

Un/sichtbare Klassenverhältnisse im Neuen Bauen

Jorun Jensen und Christiane Keim im Gespräch mit den Herausgeberinnen

Die Lösung der Wohnungsfrage wird in der Weimarer Republik zu einer zentralen Bauaufgabe, der sich viele Architekt:innen des Neuen Bauens verschrieben haben. Damit einhergehend bringt das Neue Bauen über fotoillustrierte Zeitschriften und Bücher nicht nur eine Vielzahl an Wohnbildern hervor, sondern auch eine Wohndidaktik, die das bürgerliche Wohnen als unhinterfragte Norm verstetigt. Das folgende Gespräch widmet sich vor diesem Hintergrund der Frage der Klassenverhältnisse im Neuen Bauen und ihrer medialen Un/Sichtbarkeit. Die Gesprächsteilnehmerinnen sind alle Teil der Forschungsgruppe wohnen+/-ausstellen am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender an der Universität Bremen.

Rosanna Umbach (RU): Bevor wir uns den Wohnbildern widmen zu Beginn die allgemeine Frage: Inwiefern werden im Diskurs des Neuen Bauens utopische und/oder politische Forderungen zu Klasse und Wohnen re/formuliert?

Christiane Keim (CK): Das Neue Bauen als Gesamtkonzept hatte ein hohes utopisches Potenzial, weil es letztlich um den Umbau von Gesellschaft durch Architektur und Kunst ging. Wobei das Neue, das in den 1920er Jahren propagiert wurde, nicht absolut neu war, sondern schon vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte Ideen von einer ‹Neuen Zeit› und einem ‹Neuen Menschen› aufgriff und aktualisierte. Man kann den Begriff ‹Neues Bauen› auf verschiedene Arten lesen: einerseits als Selbstbezeichnung für eine Gruppe von Architekt:innen und Gestalter:innen, die sich vorrangig über die Tätigkeit des Bauens, nicht über die Ergebnisse – (neue) Architektur – definieren. Bei anderer Betonung – ‹Neues bauen!› – wird der Begriff zum Appell an die Akteur:innen. In beiden Lesarten steckt utopischer Gehalt, denn sie betonen, dass die ‹Neue Welt› erst geschaffen werden muss.

Jorun Jensen (JJ): Ein utopisches Moment war die Idee der Vergesellschaftung, die sich im Architekturdiskurs in Entwürfen für Zentralhaushalte niederschlug. Der Diskurs um zentralisierte Haushalte fand anfangs vor allem in der Frauenbewegung statt. Wobei zu beachten ist, dass unterschiedliche (Staats-)Ideologien verschiedene Interpretationen und Typologien von Vergesellschaftung hervorbrachten. Zum Beispiel das Kommunehaus in der Sowjetunion, das US-amerikanische Servicehaus, der Zentralhaushalt im Roten Wien oder das Einküchenhaus der Frauenbewegung in der Weimarer Republik. Diese waren das Gegenmodell zur Klein- oder Kleinstwohnung als räumliche Manifestierung der Kleinfamilie, wie sie in der Mehrzahl in der Grundrissausstellung auf dem II. CIAM-Kongress 1929 ‹Wohnung für das Existenzminimum› zu sehen waren und im Neuen Frankfurt gebaut wurden.

Baugenossenschaften waren damals ein Ansatz der Vergesellschaftung, allerdings nur in Bezug auf Besitz- und weniger auf Arbeitsverhältnisse.

Amelie Ochs (AO): Im Hinblick auf eine Vergesellschaftung des Wohnens stellt die damals noch junge Sowjetunion für das Neue Bauen einen zentralen Bezugspunkt dar. Und doch scheinen vergleichbare architektonische Projekte in der Weimarer Republik nicht denkbar zu sein, weil man stets auf (im doppelten Sinne) familiäre gesellschaftliche Strukturen zurückkommt beziehungsweise die Utopien von den Grenzen der Sozialstruktur der Weimarer Republik eingeholt werden. Inwiefern spielen soziale, politische und ökonomische Rahmenbedingungen eine Rolle fürs Bauen und die Realisierung von neuen Bauprojekten?

