



MATRIX MODERNE | OSTMODERNE

**KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ**

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Aurora

Chemnitzer Schriften
zu Kunst und Kultur

Band 3

**KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ**

Karl Clauss Dietel gewidmet

MATRIX MODERNE | OSTMODERNE
Bauen, baubezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland
und dem Europa der Nachkriegszeit

Herausgegeben von Frédéric Bußmann und Diana Kopka



Gefördert durch die Europäische Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 GmbH.



Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltses und durch Bundesmittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.



Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Sächsische Landesstelle für Museumswesen

1. Matrix Moderne | Ostmoderne

Jasmin Grande Die Matrix Moderne im Verhältnis zu ihren Regionen: Der Osten als Trope	21
Christian Klusemann Mythos Mies in Potsdam – von vermeintlichen Vorbildern und gewissen Ähnlichkeiten	33
Gregor H. Lersch Zwischen nationaler und internationale Moderne – das Erbe des Bauhauses in der SBZ/DDR zwischen 1945 und 1956	44
Jessica R. Jenkins The role of public art in forging hybrid »realist-modernist« architecture and public spaces in the GDR	56
Maix Mayer Filmische Notationen / Nachkriegsmoderne Ost	71

2. Bau, Raum und Stadt zwischen Sozialismus und Modernismus

Marie-Madeleine Ozdoba Eine transmediale Agency, oder wie die Moderne das Zeitalter des Sozialismus Wirklichkeit werden ließ	89
Stefanie Brünenberg, Harald Engler Bauen und Planen im Kollektiv: DDR-Architekt:innen und die Ostmoderne	104
Matthias Ludwig, Jan Oestreich Ein weiterer Schritt zur Sicherung der Ostmoderne in der Region: der Aufbau einer regionalen Architektursammlung für Mecklenburg-Vorpommern und die Raumerweiterungshalle REH	118
Helena Huber-Doudová The Czech embassy in Berlin: A contested architectural icon	130
Norbert Engst Chemnitz und die Ostmoderne: eine prägende Epoche	142
Peter Sägesser Skopje – von der Utopie zur Dystopie	157
Ricarda Roggan Die Suche nach Stadt N	163

3. Baubezogene Kunst, Alltagsformen und Visuelle Kommunikation

Oxana Gourinovitch Innere Leere: das Terrassenrestaurant »Minsk« und die vergessene Geschichte seiner Innengestaltung	183
Antje Kirsch Beton-Formstein-System	198
Walter Scheiffele Karl Clauss Dietel: Bauhaus und offene Form	210
Margret Hoppe Chemnitzer Nachkriegsmoderne	218
Jeannine Harder Umspielte Moderne: Spielplatzgestaltung der DDR der 1960er bis 1980er Jahre	234
Klára Němečková Simplex – experimentelle Möbel der 1970er Jahre: Entwürfe aus dem Umfeld der Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle, Burg Giebichenstein	246
Inken Reinert Modul und Monolith	256
Jérôme Bazin, Joanna Kordjak Curatorial considerations on exhibiting design from the 1950s – What narrative for socialist modernism?	264
Mari Laanemets Das Experiment Moderne: zu den Ausstellungen der Reihe Raum und Form (1969–1972, Tallinn, ESSR)	272
Nini Palavandishvili From knowledge production to monument protection: Tbilisi Chess Palace and Alpine Club	284
Dániel Kovács Othernity – A curatorial attempt to recondition our modern heritage	293
Impressum	299

Einführendes Vorwort

Frédéric Bußmann, Diana Kopka

»Das Café Minsk, einer der besten Bauten des Sozialismus in Potsdam, wurde gerettet – ausgerechnet vom Kapitalisten Hasso Plattner«, beginnt Claudius Seidel seinen Artikel zur Eröffnung des Kunsthouses DAS MINSK unter dem Titel »Das Sanssouci der Kommunisten« in der FAZ am 22.9.2022.¹ Der Softwareunternehmer Plattner hat sich neben dem Aufbau einer umfangreichen Impressionisten-Sammlung auch dem Sammlungsschwerpunkt Kunst in der DDR zugewandt. Er erwarb das nach 1990 heruntergekommene Terrassenrestaurant 2019, nachdem ein Bürgerprotest den unmittelbaren Abriss verhindert hatte, und ließ dieses weitgehend neu aufbauen. Auf die in Teilen noch erhaltene Originalsubstanz und Ausstattung hat er wenig Rücksicht genommen, wie Oxana Gourinovitch in ihrem Beitrag zur vorliegenden Publikation erläutert, sondern eine Rekonstruktion der sozialistischen Nachkriegsarchitektur unter dem Zeichen der eigenen Gegenwart vorgenommen. Zuvor hatte sich Plattner stark für die Neugestaltung des alten Potsdamer Stadtzentrums mit Stadtschloss als Sitz des Brandenburgischen Landtags und Palast Barberini als Museum engagiert, auch dort mit ganz eigenen Mitteln im neohistoristischen Sinne. »Das Gebäude ist für viele Potsdamer ein Ort der glücklichen Erinnerungen«, so Hasso Plattner in einer leicht paternalistischen Haltung auf der Website der Plattner-Foundation zur Rekonstruktion des Minsk, »der Stil der DDR ist Teil der Geschichte von Potsdam und ich möchte ihn den Potsdamern zurückgeben.«² Obwohl noch Originalsubstanz und andere Zeugnisse erhalten sind, wird hier die Nachkriegsmoderne durch Abriss und Wiederaufbau domestiziert

und einer eigenen Deutungshoheit unterworfen, ihr politischer und historischer Kontext neutralisiert, anstatt das Erhaltene für sich sprechen zu lassen.

