

Dessau: Höhepunkt der Ästhetik in der Industrie-Epoche – das Bauhaus und seine Bauten

Weitreichender Zusammenhang. In Dessau hatte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert ein aufgeklärter Kleinfürst eine vielbewunderte Gesellschafts-Utopie geschaffen: eine Synthese von Empfindung und Vernunft, sozialem und kulturellem Verhalten, Nutzen und Schönheit.

Davon ist vieles mental lebendig, als das Bauhaus 1925 nach Dessau kommt.



Lyonel Feininger: Kathedrale des Sozialismus (1919, Holzschnitt)

Bei der Wiedereröffnung des Bauhauses in den 80er Jahren wird der Zusammenhang zwischen Gartenreich und Bauhaus erneut diskutiert. Der Begriff „Industrielles Gartenreich“ entsteht.

In diesem Diskurs ergeben sich Verbindungen zur IBA-Berlin / Strategien für Kreuzberg (Hardt-Walther Hämer) und der IBA-Emscher Park im Ruhrgebiet (Karl Ganser, Gerhard Seltmann). Der gemeinsame Faden ist die Begleitung des industriellen Struktur-Wandels: in einer Synthese von Potential-Denken und Gestalten. In diesem Kontext entwickelt die Landesregierung 1996 eine Strategie: es entsteht eine Agentur zur Entwicklung der regionalen Struktur. Verknüpft mit dem Gedanken an die Expo Hannover heißt dieses umfangreiche Projekt-Paket (S. 596): Expo 2000 Sachsen-Anhalt.

Das Drama der Vorgeschichte: Aufstieg und Fall des Bauhauses in Weimar

Walter Gropius gründet 1919 das Bauhaus.

Er ist seit 1910 Mitglied im Deutschen Werkbund – ebenso wie der künstlerische Berater der Zukunfts-Industrie, des Elektrizitäts-Konzerns AEG, Peter Behrens. Behrens entwickelte aus industriellen Materialien und Prozessen eine eigene Ästhetik der Industrie. 1908 bis 1910 war Gropius im Atelier von Beh-

rens tätig, vor allem als Architekt. Er sog dort neue Ideen ein. Und radikalisierte sie.

Demokratischer Aufbruch in Weimar: die provisorische Regierung in Sachsen-Weimar-Eisenach beruft Gropius. Er vereinigt 1919 die Kunstgewerbeschule und die Hochschule für bildende Kunst: im Bauhaus. Die Idee ist Teil der umfangreichen Lebensreform-Bewegung, die sich in vielen Facetten seit 1900 entfaltet. 1919 fordert Gropius im Arbeitsrat für Kunst: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.“

„das grundziel für den aufbau des bauhauses war die syntese alles künstlerischen schaffens zur einheit, die vereinigung aller werkkünstlerischen und technischen disziplinen zu einer neuen baukunst als deren unab lösbare bestandteile, zu einer baukunst also, die dem lebendigen leben dient.“¹

Das Bauhaus ist Teil der Bewegungen für Sozialreform (Bodenreform) und Lebens-Reform (Naturschutz, Gartenstädte, Kleider-Reform, Freikörper-Kultur).

Gegenwind. Schon bei der Übernahme gibt es starken Gegenwind. Gropius spricht von Konservatismus und Traditionalismus, Obstruktion und Anfeindung.

Drei Monate nach der Vereinigung fordert der ehemalige Kunsthochschulprofessor Max Thedy den Rücktritt von Gropius.

Gropius im Herbst 1919: „Die Bürgermeute heult gewaltig gegen mich, zur Zeit müssen alle Schritte in der Stille geschehen, damit sie nicht hintertrieben werden können“.

Zerstörung. Erster Erfolg der Gegenseite: schon 1920 wird die Kunsthochschule wieder eingerichtet. Im März 1923 entsteht im Landtag Thüringen eine Initiative deutschnationaler Abgeordneter gegen das Bauhaus. Im November 1923 durchsucht die Reichswehr das Haus von Gropius. Im April 1924: „Kleine Anfrage“ des deutsch-völkischen Blocks im Land-

tag. Die „Weimarer Künstlerschaft“ fordert die Beseitigung des Bauhauses. Der rechtskonservative Baurat sagt: die künstlerische Leistung des Bauhauses stehe auf der Stufe der „Bildnerie der Geisteskranken.“

Im September 1924 wird behauptet: das Bauhaus ist „nicht rentabel“. „Vorsorgliche“ Kündigung von Direktor und Meistern zum 31. März 1925. Etat-Kürzung. Gropius und die Meister kommen der staatlichen Auflösung zuvor: am 26. Dezember 1924 lösen sie das Bauhaus selbst auf. Letzte Tat in Weimar: Ein Bauhaus-Fest am 28. / 29. März 1925.

Oberbürgermeister Fritz Hesse holt das Bauhaus nach Dessau

Schon im Sommer haben Walter und Ise Gropius die Idee, das Bauhaus in einer anderen Stadt weiterzuführen. Ise Gropius spricht im September 1924 in Köln mit Oberbürgermeister Adenauer.

Die Idee. Der Oberbürgermeister von Dessau, Fritz Hesse (Mitglied der Demokratischen Partei; S. 373), liest im Feuilleton des ›Berliner Tageblattes‹ immer wieder Artikel des Kunstkritikers Fritz Stahl über das Bauhaus. So kommt er, als er von der Auflösung in Weimar hört, auf die Idee, sich von Dessau aus darum zu bemühen.

Dieselbe Idee hat der Chefdirigent der Oper Dessau, Franz von Hoeßlin (Nachfolger von Hans Knappertsbusch). Er geht zu Hesse. Sie fragen den Landeskonservator von Anhalt, Dr. Ludwig Grote. Grote war schon früher von Werkbund-Mitglied Heinrich König, der mit Gropius befreundet ist und die Lage in Weimar kennt, mit einer solchen Überlegung angesprochen.

Dieser fährt an einem der nächsten Tage nach Weimar und sondiert. Bauhaus-Direktor Walter Gropius ist nicht

greifbar: gedrängt von den Meistern war er nach der Strapaze mehrerer Jahre und dem dramatischen Finale schon zur Erholung nach Sizilien gereist, vier Wochen. Die Bauhaus-Meister Moholy-Nagy und Muche führen Grote.

Überzeugen. Landeskonservator Grote gewinnt die beiden Bauräte der Stadt, Schmetzer und Overhoff, dann den Minister Kurt Müller. Hesse überzeugt zwei weitere Landesminister, den Ministerpräsidenten Deist, alle Sozialdemokraten, sowie den Innenminister Dr. Weber, wie Hesse in der Demokratische Partei, ferner den Abteilungsleiter des Schulwesens, Prof. Blum.

Am 19. Februar kommen Kandinsky und Muche mit ihren Frauen nach Dessau und werden von Hesse geführt. Die Stadt enttäuscht sie, aber die Umgebung begeistert – also die Wirkung des ›Gartenreiches‹ von Fürst Franz.

Am nächsten Morgen besprechen sie sich mit den Bauhaus-Meistern und telegrafieren schon am nächsten Tag an Hesse: alle stimmen zu. Die Übersiedlung soll vor dem 1. April geschehen, weil dann Weimar endet.

Der Gemeinde-Rat. Zunächst hält Hesse den Plan strikt geheim. In nichtöffentlicher Sitzung macht er am 5. März den Gemeinderat mit dem Plan bekannt. Alle Mitglieder fahren nach Weimar. Sie nehmen einige Gäste mit: Mitglieder der anhaltischen Regierung, den Landtags-Präsidenten und Reichstagsmitglied Peus sowie Vertreter der Handels- und der Handwerkerkammer, ferner die Lokal-Chefs der beiden Dessauer Zeitungen. Sie besichtigen das Bauhaus.

Gropius überzeugt die 50 Teilnehmer nach der Führung und dem Mittagessen im Fürstenhof mit einem zweistündigen Vortrag. Dann erinnert Hesse an den Impuls des Erziehers Basedow und an das damals heftig umstrittene Philanthropin. Lyonel Feininger erzählt Hesse im Gespräch die Schikanen der thüringischen Regierung. Auf der Heimreise: heftige Diskussionen.

Die Synthese. Dessau besitzt eine Handwerkerschule, in Kunstgewerbe- und Handwerkerschule umbenannt. Sie hat ihren Sitz an der Mauerstraße. Hesse möchte für sie und das Bauhaus eine einheitliche Leitung.

Gropius trägt vor. Auf Einladung von Hesse spricht Gropius am 14. März im ›Evangelischen Vereinshaus‹ vor rund 1 000 Menschen, der gesamten Prominenz und den drei anhaltischen Ministern zwei Stunden lang über das Bauhaus.

An der Tür werden Gegen-Flugblätter verteilt: „Der Bauhaus-Spuk“.

Weitere Opposition.

Die Bauräte beginnen zu schwanken.

Aber eine Sympathie-Kundgebung von Ludwig Mies van der Rohe, unterstützt von Peter Behrens und anderen Mitgliedern der Berliner Architekten-Vereinigung ›Der Ring‹, richtet sie wieder auf.

Die entscheidende Gemeinderats-Sitzung findet am 23. März statt. 15 Stadtverordnete gehören einer Arbeitsgemeinschaft von Deutschnationalen, Deutscher Volkspartei und Vertretern der Hausbesitzer-Vereinigung an. Ein Teil ist vom Weimarer Besuch beeindruckt, gerät aber unter starken Druck der Parteispitzen.

Die Sozialdemokraten begrüßen zunächst das Bauhaus, werden dann aber unter großem Druck unsicher. Ihre Position bleibt bis kurz vor der Sitzung schwankend. Ein Vortrag des Dessauer Kunsthistorikers Dr. van Kempen führt zum Ja der Fraktion. Es entscheidet.

Ergebnis: 26 Ja-Stimmen von Sozialdemokraten, Demokraten und Magistrat, 15 Nein-Stimmen. Die gesamte Rechte ist dagegen.

Das neue Bauhaus in Dessau

Gropius erhält Anfragen und Angebote: aus Darmstadt, Krefeld, München, Mannheim, Hagen, Frankfurt am Main und Hamburg. Sie sind ziemlich vage. Dessau ist konkret.

Fritz Hesse, Dessaus sozialliberaler Bürgermeister (Demokraten), macht das weitestgehende Angebot: Dessau möchte das Bauhaus als ganzes übernehmen, es finanziert ein großes Gebäude sowie Wohn-Häuser für die Meister. Fritz Hesse stellt auch größere Aufträge in Aussicht, vor allem Wohnungs-Bau zur Linderung der großen Wohnungs-Not. Perspektive: Junkers-Werke (S. 354). Der Meisterrat entscheidet sich: Dessau.

Provisorische-Unterkunft. Im März/ April 1925 zieht das Bauhaus um. Zunächst in eine provisorische Unterkunft: in das ehemalige Gebäude der Kunstgewerbeschule.

Die Kunstgewerbeschule in Dessau entstand am Ende des 19. Jahrhunderts. 1897 eigener Bau (Mauerstraße 36, später Otto-Holz-Straße, im Zweiten Weltkrieg zerstört). Die Ateliers der Meister sind in der ›Kunsthalle‹ (später Museum für Naturkunde und Vorgeschichte). Die Werkstätten kommen in der Mauerstraße im Textilversandhaus F. A. Seiler (später Warenhaus) unter.

Die Neubau-Planung. Im März 1925 beginnt Gropius die Planung. Es gibt kein genaues Raum-Programm. Gegenstrom: Kunstgewerbe- und Handwerkerschule wehren sich. Mit Erfolg. Neue Disposition: In einem Teil des Neubaus soll die Gewerbliche Berufsschule untergebracht werden. Im Juni 1925 zeigt Gropius dem Magistrat und am 22. Juni dem Bauausschuß und dem Finanzausschuß Zeichnungen und ein Modell in Gips. Zustimmung von allen Fraktionen. Überraschung: auch die rechten Parteien sind dabei, lassen jedoch im Protokoll ausdrücklich vermerken: dies ändert nichts an ihrer grundsätzlichen Ablehnung. Auch das ›Gesellenhaus‹ (Atelier-Haus) soll gleich mitgebaut werden.

Der erste Entwurf („Vorentwurf“) trägt die Handschrift des Mitarbeiters Carl Fieger. Er ist außerordentlich opulent: weiträumig, mit großer Geste. Deutlich erinnert er an Bauten von Erich Mendelsohn.

Der zweite Vorentwurf, ebenfalls gezeichnet von Carl Fieger, besitzt in den beiden Ansichten von Westen und von Nordosten sowie im Modell bereits alle wichtigen Bestandteile des heutigen Bau- es.

Der endgültige Entwurf klärt einiges: Er beseitigt monumental-repräsentative Züge. Und er verringert glücklich den Brücken-Trakt um ein Geschoß. Hinzu kommen Veränderungen von Details, vor allem mancher Fenster.

Entwurfs-Methode. Gropius kann nicht gut zeichnen. Daher entwirft er vor allem mit der Sprache. Das läuft so ab: Gespräch zwischen Gropius und Fieger; Fieger Skizzen; Gropius erläutert und verfeinert nochmals seine Ideen; Fieger ändert.

Gropius nennt als mitarbeitenden Architekten an seinen Bauten in Dessau: Karl Fieger, Friedrich Hirz, Max Krajewski, Fritz Levedag, Otto Meyer-Ottens, Ernst Neufert, Heinz Nösselt, Richard Paulick, Herbert Schipke, Bernhard Sturzkopf, Franz Thröll, Walter Tralau, Hans Volger.

Neufert macht die Werkplanung. Dafür verschiebt er seine Berufung an die Hochschule in Weimar von März 1926 bis zum 22. September.

Richtfest im April 1926.

Einweihung. Am 4. Dezember 1926 wird das Gebäude eingeweiht: mit einer Ausstellung und vielen in- und ausländischen Gästen. „Am Morgen des 4. Dezember 1926 rollten elegante Kutschen, von rassigen Pferden gezogen, und einzelne Autos von modernster Bauart am Eingang des Festhauses vor. Den Wagen entstiegen würdevolle Herren in Frack und Zylinder, begleitet von stolzen Damen in großer Garderobe.

Von einer Schar Bauhüslers flankiert, durchschritten sie die weit geöffneten Eingangstüren und sahen sich inmitten der neuen, von viel Licht durchfluteten Pracht. Staunend erlebten sie die Festebene des Hauses; plaudernd, flanierend bewegten sich die ehrenwerten Gäste:

Wissenschaftler und Künstler von Rang und Würden, Magnaten von Wirtschaft und Banken, Verwaltung und Intelligenz jeden Genres, und zwischen ihnen die Bauhäusler, angetan mit beigefarbenen weiten Hosen nach neuestem Charlestonschnitt und taubenblauen Hemden.

Bis sich die großen Türen zur Aula öffneten und Walter Gropius als Herr des neuen Hauses feierlich seine Gäste in der gleichen schlichten Sprache begrüßte, die auch sein Werk, das Bauhausgebäude ausstrahlt.

Uns jungen Vorkurslern hätte keine bessere Vermittlung des Gropius'schen Gedankengutes gegeben werden können, als in diesem schönen Neubau...“²

Gropius spricht über die Geschichte des Bauhauses und erläutert die Ziele der ›Hochschule für Gestaltung‹. Kunst und Technik sollen zu einer Einheit geführt werden.

Gropius später (1930) im Bauhaus-Buch: „Ein aus dem heutigen Geist entstandener Bau wendet sich von den repräsentativen Erscheinungsformen der Symmetriefassade ab. Man muß sonst um diesen Bau herumgehen, um seine Körperlichkeit und die Funktion seiner Glieder zu erfassen.“³

Zur Einweihung werden auch die bezogenen Meister-Häuser sowie die ersten Häuser in der Siedlung Törten, 60 Einzelwohnhäuser mit Gärten, gezeigt.

„Wohl annähernd zweitausend Gäste mögen es gewesen, die das Haus erfüllten. Überall erklang oder erdröhte Musik, überall wurde getanzt, gesungen, gelacht, alle gaben sich ausgelassener Fröhlichkeit hin, die erst am hellen Vormittag des nächsten Tages endete.“⁴

Tourismus. Der Strom der Besucher reißt nicht ab. Gropius reist viel und hält Vorträge. Das ist Werbung für das Bauhaus. Die Berliner Illustrierte bezeichnet das Gebäude als die „modernste Kunstschule der Welt“.

Übersicht: das Funktions-Schema des Gebäude-Komplexes

Es gibt fünf Bereiche⁵:

Fachschul-Gebäude (West-Flügel):
Technische Lehranstalt.

Brücken-Trakt: Verwaltungen der Fachschule und des Bauhauses. Oben geplante Architektur-Abteilung und Privat-Atelier „Baubüro Gropius“.

Werkstätten-Trakt.

Aula-Trakt: „Wohlfahrtseinrichtungen für die Studierenden“.

Aula. Bühne. Speise-Saal. Die Bühne kann nach zwei Seiten geöffnet werden: zur Aula und zum Speise-Saal. Speise-Saal, Aula und Foyer bilden eine Fest-Ebene.

An der Süd-Seite erschließt die große Terrasse den Blick auf den großen „sport-spielplatz.“⁶

Atelier-Haus. Über dem Küchen-Geschoß gibt es in vier Stockwerken 24 Ateliers. Der Namen „Prellerhaus“ erinnert an einen Weimarer Maler der Goethe-Zeit⁷.

