
FREIHEIT KUNST GEMEINSCHAFT

BAUHAUS-IDEEN

ALS FRAGEN AN DIE GEGENWART

EINE TAGUNG

SANDSTEIN

FREIHEIT **KUNST** **GEMEINSCHAFT**

BAUHAUS-IDEEN

ALS FRAGEN AN DIE GEGENWART

EINE TAGUNG

HERAUSGEGEBEN VON JUSTUS H. ULBRICHT

INHALT

8

GÜNTHER SCHNEIDER

Grußwort

12

MANUEL FREY

Grußwort

16

STEPHANIE JACOBS

Bauhaus100 oder:
Was vom Jubiläum übrigblieb

BAUHAUS- IMPULSE

20

JUSTUS H. ULBRICHT

Freiheit – Kunst – Gemeinschaft.
Bauhaus-Ideen als Fragen an die Gegenwart.
Einleitende Bemerkungen

24

NAIKA FOROUTAN

Über die Paradoxien von Freiheit und
Gleichheit in pluralen Demokratien.

36

SKADI JENNICKE

Streitkultur – Dilemmata zwischen
Neutralitätsgebot und kritischer
Stellungnahme.
Beispiele aus der Leipziger Kulturpolitik

42

STEVEN SCHÄLLER

Zwischen Verfassungspatriotismus
und Volksgemeinschaft.
Zur Wiederkehr eines Topos
des Politischen

46

THOMAS LOCHER

Zugehörigkeiten

50

JUSTUS H. ULBRICHT

Nur Freischwinger, Siedlungswürfel,
Wohnmaschinen?
Fragen an das politisch-religiöse
Erbe des Bauhauses

»KLASSISCHE MODERNE« BIS »(P)OSTMODERNE«

66

SYLVIA LEMKE

Die baugebundene Kunst der DDR
auf den Spuren des Bauhauses.
Dresdner Beispiele

78

LOUIS VOLKMANN

Bauhaus und Ostmoderne –
Eine Begegnung in Fotografien

88

MARIE ROSENKRANZ

Evidenz und Plastik.
Aktivismus in der Architektur
bei Forensic Architecture und
Pinar Yoldas

98

FRIEDRICH VON BORRIES

Design formt Gesellschaft.
Ein Essay

WEIMARER ARBEIT AM ERBE

110

OLIVER SUKROW

Real existierendes Erbe?
Weimarer Bauhaus-Ausstellungen
im Kontext sozialistischer
Erinnerungskultur

128

ULRIKE BESTGEN

Arbeit am Mythos.
Konzeptentwicklung für das neue
Bauhaus-Museum Weimar

152 Auswahlbibliografie

156 Autorinnen und Autoren

160 Impressum

FREIHEIT KUNST GEMEIN SCHAFT

BAUHAUS-IDEEN

ALS FRAGEN AN DIE GEGENWART

EINLEITENDE BEMERKUNGEN

Als sich 2019 zahlreiche Museen, Galerien, Bibliotheken, Theater und Kunsthäuser in Deutschland in Hunderten von Veranstaltungen der Geschichte und dem »Erbe« des längst mythisch überhöhten Bauhauses aus Weimar, Dessau und Berlin mal bewundernd, mal kritisch annähernden, wurde man der Flut der Erinnerungen kaum Herr. Dutzende neue Publikationen, zahlreiche Beiträge in Rundfunk, Film und Fernsehen informierten das Publikum über nahezu sämtliche Facetten der Bauhaus-Geschichte(n). Dabei dominierte ein ästhetik-, kunst-, medien- und architekturgeschichtlicher Blick auf die berühmte Kunstschule und deren Protagonisten. Dass das frühe Bauhaus ein Nachkriegskind war und erst nach der Novemberrevolution 1918 Wirklichkeit werden konnte, dass es selbst politisch höchst unterschiedlich aufgeladen war und von seinen Gegnern zumeist mit politischen Argumenten bekämpft wurde, geriet im Jubiläumsjahr seltener in den Blick.

Die »Marke« Bauhaus, das Label für alles »Moderne«, was »quadratisch, praktisch, gut« erschien, verharmlost das Ideal einer – vom Anspruch her – weltumstürzenden Kunstpraxis zu einer kleinen Lust auf das »Andere«. Damit verblasst eine basale Intention der historischen Kunstschule und ihrer Nachfolge-Institutionen: Galt es doch, die Freiheit und die Individualität von KünstlerInnen und KunstschülerInnen radikal zu entfalten, um am Ende zu »neuer Gemeinschaft« zu finden.

Diesen radikal sozialutopischen Impetus des Bauhauses in den Blick zu nehmen und mit gegenwärtigen Fragen zu konfrontieren, war das Ziel der Abschlussveranstaltung des Freistaates Sachsen zum Bauhausjahr, die im November 2019 im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek stattfand und sich als Antidot gegen die überwiegend formalästhetische Rezeption des Bauhauses im 100. Jahr seiner Wiederkehr wandte. Im Dialog der Disziplinen und Generationen sollte deutlich werden, ob »das Bauhaus« und einzelne seiner Ideen nur zu unserem kulturellen »Erbe« gehören oder auch Teil moderner, individueller wie sozialer »Identität« sind (oder sein könnten).

Während die aufmerksamen Zeitgenossen der drei Bauhäuser sich selbstverständlich bewusst waren, dass die »neue Kunst« am Bauhaus eigentlich für »neue Menschen« in einer anderen Gesellschaft bestimmt war – dass sich also die Kunst der Avantgarde(n) als Vorhut eines radikalen politisch-sozialen Wandels verstand (was konservative oder gar völkisch-rechtsradikale Bauhaus-GegnerInnen sofort begriffen), sorgte die oft affirmative Musealisierung und Rezeption der Bauhaus-Ideen über Jahrzehnte dafür, dass diese politische Dimension, die Vision vom Neuen Menschen, oftmals verblasste. Dieser Traum war freilich älter als das Bauhaus. Ihm hingen seit Ende des 19. Jahrhunderts all diejenigen an, die sich der »Ambivalenz der Moderne« (Zygmunt Baumann) und deren Schattenseiten zunehmend bewusst geworden waren. Wer damals »Freiheit« rief, fragte auch nach deren Grenzen. Wer radikal »neu« sein wollte (oder war), stand dennoch als »Erbe« in Traditionen. Wer die »neue Welt« ästhetisch entwarf oder politisch imaginierte, blieb Kind seiner Zeit.

Das in den Manifesten des Bauhauses omnipräsente Wort von der »Versöhnung« meinte nach 1918 nicht nur die Verschwisterung von Handwerk, Kunst und industrieller Produktion, sondern war Ausdruck der Sehnsucht

nach neuer Menschengemeinschaft in Zeiten eines radikalen und daher auch beängstigenden politischen, ökonomischen und sozialen Wandels. Dem war ein Krieg vorausgegangen, der das »alte Europa« und dessen Gewissheiten hatte untergehen lassen. Unsere Zeit ist nun einen Weltkrieg und eine industrielle Revolution weiter – ob dadurch klüger oder noch mehr ernüchtert, sei dahingestellt. Die alte Frage, ob alles, was fortschreitet in der Moderne, auch im ethisch-moralischen Sinne Fortschritt ist, stellt sich im Kontext von Digitalisierung, Globalisierung, radikaler ökonomischer und sozialer Ungleichheit, Klimawandel und »ökologischer Katastrophe«, schließlich auch weltweiter Migration und entgrenztem Konsumismus weiterhin – und auf andere Art auch neu.

