbeschichtung. So etwas geht nur in einem zentral organisierten System und der Architekt muss sehen, nicht in diese Mühle zu geraten. Das war für ihn ein Elend.» — Peter Meyer beschäftigt die wirtschaftliche Frage. Er hat bereits in seinem Metier gearbeitet, als der soziale Wohnungsbau im Westen seine Hochzeit hatte. «Alles klar umrissen und

hinter allem die Frage, welches Dach, welche Baugröße ist förderfähig. Damit waren die Parameter gesetzt. Aber diese Zeiten waren dann auch schnell vorbei.» — Die Gesellschaft habe sich, sagt Meyer, in «eine furchterregende Qualität gearbeitet», und er meint damit die stetig wachsende Zahl an Vorschriften in Bereichen wie Wärmeschutz, Sicherheit, Lärmschutz, technische Ausstattung, die einhergehen bzw. sich beißen mit gestiegenen Erwartungen. «Die Luxusvorstellungen, die Wünsche sind ja oft unökologisch. Früher wurde ein Zimmer geheizt, heute sind es alle. Bei dieser Form des Wachstums durch steigenden Verbrauch helfen auch dreifach verglaste Fenster nicht.» Viel schwerer wiege aber, dass zu wenig darüber diskutiert werde, ob der Massenwohnungsbau nicht auch mit einer kulturellen Verelendung einhergehe. Trivialität werde gesichert, der kulturelle Anspruch stehe hinten an. — Peter Meyer hat einmal gemeinsam mit seinen Kollegen einen Vorschlag für eine interessante Serie in Berlin-Friedrichshain (zwischen Strausberger Platz und Straße der Pariser Kommune) unterbreitet. Die drei Blätter, die er zur Erklärung auf dem Tisch ausbreitet, erzählen eine Geschichte, die sich zur Versinnbildlichung auch des aktuellen Dilemmas gut eignet: 32 zehngeschossige Punkthäuser auf je 18 mal 18 Meter Fläche, verteilt auf das Quartier, eine überschaubare Serie, deren Teile den Anwohner*innen weder die Luft, noch das Licht, noch die Sonne nehmen würden. Wohnraum und – so ließe es sich sehen – eine Aufwertung der städtebaulichen Qualität durch Struktur und behutsame Veränderung der Textur des Quartiers. Sehr schön sieht das aus. Und natürlich gab es mehr Bedenken als Zustimmung, wie das bei innerstädtischer Bebauung und Plänen zur Verdichtung ist. Aus 32 wurden im zweiten Schritt 22, im dritten 17, gebaut worden ist nicht eines. Zum Unmut der Bewohner*innen gesellte sich der Unmut der Entscheider*innen und beides zusammen ergab: nichts.

Peter Meyer sieht ein unlösbares Problem: «Es gibt keine Universalgelehrten mehr, und nicht mehr die Orte, an denen alles zusammen gedacht und bedacht werden kann. Über städtebauliche Qualität wird kaum noch geredet. Alles ist extrem arbeitsteilig, 3-D-Software und Simulationstools vereinfachen Planungs- und Fertigungsprozesse, der Technikglaube ist unendlich groß, aber der Prozess der digitalen Durchtechnisierung funktioniert auf der Baustelle nicht mehr, denn hier beginnt dann doch der handwerkliche Prozess.» — Meyer spitzt zu und verdichtet: «Man kann ästhetisch sehen, dass die Rechner-Architektur weniger Qualität hat als die Handwerker-Architektur. Sehr additiv, weniger Gestaltung. Und niemand stellt mehr die Frage, ob, wenn ich auf dem Flughafengelände Tegel sechs gleiche KITAS baue, das dann in Neukölln später genauso aussehen muss. Aber was wir brauchen ist mehr Varianz. Natürlich hast du Preisvorteile bei der Massenproduktion. Aber wir unterschätzen die Folgen.» — Dies ist kein Veto gegen seriell Bauen in abgeschlossenen Gebieten. «Serie ist ok, aber sie sollte überschaubar klein sein. Es ist doch ein Riesenthema, wie Massenprodukte angeeignet werden, indem später der Versuch unternommen wird, sie für sich zu individualisieren.» — In der Zeitschrift für Architektur «Detail» steht zum Thema Serielles Bauen: «Serielle Systeme dürfen nicht ausschließlich im Kontext von Stückzahlenoptimierung und wirtschaftlicher Effizienzsteigerung gesehen werden, sondern müssen zugleich sämtliche Anforderungen erfüllen, die auch an jedes andere Gebäude gestellt werden: architektonisch-gestalterische, konstruktive und technische ebenso wie energetische und ökologische.» — Die allgegenwärtige Frage ist, ob dazu die öffentliche oder die private Hand besser in der Lage ist. Und dahinter steht die Frage, wer bei dem Versuch, einen eklatanten Mangel an Wohnraum in großen Metropolen zu beseitigen, noch oder zumindest besser Licht, Luft und Sonne mitdenkt.