Walter Gropius (1930): „die Überlegung, daß menschen, die an einer gemeinschaftlichen aufgabe arbeiten, wie im bauhaus, die möglichkeit haben müssen, sich zeitweise ungestört außerhalb der gemeinschaft ganz auf sich selbst zurückziehen zu können, führte dazu, das ateliergebäude der studierenden vom übrigen betrieb abzurücken und jedem einzelnen atelier möglichste wohnruhe, ja auch jedem seinen eigenen kleinen balkon zu geben“⁸.

Es ist das erste Studenten-Wohnheim einer Hochschule in Deutschland.

Das Bauhaus ist ein Mikrokosmos: beisammen sind Wohnen, Essen, Arbeiten, Lernen, Unterhaltung. Gropius intendiert ein „Gesamtwerk“.

Die Grundrisse der Geschosse

im Bauhaus um 1926 / 1927. Alle Angaben von West nach Süd.

Keller-Geschoß. Im Fachschul-Trakt: Werkräume der Fachschule. Im Werkstatt-Bau: Druckerei. Färberei. Bühnen-Werkstatt. Bildhauerei. Pack- und Lager-Räume. Druckerei und Magazin sind heute die Räume des „Klubs“. Östlich vorgelagert: eingeschossiger Bau als Lager.

Im Aula-Trakt: Heizungs-Anlagen und Kohlen-Lager.

Im Atelier-Haus: Hausmeister-Wohnung. Bäder. Gymnastik-Raum. Garderobe für die Sportler. „eine elektrische waschanstalt“.

Erdgeschoß. Im Fachschul-Trakt: Eingang. Treppenhaus. Mittelflur. An jeder Seite zwei Klassen. Raum für Materialien. Zwei Laboratorien und Physik-Saal. Im Brücken-Trakt: Durchfahrt. Im Werkstatt-Bau: Eingang. Treppenhaus. Vestibül. WC. WC. Ausstellungs-Raum. Material-Raum. Meister-Raum. Polier-Raum. Tischlerei, geleitet von Marcel Breuer. Maschinen-Raum. Furnier-Raum. Wasch-Raum. Schmales Treppenhaus. Im Aula-Trakt: Aula. Bühne. Kantine (Speise-Saal). An der Süd-Seite Terrasse mit zwei Aufgängen. Im Atelier-Haus: Eingang. Vestibül. Treppen-Haus. WC. WC. Putz-Raum. Küche. Anrichte. Speise-Kammer. Schüler-Zimmer.

1. Obergeschoß. Im Fachschul-Trakt: Treppenhaus. Mittelflur. An jeder Seite zwei Klassen. Nach Osten: Lehrer-Zimmer und Bibliothek. Im Brücken-Trakt: Flur. An der Ost-Seite im westlichen Teil Verwaltung der Fachschule, in der Mitte und im südlichen Teil Verwaltung des Bauhauses. Schreib-Raum. Warter Fachschule. Verwaltungs-Raum. Besprechungs-Raum. Direktion. Verwaltung Bauhaus. Buchhaltung / Kasse. Warter Bauhaus. Telefon. Lehr-Saal. WC. Im Werkstatt-Trakt: Treppenhaus. Vestibül. Material-Raum. Grundlehre-Werkstatt,

geleitet von Laszlo Moholy-Nagy. Weberei. Material-Raum. Meister-Raum. Garderobe. WC / Wasch-Raum. Schmales Treppenhaus. Im Atelier-Haus: Treppenhaus. Mittelflur. An der Süd-Seite Tee-Küche. Davor ein gemeinsamer Balkon. Östlich vier Atelier-Räume mit individuellem Balkon. Westlich WC und drei Atelier-Räume. Insgesamt gibt es in den oberen vier Wohn-Geschossen 28 „wohnateliers für studierende“, auf jeder Etage eine Teeküche.

Walter Gropius (1930): „jedes studierenden-atelier besteht aus einem 5,17 / 4,35 (achsenmaß) großen raum, mit schlafnische, waschtisch mit fließendem wasser und zwei wandschränken. gemeinsame teeküche in jedem stock. speiseaufzug.“⁹

Das Dach ist begehbar. Es hat eine Brüstung und eine umlaufende Sitz-Bank. Der freie Raum ist ein Gymnastik-Platz für die Studierenden.

2. Obergeschoß: Im Fachschul-Trakt: Fünf Klassen. Im Brücken-Trakt: Stapelraum. Architektur. Leitung der Architektur. Büro der Architektur. Lehr-Saal. Im Werkstatt-Trakt: Im West-Bereich Galvanisier-Werkstatt. Schleiferei. Metall-Werkstatt. Maschinen-Raum. Schmiede. Im Ost-Bereich: Atelier. Lackier-Werkstatt.

Veränderungen. Das Konstruktions-System ist so angelegt, daß in Zukunft Veränderungen der Funktionen möglich sind.

Leitlinien des Entwurfs für das Gebäude

Walter Gropius: „... da ich selbst mitten in den kulturellen Kämpfen gestanden und alle Schwankungen auf und ab miterlebt habe.“¹⁰

Walter Gropius: „ziel für die organisation eines guten grundrisses: richtige ausnutzung der sonnenlage, kurze zeitsparende verkehrswege,

klare trennung der einzelnen abteilungen des organismus, variationsmöglichkeiten der raumfolgen für etwa notwendig werdende organisationsveränderungen mit hilfe sinnreicher achsenteilung.“¹¹

Das Gebäude schließt sich nicht gegen den umliegenden Raum ab, sondern greift geradezu propellerartig in ihn ein. Der Außenraum durchflutet den Innenraum. Und der Innenraum erweitert sich zum Außenraum.

Es gibt keine Hauptfassade. Der Gebäude-Komplex hat keine Vorder- und Rückseiten mehr, sondern ist überall interessant: jedesmal auf eine neue Weise.

Industrie-Ästhetik

Walter Gropius (1930): „das große publikum interessiert sich aus naheliegenden gründen in erster linie für die äußere erscheinungsform der bauten. die natürliche trägheit des menschen verhindert eine schnelle umstellung der öffentlichen anschauung gegenüber den veränderten neuen formen.

die geschichte der technik zeigt, daß sich neue technische erfindungen zunächst hinter dem imitativ übernommenen kleid der vergangenheit verstecken. die ersten automobile sahen den postkutschen ähnlich!

aber allmählich hat sich der heutige mensch infolge der rapiden entwicklung der technik daran gewöhnt, neue, logisch [!] entwickelte erscheinungsformen schneller anzunehmen.

die moderne baukunst hat hand in hand mit der technik ein charakteristisches gesicht entwickelt, das von der alten handwerklichen baukunst erheblich abweicht.

seine typischen kennzeichen sind klare, aller unnötigen zutaten bare, wohlproportionierte [!] züge, wie sie auch den modernen ingenieurmäßigen [!] produkten der maschine [!] eigen sind, unbe-

schwert [!] von einer alten vorstellungswelt, die andere technische [!] voraussetzungen hatte.

den schöpferisch arbeitenden architekten interessiert es in erster linie, neue funktionen [!] aufzudecken [!] und sie technisch [!] und gestalterisch [!] zu bewältigen.

entscheidend für die beurteilung eines bauwerks bleibt die feststellung, ob der architekt oder [!] ingenieur mit dem geringsten aufwand an zeit und material ein instrument [!] geschaffen hat, das funktioniert [!], d. h. das dem geforderten [!] lebenszweck [!] vollendet [!] dient [!], wobei diesem lebenszweck sowohl seelische [!] wie materielle forderungen zugrunde liegen können.“¹²

„Wieviel hat die moderne technik beigetragen zu der entscheidenden wiedergeburt der architektur und zu der geschwindigkeit, mit der sie sich entwickelte! unsere neuen technischen mittel haben die vollen ziegelwände in dünne Pfeiler aufgelöst, mit dem ziel größtmöglicher ersparnis an gewicht, transportmasse und raum.

Neue künstliche, synthetische Baustoffe – Stahl, Beton, Glas – treten an die Stelle traditioneller Rohmaterialien.

Qualitative Höchststeigerung der Materialfestigkeit machte es möglich, leichtere, fast schwebende Gebäude zu konstruieren, was früher technisch unmöglich war.

Allein diese gewaltige ersparnis an tragender masse war schon eine revolution in der architektur.

Eines der wesentlichsten merkmale der neuen bautechnik beruht darin,... die last des ganzen gebäudes auf ein stützenskelett aus stahl oder beton zu verlegen.

... Die Wände sind lediglich eine Schutzhaut...

... führt konsequent zu sich steigern der vergrößerung der wandöffnungen, die das tageslicht ungehemmt einströmen lassen.

... tritt logisch das... Fensterband, ...

spielt das Glas eine immer stärkere Rolle. Seine leichte, schwebende,... Stofflichkeit...“¹³

Pole. Walter Gropius (1935): „Je mehr wir aus Gründen der Vernunft dazu getrieben werden, unsere Arbeit zu mechanisieren, umso notwendiger muß das Schöpferische in jedem Individuum gepflegt und entwickelt werden... Wäre die Mechanisierung Selbstzweck, so müßte das Wichtigste, die lebendige, volle Menschennatur, verkümmern...“¹⁴

Die Bühne am Bauhaus

Oskar Schlemmer gestaltet sein Theater mit ähnlichen räumlichen Spannungsformen wie wir sie in der Architektur, in den Objekten und in der Grafik finden.

„nachdem es in dem dessauer neubau endlich gelungen ist, auch eine art bühne einzubauen... nachdem nun also die so sehr gewünschte „hausbühne“ endlich da ist...

was das heißt, von bestimmten räumlichen maßen auszugehen und alles auf sie zu beziehen, kann nur der ermessens, der weiß, was raummathematik und -dynamik heißt: nämlich die gesetzmäßige beziehung alles dessen, was innerhalb dieses bestimmten einmaligen raums sich vollzieht. Es ist in der tat wichtig, wie die dimensionen des bühnenraums, höhe, tiefe, breite, sich zueinander und zur menschlichen figur verhalten. der ideale theatrialische raum, muß ein vom maß des menschlichen körpers bestimmtes architektonisches gefüge sein“.

Schlemmer läßt Kritik durchscheinen. „diese eigentlich nur als vortragspodium gedachte bühne gibt doch gelegenheit, in einem raum zu schalten und zu walten und das theatrialische spiel aus ihm und seinen gesetzen zu entwickeln.

... die einrichtung einer bühne, wie sie dem geist des bauhauses entsprechend wäre, müßte nun vollends ein präzisionswerk sein, das alle technischen möglich-

keiten vereinigte. sie müßte darin die bühnen von heute weit übertreffen. der verschiebbare und versenkbare bühnenfußboden, dreh-scheibe... wir haben zunächst nur einen sehr bescheidenen teil davon.

wir haben eine schöne möglichkeit: die des spiels nach zwei seiten, die bühne nach zwei seiten offenzuhalten, auf beiden seiten zuschauer zu plazieren; also die möglichkeit, den guckkasten zu überwinden und räumliche gestaltungen zu versuchen, die wenigstens ein schritt zu dem problem der raumbühne sein könnten. die tatsache der zwei fronten, keine rücken-deckung zu haben, gibt der mitte der bühne eine erhöhte bedeutung und zwingt zu einem raumplastischen spiel, das sowohl körperbewegungsmäßig als auch wort- und tonakustisch neue wirkungen ergibt.



Bauhaus-Bühne und Oskar Schlemmer (1928)

wenn der bühnenraum so sehr teil einer gesamtarchitektur ist wie hier im bauhaus... so ist der wunsch groß, auf dieser bühne nun nicht auch mit stationären elementen zu wirken, sondern im gegensatz einen beweglichen organismus zu schaffen, immer neue raumbilde zu erzeugen, deren wesen die leichtigkeit der veränderung ist.

... fahrbare kulissen...; schiebewände, klappgestelle, mechanismen.

der helle bühnenraum, die transparenz und magie des lichtes, projektion und film...

Der Zusammenhang. Im eingeschossigen Ost-Takt: Foyer – Aula – Bühne – Speise-Saal. Walter Gropius: „die aula mit anschließender bühne, deren rückwand sich nach dem speisesaal öffnen läßt, dient für versammlungen, vorträge und bühnenaufführungen. diffuse, nicht blendende beleuchtung mit röhrenlampen, oben rechts im bild schlitz für film- und projektionsapparate.“¹⁶

Schlemmer versteht die Bühne als Ergänzung der Architektur. In der Wandmalerei versuchte er, Architektur zur Bühne zu machen.

Stichworte: „Untersuchung der Grundelemente des bühnenbildnerischen Schaffens und Gestaltens: Raum, Form, Farbe, Ton, Bewegung, Licht.“ Handlung wird aus bildnerischen Elementen entwickelt.

Schlemmer inszeniert: „Bauhaustänze“: Formentanz, Gestentanz, Raumtanz, Stäbetanz, Kulissentanz, Reifentanz, Baukastenspiel, Kastenpromenade. „Equilibristik“. „Triadisches Ballett“.

1929 Gastspiel-Reise bis in die Schweiz.

Xanti Schawinsky (S. 585) ist zeitweilig Assistent von Oskar Schlemmer. Er entwirft eine konstruktive Raum-Bühne und Varieté-Szenen.

Die Feste im Bauhaus

Gropius fördert die Feste. Das Gebäude ist für sie angelegt: Foyer, Aula und Speise-Saal lassen sich „zu einer großen Festebene“ (Walter Gropius) zusammenschließen.

21. März 1926: Richtfest des Bauhaus-Gebäudes. „Weißes Fest“. 4/5 weiß, 1/5 Farbe, gedoppelt, gewürfelt, gestreift.

Walter Gropius (1930): „seit den weimarer bauhauszeiten hatte sich eine tradition der „bauhausfeste“ entwickelt: willkommene aufgaben, um die einfälle von meistern und studierenden improvisiert auszuführen, festräume, kostüme, auf-

führungen. diese feste waren eins der stärksten mittel des freundschaftlichen zusammenhalts im bauhaus und wurden allen teilnehmern zu einem unvergesslichen erlebnis.“¹⁷

„Die Bauhauskapelle... war [1926] noch dieselbe Besetzung wie in Weimar: Andi Weininger am Flügel, dem er Reißzwecke an den Filzhämmerchen befestigte, um einen stärkeren Klang zu erreichen. Unter seiner Regie wirkten mit: Wolf Rößger, der Banjo spielte, Xanti Schawinsky (S. 585), der das Saxophon meisterhaft beherrschte. Isaakson wußte am Schlagzeug aufregende Geräusche aus Trommel, Pauke und Becken hervorzuzaubern, und Fritz Kuhr bediente Teufelsgeige und klopfende und rasselnde Instrumente.

... Im Wandel der Semester wandelte sich auch die personelle Besetzung... So gehörten ihr am Ende der zwanziger Jahre an: Edmund Collein, Ernst Egerle, Rolf Sklarek, Lux Feininger und Waldemar Adler. Auch kamen neue Instrumente dazu wie Akkordeon und Flöten...



Am Bauhaus wurde oft und gern gefeiert, und jeder denkt mit Vergnügen daran zurück: an das Metallische Fest, an das Fest der Klänge, Glocken und Schellen, an Tanz und zwangloses Beisammensein in der Kantine.

Geld hatte keiner oder nur wenige, es gab also kaum Alkohol, der Kantinenwirt Meinberg servierte fast nur Brause und Bier.

Die Mädchen liebten es, sich phantasievoll zu kleiden, sich zu schmücken und zu bemalen.

Alle Jahre gestalteten die Bauhäusler ihren Bauhausfasching...

Da gab es eine Rutschbahn, der einzige Zugang zu den Festräumen, da waren Jahrmarktuden, Bauchläden, Leierkastenmänner. Einer der Flure hatte dicht bei dicht in vielen Farben einen bunten gläsernen Christbaumkugelhimmel. Ein reicher Nabob zerschlug am Ende des Festes diese Herrlichkeit und erfreute sich daran, in den Scherben zu waten...

Die Beherbergung solcher Feste war kompliziert. Viele Gäste wurden von den Schlummermüttern der Bauhäusler in der Hohen Lache und auf dem Ziebigk aufgenommen. Auch das Prellerhaus war mit Gästen vollgestopft, dort schlief man selbst in den Einbauschränken des Ateliers. ...um am nächsten Nachmittag und Abend aufs neue... zu feiern...

Walter Gropius und die Meister des Bauhauses erkannten, daß sich dabei die Gemeinschaft festigte und förderten solches Treiben.“ (Bauhäusler Konrad Püschel)

Das Bauhaus als Bildungs-Stätte: das Konzept und sein Wandel

Von Anfang an (1919) liegt ein Gestaltungs-Konzept zugrunde, das die Ideen des Deutschen Werkbunds (1907 gegründet, u. a. von Walter Gropius) aufnimmt, radikalisiert, zur Synthese bringt und weiterentwickelt.

Das Bauhaus soll experimentieren und entwickeln: vom Haushalts-Gerät zur Wohnung. „... durch systematische Versuchsarbeit in Theorie und Praxis – auf formalem, technischem und wirtschaftlichem Gebiete.“¹⁸

„Als Basis des Unterrichts stellte ich für das gesamte Institut das Ziel auf, dem Studierenden durch Erziehung [!] seiner

natürlichen [!] Fähigkeiten das Leben [!] in seiner kosmische [!] Totalität [!] faßbar zu machen, ein Ziel, das dem Unterricht in den üblichen, abgetrennten Fach- und Spezialklassen unerreichbar ist.