Wie also verstehen wir heute die Botschaften, Experimente, Ideale und Hoffnungen der historischen Bauhäusler-Generationen? Wo bleibt das »Erbe« der avantgardistischen Kunstschule in unserer eigenen ästhetischen Praxis? Und wo stehen zeitgenössische Kunst- und Architekturkonzepte wirklich in den Traditionen der drei Bauhäuser (Weimar, Dessau, Berlin) oder der Ulmer Hochschule für Gestaltung? Welche alten Träume von »Gemeinschaft und Gesellschaft« gehen uns heute noch etwas an? Welche politischen Utopien der Zwischenkriegszeit sind verblasst – oder regen uns zum Weiterdenken an? Und haben wir den Mut, uns nicht nur des eigenen künstlerischen Ausdrucksvermögens und Verstandes, sondern auch der individuellen politischen Überzeugung in der Öffentlichkeit zu bedienen? Kann uns das Wissen um »das Bauhaus«, dessen Kunst und dessen weltweite Rezeption für das Verständnis unserer eigenen Gegenwart sensibilisieren? Da ein »Erbe« nur durch die stetige Aneignung kultureller Überlieferungen im Zugriff nachwachsender Generationen (in unterschiedlichen sozialen Milieus) entsteht, zudem selektiv ist und emotional höchst different besetzt wird, steht der Begriff »Erbe« selbst zur Debatte. Gleiches gilt für den der »Identität«, den die einen als »Plastikwort« bezeichnen, andere nicht missen möchten und wieder andere konzeptionell überfrachten.

Angesichts dessen, was aktuell in unseren mitteleuropäischen Gesellschaften sozial, ökonomisch und politisch geschieht – auch im Freistaat Sachsen –, wollten wir uns der Geschichte und Überlieferung des Bauhauses aus einem ganz gegenwärtigen Interesse heraus vergewissern, um wünschenswerte Bilder und Visionen unserer Zukunft entwerfen zu können.

In diesem Sinne war die dieser Publikation zugrunde liegende Tagung explizit politisch und bezog streitbare, allerdings auch bestreitbare Position, in einem Gemeinwesen, dessen politische und ästhetische Debatten oftmals durch Lagerbildung, Feindschaftsdiskurse, Abwertung und Ausgrenzung sowie allseits mangelnde Gelassenheit und Respekt gekennzeichnet sind. Anders aber als das historische Bauhaus können wir diese Debatten in einer friedlichen, demokratischen und stabilen Gesellschaft führen. Das verpflichtet uns zugleich zur produktiven Unruhe, zum kritischen Blick auf uns und unsere Zustände, nicht aber zur affirmativen Einstimmung in die »normative Kraft des Faktischen« (Adorno) und den Status quo. – Eine kreative, zeitbewusste, provoka-

tive Unruhe an den Tag zu legen wäre ein Weg, über 100 Jahre nach der Gründung des Bauhauses dessen Erbe anzutreten. Und das gilt nicht nur für KünstlerInnen und ArchitektInnen.

Die aktuelle gesundheits- und gesellschaftspolitische Situation zwingt uns zu einer weiteren einleitenden Bemerkung. Nicht alle derjenigen Kolleginnen und Kollegen, die Gäste und GesprächspartnerInnen auf unserer Tagung gewesen sind, waren ab Anfang 2020 in der Lage, uns eine schriftliche Version Ihrer Tagungs-Statements und Vorträge zu liefern, denn allüberall in den Hochschulen, Universitäten und Museen geriet im Zugriff der Pandemie und der diese begleitenden Maßnahmen der Arbeitsalltag gehörig durcheinander (wie auch der so mancher Familien). Was im Frühjahr eine vorübergehende Situation schien, ist bis heute Teil unserer Wirklichkeit.

Umso mehr danken wir denjenigen, die uns ihre Beiträge anvertraut haben. Außerdem aber haben wir beschlossen, einige Beiträge in unseren Band zu integrieren, die auf unserer Tagung zwar nicht als Referat gehalten worden sind, sondern damals Wortmeldungen in den Podiumsdiskussionen waren. Zusätzlich wurden zwei Aufsätze aufgenommen, die den Umgang mit dem Bauhaus-Erbe in der DDR sowie die jüngsten Weimarer Initiativen zur Etablierung des dortigen Bauhaus-Museums in den Blick nehmen – liegt doch zwischen uns und dem historischen Bauhaus der Umgang mit dessen Überlieferungen auch und gerade in der sprichwörtlichen »deutschen Klassikerstadt«, in der nun in zentraler Lage ein »Quartier der Moderne« entstanden ist. Nun liegt dort das Neue Museum (zur Kunst um 1900) neben dem Bauhaus-Museum – und dem Thüringer Landesverwaltungsamt, das seit Jahren in den Gebäuden des ehemaligen nationalsozialistischen »Gauforums« residiert. In dessen Turmhaus ist eine Ausstellung zur Geschichte dieses NS-Bauten-Ensembles zu sehen – gehört doch zur Moderne im »Zeitalter der Extreme« auch der Nationalsozialismus, an dessen Geschichte nicht allein die Gedenkstätte Buchenwald erinnert.

Die TagungsveranstalterInnen sowie der Herausgeber dieses Bandes danken allen Beteiligten für ihre kooperative Mitarbeit und die Geduld, auf das Erscheinen dieser Publikation etwas länger als geplant gewartet zu haben. Zu danken ist ebenso der Kulturstiftung Sachsen für die finanzielle Unterstützung der Tagung und des Bandes. Weiterhin ist dem Sächsischen Staatsministerium für Regionalentwicklung für die Unterstützung unseres Vorhabens herzlich zu danken.

Mein ganz persönlicher Dank aber geht schließlich vor allem an Stephanie Jacobs und André Wendler vom Deutschen Buch- und Schriftmuseum, mit denen ich erste Ideen zu unserer Tagung entwickeln und andere weiterdenken durfte. Ohne die kluge, freundliche und in jeder Hinsicht kollegiale Art dieser beiden KollegInnen wäre weder die Tagung das geworden, was sie war, noch das nun vorliegende Buch.

Dresden im Herbst 2021

JUSTUS H. ULBRICHT

SKADI JENNICKE

STREIT KULTUR

DILEMMATA ZWISCHEN

NEUTRALITÄTSGEBOT

UND KRITISCHER STELLUNGNAHME

BEISPIELE AUS DER

LEIPZIGER KULTURPOLITIK

Ausgehend von dem Befund, dass sich das Bauhaus in einer Zeit der politischen Zuspitzungen behauptete und eine Schule der Streitkultur entfaltete, beschreibt Dr. Skadi Jennicke, Kulturbürgermeisterin der Stadt Leipzig, die gegenwärtigen Dilemmata, mit denen sich die Kulturpolitik in Leipzig konfrontiert sieht. Demokratiefeindlichkeit oder Rassismus – es gibt gegenwärtig reichlich Anlass, leidenschaftlich Position zu beziehen. Welche Problematik sich hierbei ergibt, diskutiert Jennicke an Beispielen aus der Leipziger Kulturpolitik. Diese entstehen für sie beispielsweise aus dem Neutralitätsgebot von Amtsträgern und staatlichen Institutionen einerseits und der Erwartung der Öffentlichkeit zur kritischen Stellungnahme und Grenzziehung andererseits.

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

vielen Dank für die Einladung zur heutigen Tagung »Freiheit Kunst Gemeinschaft«, die nach den politischen Utopien und den sozialen Reformen im Umfeld des Bauhauses und nach deren Relevanz für die Gegenwart fragt. Ich finde es sehr überzeugend, im Reigen der Veranstaltungen rund um »100 Jahre Bauhaus« jenseits der gestalterischen Aspekte auch den Anspruch des Bauhauses zu thematisieren, verändernd in die Gesellschaft einzugreifen. Deshalb bin ich der Einladung gern gefolgt, aus Sicht der Leipziger Kulturbürgermeisterin zum »Bauhaus heute« zu sprechen.

Nun können Sie sich denken, dass ich keine ausgewiesene Bauhauskennerin bin, zumal wir in Leipzig – und das kann ich gern zugeben – nicht so umfangreich wie die angrenzenden Bundesländer mit dem Bauhaus »gesegnet« sind, um nicht zu sagen »gar nicht«. Und das nur am Rande: Wir – oder besser der Freistaat Sachsen – fassen das Bauen der Moderne im weitesten Sinne deshalb unter die Überschrift »Industriekultur« und begehen erst im kommenden Jahr ein entsprechendes Themenjahr. Dazu möchte ich Sie natürlich auch ganz herzlich einladen!

