

# Bauhausarchitektur

## Neues Bauen

»Neues Bauen« wählte Walter Gropius 1920 als Titel eines kurzen Aufsatzes zur (wie er meinte großen) Zukunft des Holzbaus; ungefähr gleichzeitig veranstaltete der 1918 im revolutionären Elan der ersten Nachkriegsmonate gegründete und seit 1919 von Gropius geleitete »Arbeitsrat für Kunst« eine kleine Ausstellung in Berlin unter demselben Motto. Ohne es beabsichtigt oder vorausgesehen zu haben, wurde Walter Gropius so (Mit-) Schöpfer eines Begriffes, der bald zum Standardvokabular der modernen Architekturge-schichte gehören sollte. Neues Bauen hat sich als griffige Bezeichnung für avantgardistische, rationalistische, funktio-nalistische Architektur in Deutschland vom Anfang der 20er-Jahre bis 1933 fest eingebürgert.

In mancherlei Hinsicht war das Bauhaus in seiner Dessauer Zeit eine Zentralstelle des Neuen Bauens. Hier arbeiteten und lehrten Walter Gropius, seine Direktors-Nachfolger Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe, außerdem Ludwig Hilberseimer und Marcel Breuer, von hier gingen entscheidende theoretische und praktische Impulse aus, das Bauhaus spielte eine wichtige Rolle für die Propaganda und Vermarktung des Neuen Bauens. Doch die ästhetische Strenge, der rechtwinklige »Kubismus« und die weiße Monochromie, für die vor allem die Dessauer Bauten stehen, außerdem die intensive Beschäftigung mit Fragen der Rationalisierung und Industrialisierung, repräsentieren nur einen wenn auch bedeutenden Zweig des Neuen Bauens. Daneben gab es andere, z. B. »organische« Tendenzen, eine dynamischere Ästhetik (dafür stehen vor allem Hugo Häring, Hans Scharoun, Erich Mendelsohn) und sogar regionale Ausprägungen. Das auf den ersten Blick einheitlich wirkende Neue Bauen zeigt bei genauer Betrachtung unterschiedliche Facetten. Selbst die am Bauhaus tätigen Architekten bilden keinen monolithischen Block: Ludwig Mies van der Rohes Bauten zeichneten sich durch eine stark abstrahierte, unterkühlt-klassizistische Note aus und durch ihre »Perfektion der Proportion und Qualität der Ausführung« (Gropius). Gropius war weder dezidiert Klassizist noch Perfektionist. Der Bauhaus-Gründer wiederum ging in der funktionalistischen Radikalität und formalen Beschränkung seiner Entwürfe nie so weit wie Hannes Meyer oder Ludwig Hilberseimer.

Das Neue Bauen war der innovativste und wichtigste Beitrag zur modernen Architektur aus Deutschland, doch das sollte nicht den Blick darauf verstellen, dass es parallele Entwicklungen in anderen Ländern gab. Bestrebungen, die Archi-

tektur zu revolutionieren und das Verhältnis von Form und Funktion neu zu definieren, passten zu der kurzen euphorisch-revolutionären Phase am Ende des ersten Weltkriegs auch in den Niederlanden, der Sowjetunion und Italien. In Holland gründete sich 1917 die Künstlergruppe »de Stijl«, deren aus Kuben und Scheiben kombinierte Bauten und Entwürfe wie in die Dreidimensionalität übersetzte Bilder des Gruppenmitgliedes Piet Mondrian wirken (als Architekt besonders erfolgreich war Jacobus Johannes Pieter Oud, 1918–1933 Stadtbaumeister in Rotterdam). Genauso wichtig waren die Einzelgänger, die nach neuen ästhetischen und konstruktiven Lösungen suchten. Der Wiener Adolf Loos (schon vor dem ersten Weltkrieg) oder der in Paris wirkende Schweizer Charles-Edouard Jeanneret, bekannt unter dem Künstlernamen Le Corbusier, begründeten als scharfsinnige Publizisten und als praktizierende Architekten den Rationalismus der 20er-Jahre.

## »Internationale Architektur« und »International Style«

Ein informelles Netzwerk avantgardistischer Architekten und Stadtplaner umspannte Europa und Nordamerika. Theo van Doesburg, Mitglied der »de Stijl«-Gruppe, stattete 1921/22 dem Bauhaus in Weimar Besuche ab, die allerdings Rivalitäten zutage treten ließen; sein Landsmann Mart Stam arbeitete in Berlin, baute in Stuttgart und Frankfurt; El Lissitzky aus der Sowjetunion bereiste Anfang der 20er-Jahre Deutschland, Holland und die Schweiz; der Wiener Richard Neutra, der in Berlin bei Erich Mendelsohn gelernt hatte, wanderte 1923 nach Kalifornien aus, wo er sich mit seinem Landsmann Richard Schindler, einem Mitarbeiter Frank Lloyd Wrights, zusammat. Walter Gropius besuchte 1923 Le Corbusier in Paris und war fasziniert durch die »ursprüngliche und überraschende Konzeption« dessen neuester Pariser Bauten, wie dem Atelierhaus für den Maler Amedée Ozenfant oder dem Doppelhaus La Roche-Jeanneret. Spuren dieses Besuches lassen sich nicht nur in Gropius' Entwürfen verfolgen, sondern auch beim ersten Band in der Reihe der »Neuen Bauhausbücher«, der 1925 der »Internationale[n] Architektur« gewidmet war. Dort bot Gropius eine Revue aus Fotos, Isometrien und Modellansichten, die Bauten und Projekte des ersten Jahrhundertviertels in rund einem halben Dutzend Ländern repräsentierten. Natürlich berücksichtigte er eigene Arbeiten sowie die von Mitarbeitern und Bauhaus-Kollegen wie Georg Muche, Marcel Breuer, Karl Fieger, Farkas Molnar oder Richard Paulick. Gemeinsam sind allen Projekten die rationalistische Grundhaltung, die selbstverständliche Ablehnung des Historismus und die grundsätzliche Fortschrittsfreundlichkeit, doch in der konkreten Ausformulierung werden z. T. deutliche Unterschiede erkennbar. »Die Baumeister dieses Buches bejahen die heutige Welt der

Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo, sie streben noch immer kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden«, schrieb Gropius im Vorwort, das stellenweise wie eine Paraphrase futuristischer Manifeste klingt, inhaltlich aber Ideen von Le Corbusier aufgreift. Kriterien für seine »völlig subjektive Bild- und Objektauswahl« nannte er nicht, und offensichtlich spielten ästhetische und formale Fragen die größte Rolle. Im Vorwort zur zweiten Auflage, 1927, strich Gropius besonders den – auch damals schon aktuellen – Aspekt der Globalisierung heraus und rühmte den »[...] neue[n] Baugeschmack unseres technischen Zeitalters, der unaufhaltsam die ganze zivilisierte Welt zu erobern [beginnt]«. Er diagnostizierte eine immer dichter werdende und die nationalen Grenzen ignorierende »Einheitlichkeit des neuen Baugeschmacks«, vermied aber peinlich den Begriff Stil, galt Stil doch als etwas Veraltetes, Äußerliches, das nicht zum funktionalistischen Anspruch des Neuen Bauens passte. Doch wichtige Bausteine zur Definition eines neuen Stiles hatte Gropius, zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch ohne es zu wollen, mit seiner Publikation geliefert.

Solcherart Skrupel hatten wenige Jahre später die beiden New Yorker Architekturhistoriker Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock nicht und schritten, ihrer Profession gemäß, zur Kanonisierung. Aus den formalen Aspekten verschiedener Strömungen und Schulen, deren Protagonisten am Anfang der 30er-Jahre die intellektuelle Diskussion, aber keineswegs das internationale Baugeschehen beherrschten, kreierten sie einen weltweiten Stil. »The International Style: Architecture since 1922« hieß 1932 ihre Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art, die wohl die erfolgreichste und folgenreichste Architekturausstellung überhaupt ist. Drei Grundprinzipien destillierten Hitchcock und Johnson heraus: die körperhafte und raumbetonende Wirkung der Bauten; die modulare Regelmäßigkeit, d. h. der Verzicht auf Hierarchie und Symmetrie; schließlich die Ablehnung aufgesetzter Dekoration. Kein Zweifel: die Arbeiten aus dem Büro Gropius und dem Umfeld des Bauhauses erfüllten diese Kriterien nicht nur, sie waren für Hitchcock und Johnson wichtiges Anschauungsmaterial gewesen. Der im Vergleich zu Gropius' »Internationaler Architektur« viel ausführlichere theoretische Vorspann und die Darlegung von Kriterien kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Hitchcock und Johnson keine objektive Auswahl präsentierten, sondern alles ihrem Ziel unterordneten, einen neuen Stil zu definieren und ihm zum Durchbruch in den USA, das in der rationalistischen Architektur bis dahin nur eine bescheidene Rolle spielte, zu verhelfen.

## Walter Gropius

Walter Gropius spielte eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der modernen Architektur im Allgemeinen und des Neuen Bauens im Besonderen. Mit dem Entwurf der Fagus-Schuhleistenfabrik im niedersächsischen Alfeld an der Leine (1911–1914, zusammen mit Adolf Meyer) hatte Gropius, schon kurz nach seinem Ausscheiden aus dem Atelier von Peter Behrens (dessen Einfluss noch erkennbar blieb), einen fulminanten Auftritt auf der Bühne der großen Architektur. In dem schachtelförmigen Hauptgebäude des Werkes mit großen membranartigen Glasflächen, stützenlosen transparenten Ecken und scheinbar frei schwebenden Treppen fassten Gropius und Meyer vieles zusammen, was damals in der Luft lag. Auch wenn der Begriff noch nicht existierte – das Fagus-Werk ist eine Inkunabel des Neuen Bauens. Ein gutes Dutzend Jahre später folgte der zweite große Auftritt von Gropius (jetzt ohne Adolf Meyer): das Dessauer Bauhaus. Mit Werkstatt-, Schul- und Ateliertrakt bot es die ideale Kombination dreier Bauaufgaben, der im Grundriss die freie Gruppierung der Trakte entsprach. Auf der Höhe des damaligen technischen und zivilisatorischen Fortschritts wollte Gropius »auch das Bild der Bauten aus der Vogelschau, das die Menschen früherer Zeiten nicht zu Gesicht bekamen, bewußt [...] gestalten.«

Trotz seiner Siedlungsbauten um 1930 und trotz seines zumindest quantitativ gewichtigen Spätwerkes sollte Gropius nie wieder derart prägende, den Geist der Zeit materialisierende Baukomplexe wie in Alfeld und Dessau schaffen. Auch die Meisterhäuser, zweifellos die wichtigsten und interessantesten Wohnbauten von Gropius, erzielten nie eine vergleichbare Wirkung.

Die Entwicklung der rationalistischen Architektur in Deutschland, deren Pioniere sich um den 1907 gegründeten Deutschen Werkbund sammelten, wurde durch den ersten Weltkrieg unterbrochen, ja fast abgeschnitten. Gropius selbst war von Anfang bis Ende Kriegsteilnehmer und musste als Architekt 1918 wieder fast bei Null beginnen. Bauaufträge gab es so gut wie keine, aber stattdessen – oder gerade deshalb – blühten die Diskussionen in Zirkeln wie dem »Arbeitsrat für Kunst« und der »Gläsernen Kette« (Gropius war in beiden aktives Mitglied), die Theorie- und Utopiebildung, das Verfassen von Manifesten und Verfertigen von flüchtigen Ideenskizzen. Man wollte nicht nur anders, besser, zeit- und bedarfsgerechter bauen als vor dem Krieg, man wollte neue Städte schaffen und mit ihnen auch eine neue, gerechtere Gesellschaft. Expressiv und schwärmerisch waren die Manifeste und Projekte, und genauso wirkte das Wenige, was um 1920 tatsächlich realisiert werden konnte. Auch bei Gropius' fast vergessenen Bauten aus dieser Zeit (am bekanntesten ist das im zweiten Weltkrieg zerstörte Blockhaus

für den Holzgroßhändler und Sägewerksbesitzer Adolf Sommerfeld in Berlin-Lichterfelde) liegt die Expressivität im Widerstreit mit Resten traditioneller Bauauffassung einerseits und neuer Sachlichkeit andererseits: drei Pole, die sich in der Latenzphase des Neuen Bauens nicht ausschlossen, sondern ganz im Gegenteil notwendig ergänzten.

### **Das Einzelhaus als typische Bauaufgabe**

Walter Gropius' erste Aufträge noch dem Kriegsende beinhalteten, wie bei den meisten jungen Architekten, vor allem die Planung von Lindehäusern. An große private oder öffentliche Aufträge war in diesen politisch instabilen und wirtschaftlich krisenhaften Jahren nicht zu denken. Auf diese Weise wurde das Einzelhaus zu einem charakteristischen und prägenden Bautypus im Spektrum des Neuen Bauens. Hierbei ließen sich die fulminanten neuen ästhetischen und funktionalen Ideen perfektionieren und an der Praxis überprüfen. Die Architekten konnten sich eine Art von dreidimensionalen Visitenkarten entwerfen, die ihnen dann später oft den Zugang zu größeren Bauaufgaben verschafften. Das trifft übrigens nicht nur auf deutsche Architekten zu – kaum ein Vertreter der internationalen Avantgarde, der nicht eine Villa als Meisterstück abgeliefert hätte – von Adolf Loos über Le Corbusier und Gerrit Rietveld bis zu Richard Neutra.