Das Engagement Plattners ist zu kontextualisieren in einer seit einigen Jahren geführten Debatte über den Erhalt der Nachkriegsmoderne, die zumeist einem Wiederaufbau der Zeugnisse der Vorkriegszeit weichen soll. In Potsdam werden diese Debatten besonders konzentriert und kontrovers geführt, aber auch in anderen Städten gibt es ähnliche Diskussionen. Denn im Besonderen die DDR-Nachkriegsmoderne ist bis heute ein Feld der ideologischen Debatten im Nachgang der deutschen und europäischen Integration nach dem Fall der Mauer geblieben, bei dem es immer auch um Deutungshoheiten und Traditionslinien geht. Es stellt sich heute aber differenzierter dar als in den 1990er und 2000er Jahren, als großflächig abgerissen oder umgeformt wurde, um im Bekenntnis zur Vorkriegszeit angeblich einen historischen Bestand wiederherzustellen. Bekanntestes Beispiel ist der Abriss des Palastes der Republik, der 2003 vom Bundestag beschlossen und 2006–2008 realisiert wurde, um ein historisierendes Imitat des – von der DDR zuvor aus ideologischen Gründen abgerissenen – Berliner Stadtschlusses im Zentrum der neuen »Berliner Republik« zu etablieren. Im Jahr 2000 wurde auch die Großgaststätte Ahornblatt an der Berliner Fischerinsel abgerissen, um an deren Stelle anonyme, charakterlose Wohntürme zu errichten. [Abb. 1] Das Schalenbauwerk des Ahornblatts wurde von Ulrich Müther und dem Binzer VEB Spezialbetonbau verantwortet, dem Matthias Ludwig und Jan Oestreich vom Müther-Archiv der Hochschule Wismar hier einen Beitrag widmen. Heute wäre, so eine These, ein solcher Vorgang des bedenkenlosen Abreißen nicht mehr in gleicher Art möglich und akzeptiert. Dazu trägt ein kritischeres Verhältnis zum deutschen Vereinigungsprozess, verbunden mit einem stärkeren Interesse am baukulturellen Erbe der Nachkriegsmoderne als Teil der eigenen ostdeutschen, aber auch der gesamtdeutschen Identität bei. Es ist insgesamt ein größerer Respekt für die Nachkriegsarchitektur, in Ost wie in West, zu erkennen, der einen gedankenlosen und geschichtsvergessenen Abriss heute wahrscheinlich erschweren würde. Auch der 2013 eingereichte, bisher erfolglose Antrag an die UNESCO auf Anerkennung eines gemeinsamen Weltkulturerbestatus sowohl des Hansaviertels in Berlin-West (erbaut ab 1957) als auch der Ostberliner Karl-Marx-Allee (erbaut ab 1959) bezeugt diesen Wandel hin zu einer größeren Offenheit und Wertschätzung.

Dieser »Matrix Moderne« in Mittel- und Osteuropa hat sich die internationale Tagung der Kunstsammlungen Chemnitz gewidmet, die von Jeannette Brabenetz auf Initiative der Kunstsammlungen hin mit uns konzipiert wurde. Sie fand statt am 1.10.2021 im Foyer der Stadthalle Chemnitz, einer Inkunabel der Kunst am Bau im Osten



[1] Berlin, Fischerinsel 12 / Gertraudenstraße, Gaststätte Ahornblatt, Mütter-Archiv der Hochschule Wismar, 0815, F123

Deutschlands, und am 2.10.2021 in den Kunstsammlungen Chemnitz am Theaterplatz. Die Tagung hatte sich vorgenommen, »zu ermitteln, welche Gemeinsamkeiten die Ostmoderne mit anderen europäischen Nachkriegsmodernen verbindet und welche spezifischen Unterschiede sie auszeichnen. Wie wird in den jeweiligen europäischen Staaten und Gesellschaften der Nachkriegszeit Moderne überhaupt verstanden und auf welche Weise wird das modernistische Begriffs- wie Formenrepertoire architektonisch, städtebaulich bzw. formalästhetisch interpretiert? An welche Traditionslinien der Vorkriegsmoderne wird angeknüpft und wie werden diese weiterentwickelt? Wie geht die europäische Gemeinschaft heute mit dem kulturell-künstlerischen Erbe der Nachkriegsmoderne um, insbesondere im Hinblick auf sein identitätsstiftendes Potential? Auf welchen Wegen kann dieses vielfältige und vielstimmige kulturelle Erbe bewahrt und durch wen und auf welche Weise an die nachfolgenden Generationen vermittelt werden?«³ Wir hoffen sehr, mit den hier publizierten Ergebnissen der Tagung zur Beantwortung dieser Fragen beizutragen.