Ich möchte den heutigen Vortrag weniger als elaborierte Position zur Frage des »Bauhauses heute« gestalten. Vielmehr sehe ich die Tagung als willkommenen Anlass, um Ihnen beispielhaft einige Dilemmata vorzustellen, die mich als Kulturbürgermeisterin, als Kommunalpolitikerin, in dieser Stadt bewegen. Die Dilemmata, die ich Ihnen aufzeige, beziehen sich auf die (Leipziger) Streitkultur, auf leidenschaftliche Forderungen, in Zeiten der politischen Zuspitzungen Positionen zu beziehen, und rechtliche Aspekte, die nicht aus dem Blick geraten dürfen.

Dass das Bauhaus eine Schule der Streitkultur war, ist auch Nicht-Bauhaus-ExpertInnen bekannt. In der Gründungszeit des Bauhauses und in den folgenden 1920er Jahren hieß es, die Welt sei aus den Fugen. Es herrschte, so schrieb es Oskar Schlemmer 1923, ein »Kampf der Geister wie vielleicht nirgends sonst, eine dauernde Unruhe, die den Einzelnen fast täglich zwingt, zu tiefgreifenden Problemen grundsätzlich Stellung zu nehmen. Je nach Temperament des Einzelnen leidet er unter dieser Vielfältigkeit, oder sie ist ihm höchster Genuss, zersplittert ihn oder festigt ihn in seinen Anschauungen.« Schlemmer selbst schien hin- und hergerissen: »Ich finde mich wieder einmal glücklich-unglücklich in der Mitte.«¹

Dieses Nebeneinander gesellschaftlicher und politischer Extreme erleben wir – in einem gewissen Grad – heute wieder. Man ist gefragt, grundsätzlich Stellung zu beziehen. Mich interessiert als Kulturpolitikerin, inwieweit ich Position beziehen will, darf oder muss und wo die Grenzen dieser Positionierung verlaufen, da diese das Neutralitätsgebot von AmtsträgerInnen berührt. Dazu möchte ich Ihnen zunächst kurz rechtliche Aspekte aufzeigen, die ich mir bewusst machen musste. Denn es besteht rechtlich ein Unterschied darin, ob ich als Politikerin und Bürgerin für eine bestimmte Sache kämpfe oder ob ich als gewählte Kulturbürgermeisterin, als AmtsträgerInnen in der Kommunalpolitik für eine Sache spreche. Politische Äußerungen von Amtsträgern unterliegen nach dem Gesetz dem sogenannten Neutralitätsgebot.

Der Hintergrund dieses Gebotes wird so beschrieben: »In der Demokratie des Grundgesetzes muss sich die politische Willensbildung von unten nach oben, also vom Volk zu den Staatsorganen vollziehen. Greifen hier Hoheitsträger, denen ein gewisser ›Vertrauensvorschuss‹ in der Bevölkerung zugesprochen wird, mit der Autorität ihres Amtes und mit staatlichen Ressourcen ein, besteht die Gefahr einer Umkehrung des Willensbildungsprozesses. Ihren Äußerungen werden daher rechtliche Grenzen gesetzt.«² Hier wird also das Recht auf Meinungsfreiheit (GG Art 5) in Schranken verwiesen, da ein weiterer Grundrechtsartikel kollidiert: nämlich das Recht der Parteien, gleichberechtigt an der politischen Willensbildung teilzunehmen (GG Art 21, Abs. 1). Hoheitsträger dürfen sich demnach nicht beliebig äußern, zum Beispiel in Bezug auf (gegnerische) politische Parteien. Auch muss eine Auseinandersetzung »sachlich korrekt« und »nicht diffamierend« geschehen.

Ich möchte Ihnen folgend ein Beispiel aus der jüngsten Rechtsprechung nennen, bevor ich zu den konkreten Leipziger Beispielen übergehe. Hier also zunächst der Fall »Lichter aus!« in Düsseldorf. Im Januar 2015 hatte der Düsseldorfer Oberbürgermeister auf eine Versammlung der Vereinigung »Dügida – Düsseldorfer gegen die Islamisierung des Abendlandes« mit einem Aufruf auf der Internetseite der Stadt reagiert. Dort hatte er die BürgerInnen aufgefordert, während der Versammlung die Beleuchtung an ihren Häusern auszuschalten. Auch an öffentlichen Gebäuden ließ der Oberbürgermeister die Beleuchtung ausschalten. In der Erklärung hieß es unter anderem: »Lichter aus! Düsseldorf setzt Zeichen gegen Intoleranz [...] Oberbürgermeister Thomas Geisel: ›Das ist das richtige Signal, dass in Düsseldorf kein Platz für das Schüren dumpfer Ängste und Ressentiments ist. Düsseldorf ist eine weltoffene Stadt, in der jeder willkommen ist.«

Das Bundesverwaltungsgericht hat mit Urteil vom 13. September 2017 die Rechtswidrigkeit von Äußerungen des Düsseldorfer Oberbürgermeisters festgestellt. Der Oberbürgermeister habe zwar nicht das Neutralitätsgebot verletzt, das dem Schutz der Chancengleichheit politischer Parteien diene; denn Dügida sei keine Partei. Verletzt sei aber das Sachlichkeitsgebot, das aus dem Rechtsstaats- und dem Demokratieprinzip herzu-leiten sei. Der Aufruf, die Lichter zu löschen, sei keine sachlich vorgetragene Kritik. So verlasse der Oberbürgermeister die Ebene eines rationalen und sachlichen Diskurses, ohne für eine weitere diskursive Ausein-

andersetzung mit der gegnerischen Position offen zu sein.³ Hätte es sich bei »Dügida« um eine Partei gehandelt, wäre durch den Aufruf des Oberbürgermeisters das Neutralitätsgebot verletzt worden. Da Dügida nicht als Partei organisiert ist, greift dies nicht, wohl aber das Sachlichkeitsgebot, wie oben aufgeführt. Ergebnis: Die Aktion des Oberbürgermeisters war rechtswidrig. Das bringt mich zum Nachdenken: Wie kann ich – was auch viele Leipzigerinnen und Leipziger erwarten – eine klare Haltung vertreten? Kann ich zuspitzen und politische Gegner benennen? Kann ich mich am Widerstreit der Meinungen beteiligen? Oder müssen meine Äußerungen ihren Stachel der Kritik verlieren? Bleibt somit nur übrig, die Neutralität öffentlicher Ämter und Institutionen – zweifelsohne ein hohes Gut – zu wiederholen?

Nun möchte ich ganz konkret von Beispielen berichten, die die Kulturpolitik in Leipzig betreffen. Wie beschrieben, unterliegen AmtsträgerInnen und staatliche Einrichtungen dem Neutralitätsgebot. Natürlich kann demgegenüber in der Parteipolitik weiterhin heftig gestritten werden. Und so sind es auch immer wieder Stimmen aus der Politik, die von der Stadtverwaltung Stellungnahmen einfordern. Das passiert in Leipzig konkret während der Stadtratssitzungen. Sollten Sie noch nicht bei einer dabei gewesen sein, holen Sie dies bitte umgehend nach! Dort werden beispielsweise Anfragen an die Stadtverwaltung gerichtet. Ich möchte Ihnen im folgenden zwei Anfragen vorstellen sowie auf einen weiteren Fall eingehen. Alle Beispiele zielen auf die aktuelle Streitkultur und Auseinandersetzungen um die Meinungs- und Kunstfreiheit.