CK: Als erste parlamentarische Demokratie in Deutschland schuf die Weimarer Republik gute Voraussetzungen für die Bauprojekte, indem sie Rechte von sozial Benachteiligten auch in Hinsicht auf deren finanzielle Situation stärkte und das Recht auf Wohnen in der Verfassung verankerte. Der Siedlungs- beziehungsweise der Massenwohnungsbau war eines der wichtigsten sozialen Themen der Zeit. Und das versuchte man auch innerhalb dieser letztendlich antagonistisch bleibenden gesellschaftlichen Strukturen zu lösen, indem man Instrumente schuf, die zwar ins Eigentumsrecht eingriffen, es aber nicht aushebelten. So wurden mit der ‹Hauszinssteuer›, einer Abgabe auf Grundbesitz aus der Vorkriegszeit, jahrelang die großangelegten Bauvorhaben finanziert. Allerdings haben Grundbesitzer:innen und Wohnungseigner:innen diese Abgabe oft auf die Miete umgeschlagen. Man konnte also im Weimarer Staat einiges in Gang setzen zum sozialen Ausgleich, geriet damit aber ständig an die Grenzen einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung und eines bürgerlichen Staates. Für viele der Architekt:innen des Neuen Bauens war der Massenwohnungsbau ein soziales Anliegen, das sie meiner Meinung nach mehrheitlich sehr ernst nahmen. Aber natürlich drohten sie hier ständig zu scheitern oder in Sackgassen zu geraten, weil unter Bedingungen geplant wurde, die keine grundsätzliche Neustrukturierung der Gesellschaft vorsahen. So eine Sackgasse war die Minimalwohnung, die erzwungen wurde durch die Wirtschaftskrise 1929. Da half es auch wenig, wenn Architekt:innen wie Ernst May die Zwangslage umdeuteten und die Beschränkungen offiziell begrüßten, weil man dadurch quasi gezwungen werde, Grundsätze der Rationalisierung und rigorosen Zweckgebundenheit der Einrichtung umzusetzen. Im Übrigen stellten die Architekt:innen die Existenz schichten-spezifischer Wohnformen – Einzelhaus oder Villa für das Bürgertum, Mietwohnung oder Siedlungshäuschen für Arbeiter:innen und Angestellte – grundsätzlich nicht in Frage. Hier ist also eine, man könnte sagen, klassistische Prägung der Einstellungen zu konstatieren, die nicht nur mit Finanzierungsfragen zu tun hat.

RU: Das wirft die Frage auf: Wen adressieren die verschiedenen Entwürfe, die Bauten und die Medien des Neuen Bauens? Werden gewohnte Strukturen des Bürgerlichen und die darin virulenten klassistischen Zuschreibungen reproduziert oder finden Verschiebungen statt?

JJ: Bei der Vermittlung vom Neuen Wohnen fällt die starke Geschlechterdifferenzierung auf. Denn es wurden explizit Frauen belehrt, was das ‹richtige› und das ‹falsche› Wohnen sei. Zum Beispiel hat Bruno Taut 1924 seinen Wohnratgeber *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* publiziert. Durch viele kleine (auch visuelle) Ratschläge wird die Frau direkt angesprochen und aufgefordert, die Wohnung umzugestalten.

Die Verzierungen sollten verschwinden und an deren Stelle neue schlichte Möbel in die Wohnung einziehen. Dabei wurde nach Klassen separiert: Es gibt das bürgerliche Wohnzimmer und das Arbeiter:innenwohnzimmer. Taut geht nicht genauer darauf ein, sondern setzt diese Zweiteilung einfach. Das bürgerliche Wohnen und dessen Raumaufteilung blieb dabei immer als Vorbild bestehen.

CK: Schichtenspezifisches Denken im Bereich des Wohnens und des Wohnungsbaus läuft als Spur immer mit. In der Rhetorik kommt es dennoch ganz selten vor. Da geht es in der Regel um den ‚Neuen‘, das heißt den modernen Menschen der Gegenwart. Ein Beispiel: In der Ausschreibung für die Weißenhofsiedlung, die im Rahmen der Werkbundausstellung in Stuttgart 1927 realisiert werden sollte, stand, die eingeladenen Architekt:innen sollen für eine Familie mit zwei Kindern mit kleinerem oder mittlerem Einkommen planen. Im vorausgehenden Manifest ist aber zu lesen: «Es wird geplant für den heutigen Menschen.» Und die Architekt:innen planen dann, ich sage mal zugespitzt, für wen sie wollen. Bruno Taut etwa richtet seinen Entwurf an eine Arbeiter:innenfamilie und nennt sein Haus ‚den Proletarier unter den Weißenhof-Häusern‘, Hans Poelzig wiederum richtet sich mit seinem Einfamilienhaus an die Schicht der Intellektuellen, die ‚geistigen Arbeiter‘. Daneben gibt es Modelle für Geschosswohnungen und Kleinhäuser nach wirtschaftlichen Kriterien, etwa von den niederländischen Architekten Mart Stam und J. J. P. Oud. Allerdings stellte Stam in seinem Haus eine avantgardistische Einrichtung nach eigenen Entwürfen vor, die bei Besucher:innen der Ausstellung auf deutliche Ablehnung stießen.¹ – Wer ist hier also genau der ‚Neue Mensch‘, für den geplant wird?

AO: Welche weiteren Beispiele zeigen eurer Ansicht nach eindrücklich, wie ästhetische Praktiken dazu beitragen, Klassenstereotype oder Klassenverhältnisse zu entwerfen, mitzugestalten, zu verfestigen – oder zu destabilisieren?