Beim typischen modernen Einzelhaus der 20er- und frühen 30er-Jahre handelt es sich keineswegs immer um eine Betonkonstruktion, sondern oft um einen – vorzugs- aber nicht zwangsweise hell verputzten – Ziegelbau; es ist kubisch und flachgedeckt, mitunter (ins mehreren z. T. aufgeständerten Kuben arrangiert; über große, scharf eingeschnittene und asymmetrisch angeordnete Fenster und über Dachterrassen öffnet es sich dem umgebenden Garten; die Grundrisse sind offen angelegt, mitunter lösen sich die Räume und Geschosse in einem vielschichtigen Raumkontinuum auf. Ein derartiges Haus in Auftrag zu geben, erforderte wohl ein gehöriges Maß an Mut und Unkonventionalität. Die modernen Villen widersprachen herkömmlichen Vorstellungen vom Wohnen diametral: im äußeren Erscheinungsbild, das auf das Steildach (als traditionelles Symbol von Behausung verzichtete, die Grenzen zwischen innen und außen verschwimmen ließ, mitunter »die traditionelle Architektur buchstäblich auf den Kopf (stellte)« und den Garten auf's Dach holte, ja sogar dem Haus regelrecht den Boden unter den Füßen wegzog und es in die Luft hob, und im Inneren, das weder klassische Raumhierarchien noch einen traditionell repräsentativen Salon anbot, stattdessen offene Räume und funktionale Ausstattungen, die bisweilen an ein Schlafwagenabteil oder eine Luftschiffgondel erinnerten. Die Bauherren kamen aus dem liberalen, weltoffenen, oft jüdischen Groß- und Bildungsbürgertum, wie Gropius' Berliner Auftraggeber und

Mäzen Adolf Sommerfeld oder sein Jenaer Bauherr, der Physikprofessor Felix Auerboch. Für den – in der Regel bewusst in Kauf genommenen – Verzicht auf herkömmliche Repräsentativität, Gemütlichkeit und mitunter auch Wohnqualität erworben sie gebaute Ausweise ihrer Unkonventionalität, Fortschrittlichkeit und Rationalität.

Gropius' erste Einzelhäuser, die, im Unterschied zu den Entwürfen um 1920, wirklich typisch für das Neue Bauen sind, entstanden zwischen 1924 und 1928 in jene: kubische, weißverputzte Baukörper mit Flachdächern, Dachterrassen und großen Fenstern. Die Grundrisse allerdings wirken, im Vergleich z. B. zu gleichzeitigen Lösungen von Le Corbusier, recht unspektakulär. Auch wenn die Bauaufgabe nicht exakt dieselbe war: die beiden Jenaer Villen sind unverkennbar die nächsten Verwandten der Meisterhäuser, ohne ihnen jedoch in ästhetischer Brillanz und formaler Konsequenz gleichzukommen.

### **Bauhaus-Versuche zum Hausbau**

Als Musterbau anlässlich der ersten großen Bauhaus-Präsentation im Sommer 1923 wurde in Weimar über dem Park an der Ilm das »Haus am Horn« errichtet. Seine Vorgeschichte ist einigermaßen ungewöhnlich: Alle Bauhäusler, auch die Studenten, beschlossen über die Vergabe des Entwurfs und entschieden sich – vielleicht in einem Akt antiautoritären Aufbegehrens gegen die mächtige Vaterfigur Gropius – für den jüngsten Bauhaus-Meister Georg Muche, der eigentlich Maler ohne jede praktische Erfahrung als Architekt war. Muche wurde vom Privatbüro Gropius, namentlich von Adolf Meyer, unterstützt (im Weimarer Bauhaus gab es keine eigene Architekturabteilung), aber trotz dieser erfahrenen Begleitung wirkt das »Haus am Horn« noch suchend, sperrig und unausgereift. Die Grundrisskonzeption, eine freie Interpretation antik-römischer und palladianischer Villen, ist im doppelten Wortsinn kopflastig und hinsichtlich ihres Wohnwertes höchst problematisch. Um eine zentrale, als kommunikativer Mittelpunkt gedachte Halle, die über eine aufgesetzte »Laterne« Licht erhält, ordnen sich in vier Flügeln hintereinander geschaltete kleine Räume an, die auf ihre Funktion und die dafür unabdingbare Minimalfläche reduziert sind. Aus Muches Beschreibungen werden das (Über-)Maß an Planung und die funktionalistischen Überlegungen deutlich, die in diesem »Labor« stecken; so notierte er, dass das Speisezimmer »[...] nur für verhältnismäßig kurzen Aufenthalt eingerichtet [ist] und [...] deshalb nur so groß oder wenn man will so klein zu sein [braucht], dass vier bis sechs Personen am Tisch bequem Platz nehmen können.« Der dem Bauhaus durchaus wohlgesonnene bedeutendste Architekturkritiker der Weimarer Republik, Adolf Behne, monierte, wie andere Beobachter auch, in der »Bauwelt« u.a. »Reiß-

brettgeometrie«, »tote Symmetrie« und das Gegenteil zum »dynamischen und funktionalen Bauen«. Bautechnisch diente das »Haus am Horn« auch als Experimentierfeld für zukünftige Bauten Gropius', da sein Büro ja im Wesentlichen die praktische Abwicklung besorgte. Als Baustoff für die zweischalige Außenwandkonstruktion dienten, um nur einen Aspekt herauszugreifen, große Schlackenbetonsteine (Jurkosteine) mit einer inneren Dämmschicht aus Torfoleum (für Dämmzwecke aufbereiteter Torf), und diese Materialien sollten auch bei den Meisterhäusern wieder zum Einsatz kommen.

Das »Haus am Horn« hätte den Auftakt zu einer (nie realisierten) Bauhaus-Siedlung bilden können, die schon seit 1920 in Planung war und zu der mehrere Vorentwürfe verschiedener Architekten bekannt sind. Auch das Büro Gropius war damit befasst und präsentierte 1923 auf der Weimarer Ausstellung ein Zwischenergebnis in Form kleiner Modelle und Schautafeln, einen »Baukosten im Großen«, so der Begleit text, »aus dem sich je nach Kopfbzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen.« Damit sollten die gegensätzlichen Forderungen nach »größtmöglicher Typisierung (Wirtschaftlichkeit) und größtmöglicher Variabilität der Wohngebäude« vereinbart werden. Der Begriff »Wohnmaschine« war übrigens keine Prägung von Gropius, sondern schon kurz zuvor von Le Corbusier in Umlauf gesetzt worden, mit dessen Entwürfen und Schriften sich Gropius zu dieser Zeit intensiv auseinandersetzte. Dass »Wohnmaschine« bald zum Reizwort werden sollte, ist wenigstens teilweise auf eine Fehlinterpretation zurückzuführen: Gemeint war nicht (oder zumindest nicht in erster Linie) die Maschinisierung des Wohnens als Lebensvorgang, sondern die Maschinisierung und Optimierung des Wohnbaus und der Wohnungsausstattung. Der »Baukosten im Großen« sah wenige kubische, leicht industriell vorzufertigende Elemente (»Einzel-Raumkörper«) vor, aus denen sich verschiedene Haustypen zusammensetzen lassen. Man darf den »Baukosten« allerdings nicht als konkreten Bauplan verstehen – viele praktische Probleme waren überhaupt nicht angesprochen –, sondern als Modell für zukünftige Problemlösungen und als Schritt hin zum rationalisierten, normierten und typisierten Bauen. »Der »Baukosten im Großen« [...] kennzeichnet wie nur wenige andere Beiträge den Wendepunkt am Bauhaus in der Abkehr von der eigenen romantischen Frühzeit hin zum rationalen Industriezeitalter.« Für das Bauhaus in der romantisch-esoterisch-expressiven Verfassung der Gründungsjahre war dieser Schritt sehr groß, für Walter Gropius hingegen nur folgerichtig, denn er befasste sich seit langem mit Rationalisierungsfragen. Schon bevor Le Corbusier 1914 das »Moison Domino« entwickelte, ein Eisenbetonskelett, in das Wohnungen »eingehängt« werden, hatte Gropius bereits 1910 ein »Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesell-

schaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.« verfasst. Hinter diesem anspruchsvollen und viel versprechenden Titel verbarg sich eine an Emil Rathenau, den Direktor der AEG, adressierte Denkschrift – verfasst und abgesandt vermutlich auch in der Hoffnung, Aufträge für Werkssiedlungen zu bekommen. Schon damals propagierte Gropius die Verwendung standardisierter Bauteile und die Ermittlung von »Normalgrößen«. Der »Wechsel von Form, Material und Farbe« sollte jedem Haus sein eigenes Gepräge geben.

Normierung der Bauelemente, Rationalisierung des Entwurfs- und Bauprozesses und Industrialisierung der Baustelle – diese Themen sollten Gropius Zeit seines Lebens nicht mehr loslassen, auch wenn seinem ersten Anlauf, der Denkschrift für Emil Rathenau, keine Resonanz beschieden gewesen war. Seine zahlreichen Studien, Experimente und Projekte dazu sind letztlich charakteristischer und folgenreicher als die beiden Meisterwerke, die mit seinem Namen verknüpft sind, die Fagus-Werke und das Bauhaus.

### **Rationalisierung und Siedlungsbau**

Auf dem Gebiet der Normierung und Rationalisierung bot der Bau von exklusiven Einfamilienhäusern nur relativ wenig Erprobungsmöglichkeiten – ganz im Gegensatz zum Massenwohnungsbau, mit dem das Neue Bauen seine zweite große Aufgabe fand. Die schnelle, kostengünstige Großproduktion von Wohnungen ohne individuellen Zuschnitt für ein anonymes Publikum wurde in der Mitte der 20er-Jahre zu einem brisanten Thema in allen Großstädten. Die »Mietskaserne« des 19. Jahrhunderts war immer noch die typische Behausung der ärmeren Bevölkerung, und es gab kaum einen Sozialpolitiker, Stadtplaner oder Architekten, der darin nicht ein großes Übel gesehen hätte. Diesem Übel war jedoch mit den herkömmlichen Methoden der Bauplanung und -ausführung nicht beizukommen, und so tat sich ein weites Feld für die Erprobung neuer Methoden und Techniken auf.

»rationalisierung im Bauwesen« ist heute ein Schlagwort in aller munde geworden; aber wir stehen erst in den allerersten anfängen der durchführung« schrieb Gropius 1925, und im selben Aufsatz stellte er einen 13 Punkte-Katalog mit den wichtigsten Zielen auf. Dazu gehörten, neben stadtplanerischen Aspekten, die »typisierung und normierung ganzer häuser oder ihrer teile«, die »fabrikmäßige herstellung von wohnhäusern auf vorrat, die in spezialfabriken in montagefähigen einzelteilen [...] auf der grundlage der normung erzeugt werden«, die »rationelle Baubetriebswirtschaft auf der Baustelle, montagefließarbeit noch vorbereitetem zeitplan«, sowie schließlich die schon vom »Baukosten im Großen« her bekannte »vereinigung größtmöglicher variabilität

mit größtmöglicher typisierung«. Schließlich gelangte Gropius in dem zitierten Beitrag für die Zeitschrift »Das Neue Frankfurt« zum eigentlichen Kern: »denn der typ ist nicht ein hemmnis kultureller entwicklung, sondern geradezu eine ihrer voraussetzungen.« Gropius versprach sich aus den mannigfaltigen Kombinationsmöglichkeiten weniger Grundtypen, neben den Rationalisierungseffekten, eine neue, auf Einheitlichkeit gründende Vielfalt der Städte. Er war keineswegs, wie sein Büroleiter Ernst Neufert und andere Propagandisten der Rationalisierung, ein reiner Technokrat, sondern durchaus interessiert an der sozialen und (ästhetischen) Formung eines Gemeinwesens: »es wäre ein irrtum zu glauben, dass das ziel der rationalisierung der bauwirtschaft allein darin lüge, die bestehende Bauproduktion nur wirtschaftlich, nicht auch sozial zu verbessern.«

Herausragende Beispiele eines anspruchsvollen modernen Siedlungsbaus finden sich vor allem in Frankfurt a. M. (Stadtbaurat Ernst May) und Berlin (Stadtbaurat Martin Wagner, Bruno Taut als beratender Architekt einer großen Wohnungsbaugesellschaft). Wagner, May und Gropius arbeiteten übrigens in der Entwicklung von Typenhäusern schon ab 1924 zusammen.

Die Übersiedlung nach Dessau brachte dem Büro von Walter Gropius endlich den Auftrag zu einem Großprojekt, der »Reichsheimstädtensiedlung« Dessau-Törten, die ab 1926 in mehreren Bauabschnitten realisiert wurde. Das Ziel und die Schritte dahin skizzierte Gropius in zeittypisch atemloser Sprache: »die aufgabe hatte zum ziel, die mieten der häuser unter zusammenfassung aller rationalisierungsmöglichkeiten herabzudrücken. dieses ziel billiger mieten wurde durch ökonomische komposition der plane, rechtzeitige arbeitsvorbereitung, sorgfältige vergabe und ökonomie des gewählten konstruktionsprinzips erreicht.« Wissenschaftlich begleitet und finanziell unterstützt von der »Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen« wurden fast alle vorstellbaren Rationalisierungsmöglichkeiten ausgeschöpft, von der minutiösen Vorplanung über den Einsatz von acht Maschinen, die die als hauptsächlich Baumaterial dienenden Schlackenbetonhohlsteine auf der Baustelle produzierten, bis zur fließbandähnlichen Arbeitsorganisation. In puncto Schnelligkeit und Kosten wurden die Vorgaben tatsächlich unterschritten, doch stellten sich bald etliche Planungs- und Konstruktionsmängel heraus. Trotzdem gehörte die Reihenhause-Siedlung »[...] zu den führenden Beispielen des Einfamilien-Kleinhaus-Baus, der damals propagiert vor allem durch die Sozialdemokraten – als Hauptweg im Arbeiterwohnungsbau galt.« Nach Walter Gropius' Weggang vom Bauhaus im Jahr 1928 versuchte sein Nachfolger, der der KPD nahe stehende Hannes Meyer, eine ästhetisch, funktional und politisch radikalere Richtung durchzusetzen. Er ergänzte bezeichnenderweise

die Törtener Siedlung durch eine Reihe von Laubenganghäusern, die seinem Ideal vom kollektiven Wohnen näher kamen als die tendenziell »kleinbürgerlichen« Reihenhäuser der ersten Bauabschnitte.