Ich versuchte, das schwierige Problem zu lösen, Phantasie und technisches Können zum Einklang zu bringen, und bemühte mich daher, einen neuen, bisher nicht vorhandenen Typ von Mitarbeiter für Industrie und Handwerk heranzubilden, der Technik und Form in gleichem Maße beherrscht.

... ihr Ziel war Vielseitigkeit in der Ausbildung, nicht handwerkliche Eigenbrötlei.

Denn das Bauhaus bejahte die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung und zuchte die Auseinandersetzung mit ihr.

Die Bauhauswerkstätten waren im wesentlichen Laboratorien...“¹⁹

Genese. „Mit der Entwicklung der Akademie starb allmählich die wahre, das ganze Volksleben durchpulsierende Volkskunst ab, und es blieb jene vom Leben isolierte Salonkunst übrig, die schließlich im 19. Jahrhundert nur mehr das Einzelbild ohne Beziehung zu einer größeren Baueinheit kannte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann aber eine Protestbewegung gegen die verheerenden Wirkungen der Akademien. Ruskin und Morris in England, van de Velde in Belgien, Olbrich, Behrens (Darmstädter Künstlerkolonie) und andere in Deutschland, endlich der ›Deutsche Werkbund‹, suchten und fanden bewußt erste Wege zur Wiedervereinigung der Werkwelt mit den schöpferischen Künstlern.

In Deutschland entstanden die ›Kunstgewerbeschulen‹, die eine neue Generation der künstlerisch Begabten wirklich vorgebildet in Industrie und Handwerk einführen sollten.“²⁰

Synthese. „Der beherrschende Gedanke des Bauhauses ist also die Idee der neuen Einheit, die Sammlung der vielen ›Künste‹, ›Richtungen‹ und Erscheinungen zu einem unteilbaren Ganzen, das im

Menschen selbst verankert ist und erst durch das lebendige Leben Sinn und Bedeutung bekommt.

Von dem richtigen Gleichgewicht der Arbeit aller schöpferischen Organe hängt die Leistung des Menschen ab. Es genügt nicht, das eine oder das andere zu schulen, sondern alles zugleich bedarf der gründlichen Bildung.

Daraus ergibt sich Art und Umfang der Bauhauslehre.

Sie umfaßt die handwerklichen und wissenschaftlichen Seiten des bildnerischen Schaffens.“²¹

Veränderungen des Konzeptes. Gropius modifiziert das Konzept mehrfach. Da sich in Weimar das Handwerk als enttäuschend reformunwillig erwies, akzentuiert Gropius in Dessau stark auf Industrialisierung.

„Die zweigeteilte Verantwortung für die Werkstätten in der Hand je eines Werkmeisters und eines Formmeisters wurde durch die eines einzigen Meisters ersetzt.“²²

Nun setzt er auf völlig neue und junge Leute – auf Eigengewächse: fünf Studierende, die 1924 Meister geworden wa-

ren. 1925 werden fünf zu Meistern der neuen Werkstätten ernannt: die „Jungmeister“ Gunta Stözl (Weberei), Hinnerk Scheper (Wandmalerei), Marcel Breuer (Tischlerei), Joost Schmidt (plastische Werkstatt), und Herbert Bayer (Werkstatt für Druck und Reklame).

Werkstätten. In Dessau gibt es statt zehn Werkstätten nur noch fünf: Tischlerei. Wandmalerei. Textil. Buch- und Kunstdruck. Plastische Werkstatt. Hinzu kommt eine praktische Versuchsabteilung: für Modelle in Handwerk und Industrie. 1927 wird die Bühne wieder eingerichtet.

Lehre und Betrieb. Gropius verfolgt auch weiterhin das Konzept, neben der Lehre einen Produktions-Betrieb aufzuführen, der wirtschaftlich arbeitet.

1925 gründet er die Gmbh, mit Geld des Berliner Bauunternehmers Adolf Sommerfeld, für den er auch entwirft, und geleitet von einem Syndikus. Herbert Bayer entwirft den „Katalog der Muster“.

Die Erwartungen erfüllen sich wenig. Die Stadt hatte auf Einnahmen gesetzt. Lizenzen auf Innovationen sind schwer verkäuflich – grotesk: sehr viel später werden sie eine Gold-Grube.



Die Meister am Bauhaus von links nach rechts: Albers, Scheper, Muche, Moholy-Nagy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stözl, Schlemmer.

Wie in Weimar wird in den Lehr-Plänen unterschieden zwischen der Arbeit in den Werkstätten für die Lehre und für die Produktion.

Struktur-Wandel. Noch von Gropius vor seinem Rücktritt 1928 eingefädelt, geht im April 1927 die Abteilung Architektur in Betrieb.

Unter dem neuen Direktor Hannes Meyer rangiert sie nun an der Spitze des Unterrichts, der in Gruppen eingeteilt ist.

Rücktritt des Gründers. Gropius tritt, von ihm lange bedacht, über Nacht zurück: zum 1. April 1928. Er ist kein Verwalter.

Der Rücktritt löst eine Krise aus. Mit ihm gehen Herbert Bayer (Reklame), Marcel Breuer (Tischlerei) und Laszlo Moholy-Nagy (Grundlehre, Typografie).

Unruhe. Immer schon war das Bauhaus ein radikales Unternehmen, das zur Vielfalt führte, die aber zugleich ausbalanciert werden mußte. Das hieß: Unruhe. Gropius war bei aller Radikalität zugleich Moderator des Unterschiedlichen. Hannes Meyer verfügt nicht über diese Moderatoren-Fähigkeit.

Paul Klee: „Das Bauhaus wird sich nie beruhigen, sonst ist es keines mehr, und wer dabei ist, muß etwas mittun, wenn er auch nicht will.“

Der harte Kurs der Umstrukturierung verbittert nicht wenige und schafft Hannes Meyer Feindschaften, die schließlich auch zu seinem Sturz führen. Erbittert ist Josef Albers. 1929 geht Oskar Schlemmer zur Kunstakademie nach Breslau. 1930 läßt sich Paul Klee an die Akademie Düsseldorf berufen. 1930 verlassen Marianne Brandt (Metall-Werkstatt) und Hinnerk Schepers (Wandmalerei) das Bauhaus. Kandinsky ist unzufrieden.

Berufungs-Absichten. Hannes Meyer möchte berufen: den niederländischen Architekten J. J. P. Oud, den Maler Willi Baumeister, Karel Teige und den niederländischen Fotografen / Typografen Piet Zwart.

Dies scheitert, weil Hannes Meyer am 1. August 1930 entlassen wird.

Der dritte Direktor. Landeskonservator Ludwig Grote versucht, Gropius wiederzugewinnen. Aber er lehnt ab. Dann fragt Gropius den Architekten Otto Haesler. Aber nach kurzem Bedenken sagt Haesler ab. Die nächste Verhandlung findet mit dem Berliner Architekten Ludwig Mies van der Rohe statt. Mies sagt zu.

Damit gewinnt das Bauhaus einen berühmten Namen. Stationen: Arbeit im Büro von Peter Behrens. Arbeitsrat für Kunst. Entwurf für ein Hochhaus aus Glas. 1926 / 1927 Oberleitung der Werkbund-Siedlung Weißenhof. 1929 Deutscher Pavillon in der Weltausstellung Barcelona.

Abschaffung der Produktion. Der neue Direktor reduziert das Haus auch dadurch, daß er die erfolgreiche Werkstätten-Schiene Produktion abschafft. Es dürfen nur noch Modelle für die Industrie angefertigt werden.

Auch hier kommt er dem Geschrei der Handwerker-Verbände entgegen, die auch lange nach der Aufhebung der Zünfte ein Zunft-Verhalten pflegen und besonders über die Aggressivität der Rechts-Parteien Pressionen ausüben.

Folge: Studenten verlieren Arbeit und Verdienst. Zu gleicher Zeit wird das Schul-Geld erhöht.

Macht-Ergreifung. Im Landtag erhält die NSDAP die absolute Mehrheit. Die Regierung, die „bisher stets ihre schützende Hand über das Bauhaus gehalten hatte“ (Fritz Hesse) stürzt. Die Anträge der Nazis haben zunächst im Gemeinderat keinen Erfolg. Vorsorglich werden jedoch die Mittel zum 1. Oktober 1932 gekündigt. Der NS-Ministerpräsident besichtigt mit Paul Schulze-Naumburg das Bauhaus. Schultze-Naumburg schreibt ihm ein verheerendes Gutachten.

Erst als die NS-Landesregierung zwei Mitglieder des Magistrates ersetzt, erhält sie im Gemeinderat die Mehrheit. Am 22. August 1932 kommt der Antrag: Schließung des Bauhauses. Der Oberbürger-

meister hat eine Vertrauens-Erklärung namhaftester Architekten, Künstler, Wissenschaftler erhalten. Selbst, mit wunderlichen Verrenkungen, der Weg von Grote über Hugo Bruckmann in die Reichsleitung des Kampfbundes für deutsche Kultur, der NS-Kultur-Zentrale, und von dort ein positives Schreiben von Alfred Rosenberg, haben keinen Einfluß auf die örtliche NS-Fraktion.

Für die Auflösung: eine Mehrheit. Gegenstimmen: Nur Oberbürgermeister Fritz Hesse und vier Kommunisten. Stimm-Enthaltungen: Sozialdemokraten. Begründung: Ihre lange Unterstützung habe sie Wähler-Stimmen gekostet.

Das Bauhaus wird zum Ende September 1932 aufgelöst.

Berlin 1932 / 1933. Zwei sozialdemokratische Städte bieten die Weiterführung an: Magdeburg und Leipzig. Aber Mies van der Rohe entschließt sich, das Bauhaus als private Schule in Berlin fortzuführen. In einer leerstehenden Telefon-Fabrik in Steglitz (Birkbuschstraße). Am 11. April 1933 durchsucht und versiegelt die Gestapo das Gebäude. 19. Juli 1933. Nach ergebnislosen Verhandlungen lösen die Meister in einer Versammlung im Atelier von Lilly Reich, nach Diskussion der äußerst diskriminierenden Bedingungen, auf Antrag von Mies van der Rohe das Bauhaus auf.

Umwandlung – Zerstörung – Rekonstruktion

Paradox: Ausgerechnet im „kultur-bolschewistischen“ Bauhaus etabliert sich in Teilen die Landes-Frauenarbeiterschule, im Oktober die NS-Gauleiter-Schule. Auf der grauen Fläche des Kubus haben die Machthaber die Schrift BAUHAUS abgenommen und auf die Westseite den Adler mit dem Hakenkreuz gesetzt. Im 2. Weltkrieg ziehen die Wehrmacht und das Konstruktions-Büro der Junkerswer-

ke ein. Im Bauhaus arbeitet auch ein Baustab des NS-Ministers Albert Speer.

Kultur-Zerstörung: Im März 1945 treffen Spreng-Bomben und Brand-Bomben. Das Bauhaus brennt völlig aus. Nach den Bomben wird das Gebäude notdürftig geflickt. Bis 1948 wird der Berufsschul-Trakt erneuert. Im Werkstatt-Bau treten an die Stelle der Vorhang-Fassade aus Stahl und Glas nun Ziegel-Mauern mit ordinären Fenstern. In dieser Zeit sind im Gebäude die beiden Gymnasien für Jungen und für Mädchen untergebracht. Der spätere Architektur-Kritiker der „Zeit“, Manfred Sack, macht hier sein Abitur. Er sagt, es habe damals kein Bewußtsein vom „Bauhaus“ gegeben. Dies bestätigen viele alte Leute.

Gescheiterter Neuaufbau. 1945 versucht der Bauhaus-Schüler Hubert Hoffmann auf Initiative des wiedereingesetzten Bürgermeisters Fritz Hesse das Bauhaus wieder zu eröffnen, aber eine Intrige und der beginnende Kalte Krieg zwingen ihn, in den Westen zu flüchten²³. 1951 ächtet das Zentralkomitee der SED das Bauhaus.

Erste Wiederherstellung 1960 / 1961. Die Westseite erhält nun, auf Initiative des Stadtarchitekten Hans Krause und des bereits am Bau 1925 / 1926 tätigen Carl Sturkopf, eine eigentümliche Rekonstruktion. Die Entwerfer hätten sie als „nachempfunden“ bezeichnet: in den beiden Obergeschosse des Werkstatt-Baues drei weiße durchlaufende Brüstungsbänder. Zwischen ihnen sind breitere Glas-Flächen angelegt.

Im Sommer 1964 wird das Gebäude aufgemessen und untersucht – als Grundlage für eine weitere Rekonstruktion. Die Leitung der Studenten-Gruppe haben Karl Heinz Schlesier (Stadtbaumeister) und Konrad Püschel (inzwischen Professor an der Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar).

Langsame Wiederbelebung. 1964 zeigt die Galerie Georgium Kunst, die am Bauhaus entstand. 1976 wird das Bauhaus unter Denkmal-Schutz gestellt und rekonstruiert.

1979 entsteht im Bauhaus ein „Wissenschaftlich-Kulturelles Zentrum“. Es baut eine Sammlung auf. 1986 geht daraus das „Bauhaus Dessau – Zentrum für Gestaltung der DDR“ hervor. Initiator war Bernd Grönwald (Hochschule für Architektur und Bauwesen in Weimar und Berlin).

Genau Rekonstruktion. 1976 / 1978 wird das Gebäude philologisch genau rekonstruiert. Eine Tat, für die die Welt den daran Beteiligten sehr dankbar sein darf. Das Projekt der Rekonstruktion erarbeitet Wilhelm Schulze (VEB Industrieprojektierung Dessau). Die Bauarbeiten leitet das Büro des Stadtarchitekten mit Wolfgang Paul, Gerhard Plahnert, Chefkonservator Hans Berger) sowie die früheren Bauhaus-Studenten Konrad Püschel, Selman Selmanagic und Carl Marx.

Ise Gropius besucht 1979 das Bauhaus und schreibt ins Gäste-Buch: „nach 57 Jahren das erste Wiedersehen mit wiederhergestelltem Bauhaus! Welch ein Erlebnis das meinem Mann nicht mehr beschieden war!... The visit in the Bauhaus was like a conversation with Gropius for me.“

Am 1. April 1984 nimmt das Bildungszentrum Bauhaus Dessau seine Arbeit auf. Am 1. Januar werden seine Aufgaben und die des wissenschaftlich-kulturellen Zentrums in einer neuen Institution zusammengefaßt. „Im Bauhaus Dessau entstand eine Stätte der Bildung und Forschung auf den Gebieten Städtebau, Architektur, Produktgestaltung und architekturbezogener Kunst. Sammlung, Werkstatt, Akademie...“

Der Klub im Bauhaus

Rolf Kuhn, Direktor des Bauhauses von 1988 bis 1998: „Groß geworden bin ich in einem Gasthaus. Ein Dorf mit 75 Einwohnern kann sich an sich kein Gasthaus leisten. Gelebt haben meine Eltern von der Landwirtschaft. Dieses Wirtshaus, das war mit dabei. Meinem Großva-

ter und meiner Großmutter hat es Spaß gemacht. Mir auch. Meinen Eltern weniger. In den 60er Jahren, als die Leute alle Fernsehen geguckt haben, ist es wieder eingegangen.

Wenn die Holzbauern zum Vespere gekommen sind, dann haben sie nach Wald gerochen. Sie haben nur ein Bier bei uns gekauft. Und dann ihre Wurst herausgeholt, in Scheiben geschnitten und zum Bier gegessen.

In Weimar habe ich Städtebau studiert und ein Praktikum gemacht. In Weimar ist man als Student sehr von den Studenten-Klubs geprägt worden. Es waren wohl die besten, die es in der DDR gab. Den Kasseturm, ein alter Turm von der Weimarer Stadtmauer, wo man zur Kasse gebeten wurde in mittelalterlicher oder nachmittelalterlicher Zeit. Das war eine Art Heimstatt und wurde von den Studenten selbst betrieben. Es gab dort einen gewissen Freiheits-Grad, den man sonst in der DDR nicht vermutete. Dort trat zum Beispiel auch Biermann auf. Es gab einen kleinen Skandal, aber das gehörte dazu.

Diese Klubs und Studenten-Organisationen, die mit den Klubs verbunden waren haben das ausgereizt. Es gab jeden Donnerstag einen Vortragsabend. Da wurden Leute eingeladen, die die Studenten reizvoll fanden, nicht die Professoren. Und da waren eben Leute wie Biermann dabei. Und andere, von denen man kulturell-wissenschaftlich-architektonisch etwas erwartete und die gegen den Strich bürsteten, von denen man Diskussion und neues Denken erhoffte.

Es war immer eine sehr kritische Atmosphäre in diesen Klubs. Die Hochschul-Leitung war einerseits ganz froh und führte den Delegationen aus dem Westen stolz diese Klubs vor. Sie hatten eine tolle Atmosphäre. Das spürte man gleich.

Das prägte mich mit und deshalb wollte ich, als ich ins Bauhaus kam, sofort diesen Klub. Cafe wär mir zu wenig gewesen. Cafe gibts woanders. Der Name Klub war verbunden mit dieser Form der



Ausstellung. Da gibt es jetzt auch einen Jazz-Klub. Den gab es in Weimar auch. Das sollte ein kultureller Ort sein und nicht nur ein Ort, wo man ißt und trinkt.