Das erste Beispiel beschäftigt sich mit der Leipziger Buchmesse und der mehrmals im Stadtrat gestellten Anfrage, ob bestimmte Verlage von der Messe ausgeschlossen werden können. So lautete eine Einwohneranfrage zur Leipziger Buchmesse 2016, Zitat: »Mich interessiert, was die Stadtverwaltung unternehmen kann und wird, um die Teilnahme rechtspopulistischer und rechtsextremer Verlage und Zeitungen an der Buchmesse künftig zu unterbinden oder zumindest so zu gestalten, dass sie weniger konflikträchtig ist.« Ein Jahr später fragte DIE LINKE in Bezug auf die Leipziger Buchmesse im Stadtrat, Zitat: »Welche Möglichkeiten sieht die Stadt als Gesellschafterin der Leipziger Messe GmbH, die Präsenz entsprechender Verlage, insbesondere auch Compact- und JUNGE FREIHEIT Verlag GmbH & Co, auf der diesjährigen Buchmesse zu verhindern?«

Die Stadtverwaltung antwortete, Zitat: »Die Leipziger Messe GmbH als Unternehmen in öffentlicher Trägerschaft ist an das Grundgesetz gebunden und kann die wirtschaftliche Tätigkeit nicht mit persönlichen Weltanschauungen verbinden. Das heißt: Alle Verlage, die sich auf dem Boden des Grundgesetzes bewegen, haben die Möglichkeit der Teilnahme an der Buchmesse. Auch wenn die Auseinandersetzungen mit gegensätzlichen Meinungen teilweise schmerzhaft sind, gehört es zu unserem demokratischen Werteverständnis, Meinungsfreiheit und Meinungsvielfalt zu gewährleisten.«

Hier hatten die Antragsteller eine klare Positionierung und einen Ausschluss rechter Verlage gefordert. Im Sinne des Neutralitätsgebots und der Gewährung der Meinungsfreiheit ist dies aber undenkbar. Was die Leipziger

SYLVIA LEMKE

**DIE BAU
GEBUNDENE
KUNST
DER DDR
AUF DEN
SPUREN DES
BAUHAUSES**

DRESDNER BEISPIELE

Es gehörte zum Selbstverständnis einiger vor allem abstrakt arbeitender KünstlerInnen, sich in der Nachfolge der Bauhaustraditionen zu sehen. Doch wie viel Bauhaus steckt wirklich in der baugebundenen Kunst der DDR und entstand abseits von staatlich verordneten Inhalten und Formen? Um diese Frage beantworten zu können, soll die baugebundene Kunst der DDR am Beispiel der Bestände des Büros für architekturbezogene Kunst (BfaK) des Rates des Bezirkes Dresden (1973–1990, nachfolgend als Institut für Urbanistik und Umweltgestaltung, bis 1991) ablaufeschematisch und inhaltlich, aber auch – soweit es das historische Selbstverständnis des Bauhauses überhaupt erlaubt – stilistisch befragt werden. Die besprochene Werkgruppe wird heute im Kunstfonds¹ der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden bearbeitet, der sich das zugehörige Archivmaterial vor allem mit dem Hauptstaatsarchiv Dresden teilt. In den Grundzügen geht die hiesige Betrachtung auf einen Artikel der Autorin in den »Dresdener Kunstblättern« zum 100-jährigen Bauhausjubiläum zurück, zieht hier allerdings Beispiele der Komplexstandorte zum Vergleich heran.²

Die Kunstlandschaft der DDR war sicherlich kein wertungsfreier oder gar leicht zu bedienender Raum. Zahlreiche kulturpolitische Debatten mit Einfluss auf ohnehin immer vorhandene Stilfragen, neue Möglichkeiten, aber auch Anforderungen von Material, Oberflächen, Formaten und Sichtbeziehungen eröffneten ein heterogenes Arbeitsfeld, auf dem sich vielseitige Kunstwerke entwickelten. In Abhängigkeit von der jeweiligen Lesart dieser Kunstepoche³ spiegeln sich damals wie heute an den Objekten entweder Anerkennung⁴ oder eine missbilligende, weil politisch verfärbte Rezeption von Kunst- und Kulturwissenschaftlerinnen. Dennoch ermöglichen die Umstände einer zentralisierten Steuerung auch die geplante und umfassende Gestaltung der Umwelt – mit allen Vor- und Nachteilen, die sich daraus ergaben.

Teil der zentralisierten kulturellen Verwaltung waren die Büros für Bildende (ab 1963) bzw. für Architekturbezogene (ab 1973) Kunst, wie sie in allen Bezirken der DDR eingerichtet worden waren. Sie fungierten als Kommunikations- und Kontrollorgan zwischen Auftraggebern, Künstlern, Handwerksbetrieben sowie den Begünstigten am Standort unter der Maßgabe kulturpolitischer Vorgaben. Neben der Auftragsbetreuung im BfaK oblag die Künstlerverwaltung dem Verband Bildender Künstler der DDR (VBK-DDR), der seine Mitglieder in eine Art Künstler-Fördernetzwerk aufnahm, wenn ihrem Antrag auf Mitgliedschaft stattgegeben wurde. Die Mitgliedschaft war freiwillig, wenngleich es ohne Aufnahme sehr viel schwerer war, an Aufträge und Ankäufe zu kommen und sich als KünstlerIn zu behaupten. Grundlegend sollte hier die didaktische Ausbildung zum Künstler zu den Mindeststandards gehören, während stilistische und politische Fragen offiziell nicht von Belang waren – nur wenige Künstler, wie der in Weimar und Dresden lebende französische Künstler Roger Bonnard, besaßen keine Mitgliedschaft.⁵ Die Ausbildung an den verschiedenen Hochschulen des Landes verband auf diese Weise KünstlerInnen aller Gattungen im VBK-DDR zu einer Einheit. So zumindest der Gedanke, wenngleich es hier nicht um das gemeinsame Schaffen an sich, sondern die Verbindung der KünstlerInnen in geplanten Projekten ging. Somit



Gedanke macht ein figürliches Formenprogramm schwer integrierbar und unterstützt das hohe Aufkommen abstrakter Formen im Bauhauskontext. Auch die KünstlerInnen der DDR, die sich auf den Bauhaus-Spuren bewegten, folgten diesem Ansatz, sobald Architektur und Kulturpolitik es zuließen. So waren nach dem Zweiten Weltkrieg architektonische, ökonomische und gesellschaftliche Aufbauleistungen zu unternehmen, die auch ideologische Probleme beinhalteten. Der Aufbau der neuen Lebensumwelt war demnach eine ebenso heterogene Aufgabe wie die Lösung, die er erforderte. Die Ideen des 1919 gegründeten Bauhauses boten hierfür einen möglichen Ansatz, denn sie beinhalteten ein ganzheitliches Konzept der ästhetischen Stadtgestaltung und der Zugänglichkeit von Kunst für jeden – ob KünstlerIn oder BetrachterIn. Auf der Suche nach dem richtigen Stil entspann sich an der Vorgabe des Sozialistischen Realismus, die den systemgerechten Menschen formen sollte, und der ästhetischen Auffassung eines Zusammenwirkens von Bau- und bildender Kunst 1959 die emotional stark aufgeladene Formalismusdebatte.²¹ Die avantgardistische Kunst, die dem neuen formreduzierten Bauen viel zuträglicher war, rechnete man dem westlichen kapitalistischen Ausland zu und boykottierte daraufhin ihre Anwendung.²²

Die nachstehenden Beispiele komplex geplanter Standorte betrachten die Bauhausspuren in Dresden, die neben künstlerischen auch in Wohnsiedlungsprojekten wie beispielsweise der Siemensstadt²³ oder Spandau-Haselhorst²⁴ ihr Vorbild finden. Im hiesigen Rahmen kann jedoch nicht tiefer auf Beispiele eingegangen werden, weshalb auf weiterführende Betrachtungen an anderer Stelle oder vor Ort verwiesen wird.

Dresdner Beispiele

Am Ensemble des Dresdner Altmarkts²⁵ (Bauzeit 1953 bis 1962) war die Anwendung avantgardistischer Formensprache und der Einheit von Architektur und Kunst noch nicht möglich. Die Entscheidung für traditionsbewusstes Bauen war getroffen, und so trug das Ensemble im spöttisch sogenannten »Zuckerbäckerstil« die barocke Formensprache in sich und verzerrte die ornamentreiche Formensprache disproportional auf die Größe von langen mehrgeschossigen Wohnriegeln. Dennoch bildet hier die Ausgestaltung des Areals durch eine Reihe junger KünstlerInnen in Bildhauer- und Mosaik-Arbeiten an den Wänden eine frühe Referenz für die künstlerische Stadtgestaltung. Die inhaltliche »sozialistische Persönlichkeitsentwicklung« wurde hier allerdings noch nicht versucht. Sich aus finanziellen und ideologischen Gründen von dieser traditionsverbundenen Bauweise zu verabschieden, bedeutete neben kostengünstigerem Plattenbau auch ein Umdenken bezüglich des Verhältnisses von Architektur und Kunstwerk.

