

Andreas Schwarting

Aura und Reproduktion. Anmerkungen zum Haus Gropius in Dessau

Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 6):
«Denkmale nach unserem Bild? Zu Theorie und Kritik von Rekonstruktion»,
Bauhaus Dessau, 31. März 2007

Mit einem «Säureattentat» auf ein Meisterwerk der Malerei wurde der Luftangriff vom 7. März 1945 verglichen, dem die einstige Ikone der Klassischen Moderne, das ehemalige Direktorenhaus des Bauhauses in Dessau, zum Opfer fiel.¹ Das kaum zwanzig Jahre alte Gebäude wurde durch eine Sprengbombe zwar nicht vollständig zerstört, musste aber aus Gründen der Standsicherheit bis auf das Sockelgeschoss abgetragen werden. Erst 1956 kam es auf diesem erhalten gebliebenen Sockelgeschoss zu einem Neubau in traditionellen Formen mit Satteldach. Nach den aufwändigen Sanierungsmaßnahmen an den benachbarten Meisterhäusern Feininger, Kandinsky-Klee und Muche-Schlemmer im vergangenen Jahrzehnt stellt sich nun die Frage nach dem Umgang mit diesem unscheinbaren Stück DDR-Architektur, das geradezu eine Antithese zur avantgardistischen Formensprache des Hauses Gropius zu sein scheint (Abb. 1-3).

Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um eine mögliche Rekonstruktion des Hauses soll im Folgenden versucht werden, das Direktorenhaus von 1926 mit dem bestehenden Gebäude und einer möglichen Rekonstruktion in Beziehung zu setzen. Welchen Wert hat das bestehende Gebäude in seiner authentischen Substanz? Was würde die Wiederherstellung einer Architektur bedeuten, die sich ihrerseits auf technischer und ästhetischer Ebene mit Aspekten der industriellen Produktion und damit auch mit der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit auseinandergesetzt hat? Die Rekonstruktionsdebatte trägt zum größten Teil wohlbekannte Züge.² Auf der einen Seite stehen die Befürworter eines Wiederaufbaus, die auf der Basis wissenschaftlicher Untersuchungen das Ensemble der Meisterhäuser wieder komplettieren wollen. Es gehe im Grunde genommen nicht um das einzelne Haus Gropius, sondern um das Haus als Bestandteil der seit 1996 unter dem Schutz des UNESCO-Weltkulturerbes stehenden Meisterhaussiedlung. Der Wiederaufbau sei also als Reparatur eines homogen konzipierten Ensem-

bles zu verstehen, nicht als Rekonstruktion eines solitären Gebäudes. Die Bedeutung des Hauses von 1926 für die Architekturgeschichte wird aus dieser Sicht über die Authentizität der als historisch und künstlerisch weniger relevant gewerteten Substanz gestellt, die architektonische Idee und künstlerische Qualität des Entwurfs über die Historizität des Ortes.

Demgegenüber argumentieren die Gegner einer Rekonstruktion mit Hinweisen auf die mangelnden wissenschaftlichen Grundlagen. So ließe sich die Außenkontur des Hauses zwar anhand der maßlichen Auswertung bauzeitlicher Fotografien wiedergewinnen, konstruktive Details und Oberflächenqualitäten müssten jedoch als «schöpferische Interpretation» hergestellt werden, da sich die Baupläne zu diesem Haus – wie auch zu den meisten anderen Bauhausbauten in Dessau – nicht erhalten haben. Außerdem rufe das wieder aufgebaute Haus bei den Besuchern der Meisterhaussiedlung den falschen Eindruck hervor, als habe es nie eine Zerstörung gegeben. Damit würden wiederum die Sanierungsmaßnahmen an den anderen Meisterhäusern entwertet, basierten diese doch grundsätzlich auf der Sicherung und Reparatur der bauzeitlich erhaltenen Substanz, weniger auf deren Rekonstruktion.

Neben diesen Standpunkten, die in ähnlicher Form bei jedem prominenten Rekonstruktionsvorhaben zum Ausdruck gebracht werden, gibt es aber auch eine weitere Ebene der Diskussion, die über die bekannten Argumentationsmuster hinausweist. Dies hat insbesondere damit zu tun, dass es sich hier um einen Bau der klassischen Moderne handelt. Hatten sich die Protagonisten dieser Architektur nicht immer wieder selbst gegen die reine Fortführung des Bestehenden oder gar die Wiederherstellung verloren gegangener Traditionen gewendet? Ging es nicht um die Entwicklung einer Architektur der Zukunft, die angesichts gewaltiger gesellschaftlicher Umbrüche mit den technischen Möglichkeiten der Industrie neue Gehäuse des Wohnens, Arbeitens und Lebens bereitstellen sollte? So



Abb.1: Walter Gropius, Das Direktorenhaus von Norden, Foto: Lucia Moholy, ca. 1926 (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).

wird als Argument gegen eine Rekonstruktion des Hauses von 1926 ins Feld geführt, dass Gropius seinerseits sicherlich kein achtzig Jahre altes Gebäude wiederaufgebaut hätte. Statt das Direktorenhaus zu rekonstruieren oder den augenblicklichen Zustand zu konservieren müsste auch heute angesichts tief greifender globaler Veränderungen das Direktorenhaus ein Ort des Experimentierens werden, ein Ort neuer konstruktiver und gestalterischer Konzepte, ganz im Sinne des Bauhauses von 1926. Doch steht ein Konzept, das sich auf die Gedankenwelt des Bauhauses beruft, weniger in der Gefahr eines rückwärts gewandten «neuen Historismus» als eine gestalterische Rekonstruktion des Gebäudes?