Er konnte nicht gleich eröffnet werden. Da gab es politische Probleme. Sie sagten: ‚Der Kuhn baut da eine Kneipe und da trifft sich dann die Opposition.‘

Der Klub ist aber noch ein Kind der DDR. Er entstand 1989, direkt in der Wende. War aber vorher schon konzipiert und auch gebaut. Immer so ein bißchen im Verborgenen – mit Hausmeister und Feierabend-Brigaden. Man sieht: diese Steine sind alle noch Produkte aus DDR-Zeiten. Mit einfachsten Mitteln haben wir es gemacht.

Ich wollte auch von Anfang an Studenten aus verschiedenen Gestalter-Schulen der DDR hier am Bauhaus haben. Die erste Studenten-Arbeit, eine Diplom-Arbeit, ist dieser Klub. Eine Design-Studentin aus Halle und ein Architektur-Student aus Weimar haben dann gemeinsam diesen Klub entworfen. Und der Betreuer war Dieter Bankert, ein sehr sensibler Architekt. Die beiden haben ihre Arbeit in Halle und in Weimar verteidigt und beide eine eins bekommen. Es war wirklich eine sehr gute Arbeit.“

Die ästhetische Inszenierung des Bauhauses

Zwei Wege gibt es, um das Bauhaus zu erreichen.

Der östliche führt zur Gropius-Allee und damit zum wichtigsten alten Zugang des Bauhauses. Der nördliche kommt vom Bahnhof über die ›Bauhausstraße‹ (Nordausgang erst 1938).

Am Gelenk-Punkt (Seminarplatz) der beiden Achsen Bahnhof und Bauhaus begegnet einer jungen Frau, die sich mit dem Bauhaus intensiv beschäftigen möchte, eine Plastik (1988; 1985 aufgestellt) von Max Bill. Bill studierte am Bauhaus und gründete 1952 eine ähnliche Institution: die Hochschule für Gestaltung in Ulm (1969 geschlossen).

Walter Gropius, so hat die junge Besucherin gelesen, hat seinen Gästen gesagt: „... man muß rund um diesen bau herumgehen...“²⁴

Die Frau weiß von alten Fotos, daß in den 20er Jahren das ganze Terrain aus Feldern bestand und daß das Bauhaus in einiger Entfernung von der Stadt auf die grüne Wiese gesetzt wurde²⁵.



Begrüßung in Dessau: Max-Bill-Plastik

Diese städtebaulichen Zusammenhänge sind heute nicht mehr sichtbar, denkt sie, nur durch ein sprechendes Gedächtnis in Form einer Tafel können wir sie uns erschließen.

Im Westen liegen die Junkers-Werke. Sie sind der wichtigste wirtschaftliche Grund, warum Oberbürgermeister Fritz Hesse das Bauhaus 1925 von Weimar nach Dessau holen konnte.

Der Gebäude-Komplex selbst signalisiert, daß es in Zukunft nicht allein auf dem Feld stehen wird, sondern daß es eine Initial-Zündung für die Anlage einer Vorstadt sein möchte.

Gegensätzlichen Großformen. Von Osten (Bahnhof-Seite) aus kommend erlebt die Besucherin anschaulich einen Gegensatz: langgestreckt breitet sich der Brücken-Trakt aus – und vor ihm steigt seitlich der hohe Kubus des Atelier-Hauses auf.



Schillern der Wirkungen. Diese Höhe wirkt eigenartig: mal erscheint sie sehr hoch, mal weniger – sie hat etwas Schwankendes. Die Frau ahnt, daß dieses Schillern der Wirkungen sie nun begleiten wird.

Schweben. Der Kubus scheint vor ihren Augen zu schweben. Er ist eine Umkehrung der traditionellen Gestaltung von Baumassen mit dem Prinzip der ›Schwerkraft-Ästhetik‹. Wie kommt diese Wir-

kung zustande? fragt sie das Gebäude ab. Das Sockelgeschoß, ein Stück in der Erde, ist grau und leicht eingezogen, d. h. weniger breit²⁶ – das ordnet unter und entzieht der Greifbarkeit. Sie findet später diesen Trick auch an den weiteren Bauten: Es sieht so aus, als gäbe es keine Sockel. Das Gebäude wirkt leicht und schwebend, als ob es atme, als ob es Luft hole und leicht abhebe.

Wie sind solche Erscheinungs-Weisen erzeugt? Das Weiß, sieht sie, ist die Farbe der Leichtigkeit. Auch mit weiteren Mitteln ist der Wand der Charakter der massiven plastischen Mauer genommen. Sie ist nicht gestuft, sondern wie eine imaginäre Fläche ausgebildet, als sei sie aus weißem Papier oder gespanntem Segeltuch.

Die Fenster des Atelier-Hauses liegen nicht in der Tiefe der Mauer, sondern in dieser gespannten hellen Ebene. Sie erscheinen wie aus einer Folie gestanz²⁷.

Völlig überrascht entdeckt sie, daß im Brücken-Trakt die Fenster sogar handbreit vor der weißen Fläche liegen – eine völlig unfaßbare Konstruktion. Später wird sie dieselbe Konstruktion im Hörsaal-Trakt und an der Vorhang-Fassade des Werkstatt-Baues finden.

Gitter-Netz. Nun bemerkt die junge Frau, daß die Fenster nicht die üblichen Teilungen haben, sondern eine ganz andere Gliederung: Schwarze Eisenstäbe bilden ein Gitter. Es erscheint wie ein Netz. Diese Netzgitter-Flächen, so erkennt sie, führen die imaginäre Fläche auch über die Öffnungen weiter.

Zusammengebundene Gegensätze. So sind die Fenster einerseits durch ihr Glas transparent, andererseits aber ist diese Transparenz an die imaginäre Flächigkeit gebunden. Und auch das Weiß der Fläche hat Transparenz. Die Frau denkt: Hier sind in der raffiniertesten Weise Gegensätze zusammengebunden: das Elementare der klarsten Ordnung, die sich in der Fläche ausdrückt – und zugleich das Geheimnisvolle der Transparenz, das nicht faßbar ist.

Poetik. Diese Transparenz wirkt poetisch. Und sie poetisiert auch die Ordnung. Der Frau geht auf, warum viele Nachkriegs-Bauten, die dem Einfluß des Bauhauses zugeschrieben wurden, fast nichts mit ihm zu tun haben. Sie trivialisierten es, denkt sie, ihre Entwerfer haben nicht mitgelernt, was diese Poetik am Dessauer Bauhaus ist.

Blick-Punkt. Die Frau geht unter dem Brücken-Trakt durch und zum westlichen Platz. Dort steht eine Telefon-Zelle und als sie hineingeht und den Hörer in die Hand nehmen will, um rasch jemanden anzurufen, ist sie wie vom Blitz angerührt: dies ist die Stelle, die ihr das Bauhaus mit einer besonderen Faszination erschließt.



Konglomerat. Sie erlebt den Komplex als eine Vielzahl von Bauten. Das linke Gebäude ist der Hörsaal-Trakt, die Brücke die Verwaltung und Bibliothek, rechts die Werkstätten, auf der Ost-Seite der niedrige Theater- / Mensa-Bau und dahinter das Atelier-Haus. Die Gruppierung erscheint ihr funktional bestimmt, aber rasch überlegt sie, daß ihre eigentümliche Anordnung darüber hinausgeht: wohl mehr Sinn beinhaltet. Doch ist ihr dies zunächst undurchschaubar.

Die Inszenierung: Stehenbleiben und sich bewegen

Die junge Frau beschließt, dieses Konglomerat von allen möglichen Seiten anzulaufen, um herauszufinden, was darin an Inszenierung steckt.

Stehenbleiben / bewegen. Der Besucherin wird deutlich, was die Inszenierung strukturiert: sowohl Bilder wie Abläufe. Das Atelier-Gebäude erscheint ihr wie ein Bild und die beiden Gebäude, die hinter ihm an beiden Seiten erscheinen, geben ihr den Eindruck von Abläufen, Prozessen. Was sie hier an einer Stelle sieht, begegnet ihr im Weitergehen immerzu: sie bleibt überrascht stehen, weil vor ihr ein Bild entsteht – und zum Stehenbleiben herausfordert.

Es gibt die Bilder, die die Fotografen herausgefordert haben: die Zeitgenossen Lucia Moholy, Laszlo Moholy-Nagy und Erich Consemüller.

Aber die aufmerksame Akteurin merkt, daß die Bilder in sich in Bewegung sind und deshalb geradezu motorisch, wie ein Film, dazu treiben, dieser Bewegung nachzugeben und weiterzugehen.

So setzen die schwankenden Bilder den Film in Gang. Und der Film friert ein zum Bild. Und das Bild kippt zum Film. Und der Film bleibt stehen. Und einen Augenblick balanciert das Bild. Und bewegt sich weiter. Und so fort. Dies ist eine starke Spannung.

Übrigens: Gropius setzt in seinem Buch 1930 Film-Bilder zwischen Fotografien²⁸.

Spannungs-Motorik. Das dramatischste an diesem Wechsel ist, daß er mit feiner Spannungs-Motorik in allen Details eingebaut ist. Serien von Fenstern sind nicht einfach Wiederholungen, sondern ein Element weist auf das ähnliche nächste. So bedeutet dann die Wiederkehr den Bezug zueinander. Nach rückwärts wie nach vorwärts. Wie in einem Film.

Nicht-Fixierendes. Nach dem Atelier-Haus entsteht so etwas wie eine kleine Hof-Situation vor dem Theater-Gebäude, aber ohne eine Fassade, die fixiert. Überhaupt fixiert hier nichts.

Balance der Weg-Entscheidung. Der Raum mit seinen Pfeilern unter dem Brücken-Trakt ist eine dramatische Ein-



schnürung. Dann muß sich die Akteurin entscheiden. Selbst entscheiden. Denn die Inszenierung nimmt ihr das nicht ab wie ältere Inszenierungen, etwa an absolutistischen Schloß-Anlagen. Hier emanzipiert die Bau-Gestalt bei der Akteurin das Urteil, den Willen und die Entscheidung. Sie sieht unmittelbar links und rechts Eingänge. Aber unwillkürlich dreht sie sich und empfindet so etwas wie einen Hof, der sich nach Westen öffnet. Sie entscheidet sich, noch nicht ins Gebäude zu gehen.

Das Inkommensurable. Die Akteurin versucht zu fotografieren. Aber das gelingt ihr überhaupt nicht. Dies zeigt: das Wichtigste ist nicht das stehende Bild, sondern der szenische Ablauf. Sie erkennt, daß diese Struktur bei aller Ordnung unerschöpflich, d. h. inkommensurabel ist.

Die Inszenierung: Transparenz und Schräg-Sicht

Der Sog der Transparenz. Die Akteurin geht nach rechts: entlang der großartigen transparenten Wand des Werkstätten-Traktes (Gropius-Allee). Hier wird sie in die Transparenz des Gebäudes hineingenommen.

Wo hat sich je zuvor in der Geschichte ein Gebäude so geöffnet? fragt sie sich und macht einen schnellen Streifzug durch die Baugeschichte.

Auch Gropius hat diese transparente Vorhang-Wand aus einem Netz an Stahl-Gittern und Glas als bis dahin konsequenteste Gestaltung dieser Art empfunden²⁹. Gropius (1930): „die außenwand des werkstattbaues ist ganz [!] in fenstersprossen mit spiegelglasverglasung aufgelöst [!]“. Und er erklärt die Technik an, die nicht genau sichtbar ist: „die tragpfeiler stehen im innern hinter der glaswand.“³⁰

Mit dem Blick sucht die Akteurin durch das ausgebreitete Netzgitter aus Eisenstäben und Glas in die Räume einzudringen.

Gitter war in der Baugeschichte stets eine Spannungs-Form: ein Schwanken zwischen Verhüllen und Enthüllen.

Walter Gropius (1930): „in der entwicklung der modernen bauweise wird das glas als moderner baustoff gerade infolge der zunehmenden vergrößerung [!] der öffnungen eine wesentliche rolle spielen. seine anwendung wird unbegrenzt [!] sein und nicht auf das fenster beschränkt bleiben [!]; denn seine edlen [!] eigenschaften, seine durchsichtige klarkeit [!], seine leichte, schwebende [!], wesenlose stofflichkeit [!] verbürgen ihm die liebe der modernen baumeister“³¹.

Architektur als Bühne. Die aufmerksame Akteurin sieht vielerlei Geschehen auf dieser weit entfalteten Bühne. Sie entwickelt sich in mehreren Stockwerken mit vielen Räumen. Die Wahrnehmbarkeit schillert hin und her: zwischen Deutlichkeit und Ahnung, zwischen

Offenliegen und Verstecken. Die vielen Vorhänge verstärken dies: sie können bewegt werden.

Kontrapunkt. Nach einigem Verweilen versucht die Akteurin, sich vom Gebäude zu lösen. Sie ist gespannt, ob das Gebäude dies zuläßt.

Aber das Vorhaben wird verhindert: vom hohen grauen Kubus. Im Osten, etwas zurückliegend, setzt er einen totalen Kontrapunkt.

Spannung als dynamische Bewegung. Dann geht die Frau absichtsvoll einige Schritte nach Süden, bis zum älteren Krankenhaus: sie möchte erleben, wie die Inszenierung abläuft, wenn sie als Akteurin von dieser Seite aus ankommt: Hier begegnen in den 20er Jahren die Leute dem dem Bauhaus. Der Ankommende erhält ein deutliches Signal, angelegt auf Fernwirkung: Souverän auf der weißen Fläche stehen von oben nach unten die großen Buchstaben BAUHAUS. Die Schrift ist hier größer als an den beiden Eingängen.



Die Akteurin läuft auf der rechten Straßenseite. Da begegnet ihr zunächst der hohe graue ziemlich geschlossene Kubus. Er ist kein wirklicher Punkt zum Einhalten, sondern ein Element der Spröde: auch weil er so schmal ist, weist er unmittelbar auf die faszinierende Transparenz des Werkstätten-Traktes. Der breite Rasen-Teppich sorgt für Abstand: zum Schauen.

Wodurch geschieht dieses Weiterleiten fragt sich die Frau? Sie sieht, daß die Charaktere dieser beiden Bau-Bereiche höchst unterschiedlich geformt sind und aufs Härteste nebeneinander, nein, gegeneinander gestellt sind.

So entsteht durch den Kontrast Spannung. Das Wesen der Spannung ist Zusammenhang – und zwar als dynamische Bewegung. Langsam durchwandert sie den ausgebreiteten Reichtum der Transparenz des Gitter-Netzes.

Schräg-Sicht. Besonders aufregend findet die neugierige Akteurin, daß ihr Blick fast nie in der Achse, sondern meist schräg läuft.

Sie erinnert sich an die aufregenden Schrägen in vielen Fotografien der 20er Jahre. Was war zuerst da? fragt sie sich. Hat eine avantgardistische Fotografie oder vielleicht der Film den Entwerfern diese schrägen Sichten gegeben? Oder haben die Entwerfer sie gehabt und die Fotografen sie aufgenommen? Oder entstehen sie gleichzeitig aus dem gleichen Kontext. Oder in wechselseitigem Austausch?

Was ist das Aufregende daran? fragt die Akteurin weiter. Der schräge Blick ist labil. Ist immer in Bewegung. Setzt alles, was er sieht, in Bewegung. Dann bemerkt sie, daß an die Stelle der Achsen, die weitgehend aufgegeben wurden, oder zumindest immer gestört werden, die spannungsvolle Schräg-Bewegung getreten ist.



Bauhaus und Junkers-Flugzeug (1927)

Scharfe Ecke. Am meisten wird der schräge Blick herausgefordert an den Ecken. Diese sind meist so scharf, ja spitz, daß sie provozieren.

Die scharfe Ecke ist das einprägsamste Motiv expressionistischer Architektur der 20er Jahre, am spektakulärsten im Chile-Haus in Hamburg. Die Akteurin merkt, daß auch die andere Ausdruckssprache des Bauhaus-Entwurfes scharfe Ecken hat. Ihr geht durch den Kopf, daß es Strukturen gibt, die in unterschiedlichen Ausdrucks-Sprachen ähnlich sind.

Inszenierung: die offene, spannungsvolle Mitte

Ständige Bewegung. Die schwebende weiße Streifen-Fläche fließt wie ein Band und führt die Akteurin weiter. So geht der Blick dann im Sprung auf die weiße Fläche, die den Quer-Trakt des Hörsaal-Flügels signalisiert. Ihre Füße folgen dem Blick.

Zwischen Werkstatt-Trakt und Hörsaal-Flügel bildet sich ein Raum, der wie ein Hof wirkt. Der Blick bleibt nicht stehen. Die schwarzen Fenster-Bahnen führen weiter – über den Hof hinaus.

Ein Kontrast fängt den Blick ab: Das aufrechtstehende schwarze Gitterfeld vor den Treppen über dem Hörsaal-Eingang.



Aber dort bleibt der Blick nicht hängen, sondern läuft weiter zum schwebenden Brücken-Gebäude. Sein Mittelteil wird stark grafisch akzentuiert: durch schwarze Balken unter und über dem Gitternetz-Band der Fenster.

Mitte? Die Akteurin versucht, sich in diesem eigentümlichen Hof eine Mitte zu suchen. Warum tue ich das? fragt sie sich. Ach, natürlich bin ich auch harmonie-süchtig. Es gelingt ihr einen Augenblick. Sie sagt sich: Das ist wohl ein bißchen intendiert. Sie weiß, daß der Bauhaus-Direktor Walter Gropius sein Zimmer oben im Brücken-Trakt genau in der Achse der Straße hatte. Es gibt also doch irgendetwas wie eine Mitte. Aber danach muß ich suchen. Und wenn ich meine, sie gefunden zu haben, wird sie in Frage gestellt.