JJ: Bei der Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs 1930 in Paris hat Walter Gropius in der *Section allemande* ein begehbares Modell seines ‚Wohnhotels‘ ausgestellt, einen der wenigen architektonischen Entwürfe eines zentralisierten Haushalts in der Weimarer Republik (Abb. 1). Die gestalterischen Elemente der Zeit – Stahlrohr, Glas und viel Leere – sind omnipräsent. Ausgestellt war ein Gesellschaftsraum mit Infowand, Bibliothek, Cafébar und Turnecke. Zusätzlich wurden von Marcel Breuer ein Damenzimmer mit Liege, kleinem (!) Schreibtisch mit dekorativem Blumenstrauß und ein Herrenzimmer mit einem zentralen Schreibtisch und Bücherregal als Kleinwohnungen ausgestellt. Die Räume weisen Einschreibungen von Klasse und Geschlecht auf und haben ihre Vorbilder im großbürgerlichen Wohnen: im Salon, der Unterscheidung in Damen- und Herrenzimmer und vor allem in der Auslagerung der zentralisierten Küchenarbeit an Bedienstete, die räumlich separiert und bildlich unsichtbar bleibt. Angesprochen wurde folglich ein bürgerliches Publikum (ohne Kinder), das sich bestenfalls Hausangestellte leisten konnte. Dabei hatte Gropius beim II. und III. CIAM-Kongress 1929 und 1930 für Großküchen in Zentralhaushalten plädiert, um die «Hausfrau der Industriearbeiterfamilie» zu entlasten.² Er argumentierte also für die Entlastung der Arbeiter:innenfamilie, stellte aber beim ersten und einzigen Entwurfsversuch für einen zentralisierten Haushalt ein großbürgerliches Servicehaus aus.

CK: Bei der Frage, wie Klassenstrukturen überdeckt werden, spielen für mich die Selbstdarstellungen der Vertreter:innen des Neuen Bauens eine große Rolle. Ein gutes Beispiel ist das Buch *Bauhausbauten Dessau*, von Walter Gropius und László

herrlich weit gebracht haben, denn diese Probleme sind keine nationale Angelegenheit, und eine große Zahl von gleichdenkenden und gleichgerichteten Menschen in allen Kulturländern stellt hierfür die Basis dar. Ein Mensch, der in diesem Wollen und Wirken nämlich allem was Menschentum traut, die Möglichkeit zu geben, an den Gütern der modernen Gestaltung teilzunehmen. An dieser Aufgabe arbeitet die wirtschaftliche Einstellung der Industrie, mag sie auch nur bedingt sein durch kommerzielle Gründe,

ebenso mit wie die moderne Geistigkeit. Wenn in der großen Vitrine so ausgezeichnet gute und preiswerte Gegenstände für den täglichen Bedarf stehen, so ist das etwas, was keine Kunst mehr erfordert. Es ist eine gesellschaftliche Struktur hervergebracht hat und diese eine Verbindung der Ideologie der modernen Gestaltung und des tatsächlichen Entwicklungsganges ist das Moment, das diese Ausstellung dem denkenden Besucher am stärksten und eindringlichsten vermittelt.

TRADUCTION:
EXPOSITION DU «DEUTSCHER WERKBUND» A PARIS

Pour la première fois depuis la guerre, il a été donné à la main-d'œuvre allemande la possibilité de montrer ses productions dans la ville, considérée de tous temps comme le foyer de toute la vie artistique et de toutes les œuvres d'art. C'est pourquoi aujourd'hui quelle est le marché pour toutes les choses qui répondent aux désirs d'un goût raffiné. Et même, si les créations de caractère moderne

sont très rares dans le domaine de l'architecture dans la capitale française, on y rencontre encore aujourd'hui cependant des idées avancées, en ce qui concerne l'art, dans l'architecture moderne et dans sa conception. Il convient de rappeler que l'avenir semble être particulièrement favorable à toute la vie artistique. Il convient de remercier la « Société des Artistes décorateurs » pour l'invitation à larges



Block in den Gemeinschaftsräumen mit der Kaffeobar im Vordergrund. Dahinter Bad und Turnraum. Entwurf: Walter Gropius
Vue du local d'assemblée avec le café-bar à l'avant-plan. Derrière, salle de bain et salle de gymnastique.
Project by Walter Gropius

View of the assembly-hall with the coffee buffet in foreground. In rear, bathrooms, gymnasium. Designer Walter Gropius

284



Die Büchergalerie aus Tezettsteinen mit Spiel- und Leseischen
La galerie-bibliothèque construite en grille Tezett avec loges de jeux et de lecture
The book gallery made of Tezett piles with niches for games and reading



Blick von der Tezett-Brücke in den Gemeinschaftsräum. Links die Nachrichtenwand, in der Mitte die Kaffeobar, rechts die Büchergalerie mit Lese-, Spiel- und Radio-Grammophon-Nischen. Im Hintergrund doppelte Glasswand mit Schrankmöbeln
Perspective view from the Tezett bridge into the common room. To the left the news wall, in the center the coffee bar, to the right the book gallery, with reading niche, niche for games and wireless and gramophone niche. In background double wall of glass
View of the common room from the Tezett bridge. To the left, the "News Wall"; in the center the coffee buffet; to the right with patent Venetian Blinds