1 Balkongitter im »Zuckerbäckerstil« am Altmarkt, Dresden 2021, Foto: Sylvia Lemke

LOUIS VOLKMANN

BAUHAUS UND OST MODERNE

EINE BEGEGNUNG IN
FOTOGRAFIEN

1

Das bin ich mit sieben Jahren im Garten vor unserem Haus, welches meine Eltern gebaut hatten. Das Grundstück dafür hatten sie gegen eine Wohnung eingetauscht. Es ist das Jahr 1990 in der DDR, die Mauer ist gerade ein paar Monate offen, und endlich konnten wir fehlendes Baumaterial einfach kaufen.

Fotos: Louis Volkmann



2



1



3

2 | 3

Das ist ein Foto 18 Jahre später, das Haus gehört jetzt nur noch meiner Mutter und wird ein Jahr später verkauft. Und hier die Richtung, in die mein Blick geht. Ein alter Gartenpavillon. Fotografie geht für mich immer in zwei Richtungen, sie zeigt in einer Weise das, was vor der Kamera war, und was dahinter. Mit diesem Bild lässt sich eine Haltung des Fotografen erkennen, es ist eine Reflexion eines Moments. Man schaut sich ein Foto an und verbindet damit etwas – ein Gefühl, eine Erinnerung, einen Ort, Menschen. Auch in Beziehung zur Architektur lässt sich so ein Gefühl herstellen, wenn ich an bestimmte, prägende Orte zurückkehre. Was aber, wenn es diese Orte nicht mehr gibt oder sie extrem transformiert sind? In meiner theoretischen Diplomarbeit »Bildräume der Kindheit – Zur Wahrnehmung von Raum und Fotografie« schrieb ich 2009 eine subjektive autobiografische Nacherkundung von Kindheitsorten und -erinnerungen. Ein Ausschnitt aus dem Text »Werkstatt« im Kapitel »Außenraum«: »Die Werke körperlicher Arbeit waren an allen Stellen des Grundstücks wie Eingriffe in das Bild des Gartens. Vor dem Hausbau entstanden zwei Fertigteilgaragen, in denen die Werkstatt untergebracht war (Abb. 1 | 2 im Hintergrund). Später kamen noch die Werkstatt im Keller des Hauses und ein Arbeitsraum im alten Schuppen dazu. Überall im Garten lagen große Steine,

Ziegel, Rohre und Bretter aufgestapelt, in den Garagen waren die Werkzeuge versammelt. Es gab Werkzeuge zum Bohren und Schleifen und auch zum Trennen und Verbinden. Eine feste Verbindung schuf der Vorgang des Schweißens, er faszinierte mich am meisten. Es fand vor der Garage statt und mir wurde gesagt, dass ich nicht ins Licht sehen dürfe. Nicht zu lang und nicht zu nah, da das Licht hell blitzte und knisternde Geräusche von sich gab. Ich wusste, dass das gleißende Licht eine Gefahr sein musste, trotzdem schaute ich bei Gelegenheit einen Augenblick hin. Es war für mich ein kurzes Schauspiel ohne Zuschauer, ein geheimnisvolles Blendwerk. Mit ungeschützten Augen musste ich der künstlichen Sonne fernbleiben, die durch die extreme Hitze den Stahl zusammennähte und dabei weißes Feuer ausstrahlte. Der, der mit den hohen Temperaturen am Stahl operierte, war deshalb mit dem Lichtbogen allein und hatte immer eine eigenartige Maske oder Brille mit tiefdunklen Gläsern auf. Selbst gegen die volle Sonne gehalten konnte ich dadurch wenig erkennen. Aus dem Augenwinkel heraus mochte ich mich aber, während es für Sekunden blitzte und Funken sprühte, dem hochenergetischen Schauspiel nicht verschließen.«

Mit 20 Jahren zog ich von Gera nach Leipzig und begann ein Praktikum beim Fotografen Frank-Heinrich Müller. Am Anfang meiner fotografischen Entwicklung entdeckte ich Leipzig und fuhr in die Regionen außerhalb der Großstadt, um dort meine Themen zu finden und Formen zu lernen. Erst später begriff ich, dass die Orte, an denen ich mich sowieso alltäglich bewegte oder aufgewachsen war, mich schon geprägt hatten. Und die Menschen natürlich auch. Sei es die Radrennbahn, auf der ich fünf Jahre trainierte, mit dem blauen Geländer und den Formsteinwänden in Kreisform. Oder die Neubauschule Typ »Erfurt«, die Ende der 90er Jahre abgerissen wurde. Die Begründung war, es gäbe zu wenig SchülerInnen. Die deutlich ältere Realschule gegenüber aus der Zeit der Jahrhundertwende wurde hingegen saniert. Heute stehen billige Einfamilienhäuser dort, wo ich Ethikunterricht hatte.

Seit 2002 fotografiere ich also Architektur, gebaute Formen, die für mich immer auch soziale und politische Räume sind. Abwesende Menschen in meinen Bildern erhöhen nur die Konzentration auf die Spuren von ihnen. Meine kindliche Begeisterung, neue unbekannte Räume zu erkunden, setzte sich im Jugendalter fort mit dem Aufsuchen und Einsteigen in verlassene Wohnhäuser, Fabriken und ehemalige öffentliche Gebäude. Manchmal waren da auch die industrielle Moderne und das Bauhaus dabei.

Im Gespräch mit meinem Kollegen Axel Rachwalski, der das Museum »formgestaltung in der ddr« in Wernigerode betreibt, kamen wir auf folgende Aspekte: Wenn es ein Bauhaus-Erbe in der DDR gibt, dann vielleicht im pädagogischen Konzept der Ausbildung an den Hochschulen, also die Verbindung von Kunst, Handwerk und industrieller Serie. Dazu gehört auch im Prinzip die Zuwendung zum Industriellen überhaupt, also die Einbindung von studentischen Aktivitäten in die unmittelbare Produktion von Serienartikeln sowie die komplexe Umweltgestaltung und der Beginn industrieller Baumethoden. Nicht der elitäre Gestaltungswillen ist dabei leitend, sondern der Anspruch einer Arbeit für die Masse der Menschen.

In der DDR waren etwa 20 ehemalige BauhäuslerInnen in der Lehre, in der Bundesrepublik etwa 40, also arbeiteten im sozialistischen Staat eigentlich mehr Bauhaus-Erben als im Westen – bezogen auf die Bevölkerungszahl.

Offene Prinzipien, wie zum Beispiel WBS70 (Wohnungsbausystem 1970), MDW (Möbelprogramm Deutsche Werkstätten), die Motorräder von Simson und MZ (Motorradwerk Zschopau), also die Veränderbarkeit, Flexibilität und die Reparaturfähigkeit, wurden von Anfang an mitgeplant. Individualität ist also nicht neben oder trotz der Serie, sondern durch die industrielle Serie gedacht und gewünscht. Die in der DDR am meisten gebauten Neubauwohnungen wurden ab 1973 aus dem WBS70 realisiert. Dabei wurden regionale Prägungen und städtische Standorte in der Gestaltung berücksichtigt. Regionale Materialien wurden bei Balkonbrüstungen oder Fassaden- und Giebelgestaltungen zur Differenzierung des Erscheinungsbilds verwendet. Bei den ab den 1980er Jahren einsetzenden Innenstadtsanierungen ermöglichten neu entwickelte, kleinteiligere Sortimente ein lebendiges Erscheinungsbild. Dieses System aus sehr vielen einzelnen Bauteilen wurde kontinuierlich weiterentwickelt. Nur experimentell erprobtes innenwandfreies Wohnen mit änderbaren Grundrissen durch die Nutzer blieb aus verschiedenen Gründen Wunschdenken. Das ab 1967 von den Deutschen Werkstätten Hellerau produzierte Vollmontagesystem MDW 60 (Entwurf Rudolf Horn, Eberhard Wüstner, HIF Halle – Burg Giebichenstein) jedoch ermöglichte es, einen Möbeltyp in vielen Varianten selbst nach eigenen Vorstellungen zu planen und aufzubauen. Die bekannten und weltweit exportierten Motorräder von Simson und MZ sind noch heute beliebt wegen ihrer einfachen Konstruktion und Reparaturfähigkeit. Karl Clauss Dietel, Lutz Rudolph und andere Gestalter konnten die konstruktive Haltung der Hersteller, ihre Fahrzeuge bei feststehendem Grundprinzip aus sich selbst heraus stetig weiterzuentwickeln, im Sinne einer nachhaltigen Nutzung zum beiderseitigen Gewinn beeinflussen.