Gropius selbst befasste sich, ob 1928 wieder in Berlin als freier Architekt praktizierend, intensiv weiter mit dem Siedlungsbau und dessen Rationalisierungspotenzial. Bei der Großsiedlung Karlsruhe-Dammerstock (1928/29) hatte er die Gesamtplanung inne und entwarf auch einen Teil der Bauten selbst. Hier wurde die vom Neuen Bauen bevorzugte Zellenbauweise in eiserner Konsequenz durchexerziert, ohne Angst vor Schematismus und Monotonie. In Frankfurt a.M., einer Hochburg des Neuen Bauens, entstand wenig später die Wohnanlage »Am Lindenbaum«, für die Siedlung Berlin-Siemensstadt, konzipiert von Hans Scharoun, baute Gropius zwei Blöcke; weitere Projekte, u. a. das einer Berliner Großsiedlung auf genossenschaftlicher Basis, wurden nicht realisiert.

### **Experimente mit Fertighäusern und neuen Materialien**

Doch zurück nach Dessau Törten. Gleichzeitig mit der Siedlung und in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft entstand ein kleiner, ganz ungewöhnlicher Bau: ein eingeschossiges Typenhaus, basierend auf einem mit Stahltafeln ausgefachten Stahlgerüst. Das (noch heute existierende) Versuchshaus hatte der Bauhaus-Meister Georg Muche entworfen, der im Stahl das Baumaterial der Zukunft sah, zusammen mit Richard Paulick, einem Mitarbeiter im Privatbüro von Gropius. Ungefähr gleichzeitig experimentierte auch Gropius selbst mit Stahl im Wohnbau. Für die Mustersiedlung der von Ludwig Mies von der Rohe organisierten großen Werkbundausstellung 1927 in Stuttgart (die sog. Weißenhofsiedlung) entwarf er zwei Häuser. Eines davon entstand komplett als Trockenmontagebau, d. h. über einer auf der Baustelle gegossenen Betonfundamentplatte erfolgte die Montage der vorgefertigten Teile; dabei wurde ein Eisengerüst mit Korkplatten ausgefacht und mit Asbestschieferplatten verkleidet.

Für die Weißenhofsiedlung waren Unikate gefragt, doch durch den Kontakt mit der Firma »Hirsch Kupfer- und Messingwerke« bot sich für Gropius 1931/32 die Möglichkeit, ein Metall-Fertighaus, das sich schon in der Entwicklung befand, zu verändern, zu optimieren und zur Serienreife zu bringen. In eine Holzrahmenkonstruktion wurden Eternit tafeln eingehängt, die außen mit Kupferblech, innen mit Aluminium belegt waren. Gropius sah schon seine »[...] erstmalig [...] 1910 ausgesprochene, inzwischen vielfach befahdete Idee, Häuser in stationären Werkstätten in ihren Teilen serienmäßig herzustellen und daraus variable Typen aus ei-

nem Baukasten im großen zusammensetzen, [...] endlich der Verwirklichung entgegengeführt«, doch zu einer Serienproduktion kam es nicht, vermutlich wegen Unstimmigkeiten zwischen dem Architekten und der Firmenleitung. Bei der von Stadtbaurot Martin Wagner angeregten Berliner Ausstellung »Sonne, Luft und Haus für Alle« im Jahr 1932 wurden, neben etlichen Fertighäusern anderer Hersteller aus den unterschiedlichsten Materialien, auch zwei Prototypen eines »wachsenden«, veränderbaren und somit an den »Baukosten im Großen« anknüpfenden »Hirsch-Kupfer-Hauses« gezeigt.

Rationalisierung des Bauens und speziell Fertighäuser beschäftigten Gropius weiterhin. Zehn Jahre später, inzwischen schon lange in den USA beheimatet, griff er das Thema erneut auf, diesmal jedoch – vielleicht aufgrund der Erfahrungen mit den »Hirsch-Kupfer- und Messingwerken« – nicht als Entwerfer, sondern als Unternehmer. Er tat sich zu diesem Zweck mit Konrad Wachsmann zusammen, dem er 1941 zur Immigration in die USA verholfen hatte. Der gelernte Zimmermann hatte bereits in den 20er-Jahren für eine Lausitzer Firma Holzfertighäuser entwickelt, als Architekt war er nur mit dem handwerklich exquisiten Holzhaus für Albert Einstein in Caputh bei Potsdam (1928/29) hervorgetreten. Gropius und Wachsmann gründeten die »General Panel Corporation« und Wachsmann entwarf ein Holzrahmen-Sperrholzfertighaus, das »Packaged house«, das »Haus im Paket«. Obwohl die Bedingungen für Fertighäuser in den letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren günstig schienen, war der »General Panel Corporation« aus z. T. schwer nachvollziehbaren Gründen kein Erfolg beschieden. Nachdem in zehn Jahren kaum mehr als ein paar Dutzend Fertighäuser produziert worden waren, musste das Unternehmen 1952 Konkurs anmelden.

Dieser kleine unternehmerische Fehlschlag tat der Bedeutung und dem Erfolg von Walter Gropius keinen Abbruch. Noch der unfreiwilligen Ausreise aus Deutschland 1934 und der Zwischenstation in England war er 1937 endgültig in die USA emigriert. Von seinem einflussreichen Lehrstuhl in Harvard aus prägte er Generationen von Architekten und wurde zu einer bestimmenden Figur im Nachkriegs-Baugeschehen. Zusammen mit einem weiteren ehemaligen Bauhaus-Direktor, mit Ludwig Mies van der Rohe, sorgte Gropius dafür, dass der »International Style«, 1932 noch weitgehend Fiktion und propagandistische Konstruktion, zur Realität wurde und dass das Neue Bauen, wenn auch in einer geglätteten, kommerzialisierten und allen gesellschaftlichen Implikationen entkleideten Version, auf dem Umweg über die USA sich letztlich auch in Deutschland (West wie Ost) durchsetzen konnte.

## Die Meisterhäuser zwischen Villa und Siedlung

Kehren wir nochmals zur Reifezeit des Neuen Bauens Mitte der 20er-Jahre und seinen Domänen, dem Einzelhaus und der Siedlung, zurück. Die Dessauer Meisterhäuser lassen sich keinem Bereich eindeutig zuschlagen. Die exklusive Loge in einem parkähnlichen Areal, die ästhetisch exquisite Gestaltung, der großzügige Zuschnitt der Wohnungen, die für damalige Verhältnisse hochmoderne Ausstattung rücken sie in die Nähe luxuriöser, individueller Villen. Dieser Aspekt wurde von Gropius öffentlich nie angesprochen, trotzdem war er unübersehbar und fand in den überdurchschnittlichen Baupreisen und Mieten seinen materiellen Niederschlag. Die Bewohner erkannten ihre privilegierte Wohnsituation, wie in einer vielzitierten Bemerkung des Bauhaus-Meisters Oskar Schlemmer zum Ausdruck kommt: »Ich bin erschrocken, wie ich die Häuser [...] gesehen habe! hatte die Vorstellung, hier stehen eines Tages die Wohnungslosen während sich die Herren Künstler auf dem Dach ihrer Villen sonnen«. Am Bauhaus wurde die Exklusivität der Meisterbehäusungen nicht nur begrüßt, vor vehementer Kritik und demonstrativer Ablehnung schützte aber der propagandistisch verwertbare Manifestcharakter der vier Bauten an der Burgkühnauer Allee.

Die Meisterhäuser hatten auch Anteil am seriellen, typisierten Wohnungsbau, und besonders diesen Aspekt betonte Gropius: »alle sechs wohnungen in den drei doppelhäusern sind gleich bis ins detail und dennoch verschieden in der wirkung. vereinfachung durch multiplizierung bedeutet verbilligung und beschleunigung.« Nur die Spiegelung und Drehung der Grundrisse unterschied die Haushälften. Die drei Doppelhäuser hätten den Auftakt einer im Prinzip unendlichen Kette bilden können. So erfüllten die Meisterhäuser auch ein von Philip Johnson und Henry-Russell Hitchcock definiertes Kriterium des »Internationalen Stils«, die modulare Regelmäßigkeit. Auch Bauorganisation und Technologie zeigten das Bemühen um Rationalisierung, Einsparung und Innovation, selbst wenn sich die relativ kleine Baustelle natürlich nicht mit der Großbaustelle in Törten vergleichen ließ.

Die oft bemüht wirkende, an Äußerlichkeiten festzumachende Individualisierung von Villenkolonien des späten 19. Jahrhunderts zeigen die Meisterhäuser nicht. Sie eignen sich aber auch nicht als Vorbilder für den Massenwohnungsbau. Man könnte ihren Typ als kleine, standardisierte Villenkolonie des Neuen Bauens umschreiben, für den es sonst kaum Parallelen gibt – und schon diese mangelnde Vergleichbarkeit spricht für ihre besondere Stellung. Das ergiebigste Vergleichsbeispiel findet man in Paris: eine Wohnanlage im 16. Arrondissement, für die Robert Mollet Stevens sechs hauseinheiten eng verknüpfte. Die Privatstraße, später nach ihrem Architekten benannt, einem der wichtigsten französi-

schen Vertreter der Moderne, wurde ob 1927 realisiert. Mallet Stevens Anlage wirkt trotz ihrer Exklusivität kompakter und städtischer als die Meisterhäuser, dagegen fehlen ihr die typisierten Elemente Mallet-Stevens interessierte sich nicht für die auf den Massenwohnungsbau zielenden Fragen der Standardisierung und Typisierung.

### **Das Spannungsfeld von Form und Funktion:**

#### **»Form ever follows function«?**

»Form ever follows function« hatte der Chicagoer Architekt Louis Sullivan schon 1896 geschrieben (man sollte es mit »Form entsteht immer aus dem Zweck« übersetzen) und damit ein halbiertes Begriffspaar etabliert, das die Entwicklung der modernen Architektur bestimmen und beschreiben sollte. Sullivan wollte keineswegs einer mechanistischen Ableitung der Form oder einer völligen Schmucklosigkeit das Wort reden, doch die Vorherrschaft der Funktion über die Form wurde zum Axiom moderner Architektur – auch wenn das mit der Realität oft wenig zu tun hatte: Viel häufiger ist ausgeprägter Form- und Stilwillen erkennbar als reine Zweckorientierung. Alle die Begründungen für eine neue Architektur – keine pompösen historistischen Fassaden sollten den Zweck des Bauwerkes verhüllen, keine repräsentativen Zwänge den Grundriss einer Wohnung bestimmen usw. – waren mindestens genauso formal wie funktional bestimmt. Doch Funktionalität als Argumentationsfigur war unverzichtbar für die Selbstdefinition und -darstellung des Neuen Bauens und der modernen Architektur überhaupt. Dies traf natürlich auch auf das Bauhaus zu, wenigstens noch der Überwindung seiner Frühphase, und wurde immer wieder betont und erklärt. Das Bauhaus suchte, so z. B. Walter Gropius 1926 in den »Grundsätzen der Bauhausproduktion«, »[...] die Gestalt jedes Gegenstandes aus seinen natürlichen Funktionen und Bedingtheiten heraus zu finden.«

Während argumentativ das Primat der Funktion immer unterstrichen wurde, variierte die Gewichtung in der Praxis sehr stark. Es gab extreme, auch politisch motivierte Funktionalisten, die ästhetische und Formfragen grundsätzlich ablehnten und nur noch der – primär ökonomisch definierten Funktionstüchtigkeit eines Möbelstückes, eines Hauses, eines Stadtgrundrisses fragten, noch der Funktionstüchtigkeit und Funktionalisierbarkeit nicht nur für den Einzelgebrauch, sondern vor allem für den gesellschaftlichen Fortschritt. Zu ihnen gehörten Ludwig Hilberseimer und Hannes Meyer, Gropius' Nachfolger als Direktor des Bauhauses. »alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: »funktion mal ökonomie«. bauen ist kein ästhetischer prozeß. [...] bauen ist nur organisation. diese funktionell-biologische auffassung des bauens als einer Gestaltung des lebensprozesses führt mit Folgerichtigkeit zur reinen konstruktion [...].« – das

schrieb Hannes Meyer in polemischer Überspitzung 1928 und überspielte damit, dass in seinem eigenen planerischen Schaffen, wie z. B. bei der ADGB-Gewerkschaftsschule in Bernau bei Berlin, die Ästhetik keineswegs bedeutungslos blieb.

Auch für Gropius waren Funktion und Organisation von hoher Bedeutung, wie seine intensive, langjährige Beschäftigung mit der Erforschung und Rationalisierung des Bauens belegt. Doch ein kompromissloser Funktionalist war er sicherlich nicht. Das konnte man schon in der 1923 verfassten programmatischen Schrift »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses« lesen: »Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus, ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn und Zweck aus sich selbst heraus durch die Spannung seiner Baumassen zueinander funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Bauens verschleiert.« Auch wenn man das gehörige Maß an zeittypischer Emphase abzieht und eine noch 1923 zunehmende Tendenz zu Rationalität und Funktionalität einberechnet, so wird doch deutlich, dass sich Gropius auch für die genuin ästhetischen Fragen der Komposition und Wirkung von Baukörpern interessierte, dass ihn die Bewältigung des Raumes beschäftigte. Die Dessauer Meisterhäuser sind geradezu ein Schulbeispiel dafür, wie Gropius versuchte, die Spannung der Baumassen zu visualisieren, und dafür bereit war, zu kleinen Kunstgriffen zu greifen und z. B. einen effektvollen Überstand durch eine möglichst unauffällige Eisenstütze abzufangen.