Zunächst soll das bestehende Haus betrachtet werden, das auf den ersten Blick das «weiße Rauschen» einer ebenso banalen wie allgegenwärtigen Nachkriegsarchitektur verkörpert, hinter dessen anspruchsloser Fassade jedoch ein Signal zu erkennen ist, das zu dechiffrieren sich lohnt. Als die Stadt das Grundstück 1956 verkaufte, stand ein neu erstellter Bebauungsplan dem Wunsch der neuen Bauherren entgegen, das Haus in seinen ursprünglichen Formen wieder aufzubauen.³ Mit einer der Gartenstadttradition verpflichteten Formensprache und dem geforderten Satteldach spiegelt das Gebäude von 1956 die Architekturdiskussion jener Jahre wieder: Die Formalismusdebatte hatte ihren Höhepunkt längst überschritten, dennoch war trotz der Forderung nach rationalen Baumethoden auf der ersten Baukonferenz der DDR im April 1955 von einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Bauhaus oder gar einer gestalterischen Rückbesinnung auf das ästhetische Material der 1920er Jahre kaum etwas zu spüren.⁴ Das unscheinbare Haus mit Satteldach ist entgegen dem ersten Anschein kein kompletter Neubau.⁵



Abb.2: Beginn der Bauarbeiten am Haus Emmer 1956, Bildausschnitt wie Abb. 1 (Gisela Emmer, Dessau).

Neben dem fast vollständig erhaltenen Souterrain mit der Hausmeisterwohnung war außerdem auch die durchfahrbare Garage des Direktorenhauses mit ihrer Arbeitsgrube und den zwei Oberlichtern aus Prismen gläsern erhalten geblieben und wurde in die Neubauplanung mit einbezogen. Diese Planung hatte sich also mit der erhaltenen Baustruktur des Direktorenhauses auseinanderzusetzen. Im Rahmen der hier erörterten Fragestellung ist dabei zunächst von Belang, dass bei der Reparatur des Kellergeschosses wie auch beim aufgehenden Mauerwerk des Neubaus zahlreiche Materialien und Bauteile von 1926 wieder verwendet wurden und der bestehende Bau somit in seiner materiellen Substanz eine Verschränkung von Teilen aus unterschiedlichen Entstehungskontexten darstellt. Noch wesentlicher ist jedoch die Tatsache, dass die meisten Wände an ursprünglicher Stelle wieder aufgebaut wurden. Zwar bietet sich ein solches Vorgehen als kostengünstige und selbstverständliche Lösung für einen Wiederaufbau zweifellos an. Es wurden jedoch nicht nur die Mauerfluchten, sondern die gesamte Grundrissdisposition beinahe bis ins Detail vom Vorgängerbau übernom-



Abb.3: Alfred Müller, Haus Emmer, 1956, Foto ca. 2000, Bildausschnitt wie Abb. 1 (Andreas Schwarting).

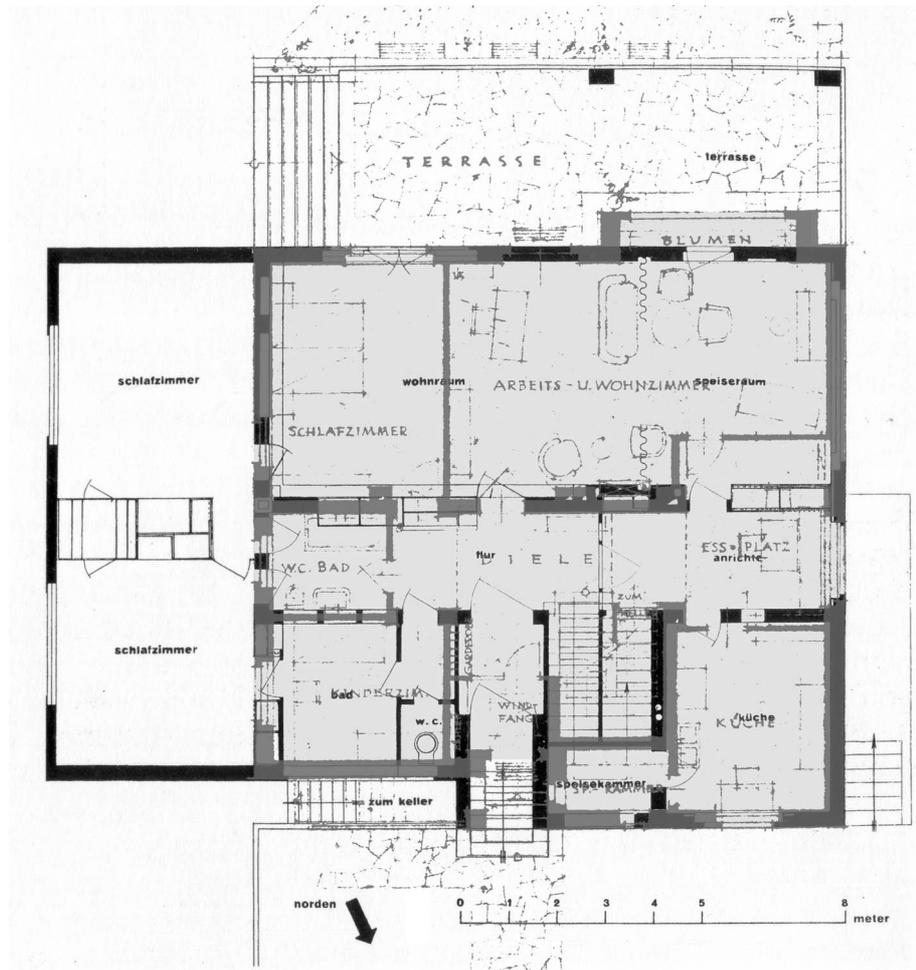


Abb.4: Überlagerung der Erdgeschossgrundrisse von 1926 (Walter Gropius, aus «bauhausbauten dessau», schwarz) und 1956 (Genehmigungsplan, grau), (Andreas Schwarting).