Chemnitz – Stadt der Moderne und Nachkriegsmoderne

Warum in Chemnitz? Ausgangsüberlegung für die Tagung waren zwei Punkte, die mit den Kunstsammlungen Chemnitz und der Stadt Chemnitz eng zusammenhängen: zum ersten der Ankauf des Vorlasses von Karl Clauss Dietel, unter anderem gezeigt in der Ausstellung

simson, diamant und erika, und damit zusammenhängend die von den Kunstsammlungen herausgegebene Publikation zu Dietel von Walter Scheiffele;⁴ zum anderen die Geschichte und das Erscheinungsbild der Stadt Chemnitz, die von 1953 bis 1990 Karl-Marx-Stadt hieß; der gleichnamige Bezirk war industrielles Zentrum der DDR mit der höchsten Bevölkerungsdichte des Landes: Boomstadt des realexistierenden Sozialismus. Chemnitz zeigt bis heute deutlich erkennbar die baulichen Zeugnisse der Nachkriegsmoderne, die Teil des letztlich nicht zu Ende geführten Versuchs waren, die sozialistische Musterstadt Karl-Marx-Stadt zu formen. Ein möglicher Abriss des monumentalen Karl-Marx-Kopfes in der Chemnitzer Innenstadt wurde sofort nach der Rückbenennung der Stadt heftig diskutiert, aber glücklicherweise nicht umgesetzt.

Chemnitz war eine der großen und wohlhabenden Industriestädte seit dem Kaiserreich, die dann im Zweiten Weltkrieg als Industriestadt mit Waffenproduktion zu einem großen Teil zerstört wurde. Auch wenn in Ostdeutschland durchaus Städte und Stadtteile wie Eisenhüttenstadt, Halle-Neustadt, Rostock (unter anderem mit der Kunsthalle und den Vierteln Lichtenhagen und Lütten Klein), Weimar, Jena-Lobeda, Berlin (unter anderem mit dem Alexanderplatzensemble und der Karl-Marx-Allee), Dresden (unter anderem mit dem Kulturpalast und der Prager Straße) herausragende Zeugnisse der Nachkriegsmoderne in sich tragen, ist das ehemalige Karl-Marx-Stadt doch aufgrund der Bedeutung des gleichnamigen Bezirkes und des großen, heute noch existierenden Bestandes an Architektur, Monumenten und Kunst am Bau an prominenter Stelle in der Innenstadt zu einem Sinnbild dieser Epoche geworden. [Abb. 2–3] Nicht ohne Grund ist die erste doppelseitige Abbildung in der 2019 bei Spector Books in Leipzig erschienenen grundlegenden Einführung zur *Moderne[n] Architektur der DDR* eine Ansicht des monumentalen Karl-Marx-Kopfes vor der sogenannten ›Parteisäge‹ in Chemnitz, worauf auch Norbert Engst in seinem Beitrag zu Karl-Marx-Stadt im vorliegenden Band verweist.

In der Nachkriegszeit fanden die internationalen Diskussionen zum Wiederaufbau europäischer Städte in Karl-Marx-Stadt ebenso Anwendung wie die spezifischen Aufbaupläne der DDR unter sowjetischer Direktive – allerdings mit einer gewissen Verzögerung. Erst ab Mitte der 1950er Jahre wurden Pläne und Wettbewerbe entwickelt und die Phase eines am Klassizismus orientierten stalinistischen Stadtbilds fand in Karl-Marx-Stadt so gut wie keinen Niederschlag. Es existieren viele Realisierungen von guter Qualität, die heute noch Bestand haben, auch im internationalen Vergleich. Dazu zählen unter anderem die Straße der Nationen mit ihrer Kammbebauung (1959–1963) und der Omnibusbahnhof (1968) oder der Innenstadtbereich mit dem Rosenhof (1961–1963) auf der einen und dem Rawema-Haus



[2] Chemnitz, Rosenhof, 2020



[3] Chemnitz, Ensemble aus dem ehemaligen Haus der Partei (heute: Landesdirektion), dem Karl-Marx-Monument und dem ehemaligen Interhotel, 2020



[4] Chemnitz, Brunnen im Stadtpark und die Stadthalle Chemnitz mit ehemaligem Interhotel, 2020

(1966–1968) auf der anderen Seite, das Interhotel Kongreß und die Stadthalle mit ihrer berühmten Betonsteinfassade und der dynamischen, modularen Architektur (1969–1974) als Gegenspieler zum markanten Marx-Kopf (1971) vor dem Hintergrund des Hauses der Staatsorgane und des Hauses der Partei (1968–1970). Wichtiger Protagonist für Architektur und Stadtplanung war Rudolf Weißer, der als Chefarchitekt des VEB Industrieprojektierung Karl-Marx-Stadt die Stadthalle ebenso wie den Omnibusbahnhof und andere wichtige Großprojekte im Kollektiv maßgeblich entwickelte.⁵ [Abb. 4]