285

1 Fotografien des Wohnhotels von Walter Gropius auf der Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs, Paris, 1930, in Die Form, Heft 11/12, 1930

Moholy-Nagy in der Reihe *Bauhausbücher* 1930 herausgegeben. Es stellt die Planungen des Baubüros Gropius an diesem Standort vor. Das sind vor allem das Bauhausgebäude, die Meisterhäuser und die Siedlung Dessau-Törten. Durch ein sorgfältig ausgearbeitetes Layout und ein typografisches Regelwerk, das beispielsweise bestimmt, wie Texte und Bilder in Beziehung gesetzt werden, welche Schriftart verwendet wird, wie der Textsatz sich von den Bildlegenden unterscheidet, wird eine programmatiche Einheitlichkeit geschaffen, die Leser:innen leiten und ihnen den Eindruck vermitteln soll, dass allen Planungen die gleichen Prinzipien zugrunde liegen. Schaut man sich die Darstellungen aber in einem *close reading* genauer an, stellt man fest, dass sich die Präsentation der Meisterhäuser, vor allem des Hauses Gropius, von der Siedlung Dessau-Törten signifikant unterscheidet. Das betrifft schon allein den Raum, der dem Haus Gropius im Buch zugestanden wird. Seine Vorstellung nimmt den größten Teil des Buches ein. Dabei spielen die Fotografien des Baus eine Rolle. Da gibt es sehr viele Bilder, die das Haus umfänglich von außen zeigen, es sozusagen – wie keinen anderen Bau im Buch – von allen Seiten in Szene setzen. Und dann, an der Stelle, wo es ins Innere geht, wird der Film über das Direktorenhaus, der 1926/27 gedreht wurde, miteinbezogen.³ Beim Übertritt ins Innere werden jeweils Fotos und kinematografische Streifen den Filmszenen gegenübergestellt (Abb. 2). Auf den Filmstreifen ist das Haus als bewohntes zu sehen, in dem verschiedene Frauen handelnd umhergehen: Ise Gropius, ihre Gäst:innen sowie – für das Mittelstandsdenken damals noch ganz selbstverständlich – eine Hausangestellte. In den

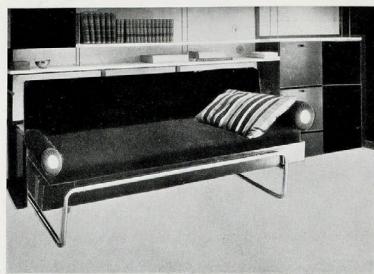


foto lucia moholy / berlin

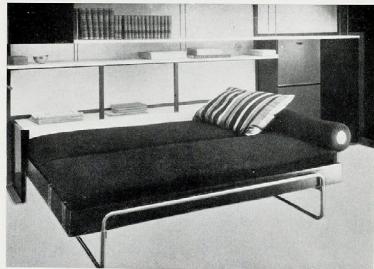


abb. 99 100 wohnungen der bauhausmeister
zusammenziehbares doppelsofa (w. gropius und m. breuer) im wohnzimmer des
einzelhauses gropius

110

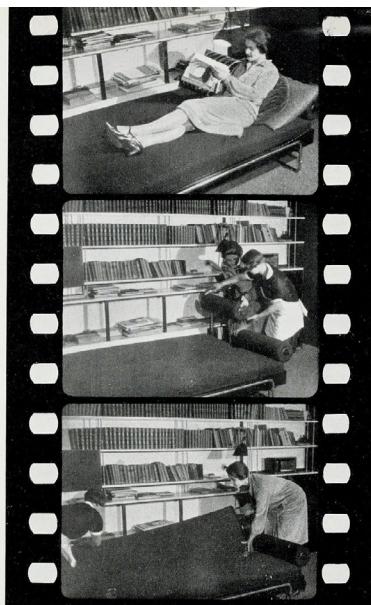


abb. 101 wohnungen der bauhausmeister
zusammenziehbares doppelsofa (w. gropius und m. breuer) im wohnzimmer des
einzelhauses gropius

humboldt-film / berlin

111

2 Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, München 1930, Doppelseite mit Fotografien aus dem Direktorenhaus und Filmstill aus *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* (Richard Paulick, D 1926)

Buchtexten wird nichts davon erwähnt. Da ist allein von der Wirkung des Baus die Rede, von der Organisation der Lebensvorgänge, von Harmonie und Wohlklang der Gestaltung und Ähnlichem. Es wird an keiner Stelle offenbart, wer im Haus eigentlich wohnt oder wie die Wohnverhältnisse beschaffen sind. Im Film wird offenkundig, dass die Bewohner:innen unterschiedlichen Gesellschaftsschichten angehören.