men (Abb. 4). Die innere Struktur des avantgardistischen Manifests für ein neues Bauen und Wohnen scheint damit auch dreißig Jahre später für die Wohnbedürfnisse einer aufstrebenden Elite der jungen DDR Gültigkeit besessen zu haben, obwohl das Haus von 1956 in seinen äußeren Formen durchaus der „nationalen Bautradition“ folgt und einem Musterentwurf der Deutschen Bauakademie entspricht.⁶ Der Grundriss zeigt darüber hinaus eine weitgehende Übereinstimmung mit einem Typenentwurf von 1951 für den Intelligenzwohnungsbau,⁷ sowohl in der Organisation der großzügigen Wohnräume um eine zentrale Diele, als auch in baulichen Details wie dem Arbeitsplatz oder einem nach Süden orientierten Blumenfenster.

In der Beibehaltung des Grundrisses verweist der Neubau von 1956, seinerseits ein Dokument der handwerklich ausgerichteten Baupraxis in der DDR der 1950er Jahre, auf die Beziehung zwischen äußerer Gestalt und innerer Struktur des Direktorenhauses von

1926. Als Weiterentwicklung des Konzepts «Baukasten im Großen» von 1923 hatte Walter Gropius in den äußeren Formen Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Architektur an sich verändernde räumliche Bedürfnisse thematisiert. Demgegenüber blieb das Raumgefüge des Hauses von der Hausmeisterwohnung im Untergeschoss über das Mädchenzimmer bis hin zur Handshuhablage im Flur voll und ganz der repräsentativen bürgerlichen Wohnpraxis in der Weimarer Republik verpflichtet. Es lassen sich also in dem ursprünglichen und in dem wieder aufgebauten Haus zwei in sich widersprüchliche Wohnmodelle aus unterschiedlichen politischen Umfeldern vergleichen: Auf der einen Seite das Direktorenhaus des Bauhauses, das entgegen dem Anspruch einer künstlerischen Avantgarde dem bürgerlichen Wohnen der 1920er Jahre verhaftet bleibt – auf der anderen Seite das Haus von 1956, das im Gegensatz zur offiziellen «fortschrittlichen» Politik der sozialen Gleichheit die Repräsentationsbedürfnisse einer Füh-

rungselite des jungen Staates bedient.

Bei der Beschäftigung mit der Geschichte dieses Gebäudes wird schnell klar, dass sich die Frage um einen angemessenen Umgang nicht erst seit heute stellt. Sie begleitet das Haus fast seit seiner Fertigstellung und reicht zurück bis zu den Überlegungen des zweiten Bauhausdirektors Hannes Meyer, ob das Gebäude überhaupt seinem Selbstverständnis als Bauhaus-Direktor entspräche.⁸ Ludwig Mies van der Rohe ließ nach 1930 als dritter Bauhausdirektor das Innere des Hauses grundlegend umgestalten, um das Gebäude seinem Verständnis vom repräsentativen Wohnen anzupassen.⁹ Nach der Schließung des Bauhauses in Dessau 1932 bewohnten Mitarbeiter der Firma Junkers die Meisterhäuser. Als 1939 die Meisterhäuser von der Stadt an die Firma Junkers verkauft wurden, wurde in einer Vertragsklausel festgelegt, dass «diese Häuser im Einvernehmen mit dem Stadtbauamt» so umzugestaltet seien, dass die «wesensfremde Bauart aus dem Stadtbild verschwindet.»¹⁰ Dazu kam es jedoch trotz zahlreicher Umbaumaßnahmen nicht bei allen Häusern der Meisterhaussiedlung, denn trotz dieser Klausel hat sich beispielsweise beim Haus Feininger das großzügige Atelierfenster aus Stahl bis zum Kriegsende erhalten.¹¹ Die beim Haus Gropius erfolgten Umbauten zwischen 1932 und 1945 lassen sich nur punktuell nachweisen, wie etwa der Einbau eines Luftschutzkellers unter dem Wohnzimmer.

Die unmittelbare Nachkriegszeit bot Anlass zur Hoffnung, das Bauhaus als Institution im ursprünglichen Gebäude in Dessau neu zu eröffnen. Der Oberbürgermeister der Stadt Fritz Hesse, der sich bereits 1925 in gleicher Funktion für den Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau eingesetzt hatte, bot dem ehemaligen Bauhäusler Hubert Hoffmann 1945 die Stelle eines städtischen Baurats an, von der aus er die Vorbereitungen für eine Wiedereröffnung des Bauhauses treffen sollte.¹² In diesem Zusammenhang äußert sich der ehemalige Leiter der Wandmalerei-Werkstatt Hinnerk Schepers, der in die Planungen mit einbezogen war, in einem Brief an Walter Gropius in die USA erfreut darüber, «daß es gelungen ist, auch das Bauhaus in Dessau auf die Liste der modernen Baudenkmäler, die zu schützen und zu erhalten sind, zu setzen. Die Wiederherstellung ist unter der finanziellen Hilfe des Denkmalamtes in Halle in die Wege geleitet, und ich hoffe, eines Tages wird das Bauhaus wieder strahlend weiß dastehen.»¹³