Wie heute war ab den 1960er Jahren scheinbar alles da zum Leben, nur irgendetwas für den normalen Menschen mit seinen alten Gewohnheiten, der jetzt neu und individuell sein sollte, hat gefehlt. Aber die Grundfunktionen, der Bau von Verkehrswegen, die Nahversorgung, ausreichend viele und gut erreichbare Schulen, die gesamte Infrastruktur der Dienstleistungen, außerdem Kunst im öffentlichen Raum und Grünanlagen, das finde ich auch heute nicht selbstverständlich, obwohl es das längst sein sollte. Dieses Funktionieren aufrechtzuerhalten, ist heute schon Aufgabe; dann kommt jedoch dazu das jeweils weitere Anpassen an aktuelle Erfordernisse, was dann aber behutsam und mit Respekt vor der Vergangenheit und ihren Biografien passieren sollte. Ein neu gebauter, zentral geplanter Ort, der nach 30 Jahren schon wieder alterte, begegnete mir in der Leipziger Altstadt.

Bevor ich Fotografie an der Leipziger Schule studieren konnte, schrieb ich mich an der Universität ein und lernte den Campus in der Innenstadt als Student kennen. Die von 1968 bis 1978 neu gebaute Anlage gehörte für mich zum Stadtbild, doch Veränderung kündigte sich durch Neubaupläne und Abriss

an. Von 2004 bis 2006 fotografierte ich die Hörsaal- und Seminargebäude, den Innenhof und auch die Mensa vor der Sanierung. Mir gefielen die Funktionalität der Bauten und die entstandene Hofsituation mitten in der Stadt. Seminarräume konnten durch Falttüren erweitert oder abgetrennt werden. Von einem Hörsaal konnte man in den nächsten wechseln und die Mensa auf zwei Etagen mit Südfenstern und Terrasse genießen.

Auch die Kunst am Bau erschien mir durch die Sozialisation in der DDR und nach der sogenannten Wende als selbstverständlich und sinnvoll mit der Architektur zusammengehörend. Erst mit dem bewussten Hinschauen und Fotografieren während meines Studiums wurde ich auf Verluste aufmerksam und versuchte, auch Bilder zu finden, die noch eine Spur zeigen von etwas, was einmal da oder dort gewesen war. Wenn ich heute Kunst am Bau und gestalteten Stadtraum anschau, fehlt mir von den Realisateuren der Blick fürs Ganze oder auch der menschliche Maßstab. Da steht die Plastik nur noch als Dekoration am Rand, statt an prominenter Stelle eines Platzes. Fassadengestaltung reduziert sich scheinbar nur noch auf Farbflächen, die selten in einem harmonischen Verhältnis zur Umwelt stehen.

Was hat das Ganze jetzt mit Bauhaus zu tun? Auch zur Beantwortung einer solchen Frage möchte ich mich daran erinnern, wo und wie ich aufgewachsen bin. Das Bewusstsein für das Bauhaus und dessen Ansätze bzw. die Moderne und deren ästhetische und politische Haltung war bei mir nicht speziell ausgeprägt, aber die Formen sprachen mich an. Das gab einem das Gefühl, sich wie ein Mensch zu fühlen, die Proportionen schienen einfach zu stimmen. Erst 2005 blieb ich einen Tag länger in Dessau, als wir als FotostudentInnen ein Architekturprojekt mit der Stiftung Bauhaus fotografierten, und schaute mir die unterdessen zu »Klassikern« gewordenen Bauten an. 2015, bevor ich aus Leipzig wegzog, habe ich ausführlich das alte Hauptpostamt am Augustusplatz fotografiert und einen Kurzfilm darin gedreht. Dieser Film mit dem Titel »Post« lief dann 2015 in der offiziellen Auswahl des Leipziger Dokfilmfestivals. Die Schalterhalle kannte ich noch als Kunde, und dass dieser große Komplex so lange leer stand, hat es mir ermöglicht, meinen Blick auch dort zu üben.

4 | 5

In der Einzelausstellung in der galerie archiv massiv zum Herbststrudgang der Baumwollspinnerei 2015 kamen viele Menschen zu mir und erzählten mir ihre Erlebnisse, zum Beispiel, dass sie vor 1989 bis zu sechs Stunden auf einen Telefonanruf ins Ausland hatten warten müssen.

Kurt Nowotny, eigentlich kein Bauhaus-Schüler, entwarf direkt für das Postministerium viele technische Bauten, so auch die Fernseh- und UKW-Türme auf dem Kulpenberg/Kyffhäuser und in Dresden-Wachwitz. Die in der DDR zumindest von Formgestaltern und Architekten versuchte Einheit von Kunst und Architektur findet sich am Hauptpostamt in schöner Zurückhaltung wieder. Das Haus selbst ist ein künstlerisches Werk. Zwei mir bekannte Wandbilder von Bert Heller im Sozialistischen Realismus, dafür Muster im Steinfußboden, hochwertiges Parkett, schicke Typografie an den Türen, Klinken von Wolfgang Dyroff, spezielle Möbeleinbau-



4|5



OLIVER SUKROW

REAL EXISTIERENDES ERBE?

WEIMARER BAUHAUS-AUSSTELLUNGEN
IM KONTEXT SOZIALISTISCHER
ERINNERUNGSKULTUR¹

Zwischen uns, die wir heute ein bestimmtes »Bauhaus-Erbe« antreten oder pflegen wollen, und dem historischen Bauhaus in Weimar, Dessau oder im Exil liegt auch die Rezeption bestimmter Bauhaus-Impulse im seinerzeit existierenden und auch so genannten »sozialistischen Deutschland«, also in der DDR. Diese Einsicht macht es sinnvoll, einen differenzierten Beitrag zum Umgang mit den Traditionen und ästhetischen Impulsen des »klassischen« Bauhauses in der »Klassikerstadt Weimar«, dem einstigen Geburtsort der berühmten Kunstschule, in diesen Band zu integrieren.

Der Text analysiert die Rezeption des Bauhauses in der DDR anhand von Fallbeispielen aus den 1960er und 1970er Jahren. Gemeinsam ist diesen Beispielen, dass sie auf das Engste mit der städtischen Kulturtopografie Weimars verbunden sind und Fragen zur Integrierbarkeit des Bauhauses in die sozialistische Erbpflege aufwerfen.² Der Beitrag erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, soll aber dazu anregen, die Erforschung des »Kosmos Weimar« im epochengeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts zu vertiefen und daraus Erkenntnisse für das diskursive Feld »Geschichte als Gegenwart« im frühen 21. Jahrhundert abzuleiten.³

Die im Folgenden entwickelten Überlegungen vergegenwärtigen zum einen, wie dynamisch die »Idee Bauhaus« während der 1960er und 1970er Jahre mit immer neuen und teils konträren Bedeutungen aufgeladen wurde; zum anderen führen sie vor Augen, wie sich die verschiedenen kommunalen und überregionalen Akteure in der DDR bemühten, ihre jeweiligen Deutungshoheiten hinsichtlich des Bauhaus-Erbes in die physische und mentale Topografie Weimars einzutragen. In den Auseinandersetzungen um das Bauhaus, die seit den 1960er Jahren vor allem von den Staatlichen Kunstsammlungen Weimar (SKW) und der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (HAB) vorangetrieben wurden, zeigt sich das für die DDR typische Spannungsfeld von wechselhafter Moderne- und Modernekritik und Moderneaneignung.