Bei der Darstellung der Siedlung von Dessau-Törten ist die Vorgehensweise eine andere. Es ist wenig von den Häusern zu sehen, dagegen sehr viel von der Baustelle, an der Fertigteile fließbandmäßig montiert werden. Auch im zugehörigen Text geht es vorrangig um Fragen danach, wie es sich organisieren lässt, dass eine Siedlung mit relativ wenig Mitteln in relativ kurzer Zeit gebaut werden kann, und was die an der Baustelle zu organisierenden Abläufe sind. Während das Haus Gropius als vollendetes Bauwerk in Erscheinung tritt, interessiert bei Dessau-Törten eher das Technisch-Organisatorische der Bauplanung. Anders als beim Haus Gropius enthält der Text keine ins Philosophische gehenden Betrachtungen, vielmehr geht es hier ganz handfest um Produktionsweisen und kostensparende Planung. Auch dort, wo die Häuser gezeigt werden, dominiert die Hausreihe, nicht das Einzelhaus, das Serielle, nach Baukastenprinzip Geplante wird hervorgehoben. Während beim Haus Gropius der Wohngebrauch, zumindest in den Filmstreifen, vorgeführt wird, kommen die Bewohner:innen von Dessau-Törten fast gar nicht vor. Diese Punkte, die man noch ergänzen könnte, zeigen, dass die Rhetorik von der – vorgeblich klassenübergreifenden – Einheitlichkeit der Planungen einer genaueren Überprüfung nicht standhält. Dass Unterschiede in der Präsentation auffallen könnten, entgeht Gropius nicht ganz, bekannt ist ja seine Anweisung an die Fotografin Lucia Moholy, die

Äderung des Marmors im Waschbecken des Bades im Haus Gropius zu retuschieren. Dass eine Hausangestellte im Haus auftritt, gilt aber offenbar als so selbstverständlich, dass hierin kein Problem gesehen wird. Meines Erachtens wären entsprechende Analysen auch an anderen Selbstdarstellungen des Neuen Bauens vorzunehmen, um so zu überprüfen, wie ein impliziter Klassismus den Subtext der Äußerungen prägt.

RU: In den Bildern werden also Klassenmarkierungen sichtbar, die aber unausgesprochen bleiben. Mit Blick auf Printmedien der Zeit stellt sich dadurch nochmals allgemeiner die Frage: Wie werden Klassenverhältnisse in herrschenden Bildpolitiken des Neuen Bauens un/sichtbar gemacht? Und geht damit eine paternalistische und/oder klassistische Didaktik in den medialen Vermittlungsformaten einher?

CK: Auf jeden Fall. Klare Anweisungen sind der Standard in den Didaktiken zum Wohnen. Angebote zum Variieren sind rar, die Erlaubnis zur Improvisation wird nicht erteilt. Es wird klar vorgegeben, wie und in welchem Sinne in der Wohnung zu handeln ist und was wie getan werden soll.

JJ: Die damalige Interieurfotografie entwarf ein spezifisches Bild des ‹neuen› bürgerlichen Wohnens: Hier ist eine starke Raumentleerung zu beobachten.⁴ Zwar wurden Möbel abgebildet, aber selten Personen. Die reduzierte Gestaltung produzierte zudem eine Ästhetik der Reinlichkeit. Aber wer konnte diesem Ideal eines mehrfach ‹gereinigten› Wohnens gerecht werden? Und wer konnte sich die (Klein-)Wohnungen und die passende Ausstattung überhaupt leisten? Sie waren zwar für die ‹Masse› gedacht, aber der Einzug war mit (finanziellem) Aufwand verbunden. Die ästhetische Leere und die menschliche Masse sind Gegensätze, die eine klassistische Asymmetrie in der visuellen Vermittlung und der Narration des Neuen Bauens darstellen.

CK: Dabei war durchaus klar, dass die zukünftigen Bewohner:innen etwa der Frankfurter Siedlungshäuser nicht einfach das Mobiliar aus den bisherigen Wohnungen übernehmen können. Ebenso klar war, dass ihnen nur sehr wenig Mittel zur Verfügung standen, um sich neu einzurichten. In Frankfurt wurden daher Möglichkeiten geschaffen, günstig Möbel zu erwerben oder einzutauschen. Bruno Taut wiederum erklärte in seinem bereits genannten Buch, wie vorhandene Möbel mit wenig Mühe so angepasst werden konnten, sodass sie sich in ein neues Raumkonzept integrieren ließen.