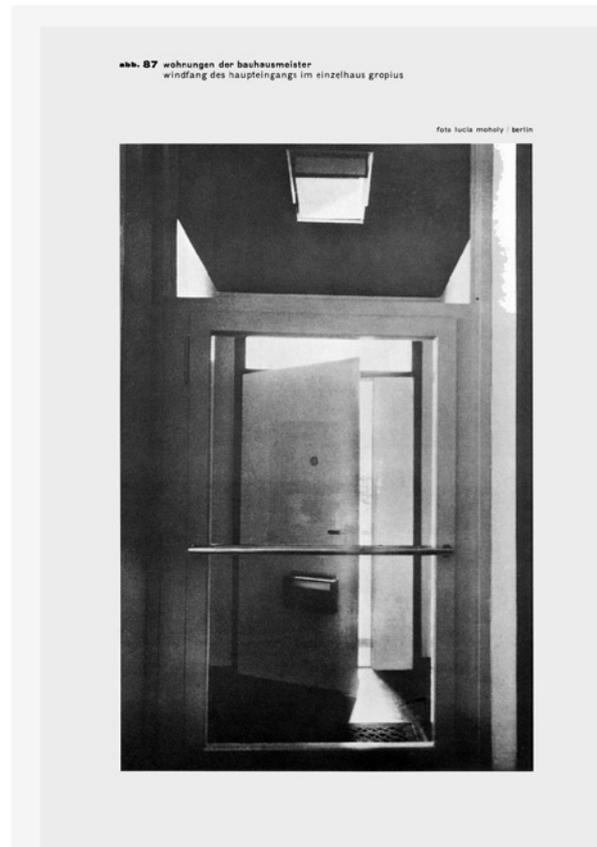


Abb.5: Gropius 1930, *bauhausbauten*, S. 98-99: Windfang im Direktorenhaus, (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).

Nach dem Sieg der SED bei den Gemeindewahlen in Dessau im September 1946, in dessen Folge Fritz Hesse das Amt des Oberbürgermeisters abgeben musste, wurde indes ein Wiederanknüpfen an die avantgardistische Tradition immer unwahrscheinlicher. Im Zuge der Stalinisierung der sowjetischen Besatzungszone musste nach Fritz Hesse auch Hubert Hoffmann 1947 seinen Dienst bei der Stadt quittieren. Das Bauhaus wurde als charakteristisches Bauwerk des Formalismus gebrandmarkt und geriet in Verdacht, ein «Werkzeug des Imperialismus» zu sein, mit dessen Hilfe eine «kosmopolitische Ideologie» durchgesetzt werden sollte.¹⁴ Dieser «antihumanistische» Formalismus müsse überwunden werden, um eine Architektur zu schaffen, die nach den 16 Grundsätzen des Städtebaus «dem Inhalt nach demokratisch und der Form nach national» sei.¹⁵ Erst gegen Ende der 1950er Jahre konnte eine erneute Auseinandersetzung mit den Ideen und der Architektur des Bauhauses stattfinden, einige Jahre nach dem Tod Stalins und der Neuorientierung der Baupolitik in der DDR. Dieser kulturelle Wandel führte in den frühen 1960er Jahren zu ersten konkreten Überlegungen, nicht

nur das Bauhausgebäude, sondern auch das ehemalige Direktorenhaus im ursprünglichen Erscheinungsbild wiederherzustellen¹⁶ – ein Projekt, das im Falle des Bauhauses 1976 realisiert werden konnte, im Falle des Direktorenhauses jedoch erst heute wieder diskutiert wird. Die Debatte über den Umgang mit dem Gebäude ist somit von dem Gebäude in seiner materiellen Substanz kaum zu trennen und reflektiert das jeweilige gesellschaftliche Umfeld, von der Spätphase der Weimarer Republik über die nationalsozialistische Herrschaft bis hin zur stalinistischen Kulturpolitik der frühen DDR und zur erneuten Rezeption des Bauhauses. Der aktuelle Wunsch nach einer Rekonstruktion des Gebäudes von 1926 ist somit ebenfalls Teil der Gebäudegeschichte. Doch welche Konsequenzen hätte seine bauliche Umsetzung in Hinblick auf das bestehende Gebäude und die Situation vor Ort?

Der Architekturhistoriker Leonardo Benevolo, der in den 1960er Jahren Dessau besuchte, sprach angesichts des durch bauliche Veränderungen entstellten Bauhausgebäudes von einer «Larve, aus der der Schmetterling geschlüpft ist».¹⁷ «Jetzt, nachdem das einstige Leben verschwunden und das Werk nur noch ein jammervoller Trümmerhaufen ist, existiert streng genommen das Bauhaus gar nicht mehr; es ist keine Ruine wie die Überreste antiker Bauten und sein Anblick bezaubert nicht mehr».¹⁸ Die Spuren des Alters an Bauten der Moderne wurden nach dem zweiten Weltkrieg verstärkt diskutiert. Schon 1949 hatte der Herausgeber der Zeitschrift «Bauen und Wohnen», Walther Schmidt, den Unterschied zwischen historischen und modernen Gebäuden hinsichtlich des Alterungsprozesses beschrieben. Während die Gebäude vergangener Jahrhunderte durch die Spuren des Alterns einen «zusätzlichen Reiz» bekämen, eine «Atmosphäre von Lebensfülle, Freundlichkeit, Gelassenheit und Würde», vertrage die Architektur der Moderne das Altern nicht. Das «technisch exakt gedachte und im Rahmen des Möglichen auch exakt ausgeführte Haus» verlange nach einem kontinuierlichen «Neusein». «Es kann nicht altern, es kann nur ramponiert sein, kaputt gehen, also kann es auch nicht jung sein, nur neu.»¹⁹ Während sich beim historischen Gebäude die Patina mit den Spuren der handwerklichen Arbeit zu einem «organischen» Ganzen verbinde, könne die industrielle Präzision moderner Gebäude in ihrer mathematischen Form durch jede nachträgliche Veränderung nur zerstört werden.