### **Die Dachfrage und andere Probleme**

Der »klare organische Bauleib«, den nicht nur Gropius, sondern wohl alle modernen Architekten forderten, schloss kategorisch ein Sattel- oder Walmdach aus. Das Flachdach avancierte zum Erkennungszeichen moderner Architektur, bei Villen wie bei Siedlungsbauten oder Bürohäusern. Man begründete es gerne mit geringeren Baukosten und untermauerte das mit einschlägigen Berechnungen. Das mochte im Einzelfall auch zutreffen, berücksichtigte jedoch nicht die damals noch gravierenden Probleme mit der Isolierung, die u. U. erhebliche Folgekosten verursachten. Doch die Wohl des Flachdaches war eben nicht in erster Linie eine Funktionsangelegenheit, sondern vielmehr eine Form- und damit auch Stilfrage. Das Flachdach war ein Signal, es stand für Modernität und für die Ablehnung traditioneller Bauweisen. Und folgerichtig wurde es von konservativen Architekten und Architekturkritikern auch als Kampfansage verstanden und schließlich von beiden Seiten zum Symbol des Streites zwischen Tradition und Fortschritt hochstilisiert. »Der Kampf

um das flache Dach geht in unverminderter Heftigkeit weiter« titelte die Redaktion der Baufachzeitschrift »Stein Holz Eisen« 1927 – ein Kampf, der bis 1933 anhalten sollte und noch 1945 wieder aufflammte. Hermann Muthesius, Altmeister der Reformarchitektur um 1900, Gründungs- und Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbundes und beileibe kein Konservativer, analysierte die Situation 1927/28 in zwei Artikeln treffend, indem er den Formwillen der avantgardistischen Architekten) er bezog sich auf die Teilnehmer der Werkbundaustellung 1927 in Stuttgart) als die eigentliche, Rationalität und Funktionalität überlagernde Motivation herausstellte. Seine Kritik mündete in einer rhetorischen Frage, die auf die Verbrämung formalen Interesses durch scheinbar funktionsbezogene Argumentation zielte: »Aber wozu dies Begründen mit Konstruktionsrichtigkeit, Zweckdienlichkeit, Wirtschaftlichkeit? Wozu namentlich die Verteidigung des für die neue Architektur als nötig erachteten flachen Daches aus Gründen der Kostenersparnis? Das Wesen der kubischen Bauweise hat mit Realitäten nichts zu tun [...]«

Doch nicht nur in der spektakulären Dachfrage blieb das Primat der Funktion oftmals Fiktion, sei es, weil letztlich der Formwillen starker war, sei es, weil innovative Details oder Verfahren noch nicht ausgereift waren und ihre Anwendung deshalb zunächst mit praktischen Nachteilen einherging. In den 20er-Jahren wurde mit einer Vielzahl von Materialien und Techniken experimentiert. Wie lässt sich – so lautete eine zentrale Frage – der arbeitsintensive Mauerwerksbau revolutionieren: durch eine Eisenbetonskelettkonstruktion (die jedoch für den Wohnungsbau weniger geeignet war), durch Plattenbauweise (wobei für die Platten wiederum unterschiedliche Materialien in Frage kamen), durch Gussbeton? Das Büro Gropius wählte für die Meisterhäuser die schon beim Weimarer »Haus am Horn«, erprobten Jurkosteine, ein Mittelding zwischen traditionellen und modernen Verfahren. Jurkosteine sind gepresste Platten aus Zement, Schlacke und Sand, die so dimensioniert und so schwer waren, dass sie gerade noch und relativ schnell von Hand verarbeitet werden konnten.

Die Jurkosteine bereiteten keine Probleme, und auch nicht die Isolierung der Flachdächer mit Torfmoos und Asphaltplatten. Als Schwachpunkt erwies sich jedoch die Heizung. Die Wohnungen und vor allem die Ateliers mit ihren großen, einfach verglasten Fenstern waren im Winter kaum warm zu bekommen. Die Bewohner klagten darüber wie Paul Klee, der in einem Schreiben an den Magistrat monierte, dass »die Heizkörper [...] von Anfang an ungenügend [funktionierten].«

Man versuchte sich zu helfen, so gut es ging, Lyonel Feininger z. B., indem er einen kleinen Kohleofen in seinem Atelier aufstellte – ein einigermaßen kurioser Anblick im modern-

funktionalistischen Ambiente. In einem ausführlichen, an Oberbürgermeister Fritz Hesse adressierten Gutachten stellte der Dessauer Stadtbetriebsingenieur Keßler 1932 in der Art und Dimensionierung der Heizungsanlagen, in der Konstruktion der Schornsteine und in der Wärmeisolierung erhebliche Mängel fest. »Die Bauweise der Häuser«, so schlussfolgerte er, »erfordert naturgemäß einen erheblich höheren Aufwand an Heizungsmaterial als die Häuser in der bisherigen Bauart, da einmal die Wärmetransmission eine andere ist und zum anderen die mehr oder weniger großen Glasflächen der Ateliers und der Treppenhäuser erhebliche Abkühlungsflächen darstellen.« Das Gutachten des Ingenieurs deckte zwar die funktionalen Probleme schonungslos auf, aber es blieb bemerkenswert sachlich. Und das in dem Jahr 1932, in dem die politisch motivierte Kampagne gegen das Bauhaus ihren Höhepunkt erreichte. Ein Antrag der NSDAP-Gemeinderatsfraktion auf Schließung der Institution und Abbruch des Gebäudes war zwar Anfang des Jahres noch gescheitert, doch das sollte nur ein kurzer Aufschub sein. Im Juli visitierten die lokalen und regionalen NSDAP-Spitzen das Bauhaus, begleitet von Paul Schultze-Naumburg als Gutachter. Schultze-Naumburg war, als Baumeister und Autor, schon seit der Jahrhundertwende eine der einflussreichsten Persönlichkeiten in der konservativen Architekturszene, im Laufe der 20er-Jahre hatte er sich schließlich zum überzeugten Nationalsozialisten und zum glühenden Kämpfer gegen das Neue Bauen entwickelt. Im August 1932 beschloss der Dessauer Gemeinderat die Schließung des Bauhauses, das Schicksal der Gebäude blieb zunächst offen.

### **Die »Standardisierung der praktischen Lebensvorgänge«**

Technische und funktionale Mängel wurden von den Gegnern des Bauhauses gerne aufgegriffen, aber letztlich waren das nicht die entscheidenden Fragen – genauso wenig wie für die meisten Protagonisten des Neuen Bauens. Natürlich gab es Bereiche, in denen Funktionalität eine Hauptrolle spielte, und damit kommen wir auf die Entstehungsgeschichte der Meisterhäuser zurück. Walter Gropius und seine Mitarbeiter, vor allem der für die Innengestaltung hauptsächlich verantwortliche Marcel Breuer, entwarfen für die Meisterhäuser eine Fülle praktischer Vorrichtungen, die die Haushaltsführung und das alltägliche Leben erleichtern sollten. Sie reichten von der Bildnische mit integriertem Wechselrahmen über das zusammenschiebbare Doppelsofa, den begehbaren Kleiderschrank zwischen zwei Schlafzimmern und das im Wäscheschrank eingebaute Bügelbrett bis zur Heißwasser-Sodo-Geschirrrudusche und zum beidseitig bestückbaren Geschirrschrank. Dabei ging es nicht um technische Spielereien, sondern um durchaus ernst gemeinte Versuche, »das Leben von unnötigem Ballast [zu befreien], um



es desto ungehemmter und reicher sich entfalten zu lassen.« Wenn Gropius 1930 verkündete, dass »heute [ ... ] noch vieles als luxus [wirkt], was übermorgen zur norm wird«, so sollte er damit Recht behalten: Vieles von dem, was er an funktionsgerechter Wohnungsausstattung vorgesehen hatte, erscheint heute selbstverständlich, manches aber auch kurios. Die Entlastung der modernen Hausfrau, die vielleicht sogar berufstätig war und auf Personal verzichten musste, die Rationalisierung des Alltagslebens und die Maschinisierung des Haushalts entsprachen einem fortschrittseuphorischen Geist der 20er-Jahre. Man könnte auch anders sagen: Die Tendenz zur wissenschaftlichen Erforschung, zur Durchrationalisierung, zur Toylorisierung, wie wir sie schon im Bezug auf den Bauprozess kennen gelernt haben, erfasste alle Bereiche des Lebens – und eben auch die Haushaltsführung, der die antiquierte Wohnküchen-Gemütlichkeit ausgetrieben werden sollte. An diesem nur scheinbar nebensächlichen Aspekt trat das Janusgesicht der Modernisierung in exemplarischer Deutlichkeit zutage.

Auf der Stuttgarter Werkbundausststellung 1927 (sie bestand nicht nur aus der berühmt gewordenen Mustersiedlung am Weißenhof) wurde eine Vielzahl moderner Reformküchen vorgestellt. Das perfekte Modell stammte von Margarete Schütte-Lihotzky, die für städtische Siedlungsbauten in Frankfurt a. M. die sog. »Frankfurter Küche« konzipiert hatte, eine kompakte Mini-Fabrik, die auf der Grundfläche von rund sechseinhalb Quadratmetern alles aufwies, was zur modernen Haushaltsführung notwendig war – quasi ein Prototyp der Einbauküche. Auch bei den Musterhäusern der Weißenhofsiedlung legte man großes Gewicht auf die Perfektionierung der Einrichtung, vor allem der Küchen, so z. B. bei den Reihenhäusern von J. J. P. Oud. Begleitend zu diesen praktischen Versuchen entstand innerhalb kurzer Zeit ein regelrechter Forschungszweig, der sich der Rationalisierung des Haushaltes widmete. Einfluss- und erfolgreich war dabei Erna Meyer, die als Beraterin der Werkbundausstellung fungierte und deren Buch »Der neue Haushalt« innerhalb kürzester Zeit mehrere Dutzend Auflagen erreichte. Gegenüber den ausgeklügelten, auf wissenschaftlichen Untersuchungen fußenden Kücheneinrichtungen, wie sie in Stuttgart präsentiert und z. B. in Frankfurt a. M. realisiert wurden, wirken die Neuerungen in den Meisterhäusern noch wenig perfektionistisch, eher wie einzelne stolz präsentierte Errungenschaften.

### **Polemik gegen das Bauhaus**

Die Angriffe, denen das Neue Bauen im Allgemeinen und das Bauhaus im Besonderen schon in den 20er-Jahren und dann verschärft ab 1932/33 ausgesetzt war, zielten auf Form und Funktion der Bauten. Naheliegenderweise war es

zunächst meist die irritierende und provozierende Form, die bei konservativen und nationalistischen Kritikern Anstoß erregte und zu den unterschiedlichsten Diffamierungen Anlass gab. Charakteristisch dafür ist das Pamphlet des Dessauer Stadtverordnetenvorstehers Hofmann von der NSDAP. Im Zusammenhang mit der erwähnten Bauhaus-Begehung Paul Schultze-Naumburgs im Juli 1932 plädierte er für die Beseitigung des Bauhauses, »da dieses Glas- und Eisengerüstgebäude weder für schulische [...] noch für Büro- oder Industriezwecke in Frage kommen kann. Seine Unterhaltung [...] wird jeden neuen Besitzer derartig belasten, dass nur ein Nabob sich diesen Luxus leisten könnte. Möge bald der gänzliche Abbruch folgen und möchten dort, wo heute der nüchterne Glaspalast orientalischen Geschmacks steht, das »Aquarium«, wie es im Dessauer Volksmund heißt, bald Heimstätten oder Anlagen entstehen, die deutschen Menschen Heimat und Erholung bieten.« Neben der Anspielung auf die hohen Unterhaltskosten sticht vor allem eine abwertend gemeinte Titulierung ins Auge, der »nüchterne Glaspalast orientalischen Geschmacks«. Hofmann, dessen rhetorische Brillanz und argumentative Schärfe sichtlich begrenzt waren, packte die Verachtung für die Glasarchitektur, die in seinen Augen wohl höchstens einer Werkhalle angemessen gewesen wäre, zusammen mit dem eigentlich dazu in Widerspruch stehenden »orientalischen Geschmack«, der sich nun mit dem Bauhaus wirklich nicht assoziieren lässt. Er bediente sich dabei eines beliebten diffamierenden Topos, der auf die weißen Kuben des Neuen Bauens anspielte (schon die Weißenhofsiedlung war als »Vorstadt Jerusalems« und »Araberdorf« titulierte worden) und bezog so, ohne sie direkt anzusprechen, auch die Meisterhäuser in seinen Angriff mit ein.

Der Abbruch blieb dem Bauhausgebäude genauso wie den Meisterhäusern erspart. Letztere allerdings mussten sich schon in den 30er-Jahren beträchtliche verunstaltende und sowohl auf die Form wie auf die Funktion zielende Eingriffe gefallen lassen. Die Atelierfenster wurden teilweise geschlossen, stählerne Fensterrahmen durch hölzerne ersetzt, Schornsteine vorändert und die Raumaufteilung, z. B. durch Zwischenwände in den Ateliers, verändert. Im Juli 1939 berichtete ein Artikel der Zeitschrift »Der Mitteldeutsche« unter dem triumphierenden Titel »Bauhaus-Irrtümer werden berichtigt« über die Umbauten.

Natürlich wurden die Heizungsprobleme »Unzweckmäßigkeit dieser Räume« zur Begründung für die den Charakter der Meisterhäuser zerstörende Vermauerung der Atelierfenster herangezogen. Der Autor kam zu dem Schluss, dass zwar eigentlich der vollständige Abbruch notwendig sei, durch die diversen Veränderungen aber immerhin »einigermaßen benutzbare Wohnungen« entstanden seien. Ihn drückte aber noch wie vor das äußere Bild: »Geflohen sind

damit aber die [...] in unserer Landschaft absolut unorganisch wirkenden Betonwürfel [...] Wenn sie nach ihrem Umbau auch nicht mehr ganz so abstoßend aussehen, schön wirken sie auch jetzt noch immer nicht. Sie sind und bleiben eben Fremdkörper [...].« Ob der Autor tatsächlich glaubte, Betonbauten vor sich zu hoben, oder ob er sich damit auch nur eines Topos bediente, sei dahingestellt. In einer Hinsicht stimmt allerdings die Charakteristik: Die Meisterhäuser waren und sind »Fremdkörper« in der heilen Welt traditionellen Architekturverständnisses, in der ein Haus kleine Fenster mit Klappläden und ein steiles Satteldach besitzen muss.