Die Stadthalle wurde modular, funktional und modernistisch nach Impulsen von Wladimir Rubinow (Institut für Technologie kultureller Einrichtungen, Berlin) von einem Architekturkollektiv unter der Leitung von Rudolf Weißer erdacht, wozu auch der in Chemnitz lebende Architekt Peter Koch und weitere beitrugen. Sie gilt unter anderem aufgrund der wabenartigen Struktur in Teilen als Vorbild für das Kulturzentrum im Palast der Republik und wurde architektonisch und städtebaulich zusammen mit dem Interhotel Kongreß geplant. Im Inneren und Äußeren arbeiteten verschiedene Künstler und Formgestalter mit den Architekten zusammen. So stand im Außenbereich



[5] Großes Foyer der Stadthalle Karl-Marx-Stadt (1969–1974) mit dem Wandbild *Die Befreiung durch die sozialistische Revolution* von Horst Zickelbein und Deckengestaltung von Eberhard Reppold

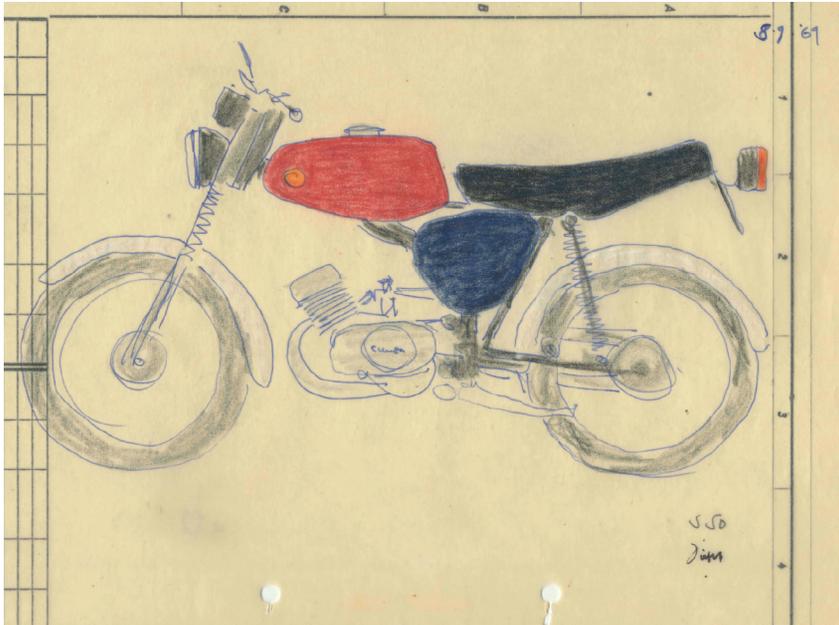
Gerd Jaegers Betonplastik *Würde des Menschen*, die Gestaltung der Fassade mit Betonformsteinen entwickelte Hubert Schiefelbein, die markante Türgestaltung Achim Kühn; Wieland Förster hatte eine Säule für den Hoteleingang kreiert. Im Inneren war das Zusammenspiel von Kunst, Gestaltung und Architektur noch ausgeprägter, die lamellenartigen Deckenelemente kamen von Eberhard Reppold, die holzgeschalteten Saalwände von Hans Brockhage. Gottfried Kohl und Berthold Dietz steuerten Plastiken im Pflanzenhaus bei, Christa Sammler Reliefs im Foyer des Kleinen Saals und Gitta Kuhl einen Gobelin im Klub der Intelligenz, während das programmatische Zentrum des Foyers vom monumentalen Wandbild *Die Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution* von Horst Zickelbein gebildet wurde, das im Dialog stand mit der Plastik ... *und sie bewegt sich doch* von Fritz Cremer. Folgt die Figur des Galilei und das Wandbild Zickelbeins, das ursprünglich den Titel *Kopernikus und die Befreiung der Wissenschaften* trug und dann umbenannt wurde,⁶ vordergründig sozialistischen und antiklerikalen Inhalten, könnten sie auch als Ausdruck einer allgemein autoritätskritischen Haltung verstanden werden. So könnte die Stadthalle aufgrund ihrer kollektiven Gestaltung, die vor allem jüngere Künstler und Gestalter aus der DDR einbezog, zum Teil aus dem Umfeld der Karl-Marx-Städter Galerie Oben, und aufgrund



[6] Horst Zickelbein, *Die Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution* (2. Fassung zum Wandbild in der Stadthalle Chemnitz: *Kopernikus und die Befreiung der Wissenschaften*), Teilstück Mitte, Faserschreiber auf Pergamentpapier, Collage, 94 × 131 cm, Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. Z 5882

der egalitär und populär gedachten architektonischen und künstlerischen Gestaltung auch als ein subtiler Gegenentwurf zum autoritären Haus der Partei und dem monumentalen, diktatorialen Marxkopf verstanden worden sein. [Abb. 5–6]