Abb.6: Gropius 1930, *bauhausbauten*, S. 98-99: Garderobe im Direktorenhaus, (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).

«Im Entstehungsvorgang des exakten Gebildes war keine Zeit eingefangen, so kann auch nachträglich in dieses keine eintreten.»²⁰ Neben der Loslösung von der Zeitlichkeit spricht Benevolo darüber hinaus auch die Immaterialität – die Loslösung der architektonischen Idee von der baulichen Substanz – an. Zwar ist für ihn das Leben, welches sich in den Bauhausbauten abspielt, nicht wichtiger als die materielle Substanz der Gebäude. Das Wesentliche der Bauhausarchitektur sei aber darin zu sehen, Gehäuse für eine innovative Lebenspraxis zu sein, die in den zeitgenössischen Fotografien der 1920er Jahre zum Ausdruck kommt, während Veränderungen in der Nutzung und am Gebäude nur eine Entstellung des architektonischen Werts zur Folge haben können.

Mehr noch als beim Bauhausgebäude hat sich diese Art der Rezeption beim ehemaligen Haus Gropius durchgesetzt. Die Fotografien von Lucia Moholy sind es, die das Bild des Gebäudes geprägt haben, weitaus mehr als das materiell existierende Haus. Dieses wurde 1945 zerstört, und bald danach waren nicht nur dessen Grundstück, sondern die Bauhausbauten in Dessau



Abb.7: Walter Gropius, Das Direktorenhaus von Südwesten, Foto: Lucia Moholy, ca. 1926 (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).

insgesamt aus westlicher Sicht unzugänglich hinter dem eisernen Vorhang verschwunden, während in Ostdeutschland aus kulturpolitischen Gründen eine Rezeption des Bauhauses bis in die 1960er Jahre hinein praktisch nicht stattfand. Das Verschwinden der materiellen Existenz hat also die Bedeutung der Bildreproduktion als quasi einziges erlebbares Zeugnis dieser Architektur enorm gesteigert. Doch die Prägung der Rezeption durch Fotografien und damit auch die Medialisierung der Architektur ist nicht nur in der besonderen Geschichte der Dessauer Bauhausbauten begründet, sie ist vielmehr schon im architektonischen Konzept selbst angelegt. So wurde in einer Vielzahl von Publikationen über das Haus berichtet und in Gropius' Buch «bauhausbauten dessau» von 1930 sind neben zahlreichen Schwarzweißfotografien auch einige Szenenfotos des Kulturfilms «Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich» zu sehen, in dem das Haus ausführlich dargestellt wur-

de (Abb. 5 und 6).²¹ Die Ästhetik des Hauses mit seinen starken Hell-Dunkel-Kontrasten zielt eindeutig auf eine gute Darstellbarkeit in der Schwarzweißfotografie. An der Südwestecke des Hauses ließ Gropius zwei konstruktiv notwendige Betonstützen mit schwarzem Spiegelglas ummanteln, um sie optisch unsichtbar zu machen und dadurch zumindest in der Fotografie die Klarheit und Eleganz des formalen Konzepts nicht zu beeinträchtigen. Die Reflexionen in den großformatigen Glasflächen auf der Fotografie von Lucia Moholy unterstreichen die schwebende, immaterielle Wirkung der fast papierdünn erscheinenden Architektur (Abb. 7). Der Aufnahmestandort ist so gewählt, dass sich in der rechten Stütze ein Kiefernstamm spiegelt und damit zusätzlich die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Stütze weggelenkt wird. Wie sehr die fotografische Darstellung gegenüber der gebauten Realität Priorität genoss, wird auch exemplarisch anhand einer Fotografie des Badezimmers im Haus Gropius deutlich. Die im Buch «bauhausbauten dessau» abgebildete Fotografie von Lucia Moholy zeigt ein Waschbecken aus Porzellan. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um ein Marmorwaschbecken, dessen Maserung für das Publikationsfoto wegetuschiert wurde (Abb. 8, 9).²² Ob es ästhetische Gründe waren, die Gropius zu dieser Retusche bewogen, oder ob nach dem Zusammenbruch der New Yorker Börse im Oktober 1929 und der sich anschließenden Weltwirtschaftskrise der Kritik an unangemessenen Luxus begegnet werden sollte, bleibt letztlich Spekulation. Welches Waschbecken gehört aber nun zur eigentlichen, originären Ausstattung des Hauses – das vieltausendfach publizierte Bild des Porzellanbeckens oder

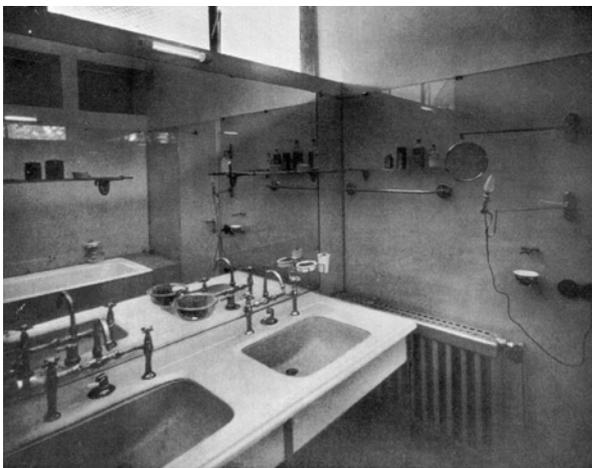


Abb.8: Gropius 1930, *bauhausbauten*, S. 132: Badezimmer des Direktorenhauses mit Doppelwaschbecken (retuschiert) (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).



Abb.9: Walter Gropius, Direktorenhaus, Doppelwaschbecken (unretuschiert), Foto: Lucia Moholy, ca. 1926 (Bauhaus-Archiv Berlin, (c): VG Bild-Kunst Bonn 2006).

das Marmorbecken, das lediglich relativ wenige Besucher des Hauses zu sehen bekamen?