Durchfahrbares Gebäude. Die Besucherin beginnt über die Brücke zu stauen, eine der größten Überraschungen an diesem Gebäude. Lange denkt sie darüber nach. Wieso ausgerechnet eine Brücke. Notwendig? Nein. Die Straße hätte vor dem Gebäude enden können. Ein Behelf? Nein. Praktisch? Wohl kaum. Aber warum dann eine Brücke?

Ihr geht durch den Kopf: In den 20er Jahren waren viele Leute, und wohl auch Gropius, fasziniert von den neuen Transportmitteln und ihren Geschwindigkeiten. Eine verrückte Idee: Gropius und Fieger entwerfen ein Gebäude, in dem sie mittendurch fahren können. Die Mitte als Bewegung.

Natürlich kommt der Akteurin ein kritischer Gedanke: Heute, nachdem sich die Mittel der Schnelligkeit allgegenwärtig und allesfressend ausgebreitet haben, ist diese Idee nur noch als historisches Ereignis faszinierend.

Unterschiedliches vereint. Diese Stelle ist ein Ort eigentümlicher Spannung: sie vereint die unterschiedlichsten Bereiche. Rechts hat die Akteurin noch einen Teil des gerade Erlebten neben sich, links einen ganz anders gestalteten Be-

reich und vor sich das überraschende Motiv des schwebenden Quergebäudes und des weit geöffneten Durchblicks.

Dadurch bleibt der Hof nicht in sich geschlossen ruhend, sondern völlig unruhig: entweder, so fühlt es die Akteurin, gehe ich links oder rechts in einen der Flügel oder ich folge dieser Spannung.

Zwei surreale Bilder. Der Blick der Akteurin fällt nun über dem rechten Eingang auf das hohe Gitternetz-Fenster: es wirkt wie ein Bild, denkt sie, ein surrealistisches Bild, denkt sie weiter – denn dort laufen im Spiegel die weißen und schwarzen Bänder des Brücken-Traktes weiter. Auch über dem gegenüberstehenden Eingang findet sie ein solches Bild in der Architektur.



Pantomimen-Szene. Sie tritt einige Schritte zurück und sieht oben in den beiden Fluren des Brücken-Ganges von jeder Seite jemanden gehen, wie von Fäden gezogen, geradezu marionettenhaft aneinander vorbeipassieren und weglafen. Das erscheint ihr wie eine Szene aus Oskar Schlemmers Bauhaus-Theater.



Auflösender Schräg-Blick. Sie entschließt sich erneut, noch nicht das Gebäude zu betreten. Und folgt den Impulsen, sich schräg zu orientieren. Nun saugt rasch der Durchgang zwischen den breit auseinanderstehenden Stützen die Aufmerksamkeit der Akteurin an. Er bildet einen Raum, der riesig erscheint. Doch sofort entsteht der Durchblick. Die schrägen Blicke lösen feste Situationen auf.

Und wieder geht die Aufmerksamkeit in die Schräge. Zum niedrigen Theater-Trakt, zum Treppen-Aufgang mit seinem Eingang, begleitet von seitlichen Fenstern³².

Und dann hebt der Blick ab: scheint in die Höhe des aufsteigenden Atelier-Hauses (Preller-Haus) zu fliegen und gerät dabei ins Trudeln.

Die neugierige Akteurin entschließt sich, weiterzugehen: um das hohe Haus herum.



Inszenierung: der Blick der Meister auf ihrem täglichen Weg

Eine weitere Inszenierung ist die Ankunft vom Norden, einst von der Friedrichsallee, heute von der Gropius-Allee.

Weg der Meister. Die Akteurin weiß, daß es der Weg ist, den morgens Gropius, Meyer, Mies van der Rohe, Kandinsky, Moholy-Nagy, Feininger, Mücke, Schlemmer, Klee, von ihren Meister-Häusern zum Bauhaus machten: Es ist ihr Blick.

Bauhaus-Klischee. Die Akteurin stellt sich vor, daß sie, als es die Häuserzeile entlang der Straße noch nicht gab, schon von weitem das Hörsaal-Gebäude sahen: schwebend, im Kontrast von Schwarz und Weiß. Sie erinnert sich, daß diese Fassade im Laufe des Jahrhunderts unendlich oft zitiert wurde: eine weiße Fläche mit drei über die gesamte Fläche laufenden Fensterbändern.



Sie vermutet, daß diese Seite des Gebäude-Komplexes ein Klischee-Bild formulierte: leicht zugänglich, gut merkbar, einfach. Aber damit auch simplifizierbar – für die Falle der Verballhornung.

Die Süd-Fassade hingegen ist spannungsreicher: im ersten Teil von unten bis oben ein weißes Feld, im zweiten Teil schweben übereinander drei schwarze Bänder.

Langsames In-Szene-Setzen. Nun kommt hinter der Kante des Gebäudes im Osten langsam der Werkstatt-Trakt in den Blick. Mit der Bewegung der Akteurin setzt er sich mehr und mehr in Szene.

Die Akteurin assoziiert, ihr Blick sei eine fahrende Film-Kamera.

Überraschung. Als sie an die Ecke des Hörsaal-Baues kommt, wird sie überrascht – durch einen atemberaubenden Schräg-Blick: oben schwebt der Brücken-Trakt, unten öffnet die Brücke erst einen überdeckten Raum und läßt dann den Blick in die Weite gehen. Im Hof geschieht nun Gegensätzliches: ein bißchen Mitte, ein auflösender Schräg-Blick, die weitere Inszenierung führt zum Atelier-Haus.

Es fasziniert sie, im Brücken-Trakt zu beobachten, wie dort Menschen hin- und hergehen.

Inszenierung: das Umkreisen

Es gibt noch eine weitere Inszenierung. Die neugierige Akteurin hat längst gemerkt, daß dieses Bau-Agglomerat dazu auffordert, es zu umkreisen. Nach weiteren Umgangs-Weisen zu suchen. Darin drückt sich dreierlei aus: Der Bau ist inkommensurabel. Er zwingt niemanden in ein vorgegebenes Schema. Er emanzipiert die Akteurin: zum Entdecken.

Dynamisierte Bewegung. Sie biegt im Osten von der Gropius-Allee auf den Wirtschaftsweg ein. Auf diesem Gelände, so weiß sie, gab es in den 20er Jahren eine Wiese, auf der die Studenten Sport trieben³³. Sie ist also ein Raum für vielerlei Bewegung, vor allem für dynamisierte Bewegung. Die Dynamisierung der Bewegung, kommt der Akteurin in den Sinn, sehe ich in der Forcierung der Blick-Weisen: in den aufregenden Schräg-Blicken.

Abstand als Spannung. Die Wiese hält die Akteurin im Abstand zu den Gebäuden. Dies drückt nicht Distanzierung aus, sondern Spannung.

Rund ums Haus gibt es solche flachen, abstrakt geschnittenen Rasenflächen, teilweise mit einer einfachen Markierung aus Eisenstangen verdeutlicht.

Gleichwertigkeit der Seiten. Zunächst geht ihr Blick an der Ost-Seite des Werkstatt-Traktes entlang. Sie bemerkt, daß es hier, wie auch sonst, keine Vorder- und Rückseite gibt, sondern daß alle Seiten gleichwertig sind.

Rasanter Blick. Dieser Blick geht rasant in die Tiefe. Zum offenen Treppenhaus. Er scheint durch die großen, mit keinem Gitter versehenen Öffnungen (Ganzglas), in das gesamte Treppenhaus eindringen zu können. Wieder erinnert sich die Akteurin an eine Kamera-Fahrt: jäh – wie sie der Film-Regisseur Murnau erfand, als er den Apparat an einem Seil schräg auf ein Objekt in die Tiefe stürzen ließ.



Ruhe-Kontrast. Rechts davon hält ein weißes großes Feld (die Schmalseite des Brücken-Traktes) den sich bewegenden Blick einen Augenblick fest: auf seinem ruhigen Kontrast.

Die bewegte Szenerie. Aber sofort erscheint gegen diese hohen Formen ein neuer Kontrast: die eingeschossige Ost-Fassade des Theater-Traktes. Zwei weiße Streifen-Felder fassen ein schwarzes Fenster-Band³⁴ und bewegen sich in ausgehnter Breite.



Auf der Hälfte dieser Bewegung, intensiviert sie sich räumlich: eine balkontartige Terrasse beginnt. Und dann steigt das Atelier-Haus hoch³⁵. Daran wiederholen sich die Balkone in kleinerem Format. Unglaublich bewegt ist diese Szenerie.

Szenerie und Bewegung. Sie heftet die Akteurin nicht an einen festen Punkt, sondern läßt sie rasch merken, daß sie von ihr ebenso Bewegung fordert. Je mehr sie sich bewegt, desto mehr hat sie von der Szenerie. Desto mehr erlebt sie. Und immerzu Neues. Überraschung auf Überraschung.

Verklammerung. An der Ost-Seite wird am deutlichsten, wie sehr sich die Trakte verklammern: sich ineinander schieben, sich räumlich übereinander legen. Hier erfährt es die Akteurin beim Umkreisen. Im Zentrum des Außenraumes, vor dem Brücken-Trakt, wird dieses Verklammern als ein Durchschneiden geradezu extrem deutlich: der Straßen-Raum durchschneidet das Gebäude.

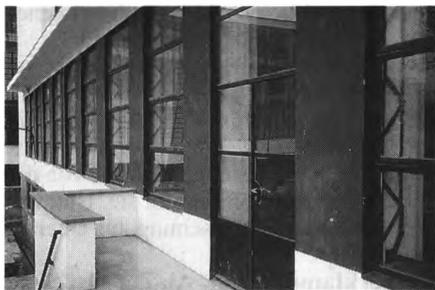
Nacht-Sicht. Walter Gropius (1930): „die nachtbeleuchtung läßt das konstruktive gerüst des baues besonders gut erkennen.“

Die Journalistin Nelly Schwalacher 1927: „Einen besonderen... Eindruck bietet das Riesengebäude bei Nacht, wenn wie am Tage der Einweihung sämtliche Räume beleuchtet waren und so einen Lichtwürfel bildeten, der durch und durch sichtbar an seinen Außenseiten durch die Eisenkonstruktion quadriert und gefaßt wurde.“³⁶

Die ästhetischen Gestalten

Die schwarze imaginäre Fläche. Unter dem Brückenbau blickt die junge Frau auf die niedrige, eingeschossige Fassade, hinter der der Zuschauer-Raum, die Bühne und die Mensa liegen.

Wieder sieht sie die beiden weißen Streifen-Flächen – unten und oben. Und zwischen ihnen stehen Fenster. Und zwischen den Fenstern entdeckt sie verblüfft, daß die Flächen schwarz gestrichen sind.



Ähnlich sind an der West-Seite des Atelier-Hauses hoch oben zwischen den schwarzen Fenstern die Pfeiler schwarz gestrichen.



Jetzt wird ihr klar: Es gibt weiße Flächen. Und es gibt schwarze Flächen. Dasselbe Prinzip der imaginären Fläche, das alles durchstrukturiert, hält den größten Gegensatz im Charakter der Helligkeit

und der Farbe zusammen. Und weil es so bindend ist, können sich in ihm die größten Gegensätze entfalten. Die größtmögliche Spannung.

Schwarz-Fläche / schwarzes Netzgitter. Unsere neugierige Beobachterin schaut sich um und erkennt, daß die Netzgitter das Prinzip der Fläche nun in Schwarz und im Glas weiterführen. Und sie sieht, daß die Tür zum Atelier-Haus (Preller-Haus) in ihren Details ähnlich geformt ist: Unten hat sie eine schwarze Fläche und darüber ein schwarzes Netzgitter.

Kontrastbildende Streifen-Flächen. Die Besucherin geht einige Schritte weiter, dreht sich um und schaut sich das lange Brücken-Gebäude an.

Jetzt versteht sie den Aufbau der Fassade: sie beginnt mit einer schwebenden weißen Streifen-Fläche, darüber schwebt eine schwarze Streifen-Fläche, gebildet vom Gitternetz und vom Glas, darüber schwebt erneut eine weiße Streifen-Fläche, eine zweite schwarze Streifen-Fläche und als letztes eine weiße Streifen-Fläche.



Also fünf Streifen-Flächen. Drei weiße Streifen, zwei schwarze Streifen. Übersichtliche Zahlen: drei und zwei. Die Akteurin erinnert sich an ein Zitat von Max Osborn in der Vossischen Zeitung zur Einweihung (4.12.1996): „Noch nie hat sich der Grundsatz der klaren, kubischen Fügung, das System des unverwischten Kontrastspiels von geradlinig durchgeführten Horizontalen und Vertikalen mit so starker Wirkung an einem

Exempel bewährt.“ Helle und dunkle Streifen-Flächen stoßen aufs Härteste aufeinander. Und damit aufs Klarste.

Schweben. Am Werkstatt-Bau ist das Keller-Geschoß zurückgesetzt und dunkel, so daß man es kaum sieht. Dadurch scheint der Bau zu schweben. Aber es schwebt kein Gebäude, sondern eine weiße Streifen-Fläche. Oben schwebt eine schmale weiße Streifen-Fläche. Zwischen ihnen spannt sich ein schwarzes Gitter. Es ist durchsichtig. Glas. Raum. Licht.

Der weite Lauf der Bänder. Drei weiße Streifen-Flächen schweben über der Straße: am Brücken-Bau.

Am Fachschul-Bau laufen die drei schwarzen Fenster-Bänder – verschränkt durch das aufrechtstehende schwarze Fenster-Band über dem Eingang – am Brücken-Bau weiter. An der Ost-Seite macht der Lauf der weißen und der schwarzen Bänder nicht mehr unterscheidbar, was die drei Bauteile Fachschul-Bau, Brücken-Trakt, Treppen- / Vestibül-Trakt sind. Die Bänder einen sie nahtlos. Es entsteht eine große, ausgreifende Geste.

Liegen und Stehen. Der Blick der Frau erkennt über die Spannung zwischen Weiß und Schwarz hinaus eine zweite Spannung: Die weißen Streifen liegen, die schwarzen sind höher – sie stehen aufrecht.

Oberflächen-Textur. Und sie entdeckt eine dritte Differenzierung: Die weißen laufen in ihrer Oberflächen-Textur vollkommen gleitend an ihr vorbei. Die schwarzen Streifen aber haben mit ihrem schwarzen Gitternetz eine Oberflächen-Textur, die wie in Schritten vor ihren Augen vorbeiläuft. Es sind leichte Schritte und stärkere. Denn die schwarzen Eisen-Stäbe sind im Wechsel leicht und stärker.

Rhythmisierungen. Die schwarzen Eisen-Stäbe sind Schritte, so assoziiert sie, die einen eigenartigen Rhythmus haben. Er bleibt zwar im Ganzen gleich, aber in sich hoppelt er – sie stellt sich diesen Rhythmus mit ihren Füßen auf der Erde her.

Und da entdeckt sie, daß er ähnlich wie eine bestimmte Musik der 20er Jahre wirkt: synkopisch.

Dann schaut sie sich genau an, wie diese Rhythmisierungen in den Fenstern aussehen. In den schwarzen Bändern folgen auf einen dickeren Stab drei dünne Stäbe, dann ein dicker, drei dünne, ein dicker, drei dünne, ein dicker, drei, eins, drei eins, drei eins...

Sie fühlt den Rhythmus mit dem Körper, merkt, daß das Bild ihrer Augen in die Füße geht, sie schlägt mit dem Fuß den Takt: drei, eins, drei, eins.

In den schwarzen Bändern der Brücke ist der Takt gleichförmig. Warum? fragt die Akteurin sich. Hier ist etwas mit weiter Geste gespannt, es unterbricht sich nicht. Ein dicker Stab erscheint nur am Anfang – wo nach einer kurzen Phase des Auftaktes, vielleicht auch des Zögerns, die Bänder von breiten schwarzen Streifen begleitet werden.

Rhythmisierung entdeckt die Akteurin nicht nur im waagrechten Ablauf, sondern auch in der Vertikalen. Die Fenster haben unten und oben über schmalen Flächen dunkle Stäbe. Was ist dies für ein Rhythmus? Der kurze Takt kontrastiert stark mit dem langen Takt. Dann wiederholt sich der kurze Takt.

Unterschiedliches Schwarz. Der neugierigen Beobachterin fällt nun auf, daß die schwarzen Flächen in den fünf Bauten unterschiedlich verwandt werden. Im Brücken-Gebäude sind sie lange schwebende Streifen. Ähnlich an der Fassade des Theaters. An der West-Seite des Ate-



lier-Hauses stellt sich der schwarze Streifen schwebend aufrecht hin. Die Frau assoziiert: Er kann schwanken, nach links, nach rechts, er balanciert wie ein Seiltänzer. Auch die beiden Treppen-Häuser haben schwarze vertikale Streifen. An der Ost-Fassade des Atelier-Hauses wird die schwebende Fläche von kleinen Flächen durchsetzt – in einer Art Flecken-Struktur.

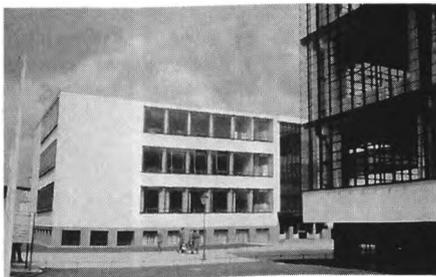
Jetzt stellen sich diese breiten und dadurch liegenden Elemente in Kontrast mit der hochaufgerichteten weißen Gesamtfläche.