### **Stahlhaus, Siedlung Törten, Dessau, 1926/27**

Das so genannte Stahlhaus wurde in den Jahren 1926/1927 errichtet und war ein Gemeinschaftswerk von Richard Paulick und dem Bauhaus-Meister Georg Muche. Sie wollten die Rationalisierungsbestrebungen von Walter Gropius (Vorfertigung von Betonteilen) fortsetzen, indem sie vorgefertigte Stahlplatten im Trockenmontageverfahren benutzten. Das Stahlhaus blieb jedoch ein Experiment, weil es wegen der Eigenschaften des Werkstoffs sehr mit dem »Warm-Kalt-Problem« zu kämpfen hatte. Nach Restaurierung befindet sich heute darin ein Informationszentrum zur o. g. Siedlung Törten.





### Fagus-Werke Alfeld, 1911

Der Unternehmer Carl Benscheidt (1858–1947) erteilte Walter Gropius 1911 den Auftrag, seine neue Schuhleistenfabrik als Fabrikbau nach modernen Gesichtspunkten zu errichten, der direkt an der Eisenbahnlinie Alfeld-Hannover liegen sollte. Hierbei konnte Gropius bei der Grundrissgestaltung auf einen bereits fertigen Vorentwurf zurückgreifen, um in der Fassadengestaltung völlig neue Wege zu gehen. Heute befindet sich in den Gebäuden außer der Schuhleistenfertigung auch ein Schuhmuseum. Der Name Fagus ist lateinisch und bedeutet Buche. Buchenholz war der Rohstoff für die Schuhleistenherstellung.

Die Anlage ist seit 1946 eingetragenes Baudenkmal. Sie wurden in den letzten zwanzig Jahren umfangreich restauriert. Seit 2006 befindet sich im ehemaligen Lagerhaus eine Fagus-Gropius-Ausstellung.

Am 2. Februar 2010 hat die Kultusministerkonferenz darauf hingewiesen, dass die »Fagus-Werke« dem Welterbekomitee der UNESCO zu seiner Sitzung im Sommer 2011 für eine Aufnahme in die Liste des Kultur- und Naturerbes der Welt vorgeschlagen werden.

Es wurden bereits charakteristische Elemente verwendet, die später den internationalen Stil bestimmen sollten. Besonders erwähnenswert sind Vorhangfassaden aus Glas, die klare kubische Form sowie die Gestaltung der Stahlträger. Die kreuzförmigen Pfeiler verändern sich nach oben hin und werden schlanker, dazwischen befindet sich die Glasschürze. Die Verglasung ist in einem Stahlrahmen gefasst, ursprünglich hatte Gropius die Fassade vor den Pfeilern geplant. Auf Deckenhöhe befinden sich Stahlverkleidungen statt der Glasscheiben, diese Blechschräge läuft an der Ecke bis um das Treppenhaus herum. Bisher wurden die Ecken eines Gebäudes immer sehr massiv ausgeführt und sollten einen festen Eindruck hinterlassen. Das revolutionäre an diesem Gebäude ist die »offene« Ecke, die der Beginn der modernen Skelettbauweise war. Die Ecken des Gebäudes sind nicht einfach hervorkragende Betonbauten, sondern wurden durch eine Kreuzkonstruktion ausgesteift. Das Gebäude ist sehr schmal und sollte keinen monumentalen Eindruck hinterlassen, Leichtigkeit und Transparenz stehen in bewusstem Kontrast zum geschlossenen Stein-Ziegelbau. Gropius kümmerte sich zudem nicht nur um die Außengestaltung, sondern arbeitete viele Details und die Innenraumgestaltung aus.

## Musterhaus »Am Horn«, 1923

Das Musterhaus „Am Horn“ ist ein in Weimar errichtetes Versuchshaus des Bauhauses. Anlass zum Bau dieses Hauses war die erste Bauhaus-Ausstellung vom 15. August bis 30. September 1923. 1922, vier Jahre nach Kriegsende und drei Jahre nach der offiziellen Gründung des Bauhauses unter der Trägerschaft (und Finanzierung) des damaligen Landes Thüringen, wollte das Landesparlament die ersten Ergebnisse der neuen Hochschule sehen. Das Bauhaus selbst hielt diesen Zeitpunkt für zu verfrüht, um schon etwas mehr als Konturen des neuen und zu diesem Zeitpunkt noch weltweit einzigartigem pädagogischen Systems vorzuzeigen. Trotzdem konzentrierte der Bauhaus-Chef Walter Gropius die Kräfte der Hochschule auf die Ausrichtung einer ersten Ausstellung.

Eingeleitet wurde die Ausstellung von der so genannten Bauhauswoche, ein kulturelles Großereignis im Stile eines Festivals, die sehr großen Anklang fand. Die Presse war von dem Ereignis begeistert und ermutigte das Bauhaus zum Weitermachen. Auch wenn der wirtschaftliche Erfolg zunächst ausblieb – die Lebenskraft der Ideen des Bauhauses war bewiesen.

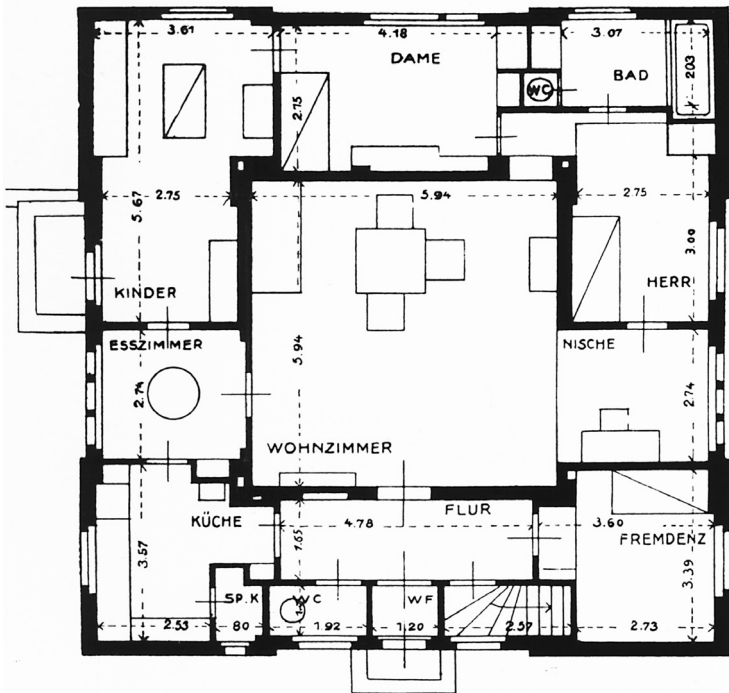
Entworfen wurde das Musterhaus unter der Leitung von Georg Mucho, die praktische Umsetzung der Entwürfe besorgten Walter March und Adolf Meyer von Gropius' Architekturbüro, die Ausstattung war ein Gemeinschaftswerk aller Werkstätten des Bauhauses. Auch wenn das Haus ein Prototyp ist, war es doch ein »ordentlicher« Hausbau, der über Jahre genutzt werden sollte und konnte. Leitidee war die Errichtung einer Siedlung für die Angehörigen des Bauhauses, um die materiellen Lebensbedingungen bezüglich Wohnraum und Ernährung zu sichern, die angestrebte Arbeits- und Lebensgemeinschaft zu fördern und den Werkstätten ein praxisbezogenes Wirkungsfeld zu erschließen. Als Standort wurde der Hornberg am (damals) östlichen Stadtrand Weimars gewählt, ein Gelände, das schon seit 1920 von Bauhäuslern gepachtet und zur eigenen Versorgung gärtnerisch bewirtschaftet wurde. Leider ist das Musterhaus das einzige in Weimar fertig gestellte Zeugnis des Bauhauses, die Siedlung der »Meisterhäuser« konnte erst in Dessau realisiert werden.

Die Raumorganisation des Hauses orientiert sich am Prinzip des »Wabenbaus«, das eine Raumkonzeption aus einem großen Hauptraum mit angrenzenden kleinen Räumen vorsieht (Baukasten im Großen, Gropius). Die Raumorganisation ist ausgelegt auf die Nutzung durch eine Familie ohne Hauspersonal. Die Hälfte der Nutzfläche nimmt der zentrale Wohnraum in Anspruch, ringförmig um diesen herum gelagert befinden sich die so genannten Zimmer der Dame,

Zimmer des Herren, Kinderzimmer, Arbeitsnische, Gästezimmer, Esszimmer, Küche und Bad. Die Belichtung des Hauptraumes erfolgt durch Oberfenster an der Süd- und Westseite, wodurch dieser stark überhöht wird und von außen der Eindruck von Zweigeschossigkeit entstehen kann. Die übrigen Räume besitzen Wandfenster. Die Außenanlagen des relativ großen Grundstücks bestehen aus einer Veranda und einem, bedingt durch die Hanglage, terrassenartigen Garten mit abgetrennten Gemüsegarten. Das Haus steht relativ zur Straße leicht verdreht, so dass dem Betrachter eine ungewöhnlich plastische Perspektive vermittelt wird.

Verantwortlicher Bauherr des Musterhauses war Gropius selbst, die Bauausführung übernahm die Soziale Bauhütte Weimar, die Bauzeit betrug vier Monate. Finanziert wurde der Bau durch den Industriellen Adolf Sommerfeld, für den Gropius ein Haus in Berlin-Dahlem entworfen hatte; die Stadt Weimar selbst stellte kein Geld zur Verfügung. Die Bauleitung bemühte sich um Baustoffe und Baukonstruktionen, die »einen neuen, synthetischen Baugedanken« (Gropius) und hohe Wirtschaftlichkeit versprachen.

Für den Wand- und Deckenaufbau wurden vorgefertigte Leichtbausteine aus zementgebundenem Schlackebeton verwendet. Die doppelt gesetzten Platten mit dazwischen liegender Torfoleumisolierung brachten wesentliche Ersparnisse gegenüber einer Ziegelmauer hinsichtlich Material-, Transport- und Lohnkosten, bebauter Fläche und Heizungsbedarf. Die Decken wurden als Keramikhohlsteindecken mit Stahleinlagen ausgeführt, die Dacheindeckung als mehrlagige Bitumenbahneindeckung. Verputzt wurde mit einem wetterbeständigen silbergrauen Terranova-Edelputz. Die Oberlicht-Fenster bestehen aus schmiedeeisernen Fensterahmen, die das Deckengewicht mit aufnehmen, in den Wohnräumen wurden Holz-Drehfenster verbaut, in Bad und Küche platzsparende Kippfenster mit Kristallspiegelglas. Die Fensterbänder, Fußleisten und Wandverkleidungen in Küche, Bad und der Waschnische bestanden aus weißem, schwarzem und rotem Opakspiegelglas. Als Fußbodenbelag wurden Gummi und Triolin (als Linoleum-Ersatz, welches mit einer Luxussteuer belegt war) verwendet. Im Haus wurde eine Zentralheizungsanlage mit Kohlekessel im Keller eingebaut, Küche und Bad waren mit Gas-Warmwasserbereitern ausgestattet und im Keller befand sich eine Hauswäscherei mit Gasheizung und elektrischem Antrieb.



**GRUNDRISS**

**ENTWURF: GEORG MUCHE**



## Siedlung Törten, Dessau, 1926/28

Weiterhin entstanden in Törten im heutigen Dessau-Süd 1926/1928 eine Siedlung mit Reihenhäusern (Großring, Mittelring, Kleinring) sowie 1930 die Laubenganghäuser (Mittelbreite, Peterholzstraße) in industrieller Bauweise. Hier wurden wesentliche Auffassungen der Architekten des Bauhauses wie Sonneneinstrahlung zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, die Lebensabläufe in einem Wohnhaus sowie die Nutzung der anliegenden Gärten für die eigene Versorgung und die Erholung berücksichtigt. Hier wurde umgesetzt, was Walter Gropius bereits formuliert hatte: Bauen ist das Gestalten von Lebensvorgängen. Durch die industrielle Bauweise wurden günstige Preise erreicht, die für die Käufer einen Ausweg aus den steigenden Mieten durch Kauf eines Eigenheimes ermöglichen sollten. Wegen der Flachdachbauweise wurden die Häuser von Konservativen stark kritisiert.

Die Siedlung hat zahlreiche nachträgliche Änderungen erfahren. Insbesondere die Fensterfronten sind fast durchweg verändert. Zahlreiche individuelle Fassadengestaltungen haben den ursprünglichen einheitlichen Eindruck der Siedlung, die trotz dieser Umbauten noch gut erhalten ist, aufgeweicht. Das Haus am Mittelring 38 wurde ab 1992 als erstes originalgetreu wiederhergestellt. Es wird heute von der Moses-Mendelssohn-Gesellschaft genutzt und ist zu besichtigen.

Das 1928 nach einem Entwurf von Walter Gropius entstandene Konsumgebäude (eine Art umbauter Kaufhalle) wurde zu einem Zentrum der Törtener Siedlung. Es besteht aus zwei ineinandergeschobenen Kuben, einem horizontalen Ladenteil und einem vertikalen dreigeschossigen Wohnteil. So wird es auch heute noch genutzt.



Laubenganghaus, Siedlung Törten



## Meisterhäuser, Dessau, 1925/26

Walter Gropius verhandelte 1925 mit Oberbürgermeister Fritz Hesse über die Ansiedlung des Bauhauses in Dessau. Ihm wurde nicht nur der Bau des Schulgebäudes zugesichert, sondern auch der einer Reihe von Wohnhäusern für Bauhausmeister. Für das Haus des Direktors und die drei Doppelhäuser wurde ein Gelände an der damaligen Burgkühnauer Allee in fußläufiger Entfernung zum Bauhausgebäude gewählt. Wie beim Bauhausgebäude war die Stadt Dessau der Auftraggeber. Die Bauhausmeister wohnten zur Miete, die bedingt durch Größe und besondere Ausstattung der Häuser nicht gering war.