Wenn Benevolo von einem «Zauber» spricht, der in den 1960er Jahren von Entstellung und Vernachlässigung gezeichneten Bauten nicht mehr ausgehen konnte, ist möglicherweise etwas Ähnliches gemeint, was Walter Benjamin mit dem Begriff der «Aura» beschrieben hat. Benjamin definiert die Aura als «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag». ²³ Die «Ferne» bzw. die «Unnahbarkeit» sei ursprünglich eine wesentliche Qualität des Kultbildes gewesen. Die neuzeitliche Entsprechung des Rituals – also des originären und Gebrauchswertes des Kultbildes – liege in der Bedeutung der Authentizität des Kunstwerkes, die nun seine Aura begründe. Dabei löse sich diese «auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion». ²⁴ Erst mit der technischen Reproduzierbarkeit emanzipiere sich die Kunst von ihrem «parasitären Dasein am Ritual». Den Schwarzweißfotografien der 1920er Jahre käme danach also die Funktion zu, das abgebildete Objekt dem Betrachter näher zu bringen – also das abgebildete Objekt aus seinen historischen und topografischen Bezügen zu lösen, es dadurch zu aktualisieren und gleichsam ubiquitär verfügbar werden zu lassen. Das Gebäude und seine fotografische Reproduktion stehen dabei von Anfang an in einer engen Wechselbeziehung: «Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigenden Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.» ²⁵ Die Funktion der Bauhausbauten als architektonische Utopie, als zeitloses und vorbildhaftes Modell für eine neue Form des Bauens und Wohnens wird durch die massenhafte Verbreitung der fotografischen Abbildungen hervorragend erfüllt, gerade weil sie das Gebäude aus dem Entstehungskontext und dem Ortsbezug herauslösen. Wie sehr die materielle Architektur des Gebäudes die fotografische Abbildung bereits im Entwurf mit einbezog, wurde bereits beschrieben. Jedoch bleibt zu fragen, ob – wie von Benjamin dargestellt – an die Stelle des Rituals tatsächlich etwas Neues tritt. Die inzwischen zum Kanon geronnenen bauzeitlichen Abbildungen werden nämlich als Teil einer modernen Eigengeschichte in gewisser Form durchaus «ritualisiert» wahrgenommen, trotz, oder vielleicht gerade wegen ihrer massenhaften Verbreitung. ²⁶ Das abgebildete Objekt ist im wörtlichen Sinne «unnahbar» geworden, nicht nur aufgrund des ihm zugestandenen

Kultstatus, sondern auch im Verschwinden seiner materiellen Substanz. Die Bilder sind damit das Einzige, was von dem ursprünglichen Gebäude geblieben ist, auch deshalb wohnt ihnen ein Zauber – eine Aura – inne. In ihrer künstlerischen Qualität besitzen sie abgelöst vom materiellen Gegenstand der Fotografie, Reproduktion oder des Buches, in dem sie abgebildet sind, eine Einmaligkeit und Authentizität, die gerade in der Art der Rezeption deutlich wird.

Die Wechselbeziehung zwischen Objekt und Reproduktion lässt sich zusätzlich mit einem Vergleich aus der populären Musik verdeutlichen: So wie das Konzert und die Studioproduktion des gleichen Titels sich in einem wechselseitigen Verweis gegenseitig bedingen, stehen auch die bauzeitlichen Fotografien mit den bestehenden Bauten in einem engen Zusammenhang. Der Live-Auftritt dient der Vergewisserung der tatsächlichen Existenz eines Stars und die Live-Version eines Musikstücks ist ein notwendiges Vergleichsobjekt zur Studioproduktion. Dabei belegen die Unterschiede zwischen beiden Versionen zum einen die Lebendigkeit und Spontaneität des Musikers, wobei aber ein gewisses Maß an Abweichung vom Gewohnten nicht überschritten werden darf. Die Debatte um die Rekonstruktion des Direktorenhauses erinnert in mancherlei Hinsicht an die Notwendigkeit eines «Live-Auftritts der Architektur», mit der die vertrauten und zum Kultbild avancierten Fotografien verglichen werden könnten, scheint doch angesichts des Hauses von 1956 das akzeptable Maß an Abweichung vom Gewohnten eindeutig überschritten zu sein.

Ein äußerlich wiederhergestelltes Haus von 1926 kann jedoch nicht mehr sein, als ein Modell im Maßstab 1:1, eine mehr oder weniger werkgetreue Reproduktion des Direktorenhauses. Ästhetisch wäre ein solcher Bau gegenüber der gegenwärtigen Situation möglicherweise ein Gewinn. Ihm fehlte aber die Spontaneität und Authentizität eines «Live-Auftritts» und es wäre also, um im musikalischen Sprachgebrauch zu bleiben, quasi eine «Coverversion» des ursprünglichen Hauses. Die «technische Reproduktion» eines Gebäudes von 1926 bliebe letztlich ein (wenn auch dreidimensionales) *Bild*, welches ähnlich den bauzeitlichen Schwarzweißfotografien das reproduzierte Objekt aus seinen topografischen, historischen und technologischen Bezügen löst. Dem möglichen ästhetischen Gewinn stünde der Verlust einer sinnlich erfahrbaren Informationsdichte über

Kontinuitäten und Brüche der deutschen Architekturge-schichte gegenüber, wie sie in dieser Eindringlichkeit wohl singulär sein dürfte. Das bestehende Haus ist in seiner baulichen Substanz sowohl Träger unterschiedlicher und zum Teil sich widersprechender architek-tonischer Konzepte als auch ein Dokument unter-schiedlicher historischer Bautechnologien: vom avantgardistischen Streben nach Immaterialität bis hin zur handwerklichen Anmutung der 1950er Jahre.²⁷ Das rekonstruierte Direktorenhaus als Reproduktion seiner selbst würde sicherlich in die ritualisierte Wahrneh-mungspraxis der Bauhausbauten in Dessau einbezo-gen werden. Dennoch bliebe zu fragen, ob es einen «Zauber», wie ihn Benevolo beschreibt, oder eine Aura im Benjamin'schen Sinne überhaupt entwickeln kann, fehlte ihm doch die Authentizität – nicht nur die des be-stehenden Hauses in seiner hybriden Substanz, son-dern auch die der historischen Fotografien von Lucia Moholy in ihrer künstlerischen Aussagekraft.