Im Werkstatt-Gebäude hat sich diese schwarze, transparente Fläche aufs Äußerste dynamisiert: Sie schwebt auf einer weißen Streifen-Fläche und expandiert dann, dehnt sich über drei Geschosse aus.

Hoch oben ist die weiße Streifen-Fläche ganz schmal, die Frau assoziiert: Diese dynamische Ausweitung des Schwarz soll nicht begrenzt werden, hat nur einen leichten Abschluß, kann sich weiterbewegen, es gibt keine Autorität, die sie zwingt ...

Schwarze große Flächen – weiße große Flächen. Gegen die schwarzen Flächen treten weiße, nicht nur als alternierende Streifen an, sondern auch als große weite Flächen.

Die Frau umrundet einmal den Gebäude-Komplex, um dieser Dramaturgie nachzugehen. Zunächst begegnet ihr an der West-Seite am Hörsaal-Gebäude in der östlichen Gegenwand eine große weiße Fläche als Gegensatz zur schwarzen im Werkstatt-Trakt. Dann sieht sie, daß diesem Trakt an der Ost-Seite ein Ge-



genpol entsteht: ein schmaler aufrechter Kubus, heute in Grau. Große weiße Flächen haben die Schmalseiten des aufrechten Kubus vom Atelier-Haus.

Und der Brücken-Bau schließt an seiner Westseite mit diesem Kontrast ab: den fünf weißen und schwarzen Streifen stellt sich eine weiße Fläche entgegen – hier in der seltenen Form des Quadrates.

Die weißen Bänder halten zusammen **Schau-Spiel.** An der Ost-Seite des Werkstatt-Baues macht die aufgehende Sonne in den Netzgitter-Flächen ein auf-



Morgen-Sonne auf dem Bauhaus

regendes Schauspiel. Diese große Fläche mit ihrem feinen Gitter erscheint ihr jetzt und später auch von anderen Sichtwinkeln aus den ganzen Tag wie eine Art Leinwand, auf der sich Szenen abspielen.

Oft sind sie kaum greifbar, wie Nebel, manchmal aber sieht sie dort Menschen gehen, miteinander reden, über sie hinweg oder nach unten schauen.

Raffinierte Verschränkungen. In der Erdgeschoß-Zone sieht die Akteurin, wie unter der Brücke der Trakt der Aula in das andere Gebäude hineinläuft. Überschneidung. Eines der wichtigsten Themen der Ästhetik des Bauhauses, erkennbar in vielerlei Produktionen.

Es gibt also keinen Anfang und kein Ende. Der Akteurin kommt ein Vergleich aus der Literatur: Der Gebäude-Komplex hat also keine Punkte, sondern nur Kommas. Im Hof heben die großen Glas-Fläche über den beiden Eingängen den



alten Gedanken an Ende und Anfang auf. Was sind sie? fragt sich die Akteurin. Ich könnte „Offen-Situationen“ dazu sagen. Wo ich einen Punkt erwarte, erhalte ich eine Szene, in der etwas geschieht, was völlig gegen meine Erwartung läuft: Ich sehe, wie sich alles ineinander verschränkt. Die sich entgegenkommenden, unterschiedlichen Bau-Körper. Innen und Außen. Waagrecht und Senkrecht. Sie erinnert sich an surrealistische Bilder.

Überrationalität. Warum, sagt sich die Akteurin, wird dieses ›Komma-Prinzip‹ und das Verändern der Erwartung, die Gegenläufigkeit, auf surrealistischen Bildern sofort erkennbar und hier zunächst nur geahnt?

Im Bauhaus entsteht zunächst das Bild einer hohen Rationalität.

Dies kippt an dem Punkt um, wo es überrational wird.

Das Prinzip der Verschränkung / Überschneidung ist das Produkt der zugespitzten Intelligenz.

Dann wird es faszinierend. Italiener würden sagen: magisch.

Eingänge und Treppen-Häuser

Die Akteurin hält vor den beiden Hauptzugängen inne. Sie fragt sich, wie sie gemacht wurden. Jeder Eingang steht im hohen transparenten Netzgitter-Raum. Es gibt keinen Gegensatz mehr zwischen Innen und Außen, der sich in einer festen Mauer und einer Öffnung manifest macht.

Die Elemente, die hier den Eingang markieren, sind niedrig und ganz einfach. Drei Treppen-Stufen heben die Situation leicht bühnenhaft hervor. Zwei Pfeiler treten nach vorn. Auf ihnen liegt eine schwarze Scheiben-Fläche, die in den Umraum eingreift.

Der Akteurin gehen Vergleiche zu anderen Bauten durch den Kopf. Sie bemerkt, daß sie keinerlei Repräsentation mehr haben.

Außen-Innen-Bezug. Vor beiden Eingängen kann die Akteurin von außen in die Treppen-Bereiche hineinsehen. Die Treppen sind die Dreh-Bereiche einer fulminanten Inszenierung.

Surreale Raum-Blick-Folge. Die Akteurin steht vor dem Portal.

Links und rechts einfache Türen, in der Mitte eine Doppeltür. Schwarze Flächen, vor allem unten, geben ihnen eine bildhafte Formung. Auch den Durchblicken. Denn ein großer Teil der Türen besteht aus Glas.

Sie tritt ein. Eine Treppe mit zehn Stufen begegnet ihr, ragt noch zwei Stufen vor die seitlichen weißen Scheiben, die die Stufen fassen.

Neben diesen Scheiben findet die Akteurin erneut je eine Glas-Tür, nun mit einem hellgrauen Rahmen.



Und oben erscheint erneut die schwarze Doppel-Tür. Hinter ihr geht ihr Blick ins Blau und Grau des Himmels. Und dort erscheint seitlich dasselbe Bild, das sie rechts vor der Fassade hatte: das

Gitter-Netz des Werkstatt-Baues. Sie hat den Eindruck, daß dies wieder ein surreales Bild ist.

Scheiben-Flächen. Der Treppenraum besteht aus Scheiben-Flächen. Jede Scheibe ist deutlich geformt. Weiße Seiten-Scheiben. Weiße Scheiben, zwischen die sich die breite Treppe in Grau und schwarzem Auftritt-Belag spannt. Seitlich eine Handbreit zurückliegend zwei schwarze Scheiben. Darin führen weiße und gläserne große Türen ins Unterge-



schoß hinab. Der Fußboden ist eine schwarze Scheibe. Ganz oben als Decke eine rote Scheibe. Unter ihr schwebt in der Mitte, in die Treppen-Scheiben einschneidend, eine weiße Scheibe.

Die Eingangs-Seite hat eine weiße Scheibe. Aus ihr sind die drei Öffnungen ausgeschnitten. Diese sind als schwarze Scheiben geformt. Zwischen Tür und Oberlicht schwebt eine weiße Scheibe und verbindet den Innen- und den Außenraum miteinander – als Vordach über dem äußeren Eingang.

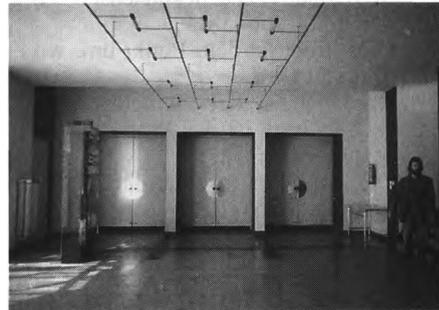
Sprung nach draußen. Die Akteurin geht hoch zum Foyer.

Verblüfft bemerkt sie, daß etwas Unerwartetes geschieht: ihr Blick geht durch die große Öffnung nach Außen. Innen = außen! Eigentümlich denkt sie. Es überrascht sie, daß sie keinem Netz-Fenster begegnet, sondern daß die Öffnung so total wie möglich offen ist. Sie wird später resumieren, daß diese Ganzglas-Fenster nur an der Süd-Seite dieses Gebäudeteiles, in allen drei Geschossen, erscheinen. Ih-



re Augen gleiten am engen Netz-Gitter des Werkstatt-Traktes entlang. Und zur anderen Seite ins Offene.

Schichtung der Scheiben. Die Akteurin sieht, daß auch im Foyer der Raum aus Scheiben-Flächen besteht. Die Öffnung erscheint ihr aus einer weißen Scheibe herausgeschnitten. An beiden Seiten liegt hinter der weißen Scheibe eine tief-schwarze. An den Seiten hellgraue Scheiben. An der Eingangs-Seite kehrt sich die Farbigkeit um: eine schwarze Scheibe. In sie geschnitten sind die leicht graue Scheiben-Fläche der Doppeltür und die Öffnungen der seitlichen Treppen.



Hinter der schwarzen Scheibe erkennt die Akteurin an beiden Seiten eine weiße Scheiben-Fläche.

Sie vergegenwärtigt sich das Gestaltungs-Mittel: Die einzelne Scheibe wird also dadurch deutlich gemacht, daß hinter ihr eine zweite liegt. Und daß jede eine andere Farbe besitzt.

An der Decke erscheint die Schichtung der Scheiben erneut. Eine große weiße Scheibe schneidet in die Scheiben der Nord- und Süd-Seite ein.

Verblüfft erkennt die Akteurin, daß seitlich von ihr die zweite, höherschwebende, gelbe Scheibe viel mehr Abstand zur mittleren hat als die Scheiben an den Seiten. Sie denkt an Atem-Raum. Und daß die unter Decken-Scheibe wirklich schwebt.

In diesem Raum fühlt sich die Akteurin irritiert.

Sie dreht sich zur Seite.

Da hat sie im Westen eine hellgraue Scheibe. Mit Schaukästen und Spiegeln.

Und im Osten eine zweite Schicht, tiefliegend: ein etwas dunkleres Grau.

Sie erkennt: Türen.

Die Akteurin denkt an drei Bilder. Denn um die schwarzen Knöpfe der Griffe schwebt ein Rund in silberfarbenem Metall.

Der Fußboden hat rechteckige Felder. Wo sie gegen die Seiten stoßen, haben sie keine Umgrenzung, sondern scheinen sich als Fläche nach außen fortzusetzen – also durch die Wände hindurchzuschneiden.

Vor der Seite zum Saal sieht die Akteurin einen schwarzen Quer-Streifen und zwei schwarze Streifen, die sie schneiden und dann aufhören.

Dadurch formt sich die Zugangs-Seite zum Theater-Saal zu einem eigentümlichen Gebilde. Das Schwarz der tiefeingeschnittenen Tür-Nischen setzt sich auf dem Fußboden fort – und verräumlicht die Szene dadurch noch stärker.

Licht-Netz unter der Decke. Der Blick der Akteurin geht an die Decke. Dort erscheinen, als stießen sie durch die hellgraue Scheibenfläche, vier Rohre und schweben durch den Luft-Raum.

Wieder ist die Akteurin überrascht. Ich hätte vermutet, daß sie durch den ganzen Raum laufen, aber nein: plötzlich biegen sie sich leicht hoch und durchstoßen die Scheibe der Decke.

Zwischen diesen Stangen schweben Lichter: wie kurze Stangen. Mit Glühfäden. Von Stangen gehalten.

Das sieht aus wie ein Netz aus Licht. Die Akteurin erinnert sich an die Gitter-Fenster.

Diese Gestaltung scheint ihr in die Form der künstlichen Energie übertragen zu sein.

Die Schräge. Es läge nahe, jetzt in den Saal zu gehen, denkt die Akteurin.

Aber dann entscheidet sie sich dazu, die Treppe hochzulaufen.

Gegen die gefügten Geraden des kubischen Raumes entsteht eine Irritation: durch die schrägen Geraden. Schwarze



Markierungen verstärken sie: die Fußboden-Leiste, die Abdeck-Platte der niedrigen Treppen-Brüstung und der Handlauf der Treppe.

Die Akteurin erinnert sich an zeitgleiche Bilder von Theo van Doesburg.

Die Akteurin fühlt, daß die seitlichen Brüstungen niedrig sind, ihr nur etwa bis zur Leiste reichen.

Welche Wirkung hat das auf mich? fragt sie sich.

Erstaunt bemerkt sie, daß sie sich größer fühlt.

Und aufrecht.

Raum. Die Akteurin erinnert sich an zwei Sätze von Walter Gropius: „Wir empfinden den Raum mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib, und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen.“

Der Mensch erfindet durch seine Intuition... den stofflosen Raum des Scheins und der inneren Schauung, der Visionen und Einfälle...“³⁷

Ja, von einem Treppenhaus aus blickt sie gegenüber durch den Außenraum in den Innenraum des nächsten Treppenhauses.



Die Brücke

Die Rasanz der räumlichen Tiefe. Die Akteurin bleibt stehen. Überrascht und irritiert blickt sie den langen Flur vor

den Verwaltungs-Räumen in die Tiefe. Diese langen Geraden geben ihr das Gefühl von Rasanz.



Wieder gibt es nur ganz wenige Gestaltungselemente. Die Akteurin wundert sich, mit welcher Einfachheit schlagende Wirkungen erzeugt werden.

Dunkler Boden: abstrakt flächig.

Eine glatt durchlaufende Seiten-Wand. Die Türen fügen sich in die Fläche ein.

Eine dünne schwarze Fußboden-Leiste.

Eine weiße Schwebefläche.

Eine kräftige schwarze Fläche.

Unterschiedliche Brüstung. Am Anfang ist die Brüstung niedrig, bemerkt die Akteurin, das läßt mich, ähnlich wie auf der Treppe, souverän stehen.

Dann verändert sie sich: sie springt höher. Ist dies ein psychologischer Schutz vor der Tiefe dort außen?

Als die Brüstung niedrig liegt, fühlt sich die Akteurin eher draußen. Wenn sie höher liegt, denkt sie; hier bin ich eher innen.

Schatten: Bilder der Sonne. Die Akteurin bewundert die Bilder, die die Sonne mit den Fenster-Stäben auf die Bodenfläche zaubert.

Vom Balkon des Lebens gibt es eigenartige Blicke nach draußen. Die schwarzen Rahmen nehmen dem Blick das Diffuse und schaffen Bilder.

Bühne. Von außen, so erinnert sich die Akteurin, war es interessant zu beobachten, daß die Menschen, die hoch oben über den weißen Bändern lang laufen,

wie Schauspieler auf einer eigentümlichen Bühne erschienen – und dies geradezu filmisch.

Auch innen kommt sich die Akteurin wie eine Schauspielerin vor.

Aula

Der Zusammenhang. Im eingeschossigen Ost-Takt: Foyer – Aula – Bühne – Speise-Saal.

Die Inszenierung. Das Foyer ist der innere Dreh-Punkt des Gebäude-Komplexes. Er akkumuliert die künstlerischen Mittel. Der Fußboden ist geformt wie ein kleiner Platz.

Die Akteurin dreht sich um. Sie möchte den Raum in der Weise sehen, wie er im normalen Vorgang wahrgenommen wird. So beginnt sie mit der Eingangs-Seite. Ihr Blick bleibt auf den drei großen Türen hängen. Wenn sie offen sind, denkt sie, können die Leute, auch bei Festen, zwischen Aula und Vestibül fließend hin und herlaufen.



„Das schwarze Quadrat“. Jetzt sind sie geschlossen, und ihr fällt auf, daß sie zu einer schwarzen Fläche zusammengefaßt sind – so wirken sie wie ein Bild. Sie assoziiert Kasimir Malevitchs schwarzes Quadrat. Dieses Bild könnte eine Variation darauf sein.

In diesem Schwarz schweben drei silbrig-metallene Kreis-Flächen. Die Akteurin weiß, daß der Bauhaus-Maler Wassily Kandinsky ein Liebhaber der Kreis-

form war. In jedem Kreis gibt es zwei Akzente: zwei schwarze runde Knöpfe – die Tür-Griffe.

Hinten rechts entdeckt die Akteurin vier kleine Luken und sie weiß, daß von der Film-Kabine dahinter, Dias und Filme projiziert wurden.



Sessel. Die Großform des Raumes hat sie im Stehen beobachtet. Die Details verfolgt sie nun im Sitzen – in einem Sessel. Er ist durchaus bequem, aber vor allem so geformt, daß der Körper aufrecht sitzt. Warum das? fragt sie sich. Und antwortet dann gleich: Damit ich konzentriert bleibe. Sie erinnert sich, daß dies das psychische Prinzip aller Bauhaus-Stühle ist. Sie denkt an Wort wie: klar bleiben, wach sein.

Und es kommt ihr ein langer Assoziations-Bogen in den Sinn: Gestaltungen aus der italienischen Renaissance, aus Florenz im 15. Jahrhundert. Auch dies war eine intelligente, wache, konzentrierte Kultur. Sie denkt daran, wie sehr Italiener das Bauhaus lieben.

Der Stahlrohr-Rahmen blinkt silbrig. Ähnlich sehen auch die Heizkörper vor den Fenstern aus.

Die Stahlrohr-Sessel sind mit sch
Die Bühne hat zwei Pfeiler. Sie ermöglicht wie ein Flügel-Altar ein Haupt- und zwei Seitenbilder.

Die Schauspieler können von hinten kommen; oder aus dem Keller rechts die Treppe hoch.

Speise-Saal

Die Akteurin wundert sich: eine große Glas-Wand macht die Küche einsehbar.



An den Seiten Kippflügel der eisernen Fenster.

Die farbige Gestaltung entwickelte die Werkstatt für Wandmalerei, geleitet von Hinnerk Scheper.

Die Möbel entwarf die Tischlerei des Hauses, geleitet von Marcel Breuer.