JJ: Der Taut'sche Jargon wurde auch in Zeitschriften benutzt: In der sozialistischen Zeitschrift *Frauenwelt* wurde unter dem Titel *Neue Wohnkultur mit alten Möbeln* eine ‹klassenbewusste› Umgestaltung propagiert. Anders als Taut war sich die Autorin M. Hartig aber darüber im Klaren, dass die Gestaltung des Wohnraums abhängig von den finanziellen Mitteln ist. Es folgt daher eine detaillierte Anleitung, wie das Ornament von Möbeln abzusägen sei.⁵

CK: Ellen Spickernagel hat in den frühen 1990er Jahren einen Text veröffentlicht über Taut und die von ihm propagierte ‹Reinigung› der Wohnung von allem vermeintlich Überflüssigen, das buchstäbliche Auskehren all derjenigen Gegengerstände, die für eine vernunft- und von Zweckgedanken bestimmte Lebensführung entbehrlich seien.⁶ Der Verzicht auf gefühlsbesetzte, der Tradition verhaftete Dinge verspricht nach Taut Befreiung, die Befreiung des Geistes aus der Umklammerung durch die emotionale Bindung (an die Dinge) – und im praktischen Sinne natürlich auch Befreiung von der Arbeitslast, die eine von Dingen besetzte Wohnung auflegt. Spickernagel schreibt aus feministischer Perspektive und liest Tauts Text als

Streitschrift gegen das ‹Weibliche›, mit dem Wohnung und Interieur – das findet sich auch in den Schriften von Irene Nierhaus⁷ – über lange Zeit hinweg identifiziert werden. Taut, so Spickernagel, sieht es als seine Aufgabe, die Wohnung vom ‹Weiblichen› zu reinigen beziehungsweise reinigen zu lassen. Denn die Ausführung des Programms, die, etwas übertrieben ausgedrückt, einem Exorzismus gleichkommt, wird an die Hausfrau delegiert. Sie ist nach wie vor für das Wohnen zuständig, nur jetzt eben sozusagen mit einer neuen Zielrichtung.

RU: Über den Stil werden hier Räume vereinheitlicht.⁸ Das Wenige wird im Zusammenhang mit der Minimalwohnung ästhetisiert und von ökonomischen Bedingungen losgelöst. Im Diskurs um das Neue Bauen wird nicht konsequent über die ökonomischen Verhältnisse der Wohnenden gesprochen. Grundrisse orientieren sich weiterhin an bürgerlichen Vorbildern. Welche Raumgrößen und Platzverhältnisse werden darüber verhandelt, sprich: Wer soll auf wie viel Fläche wohnen? Und wie werden darüber Ungleichheiten manifestiert?

JJ: Küchengrundrisse können Aufschluss über diese Frage geben: Aus dem Bürgertum kam die Rationalisierung der Küche und damit auch die Entwicklung der Frankfurter Küche als reine Arbeitsküche. Bis dahin war in bürgerlichen Haushalten eine Dienstbotin selbstverständlich. Doch wegen der Dienstbot:innenknappheit in den 1920er Jahren und der starken Inflation musste die Hausfrau nun selber tätig werden und oftmals zusätzlich einer Lohnarbeit nachgehen. Die Frankfurter Küche verschaffte zwar eine enorme Bewegungserleichterung, schrieb den Platz der Hausfrau aber auch in dem separierten Raum der Küche fest. Es gab auch die weniger bekannte Münchner Küche von Erna Meyer.⁹ Als Wohnküche für die Arbeiter:innenfamilie war sie bei der Bauausstellung *Heim und Technik* 1928 in München ausgestellt. Das war eine Kombination aus Arbeits- und Wohnküche, stand aber in der Tradition von Arbeiter:innenhaushalten, in denen die Küche der zentrale Gemeinschaftsort war. Dazu zählten nicht nur Familienangehörige, sondern auch Gesinde und Gesellen – alle die zusammen in einem Haushalt lebten. Es sind also räumliche Differenzen je nach Klassenzugehörigkeit zu sehen. Aber die Festschreibung der räumlichen Geschlechterzuschreibungen wurde in beiden Modellen nicht hinterfragt. Auch die kapitalistische Bodenpolitik wurde nicht in Frage gestellt. Fest stand: Menschen mit mehr finanziellen Möglichkeiten kriegen größere Wohnflächen, Menschen mit weniger finanziellen Möglichkeiten wird weniger Raum zugestanden. Das Problem gipfelt in den Entwürfen zur ‹Wohnung für das Existenzminimum›. Aber auch Margarete Schütte-Lihotzky entwarf Typenwohnungen je nach Klasse und Einkommen. Eine davon war ebenfalls bei *Heim und Technik* ausgestellt. Sie entwarf Wohnungen mit unterschiedlicher Fläche für die geistige Arbeiterin, die Beamte, die Arbeiterfrau.¹⁰ Diese Festschreibung wird bis heute reproduziert.

AO: Mit Blick auf Bodenpolitiken, Bautypen und Grundrisslösungen wurde spätestens um 1930 auch Kritik am Neuen Bauen lauter, zum Beispiel von Karel Teige. Im Sinne der Vergesellschaftung reduzierte er in seinem Vorschlag für die Minimalwohnung (nah an der Idee des Kommunehauses) den eigenen Wohnraum auf ein Zimmer und sah für alle weiteren Funktionen gemeinschaftlich genutzte Flächen vor. Auch ging er bei der Neuformulierung des Wohnens von den Praktiken des Wohnens aus. Welche Kritik sieht ihr darüber hinaus an den Entwürfen des Neuen Bauens formuliert?