Den Zeitrahmen der Untersuchung bilden die Amtszeiten der beiden ersten SKW-Nachkriegsdirektoren Walther Scheidig (Direktor 1940–1967) und Gerhard Pommeranz-Liedtke (Direktor 1967–1974) sowie die Bemühungen des Architekturhistorikers Karl-Heinz Hüter (* 1929) um die »nachklassischen Traditionen Weimars«.⁴ Hüter, der ab 1952 zunächst an der HAB und ab 1964 an der Deutschen Bauakademie in Berlin tätig war, beschäftigte sich sehr intensiv mit Henry van de Velde und dem Weimarer Bauhaus, woraus sich interessante Kooperationen zwischen der HAB und den SKW ergaben. Doch nicht nur die gemeinsamen Forschungsinteressen schufen aufschlussreiche Verbindungen, sondern auch der Umstand, dass die beiden Weimarer Institutionen kulturhistorische Perspektiven entwickelten, die dem offiziellen Bauhaus-Bild in der DDR bis in die 1970er Jahre diametral entgegenstanden. Diese Diskrepanz gibt sich insbesondere im Rahmen eines Vergleichs mit den offiziellen Feierlichkeiten zum Weimarer Stadtjubiläum von 1975 zu erkennen, die eine angeblich bruchlose Harmonie zwischen Klassik und Sozialismus suggerieren sollten.⁵ – Keine Berücksichtigung finden in diesem Beitrag die Aktivitäten der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (NFG), die seit 1953 als strukturell und personell

dominanter Akteur innerhalb der Weimarer Erinnerungslandschaft das offizielle Bild der Klassikerstadt nach innen und außen beherrschten.⁶ Warum kam es überhaupt zu einer wechselhaften Rezeptionsgeschichte des Bauhauses in Weimar? Wie vor einiger Zeit von Sigrid Hofer gezeigt, bemühte man sich während der ersten Nachkriegsjahre auch in der Klassikerstadt, an das Erbe des Bauhauses anzuknüpfen.⁷ Aufgrund politisch-ideologischer Richtungswechsel innerhalb der SED und der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland ab den frühen 1950er Jahren geriet das Bauhaus jedoch ebenso wie andere Strömungen der Moderne während des sogenannten Formalismusstreits in den Verdacht, antihumanistischen, kunstfeindlichen, kosmopolitischen und antivolkstümlichen Tendenzen nahezustehen. Verstärkt wurden die Vorbehalte durch konkrete politische Bedenken (unter anderem die Emigration zahlreicher Angehöriger des Bauhauses in die USA, die politische Nähe zur SPD, Streitigkeiten über die Bewertung der Direktoren Walter Gropius und Hannes Meyer) sowie gegenläufige kunsttheoretische Prämissen (Präferenz für einen monumentalen Realismus gegenüber der Abstraktion, auch in der Architektur). Angesichts dieser kulturpolitischen und kunstprogrammatischen Großwetterlage in der DDR war es bis in die späten 1950er Jahre und darüber hinaus nur schwer möglich, offiziell eine positive Haltung gegenüber dem Bauhaus als Schule und ›Stil‹ einzunehmen.

»Pflege der nachklassischen Traditionen Weimars«: Kunstsammlungen, Hochschule und die verbindende Frage nach dem Erbe

Mit einer Empfehlung zur »Pflege der nachklassischen Traditionen in Weimar« wandte sich Konrad Werner Schulze, Inhaber des Lehrstuhls für Baugeschichte an der HAB, im Jahr 1962 an den Rat der Stadt Weimar. Man könne, so sein dringender Appell, nicht tatenlos zusehen, wie sich westdeutsche Institutionen »unberechtigterweise« um die Deutungshoheit der Moderne in Weimar bemühen würden.⁸ Im Blick hatte Schulze vor allem das 1960 von Hans Maria Wingler gegründete Bauhaus-Archiv Darmstadt (Abb. 1) sowie die 1959 von Herta Hesse-Frielinghaus ins Leben gerufene Henry-van-de-Velde-Gesellschaft mit Sitz in Hagen. Dieser unzulässigen Vereinnahmung, so Schulze, wolle die HAB durch eine Wiederherstellung des Hauses Am Horn, durch die Instandsetzung der Gebäude von Van de Velde und durch die Unterstützung der Sammlung »kunsthandwerkliche[r] Gegenstände und Möbel der Weimarer Produktion« im Stadtmuseum ein eigenes Engagement entgegenstellen. Eine interne Kommission der HAB solle sich mit »Fragen der Hochschulgeschichte und insbesondere des Bauhauses« auseinandersetzen und weitere Empfehlungen für die kommunale Kulturpolitik entwickeln.⁹

In den Quellen des Hochschularchivs zu Weimar lassen sich keine Ergebnisse dieses Bemühens auffinden. Dabei war die 1962 von Seiten der HAB vorgetragene Forderung nach einer Auseinandersetzung mit den Traditionen der Hochschule, insbesondere mit Van de Velde und dem Bauhaus, nicht



1 Walter Gropius und Hans Maria Wingler vor dem Modell des Bauhaus-Archivs in Darmstadt, Dezember 1966, Foto: Bauhaus-Archiv Berlin

neu.¹⁰ Schon 1957 hatte der Hochschulsenat den Plan gefasst, mit Blick auf die 1960 anstehende 100-Jahr-Feier der Gründung der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule eine »geschichtliche Einschätzung der Hochschule« durch eine Kommission vornehmen zu lassen, der unter anderen Schulze, Hüter und der Bauhäusler Peter Keler (1898–1982) angehörten.¹¹ Kurzfristig benannte man nach einem Senatsbeschluss vom November 1957 das Gebäude an der Geschwister-Scholl-Straße 7 nach Van de Velde um. Damit setzte man ein deutliches erinnerungspolitisches Zeichen gegenüber der Stadt- und Hochschulöffentlichkeit.¹² Nach zweijähriger »Grundlagenforschung« an den Quellen konnte die Kommission im Februar 1959 dem HAB-Rektorat einen umfangreichen Bericht über den Stand der Vorbereitungen zustellen.¹³ In diesem Report wird deutlich, dass sich auch die SKW verpflichtet fühlten, am Jubiläum mitzuwirken, da dieses ja nicht nur als Teil der HAB-Historie, sondern auch der eigenen Geschichte begriffen werden konnte.¹⁴

Während in Sonderveröffentlichungen der »Wissenschaftlichen Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar« eine nach Etappen geordnete »gründliche Darstellung der Geschichte« angedacht war, sollten 1960 drei thematisch aufeinander bezogene Teilausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert werden.¹⁵ Scheidig plante, in der Kunsthalle am Theaterplatz eine Gemäldeausstellung mit »in ihrer Zeit vorwärtsweisenden Werken [der] fortschrittlichsten Schule in Deutschland« zu zeigen: vom Historismus und von der Freilichtmalerei über die »Stilwende 1902–1914«,

ULRIKE BESTGEN

ARBEIT AM MYTHOS

KONZEPTENTWICKLUNG

FÜR DAS NEUE

BAUHAUS-MUSEUM WEIMAR

Manche Mythen des Bauhauses halten sich hartnäckig: Bauhaus als Synonym für die Moderne schlechthin, Bauhaus-Stil, Bauhaus als Beispiel für Fortschritt und Rationalität, als Modell für angebliche Gleichbehandlung der Geschlechter, vermeintlich demokratisches Teamwork oder Resistenz gegen den Nationalsozialismus – dies sind nur einige Beispiele. Obwohl in der Bauhaus-Forschung das Bild der Schule sehr differenziert dargestellt wird und sich zahlreiche neue Forschungsfelder in den letzten Jahren eröffnet haben, scheint dies bei der populären Sicht auf das Bauhaus eher wenig Wirkung zu zeigen.¹

Ein Konzept für das neue Bauhaus-Museum musste dies in Betracht ziehen und sich positionieren: Inwieweit darf unter touristischen und werbewirksamen Gesichtspunkten ein simplifizierendes Bauhaus-Bild bedient werden? Welche der vielen Mythen sollen kritisch reflektiert werden? Soll der ›Bauhaus-Kanon‹ reproduziert oder ein Problembewusstsein beim Besucher entwickelt werden? Welche Schwerpunkte einer differenzierenden Bauhaus-Historie hat ein speziell für Weimar zu entwickelndes Narrativ? Aber auch: Welche Fragestellungen aktueller Gestaltung und Lebenswelt können mit der Bauhaus-Historie verknüpft werden? Welche Lösungen gibt es dafür, dass eine dem Bauhaus immer wieder zugesprochene Aktualität – auch ein von Walter Gropius begründeter Mythos – nicht auf eine Eins-zu-eins-Gleichsetzung mit der Gegenwart hinausläuft?