Werbung: „Breuer-Metallmöbel“. „die stoffbespannten stahlrohrmöbel haben die bequemlichkeit von guten polstermöbeln, ohne deren gewicht, preis, unhandlichkeit... das stahlrohr ist in geringen querschnittsdimensionen widerstandsfähiger als irgend ein anderes material... es ergibt eine besondere leichtigkeit und auch eine besonders leichte erscheinung. sämtliche typen sind zerlegbar... ca. 200 prozent wirtschaftlicher als die üblichen sitzmöbel.“ Fabriziert werden Hocker, Stühle,



Rechts der älteste lebende Bauhäusler, Hubert Hoffmann (93). S. 563, 564

Drehstühle, Klubsessel, Theatersessel, Klappstühle von der Firma Lengyel & Co Berlin.

Die Beleuchtung fertigt die Metall-Werkstatt, geleitet von Laszlo Moholy-Nagy, an.

Die Harmonika-Türen lassen sich ein-falten: dann verbindet sich dieser Raum mit der Bühne und der Aula.

Atelier-Haus (Preller-Haus)

Im Klub bekommt die Frau, die hier einige Tage zu Gast ist, den Schlüssel. Sie steigt Stufen hoch. Öffnet die Tür. Kommt in eine Halle. Geht die Treppen hoch. Die Treppe führt sie in der Nord-West-Ecke des Gebäudes hoch. Wie einfach ist das Geländer! – aus Rohren, die um die Mauer herumlaufen.

Flur. Ein hoher, aber nicht breiter Gang. Sie bemerkt, daß er zwischen zwei Lichtquellen gespannt ist: im Westen öffnet sich an der Treppe die Wand und im Osten ebenfalls. Es sind totale Licht-Flächen.



Dazwischen liegen links und rechts Türen – zu Paaren zusammengestellt. Sie denkt: Dieser Flur ist zwischen das Licht des Außenraumes in die Luft gehängt, ja gespannt.

Zimmer. Sie öffnet mit dem Schlüssel die Tür zum Zimmer 204 (S. 535). Ein großer Raum liegt vor ihr: drei Seiten weißgespannt und vorn fast völlig offen zum Himmel über Dessau.

Eine Gardine aus Gaze macht das Panorama der Stadt weich. Das Offene ist nicht diffus, sondern ein Netzgitter aus dünnen schwarzen Eisenstäben gibt ihm eine Gestalt. Wie ein Bilder-Rahmen.

Aber noch mehr.

Dieser Rahmen zerlegt das Bild in weitere Bilder, insgesamt in sechs. Unten sind es drei kleine, die durch ihre langgezogene Form eine starke Spannung haben, ebenso oben. Und in der Mitte nebeneinander drei große. Sie rätselt: kein Quadrat, aber auch nicht weit davon entfernt. Alle Verhältnisse balancieren zwischen dem Einfachen und dem Ungewöhnlichen. Und haben dadurch in jedem Detail Spannung.

Dieses Netzgitter ist aber zugleich eine zusammenbindende Form. Doch innerhalb der Form ist Bewegung, drängt das Querrechteckige nach außen. Und das annähernd Quadratische versucht, sich zu vergrößern, so daß das Fenster sich auch nach unten und oben zu erweitern scheint.

Mit einfachen, aber genau treffenden Mitteln gestaltet, dringt die Außenwelt in den geöffneten Kasten des Raumes.

Die Frau zieht ihre Schuhe aus, macht einige Schritte quer und in die Tiefe des Raumes: Wie in einem Tanz. So erschließt sie sich ihn wie eine Choreographin. Und damit gewinnt sie den Raum zu ihrem Körper.

Und der Raum erfüllt sich nun dadurch, daß er sein Subjekt erhalten hat, an das die Entwerfer gedacht hatten.

Sie fühlt sich von den drei weißen Flächen umschlossen und geborgen. Und sie hat zugleich das Gefühl, daß sie sich der Welt öffnet.



Eine der Fenster-Flächen ist leicht geöffnet und so dringen die Gespräche der Vögel herein.

Dann die Musik der nahen Eisenbahn. Und wieder ist der Himmel voll vom Zwitschern der Vögel.

Sie sieht im Fenster links oben eine weiße Fläche ins Blau schweben und am Ende sanft umbiegen: wie ein Absprung-Podest für jemanden, der fliegen will. Sie geht zum Fenster, um sich dies eigentümliche Gebilde näher anzusehen und bemerkt oben darauf ein schwarzes Gitter.

Dann sieht sie, daß auch ihr Raum ein solches Gebilde hat. Sie öffnet die Tür und tritt auf diesen Balkon.



Er ist klein, denkt sie unwillkürlich, gewöhnt an gewöhnliche Verhältnisse, und nichts zum Frühstück und darauf zu bleiben.

Aber er hat andere Qualitäten: ohne daß ich der Welt entzogen bin, fühle ich, was es ist, wenn ich schwebe.

Sie denkt an die Faszination der Flugzeuge, sie könnten den Entwerfern in den 20er Jahren im Kopf geschwebt haben.



Bauhäusler Hubert Hoffmann imitiert auf dem Dach des Bauhauses ein Junkers-Flugzeug (1928 / 1929)

Die Meisterhäuser

Zu den einzigartigen Möglichkeiten, die Oberbürgermeister Fritz Hesse 1925 dem Bauhaus in Dessau schafft, gehört die glückliche Tatsache, daß mit dem Bauhaus zugleich ein Studenten-Wohnheim und sieben Häuser für alle alten Bauhaus-Meister gebaut werden können. Zugleich mit dem Bauhaus-Neubau beschließt sie der Finanz-Ausschuß. Hesse und Gropius suchen gemeinsam das Grundstück.

Walter Gropius entwirft für sich selbst ein einzelnes Wohn-Haus sowie für Moholy-Nagy, Feininger, Mücke, Schlemmer, Klee und Kandinsky drei Doppelhäuser mit Wohnung und Atelier. Alle sind Miet-Häuser der Stadt. Sie werden kurz vor dem Bauhaus fertiggestellt und bezogen und bei dessen Einweihung durchgeführt.

Umgebung. Die Häuser stehen an einer wichtigen Achse des Dessau-Wörlitzer Gartenreiches (S. 508) an der Burgkühnauer Allee (Ebertallee) – 20 m tief im Kiefern-Wald, der von der Elbe hochkommt und sich über das Georgium und die »Sieben Säulen« entlang der Burgkühnauer Allee hinzieht – zum nächsten Aussichts-Punkt (Point de vue), dem Amaliensitz (Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff).

Auch die Perspektiv-Ansicht von Carl Fieger (Kohlezeichnung 1925) knüpft daran an und betont diesen Charakter: Häuser in einem Wald, der wie ein Park behandelt ist.

Hier entsteht eine kleine Künstler-Kolonie. Gropius und seine Mitarbeiter, wohl vor allem Carl Fieger, erweitern die Idee der Künstler-Häuser, die sie in Weimar nur im Haus am Horn (Georg Mücke) realisieren konnten. Alle haben eine Handschrift, sind aber sehr individuell ausgeprägt. Nur sechs Jahre werden die Häuser von den Meistern bewohnt.

Zerstörung. Kurz vor Ende des Krieges, im Wahnsinn des Vandalismus, werden im Frühjahr 1945 die Häuser von Bomben getroffen. Vom Haus Gropius bleibt nur das Sockelgeschoß erhalten. Der südliche Teil des zweiten Hauses (Moholy-Nagy) wird zerstört, der nördliche (Feininger) ist ein Torso.

Rekonstruktion. 1991 wird das halbe Doppelhaus Ebertallee 63 (Feininger) freigezogen. Das Landesamt für Denkmalpflege und das Amt für Denkmalpflege



Meister-Haus für Feininger

der Stadt Dessau lassen 1992 durch die Architekten Brambach und Ebert (Halle) diese Haus-Hälfte restaurieren. Ziel: Das ursprüngliche Erscheinungsbild rekonstruieren³⁸. Als Unterlage dienen Archivalien, Fotos und Literatur. Genutzt wird das Haus von der Kurt-Weill-Stiftung (Ebertallee 63).

Geplant ist, sämtliche Häuser wiederherzustellen bzw. zu rekonstruieren (Wiederaufbau des Gropius-Hauses).

Entwurfs-Konzept. Im Sommer 1925 geplant, sind die Häuser im Sommer 1926 bezugsfertig. Walter Gropius (1930): „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. der grundriß der einen der beiden wohnungen ist der verschränkte, um 90 grad von ost nach süd gedrehte spiegelbild des grundrisses der anderen. genau die gleichen bauteile sind verwendet, die ansicht beider hälften aber durch die verschränkung verschieden.“

die atelier, treppenhaus, küche, speisekammer und w. c. liegen nach norden, der direkten bestrahlung abgewandt; wohn-, speise-, schlaf- und kinderzimmer mit garten, terrassen, balkons und dachgärten liegen nach der sonne. die wirtschafts-, wohn- und speiseräume liegen im erdgeschoß, die schlafräume und ateliers im obergeschoß, die von der wandmalereiabteilung des bauhauses durchgeführte farbige gestaltung betont



Stahlrohr-Sessel (Marcel Breuer)

die räumliche organisation innerhalb der wohnungen, bringt aber gleichzeitig starke variation in die wirkung an sich gleicher räume.

möbel: bauhaustischlerei (m. breuer), beleuchtungskörper: metallwerkstatt des bauhauses (moholy-nagy).³⁹

Walter Gropius (1930): „bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen. der organismus eines hauses ergibt sich aus dem ablauf der vorgänge, die sich in ihm abspielen... die baugestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie entspringt allein aus dem wesen des baus...“⁴⁰

Die Flächen scheinen keine Körper zu haben, sie wirken in ihren Ebenen imaginär. Wie gewalztes Blech. Die großen und kleinen Fenster und Türen sehen aus wie gestanzte. Das Glas ist dunkel und spiegelt den Wald: als stehe er innen.

Das vorgesezte Podest vor dem Eingang ist schwarz, daß es fast inexistent ist. Vordächer sind schmale weiße Scheibenflächen.

Die Gebäude bilden abstrakte Kuben.

Teilweise sind sie in den Ecken aufgeschnitten: der Luftraum greift in sie hinein, sie verweben sich mit ihm.

Mitsprache. Die Frauen der Meister tragen Gropius ihre genauen Wünsche vor. Dieser hört sie an. „In allen Fällen pflegte Walter Gropius den besorgt auf ihn eindringenden Damen treuherzig zu versichern, daß er daran denken werde, doch ließ er sich in seiner Arbeit dadurch keineswegs beirren; er hatte die richtige Lösung bereits im Kopf und folgte in seinen Entwürfen unbeeindruckt der eigenen Konzeption“ (Reginald R. Isaacs).⁴¹

Ausstattung. Zentrale Gas-Warmwasser-Versorgung (Junkers-Therme). Viele Wand-Schränke sind eingebaut. Nur Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy richten sich vollständig neu mit Möbeln aus den Bauhaus-Werkstätten ein.

Die Metall-Werkstatt, geleitet von Laszlo Moholy-Nagy, fertigt Lampen an, meist von Marianne Brandt entworfen. Die Tischlerei, geleitet von Marcel Breuer, stellt Möbel her. Feininger läßt sie sich

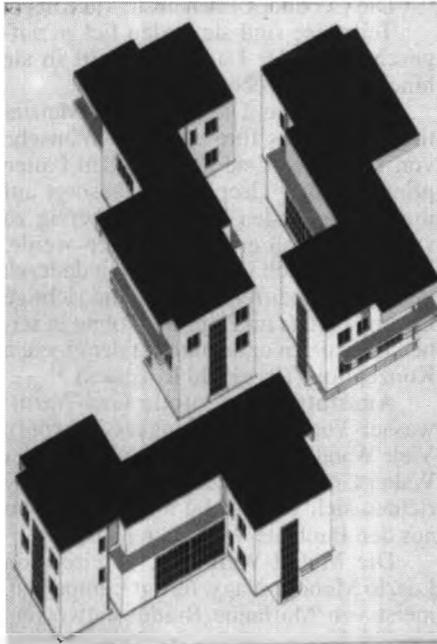
von seinem dort studierenden Sohn Andreas herstellen. Kandinsky möchte auf Breuers Tischen den Kreis als Grundmotiv haben.

Stichworte zur Gestaltung: Schweben. Klare Kuben. Imaginär wirkende glatte Scheiben-Flächen. Scharfe, ausgestanzte aussehende Kanten. Überschneidungen. Kontraste: weiß / schwarz, vertikal / horizontal, Kubus / Raum, Natur-Form / Bau-Form. Alle Elemente sind auf Spannung disponiert. Balance. Schwarz / weiß / grau.

Es gibt keine Zäune zwischen den Häusern.

Farbe. Gropius möchte, daß die farbige Gestaltung die Organisation der Räume betont. Und Abwechslung von gleichen Räumen schafft.

Farben: Weiß, gelb, rosa hellgelblich-rosa, orange, rot, englisch-rot, hellgrau, dunkelgrau, blau, dunkelbraun, schwarz.



Alfred Arndt: Farbplan für die Meisterhäuser (1926)

Die Bewohner können selbst Vorschläge machen. Der Maler Paul Klee läßt sich vom Bauhaus-Studenten Fritz Kuhr einen Farb-Plan machen: Das Atelier wird gelb und schwarz gestrichen⁴².

Die ausgreifendsten Ideen hat der Maler Kandinsky. Nina Kandinsky: „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 [war] ein architektonisches Individuum.“⁴³

Muche experimentiert mit Farben. Marcel Breuer entwirft die Farben für Muches Schlafzimmer.

Tourismus. Die Bauten sind Demonstrations-Objekt. Ise Gropius und Julia Feininger führen Hausfrauen-Vereine.

Das Einzelhaus für den Direktor für Walter Gropius / Ise Gropius (im 2. Weltkrieg weitestgehend zerstört). Im Gegensatz zu den anderen Häusern hat das Haus Gropius kein Atelier.

„heute wirkt noch vieles als luxus, was übermorgen zur norm wird!“ (Walter Gropius, 1930)⁴⁴.

Walter und Ise Gropius leben nur zwei Jahre (1926-1928) in diesem Haus. Für Gropius zieht Hannes Meyer ein, 1930 Ludwig Mies van der Rohe.

Doppelhaus Moholy-Nagy / Feininger für Laszlo Moholy-Nagy / Lucia Moholy und Lyonel Feininger / Julia Feininger. Im 2. Weltkrieg wurde die östliche Hälfte zerstört. Die zweite (für Feininger) ist vorbildlich rekonstruiert. Beide Moholys sind die großen Experimentierer im Bauhaus. Feininger machte den Titelholzschnitt für das Bauhaus-Manifest. Die Feiningers holen im Lauf der Zeit antike Möbel ins Haus. Für die Moholy-Nagys ziehen 1928 Josef Albers / Annie Albers ein.

Doppelhaus Muche / Schlemmer für Georg Muche / El Muche (bis Mitte 1927) und Oskar Schlemmer / Tut Schlemmers.

In stark umgebautem Zustand erhalten. Für Muche ziehen Hinnerk Scheper / Lou Scheper ein. Oscar Schlemmer: „Meine Themen, die menschliche Gestalt im Raum, ihre Funktion nach Ruhe und Bewegung in diesem, das Sitzen, Liegen, Gehen, Stehen, sind ebenso einfach, wie sie allgemeingültig sind. Überdies sind sie unerschöpflich.“

Doppelhaus Klee / Kandinsky für Paul Klee / Lily Klee und Wassily Kandinsky / Nina Kandinsky. In stark umgebautem Zustand erhalten.

Die Kandinskys richten sich die Wohnung mit russischer Magie ein.

Wassily Kandinsky: „Mein ›Geheimnis‹ besteht ausschließlich darin, daß ich seit Jahren die glückliche Fähigkeit erwarb (vielleicht bewußt erkämpfte), mich (und damit meine Malerei) von ›Nebengeräuschen‹ zu befreien, weil für mich jede Form lebendig klang – und damit ausdrucksvoll wurde. So erwarb ich gleichzeitig die glücklichste Fähigkeit, die leiseste Sprache zu ›hören‹.“

Das Klee / Kandinsky-Meisterhaus wird mit Hilfe einer Spende von Hochtief instandgesetzt. Es wird eine Dependence der Anhaltischen Gemäldegalerie im nahen Schloß Georgium. Als 1918 der Stadt ein Teil des fürstlichen Kunstbesitzes zufiel, gründete Oberbürgermeister Fritz Hesse die Anhaltische Galerie (S. 265). Ihr Bilder-Bestand stammte größtenteils aus dem Gotischen Haus in Wörlitz. Ludwig Grote übernahm die Leitung. Trotz Kritik aus dem Stadtrat sammelte er Bauhaus-Meister.

Das Arbeitsamt in Dessau

(Askanische Straße / August Bebel-Straße) Im Winter 1925 / 1926 gibt es in Deutschland zweieinhalb Millionen Arbeitslose. Der Reichstag beschließt 1927 das Gesetz über Arbeitslosenversicherung und Arbeitsvermittlung. Um es zu voll-

ziehen, schreibt 1927 die Stadt Dessau einen Wettbewerb aus: für ein Arbeits-Nachweis-Amt.