Bei den Planungen für die Innenstadt wurden die verbliebenen Reste historischer Bauten aus der Vorkriegszeit zum Teil abgerissen, wie etwa an der Theaterstraße, um einer neuen, modernen Vision einer sozialistischen Stadt Platz zu machen. Die bestehenden Zeugnisse des bürgerlichen und klerikalen Chemnitz wurden aber keineswegs komplett ausradiert, wie die beiden Rathäuser mitsamt der Jakobikirche oder der Theaterplatz mit den Kunstsammlungen, dem Opernhaus, der Petrikirche und dem Hotel Chemnitzer Hof und anderes mehr belegen. Stadtviertel wie der Kaßberg, bürgerlich, jüdisch und modern im Sinne der Architektur der Gründerzeit und des Jugendstils geprägt, wurden allerdings vernachlässigt, um neue, industriell geformte Wohngebiete für die Arbeiterklasse wie das Fritz-Heckert-Gebiet zu errichten. So entstand eine wechselvolle Dynamik zwischen dem Wohnungsbauprogramm der 1960er bis 1980er Jahre und dem Wiederaufbau der Innenstadt, der nur bis in die frühen 1970er Jahre umgesetzt wurde und dann zum Erliegen kam. Das Besondere heute aber ist, dass das Erbe von Karl-Marx-Stadt nach 1990 zwar durchaus kritisch gesehen wurde – die Rückbenennung in Chemnitz 1990 war ein



[7] Karl Clauss Dietel, *Entwurf Mokick Simson S 50*, 1969, Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung Karl Clauss Dietel, Inv.-Nr. KCD-2.1.76.2-12

klares Signal dafür –, aber dass es keinesfalls in großem Stil zerstört und verdrängt wurde, sondern sich heute mit aller Deutlichkeit und auch Ambivalenz im Stadtbild als Teil der Geschichte und Identität der Stadt präsentiert. Chemnitz ist eine Stadt der Moderne und dazu zählt sehr deutlich auch die Nachkriegsmoderne.

Zu diesem Erbe der Nachkriegsmoderne zählt auch die genannte Sammlung von Objekten, Entwürfen und Archivalien in den Kunstsammlungen Chemnitz von Karl Clauss Dietel, der zu den wichtigsten Formgestaltern der Stadt zählt und mit Designern wie Lutz Rudolph, Dieter von Amende, Horst Hartmann und anderen die Produktgestaltung und Alltagskultur der DDR maßgeblich prägte. Aufgrund der großen Bedeutung von Clauss Dietel für das Nachkriegsdesign in der DDR – diese Formulierung hätte er abgelehnt und lieber von der großen Tradition der deutschen Formgestaltung gesprochen – haben wir uns erlaubt, eine einzige Ausnahme hinsichtlich der Wiederaufnahme bestehender Texte zu machen. Wir haben den Essay von Walter Scheifele zu Dietel im Kontext von Bauhaus und Nachkriegsmoderne sowie seiner Entwicklung eines nachhaltigen Designs im Prinzip der offenen Form in diesen Band mit aufgenommen. Clauss Dietel trug eine Überzeugung immer wieder vor: Das internationale Design kann nur in Kenntnis der modernen Gestaltung der Vorkriegszeit und vor allem des Bauhauses verständlich und sinnvoll weiterentwickelt werden,

und nur eine nachhaltige, ressourcenschonende und menschenfreundliche Gestaltung der Alltagskultur und mobilen und immobilen Umwelt ist zukunftsfähig. Dem Leben und Werk und insbesondere diesem Leitgedanken von Clauss Dietel ist der Band gewidmet. [Abb. 7]

Tagung und Publikation Matrix Moderne

Zur Tagung eingeladen waren Wissenschaftler:innen, Künstler:innen, Architekt:innen und Akteur:innen anderer Felder, die sich mit dem kulturellen Erbe der sozialistischen Staatenwelt aus ganz unterschiedlicher Motivation und Blickwinkeln beschäftigen. Eine Vielfalt an Methoden, von der architektur-, kunst- oder technikhistorisch-wissenschaftlichen Herangehensweise bis hin zu stärker aus der künstlerischen oder architektonischen Praxis, auch des Engagements und der Vermittlungsarbeit kommenden, fand Eingang in die Tagung. Sie führte zu einem sehr lebendigen Austausch und unterstrich die gegenwärtige Relevanz des Themas. Wir haben uns dazu entschlossen, die Tagungsbeiträge als Open Access-Publikation mit Print on Demand-Möglichkeit in der wissenschaftlichen Publikationsreihe der Kunstsammlungen Chemnitz auf arthistoricum.net zur Verfügung zu stellen. In dem vorliegenden Band wird dabei eine große Auswahl der Tagungsbeiträge in ihrer Originalsprache publiziert; auf einige wenige Beiträge etwa vonseiten der Sektionsleitungen oder im Bereich des Projektslams wurde verzichtet, auch, da bereits einiges zu diesem Gebiet in den letzten 20 Jahren publiziert wurde.⁷ Es wurden wenige neue Themen hinzugenommen, die in der Tagung nicht genügend präsent waren, so Aufsätze von Gregor Lersch zum Erbe des Bauhauses in der SBZ und DDR, von Norbert Engst zu Karl-Marx-Stadt als Stadt der Ostmoderne, ergänzt durch zwei künstlerisch-fotografische Essays: einer von Margret Hoppe zur Chemnitzer Architektur und zum Stadtbild, der im Auftrag der Kunstsammlungen für diese Publikation entstand, und einer von Maix Mayer zur Moderne auf dem Boden der ehemaligen DDR.