Dieser Artikel wurde zuerst veröffentlicht in: *Konstruktionen urbaner Identität. Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Ge-genwart*, hg. von Bruno Klein und Paul Sigel, Berlin 2006, S. 49-63.

Endnoten

- 1 «Der Bombenangriff auf ein Meisterwerk der Architektur entspricht dem Säureattentat auf das Meisterwerk der Malerei.» Träger 2003, *Gropius-Villa kontrovers*, S. 29.
- 2 Zur Debatte um die Rekonstruktion des Direktorenhauses vgl. Weisbach / Hollwich 2004, *UmBauhaus*.
- 3 Gespräch des Verfassers mit Gisela Emmer, Bauherrin und Bewohnerin des Hauses von 1956 bis 1972, 31.1.2003.
- 4 Ein frühes Beispiel der Auseinandersetzung mit dem Bauhaus in der DDR ist eine Schrift des Dresdner Kunsthistorikers Eberhard Hempel, in der das Bauhausgebäude in Dessau abgebildet ist und kurz auf Walter Gropius und sein Konzept der «Wesensforsch-ung» am Bauhaus eingegangen wird. Vgl. Hempel, *Material- und Strukturechtheit*, Berlin 1956, S. 16-17.
- 5 Zum Haus Emmer und seinem Architekten Alfred Müller siehe Schwarting 2004, *Haus Gropius*.
- 6 Vgl. Typenprojekt E 1 1/2 (Entwurf für ein freistehendes Einfam-ilienhaus mit ausgebautem Dachgeschoss) aus dem For-schungsinstitut für Wohnungsbau der Deutschen Bauakademie, 1954. Abgedruckt in: Durth / Düwel 1998, *Aufbau*, S. 175.
- 7 Es handelt sich hierbei insbesondere um den Typ IN 1. Vgl. Förderungsausschuss für die Deutsche Intelligenz (Hrsg.): *Der Deutschen Intelligenz*, Berlin o. J. (Informationsbroschüre, vorhanden im EKO-Werksarchiv Eisenhüttenstadt. Abgedruckt in: Durth / Düwel 1998, *Ostkreuz*, S. 366. Das Intelligenzwohnungs-bauprogramm aus dem Jahr 1950 sollte die Abwanderung der für den jungen Staat unentbehrlichen Führungskräfte, vor allem von Angehörigen der «Technischen Intelligenz» nach Westdeut-schland verhindern. Auch das Haus Emmer wurde öffentlich gefördert, allerdings nicht im Rahmen des Intelligenzwohnungs-baus, sondern im Rahmen einer Verordnung aus dem Jahr 1953 (*Gesetzblatt* 1953).

- 8 Gropius, *Tagebuch*, Eintragung vom 23.3.1928.
- 9 Siehe dazu Thöner 2003, *Meistersiedlung*, S. 29ff.
- 10 Stadtarchiv Dessau, 711/56/3, Blatt 197.
- 11 Dieser Umstand lässt sich anhand einer Fotografie nachweisen, der das zerstörte Haus Moholy-Nagy und das Haus Feininger nach dem Luftangriff vom 7.3.1945 zeigt. Diese Fotografie ist u. a. abgedruckt in: Gebeßler 2003, *Muche/Schlemmer*, S. 75.
- 12 Simon 1996, *Wiedereröffnung*, S. 9.
- 13 Hinnerk Scheper an Walter Gropius, 7.7.1945. Houghton Library, Harvard University, bMS Ger 208 (1479).
- 14 Dt. Bauakademie 1954, *Handbuch für Architekten*, S. 75.
- 15 Ebd., S. 103.
- 16 Protokoll über die Ortsbesichtigung des Bauhauses Dessau am 11.10.1962, Stadtarchiv Dessau SB/366.
- 17 Benevolo 1984, *Geschichte der Architektur*, Bd. 2, S. 58.
- 18 Ebd.
- 19 Schmidt 1949, *Über das Altern der Gebäude*, S. 162.
- 20 Ebd., S. 161.
- 21 Gropius 1930, *bauhausbauten*, S. 99 – 131.
- 22 Die unretuschierte Fotografie ist abgebildet bei Kraft 1997, *Wohnhäuser Gropius*, S. 34.
- 23 Benjamin 1963, *Kunstwerk*, S. 16.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S.17.
- 26 Zu Aspekten der Eigengeschichte der Moderne und ihrer Rezep-tion siehe Schwarting 2005, *Geschichtskonstruktionen*.
- 27 Ivo Hammer hat darauf hingewiesen, dass das Streben nach Immaterialität in der Architektur der 1920er und 1930er Jahre nicht nur in der äußeren Gestalt, sondern ebenso in den bauzeitli-chen Architekturoberflächen deutlich zum Ausdruck kommt. Nicht nur Form und innere Organisation sind Träger einer architektonischen Idee, sondern auch deren bauliche Umsetzung in einer bestimmten Materialität und Konstruktion. Hammer 1998, *Surface is Interface*.