CK: Das richtet sich bei Teige und auch bei Ernő Kállai – der dann der Chefideologe und Schriftführer des Bauhauses unter Hannes Meyer gewesen ist – ganz gezielt gegen die ästhetischen Strukturen oder überhaupt gegen die Präferenz für Ästhetik und das Künstlerische, denen er das gesellschaftlich Relevante und Notwendige gegenüberstellt. Meyer, der die Bauhausproduktionen unter Gropius unter dem Verdikt des Formalismus ablehnte, brachte die vereinfachende Argumentation vor: Architektur und Gestaltung, die wirklich auf gesellschaftlichen Nutzen zielt, muss radikal von der Funktion und vom Gebrauch aus gedacht werden. Seine wissenschaftlich-analytische Methode führte demgegenüber zu einem echten Beitrag zum Aufbau einer neuen Gesellschaft. Meyers Einraumwohnung von 1926, auch bekannt als *coop-Interieur*, ist allerdings eher als eine Künstlerwohnung zu lesen, adressiert an den ‹nomadischen Großstadtmenschen›, denn als Modell für vergesellschaftetes Wohnen wie bei Teige.

JJ: Teige äußerte auch explizite Kritik an Gropius' Wohnhotel, das in Zeitschriften hauptsächlich positiv besprochen wurde. Indem er die im Wohnhotel eingeschriebenen Service-Einrichtungen offenlegte und es als «Luxuspalast» bezeichnete, entlarvte Teige das Wohnhotel als ein kapitalistisches Modell.¹¹ Er kritisierte an gleicher Stelle aber auch die Kleinwohnung als eine kleinbürgerliche Grundrissinterpretation, die der Frau nicht zur Emanzipation verhelfe. Ähnliche Kritik gab es aus der Frauenbewegung. Die Einküchenhaus-Bewegung, initiiert von Lily Braun, war schon Anfang des Jahrhunderts erloschen. Doch das Konzept des Einküchenhauses wurde wieder aufgegriffen und auf der Frauenkonferenz 1927 mit dem Schwerpunkt «Wohnungsnot und Wohnungsreform» intensiv diskutiert. Dort gab es ein Für und Wider hinsichtlich der unentlohnnten Arbeit im Individualhaushalt der Kleinfamilie und einer entlohnnten Küchenarbeit im Zentralhaushalt. Der Zentralhaushalt wurde aber teils als gesellschaftliche Gefahr für die Kleinfamilie betrachtet. Andere sprachen sich klar für die Zentralisierung als *die* richtige Wohnform für das Proletariat aus.¹²

AO: Von der zeitgenössischen Kritik zur innerfachlichen Rezeption und damit auch zum Forschungsstand heute: Wird das Thema Klasse, vor allem auch in der späteren kunst- und architekturhistorischen Forschung zum Neuen Bauen, adressiert und wenn ja wie?

CK: In der DDR-Rezeption zum Bauhaus wird es unter ideologischen Vorzeichen thematisiert. In Westdeutschland sah es anders aus. Norbert Huse war 1975 einer der Ersten, die sich (auch) von einem sozialgeschichtlichen Blickpunkt dem Neuen Bauen genähert haben.¹³ Bei Wilfried Nerdinger und Philipp Oswalt spielen Klassenfragen eine Rolle – und Irene Nierhaus als feministische Autorin hat zu den Überschneidungen von Klasse und Geschlecht gearbeitet.¹⁴ Die Berücksichtigung der Klassenfrage heißt noch nicht, dass dezidiert Fragestellungen nach Klassismus die Analysen leiten. Und für viele Fachwissenschaftler:innen bleibt das Interesse an den ‹großen Namen› – und damit oft an den männlichen Akteuren – der Architekturmoderne dominant. Es hat sich lange Zeit niemand darum gekümmert, das Œuvre von Erna Meyer und anderen Frauen im Neuen Bauen nachzuvollziehen.

JJ: In der DDR schrieb Heinz Hirdina Anfang der 1980er Jahre über die zugeschriebenen Klassenunterschiede zwischen der Arbeits- und Wohnküche.¹⁵ Er sah eine Ambivalenz in der angestrebten Produktion von Standardprodukten für die Masse und deren tatsächliche Nutzung vom Bildungsbürgertum. Die Einküchenhaus-Bewegung kritisierte er wegen der fehlenden Umsetzung einer genossenschaftlichen Einrichtung, die grundlegend für den vergesellschafteten Haushalt gewesen wäre.