So ist der Charakter der Publikation ein etwas anderer als der der Tagung, aber er spiegelt das breite Spektrum der Herangehensweisen in gleicher Weise. Die hier versammelten Aufsätze drehen sich aus unterschiedlichen Perspektiven um verschiedene Bereiche der mittel- und osteuropäischen Nachkriegsmoderne in Architektur, Städtebau, Design und Alltagskultur. Struktur und Inhalt des Bandes (wie auch der Tagung) sind verschiedenen Themenbereichen zugeordnet: Diskussionen um Begrifflichkeiten von Moderne, Nachkriegsmoderne und Ostmoderne; Architektur, Raum und Stadt zwischen Sozialismus und Modernismus; baubezogene Kunst; Alltagsformen und visuelle Kommunikation sowie in einem offeneren Teil Engagement und Vermittlung, der – bei der Tagung in einem Slam-Format vorge-

tragen – hier nur in Teilen aufgenommen werden konnte. Gerade diese Durchmischung unterschiedlicher Perspektiven macht den großen Unterschied. Denn häufig sind es Künstler:innen, die durchaus früher und mit einer anderen Sensibilität den Blick auf Phänomene und Kontexte richten, die in der Wissenschaft und Praxis noch nicht angekommen sind. Künstlerisch-ästhetische Forschungen gehen hier also Hand in Hand mit wissenschaftlichen Herangehensweisen und bereichern auf diese Weise unser Wissen, aber auch unsere Verantwortung für den großen Bereich der Nachkriegsmoderne. Wir verstehen Tagung und Publikation nicht nur als Würdigung eines bisher noch nicht genügend hervorgehobenen Themas, sondern auch als Auftrag, uns diesem Teil des kulturellen, künstlerischen und historischen Erbes anzunehmen, es zu bewahren, zu erforschen, auszustellen und zu vermitteln. Wünschenswert wäre es, wenn dies künftig noch stärker mit internationaler Perspektive geschieht. Themen, Netzwerke und Objekte aus Süd-, Mittel- und Osteuropa, aber natürlich auch aus dem Westen und Norden sollten in transkultureller und transdisziplinärer Methodik in den Blick genommen werden. Denn auch die beiden zentralen Tagungen in Deutschland, zumindest für den Bereich der Denkmalpflege und Baugeschichte, die von Mark Escherich 2011 beziehungsweise 2014 mit Unterstützung der Wüstenrot Stiftung an der Bauhaus-Universität Weimar veranstaltet wurden, griffen zwar durchaus Beispiele aus Mittel- und Osteuropa auf, aber insgesamt blieb hier der Fokus stark auf Deutschland gerichtet.⁸ Hier besteht aus unserer Sicht ein Desiderat, umso stärker noch, als dass die inzwischen aufgebrochenen kriegerisch-politischen Konflikte im Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine die Notwendigkeit einer solchen europäischen Verständigung über das gemeinsame Nachkriegserbe und die Auswirkungen der Nachkriegszeit auf unsere Gegenwart sehr deutlich gemacht haben.

Zur Verständigung gehören aber auch gemeinsame Begrifflichkeiten. Bereits der bisherige Austausch hat den Eindruck verstärkt, dass der Begriff der Ostmoderne schwierig ist, weil er zu beschränkt ist auf eine Dualität aus westlicher und östlicher Moderne und hier vor allem auf eine deutsch-deutsche Situation. Dabei geht die westliche Sphäre – wie selbstverständlich – davon aus, dass die Moderne im Westen als solche bestand und Kontinuität fand. Im Osten Deutschlands hingegen bedurfte es für die Nachkriegszeit einer qualifizierenden Ergänzung, etwa der »anderen«, der »zweiten« oder eben der »Ostmoderne«, obwohl hier wesentliche Entwicklungen wie das Bauhaus in Weimar und Dessau (und vieles andere mehr) ihre Heimstatt hatten. Die Terminologie der Ostmoderne wurde seit den 2000er Jahren vornehmlich affirmativ verwendet (etwa Butter/Hartung 2004), um einer eigenständigen kulturellen Produktion östlich der Mauer Aufmerksamkeit und Wertschätzung zu geben. In einer mittel- und

osteuropäischen Perspektive jenseits des deutsch-deutschen Diskurses ergibt diese Begrifflichkeit einer »Ostmoderne« nicht nur aufgrund eines mangelnden Gegenstücks wenig Sinn, sondern wird bisweilen auch als Entwertung wahrgenommen. Dem besonderen Kontext der künstlerischen, kulturellen, gestalterischen, architektonischen Produktion im Bereich der sozialistischen Staatenwelt wird dort eher durch den Begriff einer »sozialistischen Moderne« Rechnung getragen. Die Spezifik wird durch politische Auflagen, Arbeiten im Kollektiv, Plan-Mangelwirtschaft beziehungsweise reduzierte materielle Ressourcen, industrielle Vorfertigung in der Massenproduktion geprägt. Auch diesem Begriff kann sicherlich entgegnet werden, dass er exklusiv und nicht integrativ aufgeladen ist, das Trennende stärker in den Fokus rückt als das Vergleichbare, aber insgesamt scheint er doch präziser, kritischer und globaler anwendbar zu sein als der Begriff der »Ostmoderne«, dem immer ein wenig das Label des Marketings anhaftet. »Das moderne Bauen, die baubezogene Kunst und Formgestaltung der unmittelbaren Nachkriegszeit seit den 1950er Jahren haben nach langen Perioden der Nichtbeachtung, Geringschätzung, teilweisen Zerstörung oder Unkenntlichmachung in den vergangenen zehn Jahren eine wachsende Aufmerksamkeit und Aufwertung erfahren«, so definierte am Anfang des Projekts der Call for Paper die Fragestellung der Tagung. »Die MATRIX MODERNE umfasst dabei eine Vielzahl modernistischer Bewegungen, Stile und Strömungen, die von Spätmoderne, Nachkriegsmoderne, Brutalismus, Westmoderne, Postmoderne, aufgeschobener Moderne, sozialistischer Moderne, Zweite Moderne, DDR-Moderne reichen.«⁹ In diesem Sinne verstehen wir Tagung und Publikation auch als historische Kontextualisierung und sensible Einordnung der vielen, inzwischen fremden Lebenswelten der Nachkriegszeit in Ost wie in West.