Den Künstlern standen hier großzügige Ateliers zur Verfügung, deren verglaste Fronten zu den bemerkenswertesten Gestaltungselementen der Häuser gehören. Neben der Einheit von Form und Funktion ist die intensive Farbgebung – Kandinsky und Klee nutzten ihre Räume zu faszinierenden Experimenten mit dem Gestaltungselement Farbe..

Mit den Meisterhäusern sollte auch eine neue Art zu wohnen demonstriert werden. Besonders das Haus Gropius wies eine Fülle bemerkenswerter Details auf, vom begehbarem Kleiderschrank über die »Heißwasser-Soda-Dusche« der Spülküche bis zum zusammenschiebbaren Doppelsofa. Auf diesem Gebiet sollte sich die damalige Voraussicht von Gropius bestätigen: »heute wirkt vieles noch als luxus, was übermorgen zur norm wird«, schrieb er 1930 mit Bezug auf die Innenausstattung der Meisterhäuser.

»der organismus eines hauses ergibt sich aus dem ablauf der vorgänge, die sich in ihm abspielen – in einem wohnhaus sind es die funktionen des wohnens, schlafens, badens, kochens, essens, die dem gesamten hausgebilde zwangsläufig die gestalt verleihen ... die baugestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie entspringt allein aus dem wesen des baus, aus einer funktion, die er erfüllen soll.«

»... architektur erschöpft sich nicht in zweckerfüllung, es sei denn, dass wir unsere psychischen bedürfnisse nach harmonischem raum, nach wohlklang und maß der glieder, die den raum erst lebendig machen, als zwecke höherer ordnung betrachten« (Gropius 1930, bauhausbauten dessau)

In Gehweite vom neuen Bauhausgebäude entfernt in einem Kiefernwäldchen hatte Gropius gleichzeitig die ebenfalls von der Stadt finanzierten »Meisterhäuser« errichten können: drei Doppelwohnhauser mit Ateliers für zwei Professoren und ein Einzelwohnhaus für sich selbst. Ursprünglich bewohnten Klee und Kandinsky gemeinsam ein Haus; Muche und Schlemmer sowie Feininger und Moholy-Nagy. Die Grundrisse der Doppelhäuser waren spiegelbildlich um 90 Grad verschränkt und dienten so als Beispiel für den von Gropius vertretenen »Baukasten im Großen«, wenn auch nicht mit vorgefertigten Teilen gearbeitet werden konnte.

Die Ausstattung der Häuser, die die Meister dann von der Stadt mieteten, war ungewöhnlich großzügig und setzte selbst die Künstler in Erstaunen. Schlemmer schrieb: »Ich bin erschrocken wie ich die Häuser gesehen habe! Hatte die Vorstellung, hier stehen eines Tages die Wohnungslosen, während sich die Herren Künstler auf dem Dach ihrer Villa sonnen.«

Klee klagte später über die hohen Heizkosten und versuchte, zusammen mit Kandinsky, von der Stadt einen Mietzuschuss zu erhalten. Für die innere Gestaltung lieferten die Künstler zum Teil selbst die Farbpläne: Klees Atelier wurde nach seinen Anweisungen gelbschwarz gestrichen, Kandinsky ließ ausgefallene Anstriche anbringen, und auch Muche experimentierte mit farbiger Wandgestaltung. Auf Vorschlag Breuers wurde Muches Schlafzimmer schwarz gestrichen. Nina Kandinsky erinnerte sich an ihre Wohnung: »Der Wohnraum war hellrosa getüncht, eine Nische mit Blattgold ausgelegt. Das Schlafzimmer erhielt einen mandelgrünen, das Arbeitszimmer Kandinskys einen hellgelben, das Atelier und das Gästezimmer einen hellgrauen Anstrich. Die Wände meines kleinen Privatraumes leuchteten in hellem Rosa ... jeder Raum ein architektonisches Individuum.« Eine zeitgenössische Besucherin schilderte die Künstlersiedlung so: »Überall dieselben zweckvollen horizontalen Schichtungen, die gleichen flachen Dächer und scharfen Geraden der rahmenlosen Tür- und Fensteröffnungen, stets von neuem überboten durch die Glaswand eines Ateliers: eine Wohnmaschinensachlichkeit, in deren kalt uniformiertes Sein jedoch als künstlerische Komponente das bewegte Licht- und Schattenspiel der ringsum noch nicht gerodeten Baumgruppen wohlthuend miteinbezogen ist.« Im Krieg wurde das Haus Gropius zerstört. Die übrigen Häuser blieben erhalten, wurden aber stark verändert und waren in schlechtem Zustand. Einige der Meister, darunter Gropius selbst sowie Muche und Moholy, nutzten Neubau und Umzug, um jetzt auch privat ihre Wohnungen im Sinne des Bauhauses einzurichten. Besonders das Haus von Gropius, äußerst repräsentativ ausgestattet mit Gästewohnung, Hausmeisterräumen im Souterrain, Mädchenzimmer und Garage, war eine Art Demonstrationsobjekt, das prominenten Besuchern vorgeführt und sogar Gegenstand eines Filmes wurde.

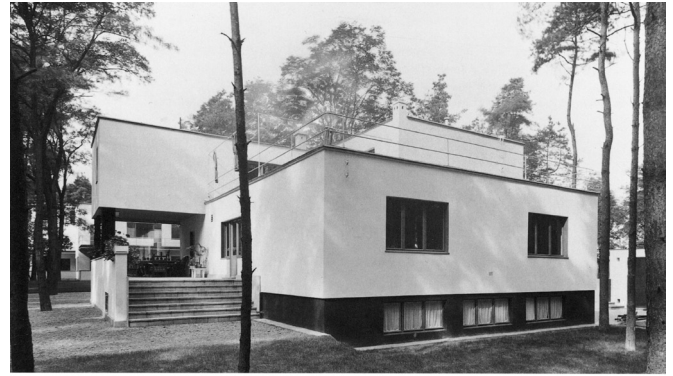
Der Kritiker Max Osborn verglich damals die Meisterhäuser mit dem Musterhaus von 1923: »Ich denke noch an das Musterhaus der Weimarer Ausstellung von 1923 zurück, wo es böse ungemütlich, orthodox-puritanisch, leer und kalt aussah. Jetzt haben die Wohnhäuser in ihrer Raumgestaltung wie in ihrer Inneneinrichtung Wohnlichkeit, Behagen, Komfort angenommen.« Es bleibt aber die Frage, ob sich das Bauhaus so verändert hatte, oder ob sich nicht Kritiker und Publikum an die moderne Wohnkultur zu gewöhnen begannen.

## Haus Gropius

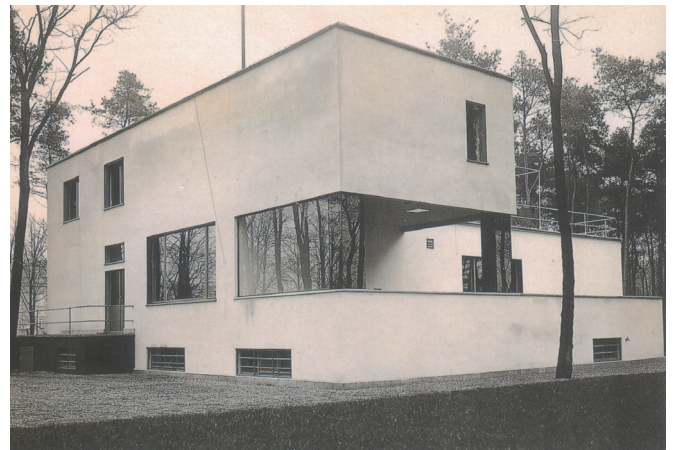
Das als Wohnhaus für Walter und Ise Gropius konzipierte Gebäude war auch für die Öffentlichkeit bestimmt, und es diente in Führungen sowie in einem Film als Ausstellungsobjekt zur Popularisierung der Ideen des Neuen Bauens. Das Leben des Ehepaars Gropius kreiste ganz um das Bauhaus. Ise Gropius füllte die Rolle als Gastgeberin, Sekretärin und »Promoterin« voll aus. Gropius' Biograf Isaacs schrieb dazu: »Ise Gropius suchte ihren Mann zu entlasten, soweit sie es vermochte ...«. 1928 verließ Walter Gropius das Bauhaus.

Der 1927 als Leiter der neu gegründeten Architekturlehre an das Bauhaus gekommene Schweizer Architekt Hannes Meyer (1889–1954) wurde Bauhausdirektor. Er hatte zuvor im Haus Schlemmer gewohnt, bevor er in das Haus seines Vorgängers zog. 1930 wurde er von der Stadt entlassen und ging nach Moskau, wo er als Professor für Architektur an der dortigen Hochschule für Architektur tätig war. Er errichtete später als Erweiterung der Siedlung Dessau-Törten die Laubenganghäuser, die zwischen 1930 und 1932 realisiert wurden, und er war Herausgeber der Zeitschrift »bauhaus«.

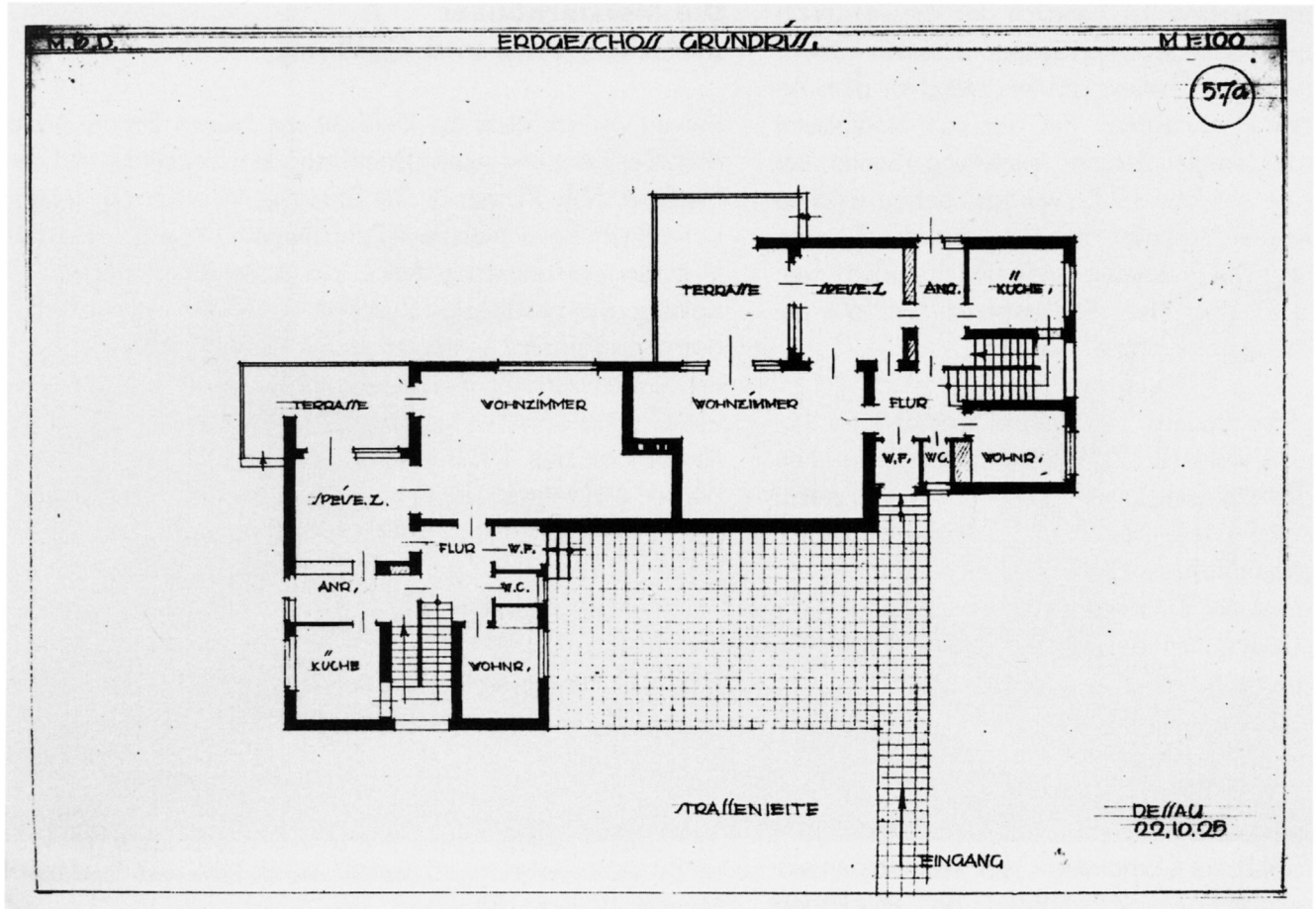
Nach ihm bezog der dritte Bauhausdirektor, der Architekt Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), das Einzelhaus und gestaltete es nach seinen Ideen um. Mies van der Rohe pflegte einen gegenüber seinen Vorgängern geradezu aristokratisch anmutenden Lebensstil. So ist überliefert, dass er nicht nur eine Haushälterin, sondern auch einen Diener hatte. Nach Schließung des Bauhauses in Dessau 1932 überführte er die Einrichtung nach Berlin, wo es 1933 sich selbst auflöste. Bis 1938 lebte Mies van der Rohe als freier Architekt in Berlin und emigrierte nach Chicago/USA. Dort wurde er Professor und Direktor der Architekturabteilung am Illinois Institute of Technology. Daneben betrieb er ein Architekturbüro. Zu seinen bedeutendsten Bauten zählen u. a. der Deutsche Pavillon auf der Welt-Ausstellung in Barcelona (1928/29), das Seagram-Building in New York (zusammen mit Philipp Jones, 1955/56), das Verwaltungsgebäude der Friedrich Krupp AG in Essen (1959-63), die Neue Nationalgalerie in Berlin (-West, 1962–68).