Walter Gropius (1930): „die bestrebungen der industrie, die warenproduktion zu rationalisieren, haben zur folge, daß auf dem arbeitsmarkt ständig mit arbeitslosen zu rechnen ist. um den austausch der arbeitskräfte, anbot und nachfrage, zu beschleunigen, hat das reich nach dem kriege die arbeitsvermittlung selbst übernommen.“

... es mußte ein von grund aus neuer typ für diese art von gebäuden geschaffen werden.

die stadt dessau ergriff hierin die initiative und schrieb 1927 einen engeren wettbewerb für ein arbeitsnachweisgebäude in dessau aus.“

Gropius gewinnt den wettbewerb, 1 500 RM und den Bau-Auftrag.

„das wesentliche der aufgabe bestand darin... die arbeitsvermittlung für eine große anzahl arbeitssuchender verschiedener berufsgebiete mit einer möglichst geringen anzahl von beamten zu bewältigen.“

aus dieser forderung resultiert die halbkreisform des grundrisses, die die anordnung der großen warteräume – nach berufsgruppen segmentförmig geteilt – an der periferie ermöglicht, die der einzelberatungsräume dagegen dahinter im innern...

die halbkreisform hatte zur folge, daß die belichtung der im innern liegenden räume mit hilfe konzentrisch angeordneter shedringe gelöst wurde...

an den halbkreisförmigen flachbau lehnt sich der zweigeschossige, für das publikum in der hauptsache nicht zugängliche verwaltungsbau an...

die bauhauswandmalerei übernahm die farbige gestaltung sämtlicher räume.“⁴⁵

Der neue Arbeitslose geht seitlich in das halbrunde Gebäude, kommt in der Mitte zum großen Raum der Beratungs-Stelle und wird weitergeleitet.

Wer wiederholt kommt, nimmt einen der fünf Eingänge im Halbrund.

Das Gebäude ist eine Antwort auf die Rationalisierung der Produktion: sie heißt Rationalisierung der Verwaltung (Elke Mittmann).

Ein äußerer und ein innerer Ring. Außen für jede Berufs-Gruppe ein Eingang zum Warte-Raum. Wer Arbeit findet, geht den Weg nach draußen durch den inneren Ring. Andere laufen ins Zentrum und erhalten dort den Schein für das Arbeitslosen-Geld und gehen zur Kasse, die im Mittelpunkt der Anlage steht. Der Bau wird als „Maschine“ bezeichnet. Leitbild: Fabrik-Bauten mit Shed-Dächern.

Das Gebäude blieb als einziger der Bauhaus-Bauten vom Krieg verschont.

Arbeiter-Siedlung Törten (Dessau)

(Doppelring u.a.) Früh widmet sich Walter Gropius dem Wohnungsbau für Arbeiter: 1906 Ein Arbeiterwohnhaus auf Golzengut. 1906 Wohnhäuser für Gutsarbeiter auf Janikow. 1912 Arbeiter-Siedlung in Damburg (mit Adolf Meyer). 1912 / 1913 Arbeiterhäuser „Eigene Scholle“ in Wittenberge (mit Adolf Meyer) mit 44 Häusern. 1921 Reihenhäuser in Holzkonstruktion für die Firma Sommerfeld (mit Adolf Meyer). 1922 Plan für eine Bauhaus-Siedlung bei Weimar (mit anderen). 1927 Haus in der Weißenhof-Siedlung Stuttgart.

Wohnungs-Not. 1920 entsteht das Reichsheimstättengesetz: „dauernd gesicherte Wohnstätten für deutsche Familien“ (Adolf Damaschke, einer der Väter der Heimstätten-Bewegung), vor allem für finanziell Schwache.

Die Junkers-Werke expandieren und benötigen Unterkünfte für Facharbeiter. Die Stadt legt ein Wohnungs-Programm auf, läßt in Törten Häuser bauen und verkauft sie.

Nach dem Gesetz sollen Reihenhäuser mit Gärten gebaut werden. 1. Bauabschnitt: 1926 entstehen 60 Häuser. Die

Nachfrage ist groß, die Stadt beschließt 1927 einen 2. Bau-Abschnitt: weitere 100 Häuser. Kurz nach Gropius Rücktritt vom Bauhaus 1926 beschließt die Stadt einen 3. Bau-Abschnitt: 156 Wohnungen. Insgesamt werden von 1926 bis 1928 314 Häuser gebaut. Im Zusammenhang mit ihnen entsteht das fünfgeschossige Gebäude mit dem angebauten Laden der Konsumgenossenschaft.



Logistik. Walter Gropius arbeitet schon lange an einer Logistik für die Industrialisierung des Bauens. Rationalisierung soll breiten Schichten ein erschwingliches Wohnen ermöglichen. 1910 entwirft er das »Memorandum über die industrielle Vorfabrikation für das Bauwesen«. 1923 entwerfen Walter Gropius und Adolf Meyer Modelle zu Serien-Häusern: eine „Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität.“ Sie nennen es „Baukasten im Großen.“⁴⁶

Zur Logistik gehören: eine Planungs-Struktur für die Arbeits-Schritte und den Zeit-Ablauf, Abstimmung von Hand- und Maschinen-Arbeit, Standardisierungen, die Rationalisierung der Baustelle, vorgefertigte Bauteile und Materialien. Kies und Sand unter dem Baugrund ermöglichen es, die Steine vor Ort herzustellen.

Versuchs-Programm. Der 2. und 3. Bauabschnitt Törten ist eines der ersten großen Versuchsvorhaben der Reichsforschungsanstalt für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen. Parallel mit Frankfurter Siedlungen von Ernst May,

der Weißenhof-Siedlung und der Kochen-
hof-Siedlung in Stuttgart sowie einer
Siedlung in München.

Kern der Siedlung ist die ›Doppel-
reihe‹. Nördlich vom Nordweg entsteht in
zwei Knicken der ›Kleinring‹. Ihm folgt
der ›Mittelring‹ und ganz außen der
›Großring‹. Äußere Begrenzungen sind
im Nordwesten der Lorkteich und im
Osten die Trasse einer Hochspannungs-
leitung (Damaschkestraße).

Walter Gropius (1930): „in bisher 3
bauabschnitten 1926, 1927, 1928 sind
dort 316 einfamilienreihen Häuser als
reichsheimstätten zu je 5 bzw. 4 wohn-
räumen errichtet worden.

die aufgabe hatte zum ziel, die mieten
der häuser unter zusammenfassung aller
rationalisierungsmöglichkeiten herabzu-
drücken. dieses ziel billiger mieten wurde
durch ökonomische komposition der pläne,
rechtzeitige arbeitsvorbereitung, sorg-
fältige vergabe und ökonomie des ge-
wählten konstruktionsprinzips erreicht.

... bei der anzahl der gleichzeitig ge-
bauten wohnheiten 1926 60 häuser,
1927 1000 häuser, 1928 156 häuser, war
die anwendung von großgerät rationell...
kräne für 1,5 t gewicht...

... genauer zeitplan nach art der ei-
senbahnbetriebspläne...

... halbländliche siedlung... mit je
350-400 qm grundstück pro hauseinheit...

aufgrund neuer erfahrungen des er-
sten bauabschnitts bewilligte die reichs-
forschungsanstalt für wirtschaftlichkeit
im bau- und wohnungswesen für ver-
suchszwecke einen betrag... als darlehn
für beschaffung neuer maschinen und
geräte zur verbesserung des bausystems...

infolge des grundsätzlichen vorstoßes
in der richtung der unaufhaltsamen indu-
strialisierung und rationalisierung des bau-
wesens wurde die siedlung törten als ex-
ponent dieser bewegung in heftigster weise
befehdet. trotzdem haben die grundgedan-
ken, die hier in die praxis übergeleitet
wurden, inzwischen in weiten kreisen auf-
nahme gefunden, da sie eben in der zeit
liegen...

der bisherige handwerkliche charakter
des baugewerbes wandelt sich allmählich
nach der industriellen seite hin. der flie-
genden werkstatt an der baustelle wird
mehr und mehr arbeit durch die stationä-
re industrielle werkstatt – die fabrik – ab-
genommen. der bisherige saisoncharakter
des bauens mit seinen nachteilen für ar-
beitgeber und arbeitnehmer sowie für die
gesamte volkswirtschaft weicht allmäh-
lich dem dauerbetriebe.

... der vorgang der allmählichen ver-
drängung zahlreicher handwerklicher er-
zeugungsmethoden der dinge des täg-
lichen gebrauchs durch industrielle meto-
den greift nur allmählich in das kompli-
zierte schlüsselgewerbe der bauwirtschaft
über; denn die umstellung ist so ein-
schneidend für das gesamtwirtschaftsle-
ben, daß ihr tempo vorsichtig gewählt
werden muß, um bestehende wirtschafts-
gruppen, insbesondere das handwerk,
nicht durch übereilung zu gefährden.“⁴⁷

„tragende brandwände aus schlacken-
betonhohlkörpern, decken frei gespannt
von brandgiebel zu brandgiebel aus be-
tonrapidbalken, die – balken neben balken
– trocken verlegt werden. die frontwände
werden durch isolierende, nicht tragende
füllwände aus schlackenbetonhohlsteinen
gebildet, die auf armierten, freitragenden
betonbalken mit direkter lastübermittlung
auf dem brandgiebel ruhen.“⁴⁸

„das fix und fertig eingerichtete wohn-
haus vom lager wird in kürze ein haupt-
produkt der industrie werden. ... so wie
die industrie jedem gegenstand, den sie
vervielfältigt, zahllosen versuchen syste-
matischer vorarbeit unterwirft, an der
kaufleute, techniker, künstler gleichermaßen
beteiligt sind, ehe sein „typus“ ge-
funden wird, so verlangt auch die her-
stellung typisierter bauteile systematische
versuchsarbeit in großzügigem zusam-
mengehen der wirtschaftlichen, industri-
ellen und künstlerischen kräfte.“⁴⁹

„der gedanke der rationalisierung ist
vom wirtschaftsleben der völker ausge-
hend zu einer großen geistigen bewegung
in der zivilisierten welt geworden.

sie hat zu einer veränderten lebens-einstellung geführt, die neue schöpferische kräfte auslöst.

das tiefgreifende dieser idee liegt darin, daß sie zum ziele hat, das wirtschaftliche handeln des einzelnen menschen in nutzbringendem zusammenhang mit dem wohl der gesamtheit zu bringen.

diese... ratio-vernunft... wird auch zur grundlage der modernen baugesinnung, denn die wohnung des menschen, das gehäuse des lebens, die zelle des größeren gemeinschaftsgebildes der straße, der stadt, ist ein komplexes element, dessen vielfältigkeit seiner funktionen nur durch vernunft im höheren sinne zu einer einheit gebunden und gestaltet werden kann.

es wäre ein irrtum, zu glauben, daß das ziel der rationalisierung der bauwirtschaft allein darin läge, die bestehende bauproduktion nur wirtschaftlich, nicht auch sozial zu verbessern. die rationalisierung ist nicht eine mechanische ordnung! wir dürfen um keinen preis über der ratio das schöpferische vergessen.⁴⁹

Ästhetik. Die ursprüngliche Fassade läßt das Prinzip der Scheiben-Fläche deutlich werden. Diese Flächen sind ablesbar gemacht: die Seitenwände, die Geschoß- und Abschluß-Decke. Dazwischen, zurückgesetzt, sehen wir Füllwände. Das Treppenhaus läuft vertikal von unten bis oben durch. Die Tür kann man kaum sehen. Die Fenster sind ziemlich klein.

Schon früh verändern die Bewohner ihre Häuser. Das hat damit zu tun, daß sie als Eigentümer oft keinerlei Bindungen an andere Maximen als die eigenen fühlen.

Die Nationalsozialisten polemisieren gegen die Siedlung. Sie propagieren die Individualisierung (die sie politisch nicht wollen) und zielen bewußt auf Uneinheitlichkeit. Die Kritik äußert sich auch in einem Teil der Veränderungen. Die Sied-

lung ist schon in den „dreißiger Jahren fast ausnahmslos bis zur Unkenntlichkeit verschandelt“ (Hans M. Wingler).

Das Konsumgebäude

(Damaschkestraße / Dreieck 1) Walter Gropius (1930): „das im zentrum der siedlung törten liegende viergeschossige konsumgebäude wurde nach meinen plänen von dem konsumverein für dessau und umgebung im jahre 1928 erbaut. ... es enthält außer läden im erdgeschoß drei stockwerkwohnungen von je 3 zimmern mit küche.“⁵¹ Das Dach ist benutzbar.

Die Konsumgenossenschaft schließt nach 1989.

Die Laubenganghäuser in Dessau Süd

(Peterholzstraße 40, 48, 56). 1928 / 1930 unter Leitung von Hannes Meyer. Hannes Meyer und seine Bau-Abteilung machen Vorschläge, die Siedlung Törten weiterzustricken. Im Gegensatz zu Gropius entwickeln sie eine gemischte Struktur. Bauherr ist die Genossenschaft. Bis heute sind die Häuser in ihrem Eigentum. Gebaut wird sehr wenig: 1928 / 1930 nur fünf Laubengang-Häuser. Sie bieten Wohnungen für 90 Arbeiter-Familien. Die Inneneinrichtung fertigt das Bauhaus an.

Anhalter Volksblatt (25.7.1930): „Was hier auf [nur] 48 qm [Wohn-]Fläche an zweckmäßiger, ja raffinierter Raumausnutzung, an strahlender Lichtfülle und angenehmer Wohnbequemlichkeit geschaffen ist... Freundliche Räume, in die fast ungewöhnlich große Fenster Licht übergenuß hineinfluten lassen, sind versehen mit den Wohnerfordernissen der Neuzeit: Gas, elektrisch Licht, Warmwasserheizung und Badeeinrichtung“.

Das Stahlhaus

(Südstraße 5) Ein Haus als Experiment, 1926 / 1927 von Georg Muche und Richard Paulick – in Fortsetzung des Experimentier-Hauses Am Horn in Weimar.

Georg Muche (1927): „es gibt noch keine zeitgemäße wohnhausproduktion. der hausbau ist immer noch und überall architektur geblieben. das dem heutigen stand der technik entsprechende haus wird nicht mehr der architektur zugerechnet werden können. die ablösung der handwerklichen methode durch das technische prinzip verändert die situation von grund auf: das haus wird industrieprodukt.“



... die technische konstruktion enthält in sich schon elementar eine ihr ohne weiteres „anhängende schönheit“.

... in england ist der stahlhausbau über das erste entwicklungsstadium herausgelangt, tausende von stahlhäusern werden gebaut. die englische stahlindustrie sucht neue absatzgebiete. . . . aus diesen gründen entstand eine lebhaft bewegung zugunsten von fabrikmäßig, in großen mengen herzustellenden metallwohnhäusern... die bauzeit... beträgt im durchschnitt 6-9 tage.

bisher sind die englischen stahlhäuser ihrem aussehen nach geistlose imitationen des üblichen steinhauses mit giebedach. das wird nicht so bleiben. die form des stahlhauses muß zwangsläufig aus tech-

nischen gründen eine veränderung erfahren. es werden sich im laufe der zeit vielleicht acht bis zwölf standardtypen herausbilden, die ähnlich wie in der automobilindustrie in bezug auf komfort und ästhetischen wert und in bezug auf den preis verschieden sind und dadurch den individuellen ansprüchen gerecht werden.

... das stahlhaus, das zur eröffnung des bauhauses nach meinen plänen errichtet wurde, entstand in enger zusammenarbeit mit der „carl kästner a. g. leipzig“...

die von mir mit r. paulick zusammen bearbeiteten konstruktionen zu metalltypenhäusern auf schematisiertem anbaufähigem grundriß konnten in diesem fall nicht zur anwendung kommen...

mein erster entwurf zu einem stahlhaus entstand im Jahre 1924 als weiterentwicklung aus dem in weimar 1923 errichteten versuchshaus des bauhauses...

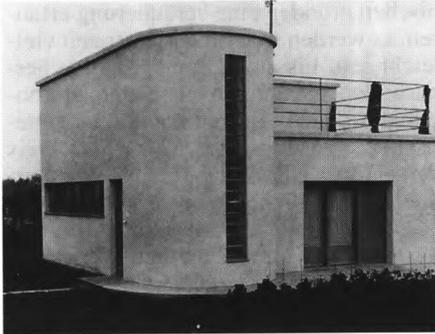
nun ist aber die familie ein veränderlicher organismus, der im lauf der zeit in der zahl... abnimmt, der grundriß muß deshalb so ausgebaut werden können, daß eine vergrößerung und verkleinerung als selbstverständliche maßnahme möglich ist, ohne daß bauteile zerstört werden müssen.“

Der Bau ist Teil der Industrialisierung des Bauwesens. Er versucht, den Sektor Stahl-Industrie im Hinblick auf das Bauen auszuloten. Hinzu kommt, daß er dadurch den Beschäftigungs-Effekt studiert.

Wie alle Neuerungen gerät das Projekt sofort in die Schußlinie der Kritik: Das ist ein Geld-Schrank. Tatsächlich stellen sich dem Projekt unlösbare technische Probleme entgegen.

Haus Fieger

(Südstraße 6) Am nördlichen Rand von Törten / Dessau Süd, neben dem Stahlhaus steht das Haus Fieger. Carl Fieger, Absolvent der Kunstgewerbeschule in Mainz, tritt 1919 in das Büro von Walter



Gropius in Weimar ein. Er arbeitet als Chefzeichner und Zeichner in der Bauausführung⁵². 1927 baut er sich ein eigenes Haus: Kubus und Halbrund, stehend und liegend, szenisch: Terrassen in zwei Ebenen.

Kornhaus

(Kornhausstraße / Elballee) 1929 / 1930 von Carl Fieger. (S. 439).



Surrealismus in der Architektur