Bibliografie

- Benevolo 1984, *Geschichte der Architektur*
Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1984.
- Benjamin 1963, *Kunstwerk*
Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963.
- Dt. Bauakademie 1954, *Handbuch für Architekten*
Handbuch für Architekten, hg. von der Deutschen Bauakademie, Berlin 1954.
- Durth / Düwel 1998, *Aufbau*
Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow, *Aufbau. Städte, The-men, Dokumente. Architektur und Städtebau der DDR*, Band II, Frankfurt/New York 1998.
- Durth / Düwel 1998, *Ostkreuz*
Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow, *Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven. Architektur und Städtebau der DDR*, Band I, Frankfurt/New York 1998.
- Gebeßler 2003, *Muche/Schlemmer*
Gropius. *Meisterhaus Muche/Schlemmer. Die Geschichte einer Instandsetzung*, hg. von August Gebeßler, Stuttgart/Zürich 2003.
- Gesetzblatt* 1953
Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik 1953 Nr. 129.
- Gropius, *Tagebuch*
Ise Gropius, *Tagebuch*, unveröffentlichtes Typoskript, Bauhaus-Archiv Berlin 1998/55.
- Gropius 1930, *bauhausbauten*
Walter Gropius, *bauhausbauten dessau*, Fulda 1930 (bauhaus-bücher Bd. 12).

- Hammer 1998, *Surface is Interface*
Ivo Hammer, *Surface is Interface. Geschichte und Kriterien der Erhaltung des Hauses Tugendhat in Brünn*, in: Ludwig Mies van der Rohe. *Das Haus Tugendhat*, hg. von Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff, Wien/New York 1998, S. 119-141.
- Hempel 1956, *Material- und Strukturechtheit*
Eberhard Hempel, *Material- und Strukturechtheit in der Architektur*, Berlin 1956 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 48 Heft 3).
- Kraft 1997, *Wohnhäuser Gropius*
Sabine Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Massachusetts (1938)*, Marburg 1997.
- Schmidt 1949, *Über das Altern der Gebäude*
Walther Schmidt, *Über das Altern der Gebäude*, in: *Bauen und Wohnen* 4 (1949), Heft 4, S. 160-162.
- Schwarting 2004, *Haus Gropius*
Schwarting, *Ein „nettes Häuschen im landesüblichen Stil“? Notizen zum ehemaligen Haus Gropius in Dessau*, in: *architectura* 34/2004, S. 221-228.
- Schwarting 2005, *Geschichtskonstruktionen*
A. Schwarting, „Der Sieg des neuen Baustils“. *Geschichtskonstruktionen und Geltungsansprüche in der Architektur der Moderne*, in: *Institutionelle Macht. Genese Verstetigung Verlust*, hg. von A. Brodocz / Ch. O. Mayer / R. Pfeilschiffer / B. Weber, Köln / Weimar 2005, S. 197-212.
- Simon 1996, *Wiedereröffnung*
Svenja Simon, *Der Versuch der Wiedereröffnung des Bauhauses in Dessau nach 1945*, in: ...*das Bauhaus zerstört 1945, 1947 das Bauhaus stört. Der Versuch einer Wiederbelebung des Bauhauses nach dem Ende des zweiten Weltkrieges*, hg. von Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau 1996.
- Thöner 2003, *Meistersiedlung*
Wolfgang Thöner: *Das Bauhaus wohnt. Leben und Arbeiten in der Meistersiedlung Dessau*. Leipzig 2003.
- Träger 2003, *Gropius-Villa kontrovers*
Jörg Traeger, *Pro & Contra. Dessau: Gropius-Villa kontrovers*, in: *Kunstzeitung*, April 2003, Nr. 80.
- Weisbach / Hollwich 2004, *UmBauhaus*
UmBauhaus. Aktualisierung der Moderne, hg. von Rainer Weisbach und Mathias Hollwich (Edition Bauhaus Bd. 16), Berlin 2004.

Zusammenfassung

Das ehemalige Direktorenhaus des Bauhauses in Dessau wurde 1945 bei einem Luftangriff schwer zerstört und erst im Jahr 1956 für einen leitenden Ingenieur des Dessauer Gasgerätewerks als Wohnhaus in traditionellen Formen mit Satteldach wiederaufgebaut. Der Vortrag untersucht die Hintergründe und die Realisierung des bestehenden Gebäudes. Der Vergleich zweier scheinbarer konträrer Modelle repräsentativen Wohnens (künstlerische Avantgarde der 1920er Jahre versus «technische Intelligenz» der jungen DDR) wirft ein neues Licht sowohl auf das Verständnis des Hauses von 1926 als auch auf die gegenwärtige Rekonstruktionsdebatte.

Autor

Andreas Schwarting, Dipl.-Ing., geb. 1966, Architektur-Studium Karlsruhe; 1995-2004 Mitarbeiter der deutschen Ausgrabung in Pergamon; 1998-2002 wiss. Mitarbeiter Stiftung Bauhaus Dessau; seit 2002 wiss. Mitarbeiter am Lehrstuhl Baugeschichte TU Dresden, Mitarbeit im Teilprojekt Architekturgeschichte des Sonderforschungsbereichs 537 «Institutionalität und Geschichtlichkeit», Forschungsschwerpunkte: Architektur der klassischen Moderne, Vorbereitung einer Dissertation zur Baugeschichte der Siedlung Dessau-Törten.

Titel

Andreas Schwarting, «Aura und Reproduktion. Anmerkungen zum Haus Gropius in Dessau», Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 6): «Denkmale nach unserem Bild? Zu Theorie und Kritik von Rekonstruktion», Bauhaus Dessau, 31. März 2007, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2007 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.