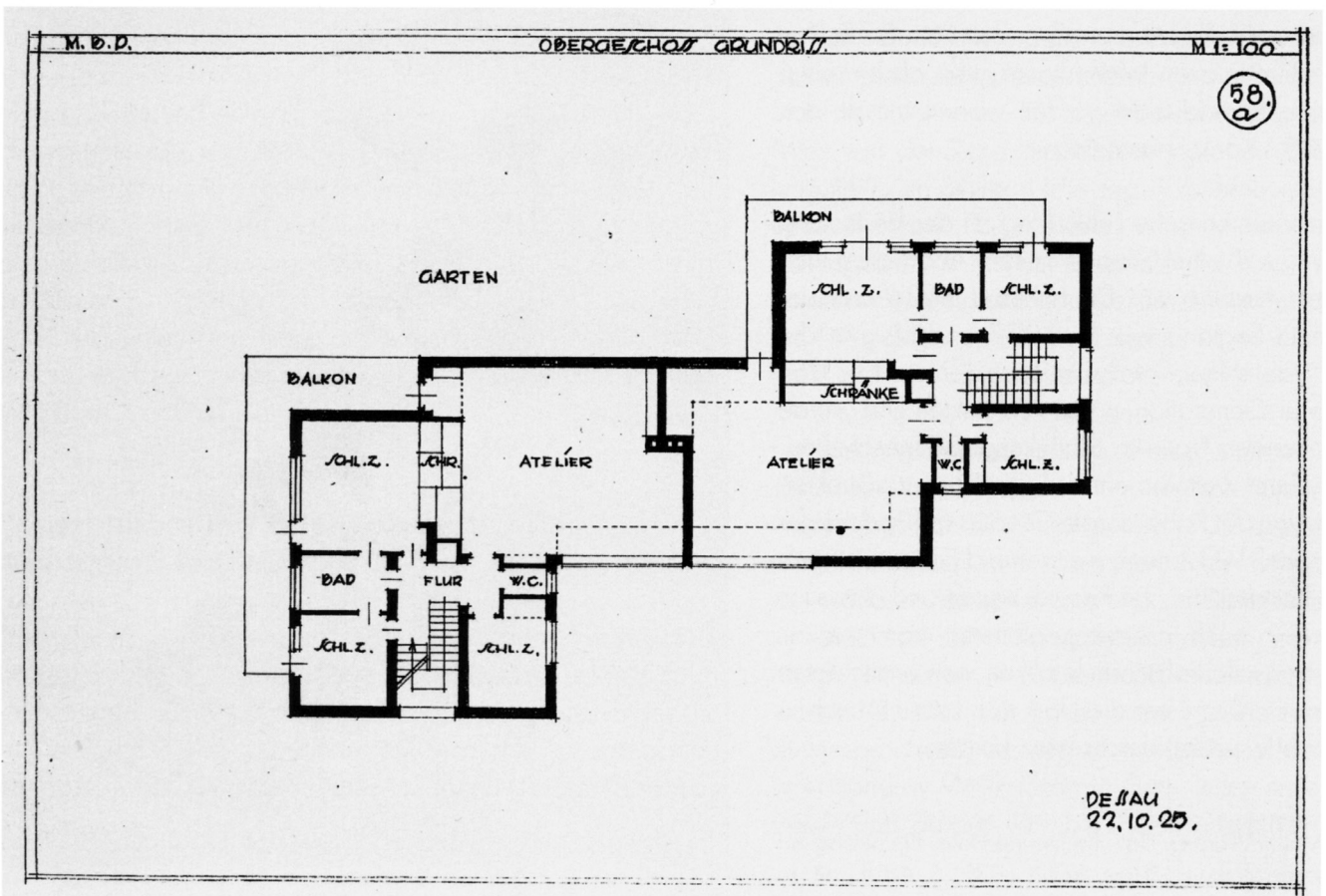
Baubüro Gropius, Haus Gropius von Südosten, 1925/26; Foto: Lucia Moholy-Nagy, 1926/27 (BauhausArchiv Berlin)







8 Baubüro Gropius, Grundriss Doppelhaus, Erdgeschoss, 1925 (Bauhaus-Archiv Berlin)



9 Baubüro Gropius, Grundriss Doppelhaus, Obergeschoss, 1925 (Bauhaus-Archiv Berlin)



Haus Feininger



Haus Moholy-Nagy



Haus Kandinsky



Haus Klee



Haus Muche



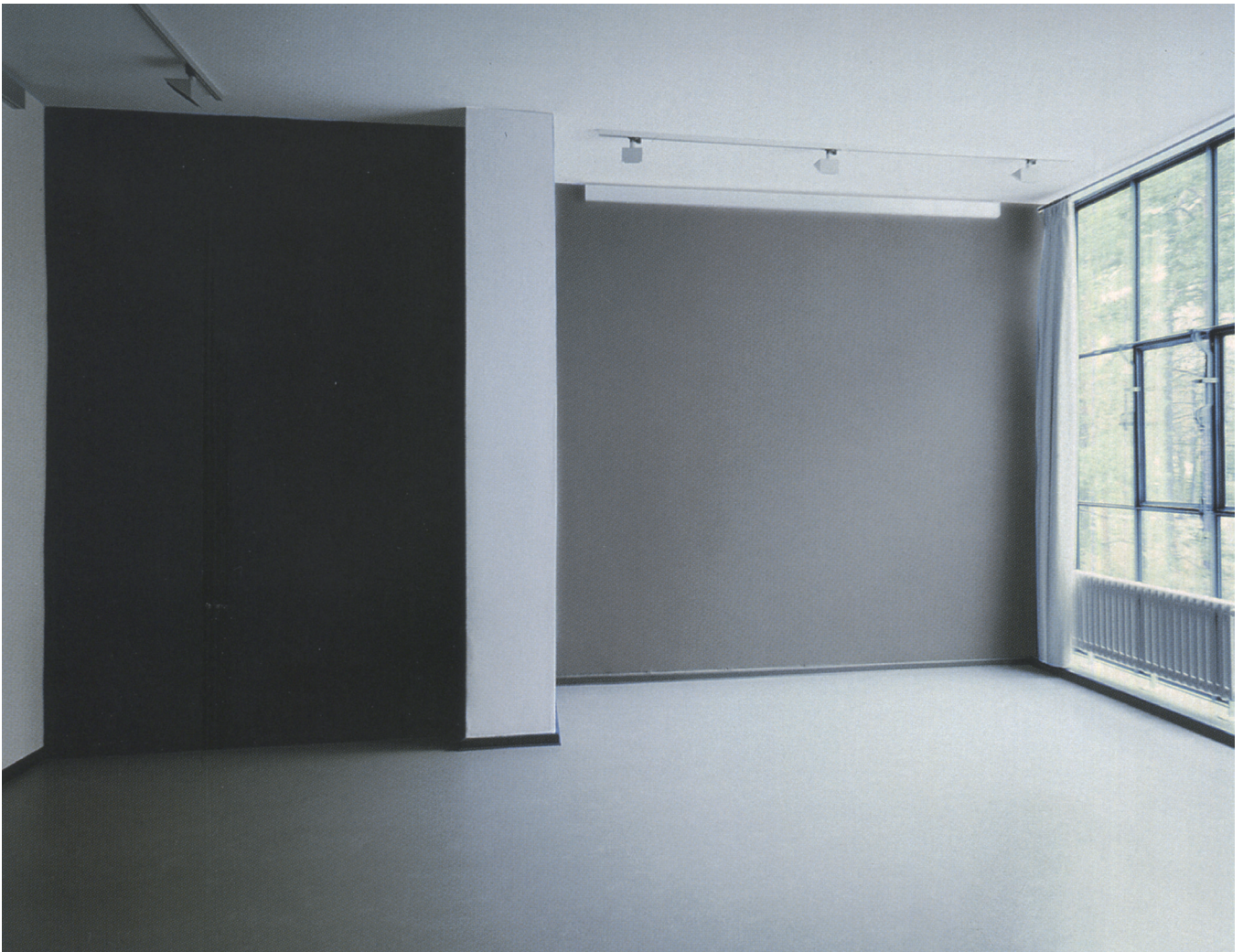
Haus Schlemmer



Klee im Atelier



Haus Kandinsky: Treppenhaus oben und Atelier





Haus Klee: Treppenhaus oben, Eingangsbereich und Atelier

# Neues Bauen – zusammengefasst

Bezeichnung für eine Architektur mit stark funktionalem Charakter, die sich ab dem Ersten Weltkrieg deutlich vom Historismus des 19. Jahrhunderts absetzte. Obwohl das konservativ geprägte Bayern nicht zu den Zentren des »Neuen Bauens« gehörte, entstanden hier seit den 1920er-Jahren vor allem in den großen Städten zahlreiche exemplarische Bauwerke dieser architektonischen Reformbewegung.

## Zum Begriff

Neues Bauen ist ein architekturgeschichtlicher Stilbegriff für die formal und technisch fortschrittliche Architektur nach dem Ersten Weltkrieg. Eine Ausstellung vom Mai 1920 des »Arbeitsrats für Kunst«, ein Zusammenschluss wegweisender Architekten, mit dem Titel »Neues Bauen« machte den Begriff öffentlich. Diese Architekturerneuerung läuft auch unter der Bezeichnung »moderne Bewegung« oder ist der Neuen Sachlichkeit zugeordnet. Die Begriffskombination Neues Bauen wurde nach den Kriegszerstörungen des Zweiten Weltkriegs erneut für den programmatisch modernen Wiederaufbau und schließlich denkmalpflegerisch-städtebaulich als »Neues Bauen in alter Umgebung« benutzt.

## Grundsätze und Merkmale

Das Neue Bauen zielt darauf, die historistisch verdeckende Architektur des 19. Jahrhunderts durch formal funktionalistische und experimentell entwickelte Bautechniken der zeitgenössischen Bauaufgaben abzulösen.

Für die angestrebte Zweckmäßigkeit sollten die Formen theoretisch aus den Funktionen entwickelt werden mit Konstruktionen in Stahlguss, Eisenskelettbau, Beton mit vorgefertigten Elementen, Klinkermauerwerk, Glasrasterflächen und Fensterbändern.

Solche aus der inneren Funktion zweckerfüllte Architektur wurde in der Regel kubisch rechteckig organisiert, seltener organisch entwickelt. Das Flachdach war das Konzept, das allgemein als Erkennungsmerkmal dient.

Die Architektur sollte nicht nur harmonisch und rational, sondern auch gesellschaftlich reformierend wirken. Diesen sozialen Ansatz denunzierten die Nationalsozialisten als Kulturbolschewismus und lehnten ihn ideologisch ab, was den Schwierigkeiten der Allgemeinheit mit der neuen Architektur entgegenkam.

## Baufaufgaben

Die Bauaufgaben spiegeln die Wandlung des veränderten Lebensgefühls nach dem Ersten Weltkrieg. So zählen neben einzelnen programmatischen Villenbauten vor allem die großen Wohnsiedlungen der notwendigen Wohnungsfürsorge zu den Leistungen des Neuen Bauens. Ebenso wurden wegweisende Verwaltungsbauten, wie für die Post, und Bauten für die Gemeinschaft, wie Krankenhäuser, Sportstätten, Schulen und Kirchen, nach diesen Grundsätzen errichtet und selbstverständlich auch die seit der industriellen Revolution fortschrittlicheren Bauten der Arbeit, des Verkehrs und Anlagen der Elektrizitätsversorgung.

## Entwicklung und Verbreitung

Die Tradition des Neuen Bauens reicht auch in Bayern vor den Ersten Weltkrieg zurück und ist unter dem Schlagwort »die andere Tradition« bekannt gemacht worden. Das Neue Bauen kann daher nicht unmittelbar in Zusammenhang mit der Weimarer Republik gesetzt werden.

Reichsweit wurde das Neue Bauen durch die Gründung des Bauhauses, 1926 als staatliche Hochschule von Anhalt anerkannt, und durch die Werkbundausstellung »Die Wohnung« 1927 in Stuttgart als architektonisches Phänomen publik. In München und Bayern kam es trotz konservativer Grundstimmungen zu Bauwerken, die in Auseinandersetzung mit früherem Bauen doch formal und technisch Grundsätze des Neuen Bauens aufgriffen. Unter dem Oberbegriff Neue Sachlichkeit sind in der bayerischen Denkmalerfassung zahlreiche Werke aus dem breiten Strom der traditionell-orientierten Architektur herausgestellt worden. Solche herausragenden Bauten finden sich vor allem in den Großstädten München, Augsburg, Nürnberg, Würzburg, Fürth aber auch in kleineren Städten wo Wohnbauten und öffentliche Gebäude benötigt wurden.

## Zitatfetzen zum Thema »Neues Bauen« am Bauhaus

Neues Bauen hat sich als griffige Bezeichnung für avantgardistische, rationalistische, funktionalistische Architektur in Deutschland vom Anfang der 20er-Jahre bis 1933 fest eingebürgert.

Die ästhetische Strenge, der rechtwinklige »Kubismus« und die weiße Monochromie, für die vor allem die Dessauer Bauten stehen, außerdem die intensive Beschäftigung mit Fragen der Rationalisierung und Industrialisierung, repräsentieren nur einen wenn auch bedeutenden Zweig des Neuen Bauens.

Ludwig Mies van der Rohe's Bauten zeichneten sich durch eine stark abstrahierte, unterkühlt-klassizistische Note aus und durch ihre »Perfektion der Proportion und Qualität der Ausführung« (Gropius). Gropius war weder deziderter Klassizist noch Perfektionist. Der Bauhaus-Gründer wiederum ging in der funktionalistischen Radikalität und formalen Beschränkung seiner Entwürfe nie so weit wie Hannes Meyer oder Ludwig Hilberseimer.

Gemeinsam sind allen Projekten die rationalistische Grundhaltung, die selbstverständliche Ablehnung des Historismus und die grundsätzliche Fortschrittsfreundlichkeit, doch in der konkreten Ausformulierung werden z. T. deutliche Unterschiede erkennbar. »Die Baumeister dieses Buches bejahen die heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo, sie streben noch immer kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden«, schrieb Gropius.