KATHRIN GERLOF Jahrgang 1962, hat viele Jahre als Redakteurin bei Tageszeitungen gearbeitet und ist seit 1995 freiberuflich als Filmmacherin, Autorin und Journalistin tätig. Ihre Romane werden bei Aufbau verlegt, zuletzt erschien im Herbst 2018 «Nenn mich November».

Typisierung Gebäudetypen, die in Grundzügen gleich sind, zugleich Möglichkeiten der Modifikation eröffnen. Der Typenbau verlangt oft eine serielle Vorfertigung von Bauelementen. Ein Beispiel dafür sind die in der DDR entwickelten Wohnungsbauserien (Plattenbau), Q3A als erste drei-, vier- und fünfgeschossige Großserie, später und bis zum Ende der DDR, WBS 70, basierend auf einem Plattenraster von 1,20 mal 1,20 Meter. Typisierung in dieser Weise hat oft eine gewissen Monotonie im Stadtbild zur Folge, zeichnet sich aber durch nicht unbeträchtlichen Variantenreichtum bei der inneren Grundrisseaufteilung aus, die jedoch keine etagenweise Abweichung erlaubt.

Vorfertigung heißt erst einmal nur Auslagerung der Produktion von Bauteilen. Bauen mit vorgefertigten Teilen ist Basis und Grundlage der Architekturproduktion und reicht von der Normierung bei Ziegelsteinen bis hin zur Fertigproduktion ganzer Raummodule. Im 20. Jahrhundert gewann die Idee der Vorfertigung vor allem im Zusammenhang mit der Diskussion über Lösungen für Wohnungsmangel und die Verminderung sozialer Ungleichheit an Kraft und Zuspruch. Vorfertigung kann witterungsunabhängig und zeitlich getrennt vom Bauprozess stattfinden, ermöglicht bessere Qualitätskontrolle und größere Effizienz.

Seriell Bauen Meint mehrere oder eine Serie von Bauten nach gleichem Gebäudeplan. Serielles Bauen ist wenig flexibel, kann aber sowohl in konventioneller Bauweise (Stein auf Stein) als auch mit vorgefertigten Teilen passieren. Aber der Zahl drei reden wir von einer Serie.

Modular – ein Beispiel macht Schule MOBS ist die wenig charmante Abkürzung für das interessante «Modellvorhaben zur Beschleunigung von Schulneubauten» der Berliner Regierung. Beschlossen 2016 wurde ein nichtoffener Realisierungswettbewerb mit 15 Teilnehmenden durchgeführt, die aufgefordert waren, eine typisierte und modular konzipierte Grundschule mit Sporthalle zu entwerfen. Ein flexibler und möglichst wirtschaftlicher Typenbau, mit dem sich neue räumliche Konzepte umsetzen lassen sollte es sein. Klar ist: Spätestens im Jahr 2026 werden in Berlin rund 53.000 mehr Schülerinnen und Schüler lernen, als gegenwärtig. 5,5 Milliarden Euro wurden vom Land für die Schulbauoffensive bereitgestellt. Und da das Land ab 2020 und der Schuldenbremse wegen keine Kredite mehr aufnehmen kann, bekommt die kommunale Wohnungsbaugesellschaft HOWOGE, die dies tun darf, einen Großauftrag. Mit der Cluster-Schule setzt Berlin einen Trend fort, dem andere Kommunen folgen. Damit könnte fast das Ende der Klassenzimmer-Flur-Schulen, wie wir sie kennen und nicht lieben, eingeläutet werden. Stattdessen werden die neuen Schulen dem Cluster-Prinzip folgen – räumliche Offenheit, visuelle Verbindungen, flexible Nutzungsmöglichkeiten bei Flächen.