AO: Die Unterschiede in der Rezeption in Ost und West während des Kalten Krieges liegen hier klar zutage. Bei der westlichen Rezeption wird deutlich, dass hier ein Narrativ des Bauhaus fortgeführt wird, das maßgeblich von Gropius im Zusammenhang mit der Bauhausausstellung 1938 im MoMA formuliert und dann nach dem Zweiten Weltkrieg in die BRD re/importiert wurde: Vor allem in der Bauhausausstellung *50 Jahre Bauhaus* 1968 in Stuttgart wurde das Bild vom demokratischen Bauhaus geprägt.¹⁶ Es machte eine Auseinandersetzung mit Klassenfragen gewissermaßen überflüssig, weil Gleichheit in der Architektur vermeintlich inhärent angelegt war beziehungsweise auf sie projiziert wurde.

JJ: Das Missverständnis, dass es sich aufgrund der stilistischen Ähnlichkeit um eine ‹gerechte› Architektur handele, wird auch mit Blick auf die besprochenen Beispiele deutlich: Die Bauhausbauten in Dessau, das Wohnhotel und die ‹Wohnung für das Existenzminimum› versuchen, auf Klassenverhältnisse zu reagieren, und machen sie sichtbar. Gleichzeitig normalisieren sie gesellschaftliche Ungleichheit und verstetigen damit unkritisch gravierende ökonomische Unterschiede, die es auch angesichts aktueller Klassenunterschiede, die sich im Wohnen manifestieren, zu problematisieren gilt.

Anmerkungen

- 1** Vgl. dazu Karin Kirsch: Die Weißenhofsiedlung. Werkbundausstellung «Die Wohnung», Stuttgart 1927, Stuttgart 1987.
- 2** Walter Gropius: Flach-, Mittel- oder Hochbau? Vortrag am III. intern. Kongreß für neues Bauen, Brüssel 27.–29. November, in: Das neue Frankfurt 5, 1931, Nr. 2, S. 22–34.
- 3** Philipp Oswalt: Der Film *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* Konstruktion und Fiktion der Marke Bauhaus, in: Irene Nierhaus/Kathrin Heinz (Hg.): Ästhetische Ordnungen und Politiken des Wohnens. Häusliches und Domestisches in der visuellen Moderne, Bielefeld 2023, S. 381–406.
- 4** Vgl. dazu Andreas K. Vetter: Leere Welt. Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie, Heidelberg 2005.
- 5** M. Hartig: Neue Wohnkultur mit alten Möbeln, in: Frauenwelt, 1930, Nr. 13, S. 322–323.
- 6** Ellen Spickernagel: Unerwünschte Tätigkeit. Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit, in: kritische berichte 20, 1992, Nr. 4, S. 80–96.
- 7** Vgl. stellvertretend Irene Nierhaus: Arch^e. Raum, Geschlecht, Architektur, Wien 1999, bes. S. 87–113.
- 8** Vgl. zum Gleichheitsversprechen durch stilistische Vereinheitlichung den Beitrag von Bernadette Kreis in diesem Heft.
- 9** Laura Altmann: Rationalisation and Flexibility – Erna Meyer and the Discourse on Kitchen and Daily Life in the 1920s, in: kritische berichte 48, 2020, Nr. 2, S. 17–25.
- 10** Vgl. dazu Gabu Heindl: Klasse, Mitte, Masse: Aspekte einer massengeschneiderten Wohnbauplanung, in: Drehli Robnik (Hg.): Klassen sehen. Soziale Konflikte und ihre Szenarien, Münster 2021, S. 83–95.
- 11** Karel Teige: The Minimum Dwelling [tschech. Ausgabe 1932], Cambridge 2002, S. 334.
- 12** Luise Hahn: Rationalisierter Einzelhaushalt oder Großhaushalt?, in: Die Genossin 4, 1927, Nr. 4, S. 127–129.
- 13** Norbert Huse: ‹Neues Bauen› 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, Berlin 1975.
- 14** U. a. Winfried Nerdinger: Der Architekt Walter Gropius, Berlin 1996; Philipp Oswalt: Marke Bauhaus 1919–2019. Der Sieg der ikonischen Form über den Gebrauch, Zürich 2020.
- 15** Heinz Hirdina: Rationalisierte Hausarbeit. Die Küche im Neuen Bauen, in: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 26, 1983, Nr. 11, S. 44–80.
- 16** Vgl. Anke Blümm: Etappen einer Legendenbildung. Die Bauhaus-Ausstellungen in New York (1938) und Stuttgart (1968), in: Hellmuth Th. Seemann / Thorsten Valk (Hg.): Entwürfe der Moderne. Bauhaus-Ausstellungen 1923–2019, Göttingen 2019, S. 197–218; Ausst.-Kat.: 50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus/50 Years after 50 Years of the Bauhaus, hg. v. Iris Dressler/Hans. D. Christ/Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Leipzig 2022.

Bildnachweise:

- 1** Die Form 5, 1930, Nr. 11/12, S. 284–285.
- 2** Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau, München 1930, S. 110–111.