Im Vorwort zur zweiten Auflage, 1927, strich Gropius besonders den – auch damals schon aktuellen – Aspekt der Globalisierung heraus und rühmte den »[...] neue[n] Baugeist unseres technischen Zeitalters, der unaufhaltsam die ganze zivilisierte Welt zu erobern [beginnt]«. Er diagnostizierte eine immer dichter werdende und die nationalen Grenzen ignorierende »Einheitlichkeit des neuen Baugepüges«, vermied aber peinlich den Begriff Stil, galt Stil doch als etwas Veraltetes, Äußerliches, das nicht zum funktionalistischen Anspruch des Neuen Bauens passte.

Drei Grundprinzipien destillierten Hitchcock und Johnson heraus: die körperhafte und raumbetonende Wirkung der Bauten; die modulare Regelmäßigkeit, d. h. der Verzicht auf Hierarchie und Symmetrie; schließlich die Ablehnung aufgesetzter Dekoration.

In dem schachtelförmigen Hauptgebäude des Werkes mit großen membranartigen Glasflächen, stützenlosen transparenten Ecken und scheinbar frei schwebenden Treppen fassten Gropius und Meyer vieles zusammen, was damals in der

Luft lag. Auch wenn der Begriff noch nicht existierte – das Fagus-Werk ist eine Inkunabel des Neuen Bauens.

Auf der Höhe des damaligen technischen und zivilisatorischen Fortschritts wollte Gropius »auch das Bild der Bauten aus der Vogelschau, das die Menschen früherer Zeiten nicht zu Gesicht bekamen, bewußt [...] gestalten.«

Man wollte nicht nur anders, besser, zeit- und bedarfsgerechter bauen als vor dem Krieg, man wollte neue Städte schaffen und mit ihnen auch eine neue, gerechtere Gesellschaft.

Beim typischen modernen Einzelhaus der 20er- und frühen 30er-Jahre handelt es sich keineswegs immer um eine Betonkonstruktion, sondern oft um einen – vorzugs- aber nicht zwangsweise hell verputzten – Ziegelbau; es ist kubisch und flachgedeckt, mitunter (ins mehreren z. T. aufgeständerten Kuben arrangiert; über große, scharf eingeschnittene und asymmetrisch angeordnete Fenster und über Dachterrassen öffnet es sich dem umgebenden Garten; die Grundrisse sind offen angelegt, mitunter lösen sich die Räume und Geschosse in einem vielschichtigen Raumkontinuum auf.

Im äußeren Erscheinungsbild, das auf das Steildach (als traditionelles Symbol von Behausung verzichtete, die Grenzen zwischen innen und außen verschwimmen ließ, mitunter »die traditionelle Architektur buchstäblich auf den Kopf (stellte)« und den Garten auf's Dach holte, ja sogar dem Haus regelrecht den Boden unter den Füßen wegzog und es in die Luft hob, und im Inneren, das weder klassische Raumhierarchien noch einen traditionell repräsentativen Salon anbot, stattdessen offene Räume und funktionale Ausstattungen, die bisweilen an ein Schlafwagenabteil oder eine Luftschiffgondel erinnerten. Die Bauherren kamen aus dem liberalen, weltoffenen, oft jüdischen Groß- und Bildungsbürgertum

Für den – in der Regel bewusst in Kauf genommenen – Verzicht auf herkömmliche Repräsentativität, Gemütlichkeit und mitunter auch Wohnqualität erwarben sie gebaute Ausweise ihrer Unkonventionalität, Fortschrittlichkeit und Rationalität.

Aus Moches Beschreibungen werden das (Über-)Maß an Planung und die funktionalistischen Überlegungen deutlich, die in diesem »Labor« stecken; so notierte er, dass das Speisezimmer »[...] nur für verhältnismäßig kurzen Aufenthalt eingerichtet [ist] und [...] deshalb nur so groß oder wenn man will so klein zu sein [braucht], dass vier bis sechs Personen am Tisch bequem Platz nehmen können.«

Wohnmaschine – Gemeint war nicht (oder zumindest nicht in erster Linie) die Maschinisierung des Wohnens als Lebensvorgang, sondern die Maschinisierung und Optimierung des Wohnbaus und der Wohnungsausstattung. Der »Baukosten

im Großen« sah wenige kubische, leicht industriell vorzufertigende Elemente (»Einzel-Raumkörper«) vor, aus denen sich verschiedene Haustypen zusammensetzen lassen. »Der »Baukasten im Großen«

Schon damals propagierte Gropius die Verwendung standardisierter Bauteile und die Ermittlung von »Normalgrößen«. Der »Wechsel von Form, Material und Farbe« sollte jedem Haus sein eigenes Gepräge geben.

Dazu gehörten, neben stadtplanerischen Aspekten, die »typisierung und normierung ganzer häuser oder ihrer teile«, die »fabrikmäßige herstellung von wohnhäusern auf vorrat, die in spezialfabriken in montagefähigen einzelteilen [...] auf der grundlage der normung erzeugt werden«, die »rationelle Baubetriebswirtschaft auf der Baustelle, montagefließarbeit noch vorbereitetem zeitplan«

»vereinigung größtmöglicher variabilität mit größtmöglicher typisierung«.

»Form ever follows function«

Die Vorherrschaft der Funktion über die Form wurde zum Axiom moderner Architektur.

Keine pompösen historistischen Fassaden sollten den Zweck des Bauwerkes verhüllen, keine repräsentativen Zwänge den Grundriss einer Wohnung bestimmen usw. – waren mindestens genauso formal wie funktional bestimmt.

Hannes Meyer: »alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: »funktion mal ökonomie«. bauen ist kein ästhetischer prozeß. [...] bauen ist nur organisation. diese funktionell-biologische auffassung des bauens als einer Gestaltung des lebensprozesses führt mit Folgerichtigkeit zur reinen konstruktion [...].«

Gropius: »Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus, ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn und Zweck aus sich selbst heraus durch die Spannung seiner Baumassen zueinander funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Bauens verschleiert.«

Der »klare organische Bauleib«, den nicht nur Gropius, sondern wohl alle modernen Architekten forderten, schloss kategorisch ein Sattel- oder Walmdach aus. Das Flachdach avancierte zum Erkennungszeichen moderner Architektur, bei Villen wie bei Siedlungsbauten oder Bürohäusern.

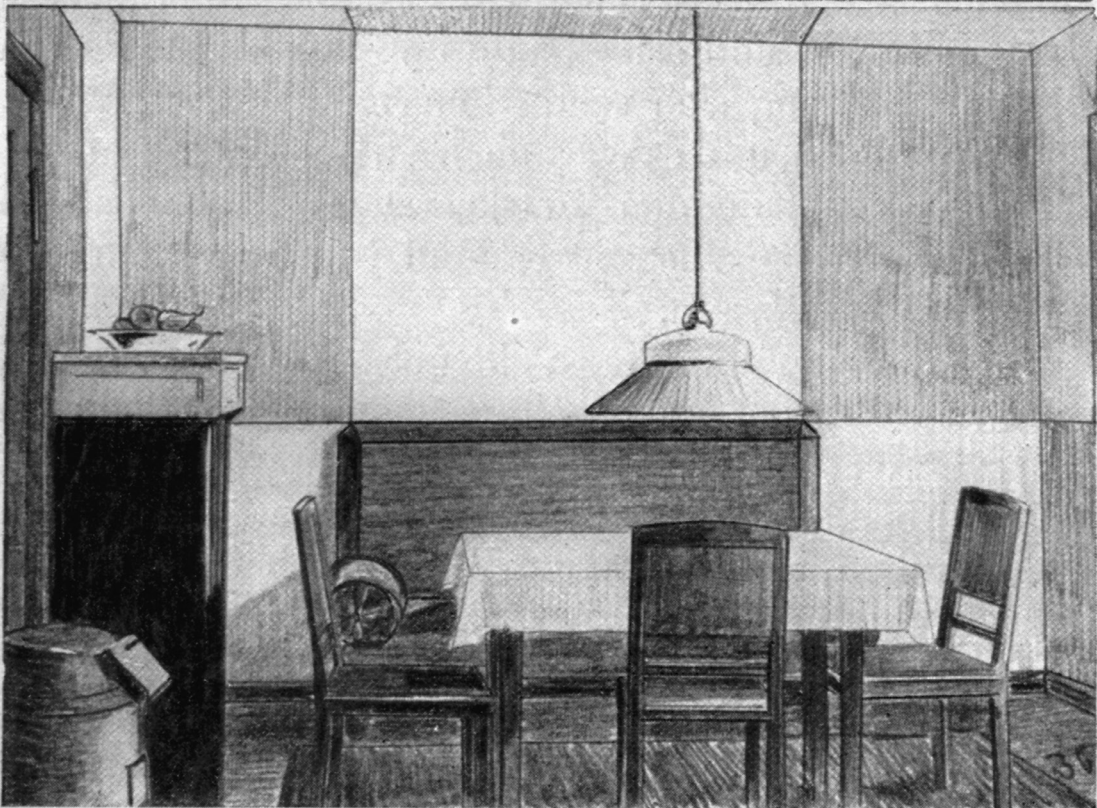
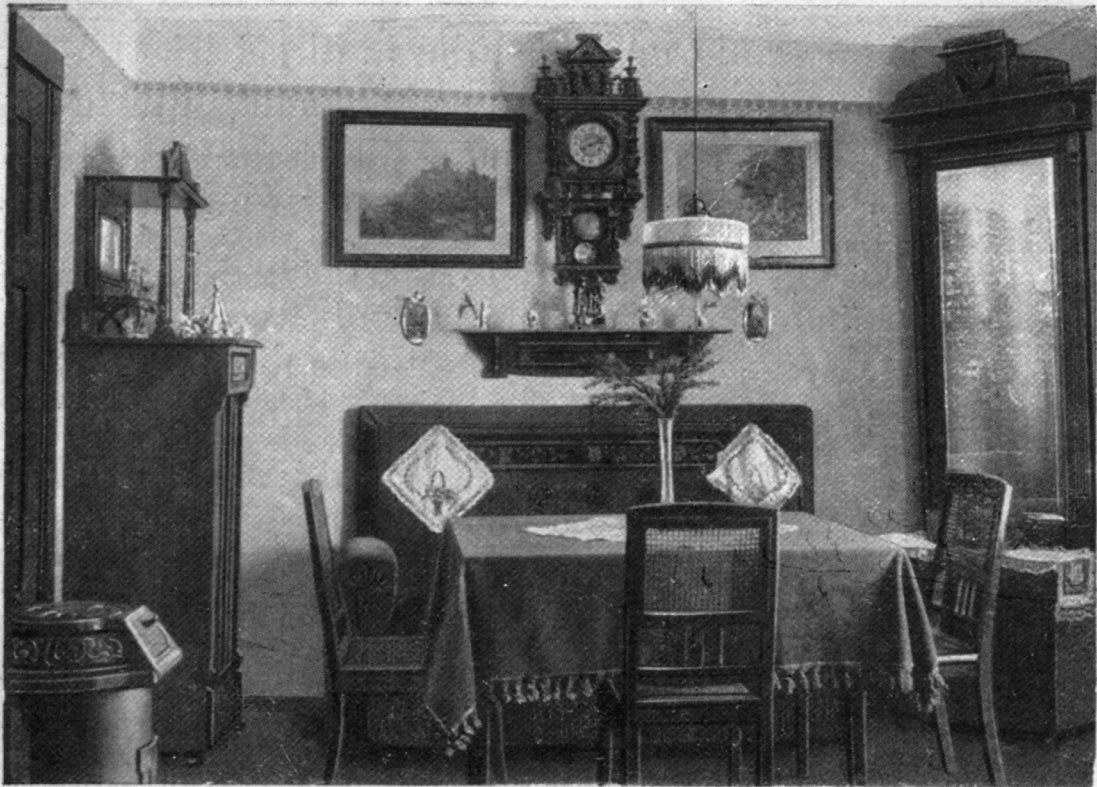
»Die Bauweise der Häuser«, so schlussfolgerte er, »erfordert naturgemäß einen erheblich höheren Aufwand an Heizungs-material als die Häuser in der bisherigen Bauart, da einmal die Wärmetransmission eine andere ist und zum anderen die mehr oder weniger großen Glasflächen der Ateliers und der Treppenhäuser erhebliche Abkühlungsflächen darstellen.«

Wenn Gropius 1930 verkündete, dass »heute [...] noch vieles als luxus [wirkt], was übermorgen zur norm wird«, so sollte er damit Recht behalten.

»der organismus eines hauses ergibt sich aus dem ablauf der vorgänge, die sich in ihm abspielen – in einem wohnhaus sind es die funktionen des wohnens, schlafens, badens, kochens, essens, die dem gesamten hausgebilde zwangsläufig die gestalt verleihen ... die baugestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie entspringt allein aus dem wesen des baus, aus einer funktion, die er erfüllen soll.«

»... architektur erschöpft sich nicht in zweckerfüllung, es sei denn, dass wir unsere psychischen bedürfnisse nach harmonischem raum, nach wohlklang und maß der glieder, die den raum erst lebendig machen, als zwecke höherer ordnung betrachten« (Gropius 1930, bauhausbauten dessau)

Der Kritiker Max Osborn verglich damals die Meisterhäuser mit dem Musterhaus von 1923 (Haus am Horn): »Ich denke noch an das Musterhaus der Weimarer Ausstellung von 1923 zurück, wo es bös ungemütlich, orthodox-puritanisch, leer und kalt aussah. Jetzt haben die Wohnhäuser in ihrer Raumgestaltung wie in ihrer Inneneinrichtung Wohnlichkeit, Behagen, Komfort angenommen.«



**Abb. 45. Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers**

Alle Möbel beibehalten, Korrektur der Stühle durch Schwarzleinenbezug, Spiegelglas am Kleiderschrank im Schlafzimmer angebracht, Regulator durch Taschenuhren überflüssig, Wände mit klarer Farbaufteilung (dunkle Ecken hell), Sofa mit Leinenbezug, oberer Vertikoteil hell gestrichen, Lampe niedriger mit Papierschirm