Der disziplinen- und perspektivenübergreifende Charakter der Publikation ist programmatisch für eine zukunftsweisende Auseinandersetzung mit dem Thema Architektur, Städtebau und Design der Moderne und Nachkriegsmoderne, der in Chemnitz ein Forum für Gestaltung gewidmet werden könnte. Die Stadt Chemnitz ist durch das Wirken von Henry van de Velde, Marianne Brandt, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Erich Basarke, Clauss Dietel, Lutz Rudolph, aber auch Frei Otto und vielen anderen eng mit der internationalen Moderne und der Nachkriegsmoderne verbunden. In dem Forum, Clauss Dietel in würdiger Erinnerung zugeneigt, sollen sich unterschiedliche Institutionen und Disziplinen dem Themenfeld der Matrix Moderne auch zum Wohl der Menschen und der Gesellschaft zuwenden. Leitgedanken des Forums sind der nachhaltige Umgang mit natürlichen Ressourcen und eine zukunftsfähige Gestaltung. Den Tagungsband verstehen wir als einen ersten Schritt der konzeptuellen Vorbereitung eines solchen Forums für Gestaltung.

Dank

Wir danken allen Beteiligten an Tagung und Publikation, allen voran den Sektionsleitenden, Vortragenden, Autor:innen und Künstler:innen: Prof. Dr. Arnold Bartetzky (Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa [GWZO], Leipzig), Dr. Jérôme Bazin (Université Paris-Est Créteil), Jeannette Brabenetz, M.A., Dr. Stefanie Brünenberg und Dr. Andreas Butter (beide Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung [IRS], Erkner), Jens Casper, Edouard Compere, M.A., Marco Dziallas (ostmodern.org, Netzwerk Nachkriegsmoderne Baukunst, Dresden), Dr. Harald Engler (Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung [IRS], Erkner), Dr. Constanze Fritsch, Dr. Oxana Gourinovitch (RWTH Aachen), Dr. Jasmin Grande (Institut »Moderne im Rheinland«, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf), Simone Hain, Jeannine Harder, Prof. Dr. Roman Hillmann (Technische Hochschule Georg Agricola und Deutsches Bergbau-Museum Bochum), Margret Hoppe, Helena Huber-Doudová, Dr. Jessica Jenkins (Falmouth University, Cornwall), Wolfgang Kil, Antje Kirsch (Projekt Kunst am Bau, Hochschule für bildende Künste Dresden), Christian Klusemann, M.A. (Philipps-Universität Marburg), Joanna Kordjak (Zachęta – National Gallery of Art, Warschau), Dániel Kovács, Dr. Mari Laanemets (Estonian Academy of Arts, Tallinn), Dr. Gregor Lersch (Casa di Goethe, Rom), Prof. Matthias Ludwig (Müther-Archiv, Hochschule Wismar), Maix Mayer, Thomas Morgenstern, Florentine Nadolni (Museum Utopie und Alltag. Alltagskultur und Kunst in der DDR, Eisenhüttenstadt/Beeskow), Klára Němečková (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Jan Oestreich, M.A. (Müther-Archiv, Hochschule Wismar), Dr. Marie-Madeleine Ozdoba (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris), Nini Palavandishvili, Lena Prents (Prater Galerie Berlin), Inken Reinert, Ricarda Roggan, Stefan Rusu, Peter Sägesser, Antje Wilke, B.A. (Europa-Universität Viadrina, Frankfurt [Oder]), Prof. Dr. Paul Zalewski (Europa-Universität Viadrina, Frankfurt [Oder]) Dr. Sylvia Ziegner (Stiftung Bauhaus Dessau). Viele mehr hätten etwas zu dem Thema beitragen können, konnten aber leider hier nicht berücksichtigt werden. Auch ihnen danken wir für ihr Interesse und Engagement.

Der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und ihrem Direktor Prof. Dr. Manuel Frey danken wir ebenso wie der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 GmbH mit ihrer Geschäftsführung Andrea Janke-Pier und Stefan Schmidtke sowie der C3 Chemnitzer Veranstaltungszentren GmbH mit ihrem Geschäftsführer Dr. Ralf Schulze für ihre ideelle, finanzielle und organisatorische Unterstützung.