Dabei ist unvermeidlich, dass die langfristige Vorbereitung eines für die Stadt Weimar, den Freistaat Thüringen und den Bund so bedeutenden Museums wieder Arbeit an einem neuen ›Mythos Bauhaus‹ bedeutet, ein Mythos, bei dem Inhalt und Erzählung trotz aller Differenzierung erneut das Konstrukt einer spezifischen kuratorischen Sichtweise sind. Ein Dilemma, dessen man sich ebenfalls bewusst sein muss.

Stete Wegbegleiter im Rahmen der Konzeptentwicklung waren im Übrigen auch vielfach geäußerte Vorurteile, von denen nur einige hier aufgezeigt werden sollen: Warum drei neue Bauhaus-Museen an drei Standorten? Reicht nicht ein Standort in Dessau, dort, wo sich das ikonische Bauhaus-Schulgebäude befindet? Sind nicht Museum und Bauhaus ein Widerspruch? Kann man die Schule, die für sich reklamiert hat, ästhetische, aber auch gesellschaftliche Fragen für die Gegenwart zu lösen, überhaupt adäquat museal darstellen? Für Weimar wird schließlich gern auch als Ultima Ratio einer Bauhaus-kritischen Einstellung der Klassik-Nimbus bemüht: Weimar ist und bleibt Stadt der Weimarer Klassik, nicht der Moderne. Gegen diese Vorurteile galt und gilt es anzuarbeiten, insbesondere mit Informationen über die vielgestaltigen Ausprägungen der Moderne in Weimar, über Pläne für die Ausrichtung des Museums wie auch über die Institutionsgeschichte.² Ein kurzer Rückblick auf die Museumshistorie des Bauhauses in Weimar seit den 1990er Jahren sei deshalb gestattet; sie zeigt, wie sehr das Thema Bauhaus das Selbstverständnis nicht nur der jeweiligen Trägereinrichtung des Museums, sondern auch das der Stadt Weimar prägen sollte.

Historie des Bauhaus-Museums in Weimar seit 1990

Das Bauhaus-Museum Weimar ist das jüngste der Museen der Klassik Stiftung Weimar, am 8. Mai 1995 in den Räumen der ehemaligen Kunsthalle am Theaterplatz eröffnet, jedoch mit einer Sammlungstradition verbunden, die auf das Gründungsjahr des Bauhauses 1919 zurückgeht. Im Mai 1919 übergaben Studierende des Bauhauses zwei Ausgaben ihrer Schrift »Der Austausch« an die damals in der Gründung befindlichen Staatlichen Kunstsammlungen.³ Dass das mediale Organ der Studierenden zu den ersten Objekten der Bauhaus-Sammlung in Weimar gehört, zeigt auf eindrucksvolle Weise die schon früh vorhandene enge Verbindung zwischen Schule und Museum. Walter Gropius als Gründungsdirektor hat, wie mittlerweile oft kommuniziert, beim politisch erzwungenen Weggang des Bauhauses nach Dessau 168 Arbeiten an die Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar übergeben, die den Grundstock der Bauhaus-Sammlung an der Klassik Stiftung darstellen. Das Konvolut sollte Leistungen, aber auch Irrwege der schulischen Entwicklung dokumentieren.⁴ Die Geschichte, oder besser das Schicksal der Weimarer Bauhaus- und Moderne-Sammlungen während der Weimarer Republik, der Zeit des Nationalsozialismus, der DDR und der Nachwendezeit ist an vielen anderen Stellen ausführlich dargestellt worden und muss hier nicht wiederholt werden.⁵

Als erster erhob Michael Siebenbrodt, von 1992 bis 2017 Bauhaus-Kustos an den Kunstsammlungen, dann an der Klassik Stiftung, die Forderung nach einem Bauhaus-Museum für Weimar. Im Dezember 1990 diskutierte er im Zuge einer Besprechung zur Klärung der Nutzungs- und Eigentümerfragen vom Haus Am Horn die Gründung eines Museums, »das zeitlich/

1 Das alte Bauhaus-Museum am Theaterplatz, dort von Mai 1995 bis Januar 2018 beheimatet, Foto: Jens Hauspurg



inhaltlich die Vorgeschichte und Wirkungen des Bauhauses Weimar einschließt (von van de Velde bis zur Entwicklung der HAB) und auf produktive, lebendige Aneignung und schöpferische Auseinandersetzung mit den historischen Sachzeugen und Kunstwerken zielt«.⁶ Die Gründung dieses Museums mit dem Schwerpunkt Bauhaus sei ein wesentlicher Baustein für die Profilierung der Stadt Weimar.

Es ist das bleibende Verdienst von Rolf Bothe, Direktor der ehemaligen Kunstsammlungen von 1992 bis 2002, das Bauhaus-Museum im Zusammenhang mit der Neustrukturierung der Häuser der Kunstsammlungen schließlich begründet und realisiert zu haben. Bothe legte großen Wert auf den Sammlungsschwerpunkt Moderne insgesamt, um die Kunstsammlungen wieder an die Tradition fortschrittlicher Museumspolitik anzubinden. In seinem Museums-Entwicklungsplan, den er 1993 vorlegte, forderte er nicht nur gegen viele Widerstände eine ständige Präsentation der Bauhaus-Sammlung in der bis dato als Wechselausstellungsraum genutzten Kunsthalle, sondern perspektivisch außerdem einen Ergänzungsbau für dieses provisorische Bauhaus-Museum.⁷ In Zusammenarbeit mit Michael Siebenbrodt wurde ein Themenschwerpunkt für das Haus entwickelt, der es im Verhältnis zu den Bauhaus-Sammlungen in Dessau und Berlin profilierte. Ohne großes Budget wurde das Museum quasi handstreichartig eröffnet. Es vermittelte insbesondere die Weimarer Jahre des Staatlichen Bauhauses mit seinem pädagogischen Konzept und den verschiedenen Werkstätten. Darüber hinaus wurde Van de Veldes Kunstgewerbeschule als Vorgängerinstitution des Bauhauses sowie die Staatliche Bauhochschule unter Otto Bartning in der Zeit von 1926 bis 1930 als dem Bauhaus nachfolgende Einrichtung vorgestellt. Für die Präsentation wurde die von Klaus-Jürgen Sembach für die vorangegangene Wechselausstellung »Johannes Itten und das frühe Bauhaus« auf Grundlage des Plakatentwurfs von Joost Schmidt für die Bauhaus-Ausstellung 1923 entworfene, kongeniale Ausstellungsarchitektur übernommen und auf die Bedürfnisse einer dauerhaften Präsentation angepasst. Das Bauhaus-Museum war in Weimar endlich angekommen und entwickelte sich zu einem wichtigen Anlaufpunkt insbesondere für auswärtige BesucherInnen.

Der von Bothe prognostizierte Erweiterungsbau sollte sich bald als notwendig herausstellen: Die Bauhaus-Sammlung konnte immer nur in Ausschnitten im alten Bauhaus-Museum gezeigt werden; daneben waren die klimatischen und ausstellungstechnischen Bedingungen im Grunde unter heutigen Standards nicht akzeptabel. Das Haus hatte keine eigene Vermittlung, geschweige denn Vermittlungsräume, kein eigenes Depot, keine ausreichenden Räume für einen einladenden Besucherservice mit Café oder Shop. Die Kunstsammlungen und dankenswerterweise auch der Freundeskreis der Kunstsammlungen (heute Freundeskreis des Bauhaus-Museums mit dem Namen »Bauhaus – Weimar – Moderne. Die Kunstfreunde e.V.«) haben aufgrund dessen seit Frühjahr 2002 offensiv auf die Notwendigkeit einer Erweiterung hingewiesen. Eine Machbarkeitsstudie für eine Erweiterung des Gebäudes am Theaterplatz wurde eigens vom Freundeskreis finanziert und herausgegeben. Entgegenkommen wurde von der Politik signalisiert, scheiterte letztlich aber an den Trägerstrukturen, da

b a u h a u s

DEUTSCHES
BUCH- UND
SCHRIFT
MUSEUM

DEUTSCHE
NATIONAL
BIBLIOTHEK



9 783954 986606