Ebenso geht ein außerordentlicher Dank an die Sächsische Landesstelle für Museumswesen, insbesondere an die Direktorin Katja Margarethe Mieth für die Unterstützung des Projektes. Im Zuge

dessen ist auch die Wüstenrot Stiftung zu nennen, die die vorliegende Publikation dankenswerterweise maßgeblich mitfinanziert hat. Es ist der dritte Band der Publikationsreihe *Aurora. Chemnitzer Schriften zu Kunst und Kultur*. Unser Dank gilt dem Team der Publikationsplattform der Universitätsbibliothek Heidelberg arthistoricum.net, namentlich Dr. Maria Effinger, Bettina Müller M.A., Frank Krabbes und Benjamin Schnepf, den Lektor:innen Angelika Bretschneider und Louise Bromby, dem Gestalter Hannes Drißner sowie Dr. Philipp Freytag aufseiten der Kunstsammlungen Chemnitz für die Betreuung der Publikationsreihe.

Frédéric Bußmann, Studium in Berlin und Rom, 2006 Promotion; anschließend bis 2008 Wissenschaftlicher Assistent am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris; 2008–2010 Wissenschaftliches Volontariat bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München; 2010–2011 Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München; ab 2011 Kurator für Gemälde und Plastik des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart am Museum der bildenden Künste Leipzig; seit Mai 2018 Generaldirektor der Kunstsammlungen Chemnitz; seit 2022 Honorarprofessur an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

Diana Kopka studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Technischen Universität Dresden, 2012–2014 wissenschaftliches Volontariat in den Kunstsammlungen Chemnitz und seit 2014 dort Referentin in der Generaldirektion.

Anmerkungen

- 1 Claudius Seidel, »Das Sanssouci der Kommunisten«, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.9.2022, online: <<https://www.faz.net/-gsa-awzp4>>, 1.11.2022.
- 2 Hasso Plattner, »DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam. Ein Dialog zwischen Kunst und Geschichte«, online: <<https://plattnerfoundation.org/das-minsk/?lang=de>>, 1.11.2022
- 3 Jeannette Brabenetz, Call for Paper für die Tagung *MATRIX MODERNE | OSTMODERNE*, online: <<https://www.kunst-sammlungen-chemnitz.de/news/konferenz-matrix-moderne-ostmoderne-4519/>>, 24.10.2022.
- 4 Walter Scheiffele, Steffen Schuhmann, *Karl Claus Dietel – die offene Form*, hrsg. von Frédéric Bußmann für die Kunstsammlungen Chemnitz, Leipzig 2021.
- 5 Siehe zur Stadthalle Chemnitz und zur Rolle von Rudolf Weißer zuletzt Juliane Richter, »Durchmischung und Dynamik: die Chemnitzer Stadthalle und ihre polyvalenten Räume«, in: *MAP – Media, Archive, Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performance*, 2019, online: <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755260>>, 24.10.2022. Wir danken Peter Koch, der am Bau der Stadthalle beteiligt war, für die Auskünfte zur Stadthalle und zu Rudolf Weißer, über den bis heute leider zu wenig bekannt ist.
- 6 Horst Zickelbeins Vorentwurf (1973) und detaillierte Entwurfsskizzen (1973) befinden sich unter dem Titel *Kopernikus und die Befreiung der Wissenschaft heute* in den Kunstsammlungen Chemnitz, Inv.-Nr. 1427 und Z 2528/0-1 bis Z 2528/0-7 und Z 2528/1 bis Z 2528/30, ebenso die zweite Entwurfsskizze (1:10) unter dem Titel *Die Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution*, Z 5882. Eine Entwurfsskizze ist hier wiedergegeben.
- 7 Neben einigen Einzeluntersuchungen zu Architekt:innen, Gestalter:innen, Künstler:innen sind übergreifender, aber mit Schwerpunkt auf Architektur, Denkmalpflege und Design in Deutschland zu nennen u.a.: *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Ausst.-Kat. Vitra Design Museum, Weil

am Rhein 20.3.–5.9.2021, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 15.10.2021–20.2.2022, hrsg. von Vitra Design Museum, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Wüstenrot Stiftung, s.o. am Rhein, Dresden, Ludwigsburg 2021; *Moderne Architektur der DDR. Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, hrsg. von Wüstenrot Stiftung, Leipzig 2020; Walter Scheiffele, *Ostmoderne – Westmoderne. Mart Stam, Selman Selmanagić, Liv Falkenberg, Hans Gugelot, Herbert Hirche, Franz Ehrlich, Rudolf Horn*, Leipzig 2019; Juliane Richter, Tanja Scheffler, Hannah Sieben (Hrsg.), *Raster Beton. Vom Leben in Großwohnsiedlungen zwischen Kunst und Platte: Leipzig-Grünau im internationalen Vergleich*, Weimar 2017; Sigrid Hofer, Andreas Butter (Hrsg.), *Blick zurück nach vorn. Architektur und Stadtplanung in der DDR, Tagungsakten, 11.2014*, Marburg 2017 (= Schriftenreihe des Arbeitskreises Kunst in der DDR; 3), online: <<https://archiv.ub.uni-marburg.de/es/2017/0004>>, 24.10.2022; Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin e.V., Berlin 2004. Der Philosoph und Kulturtheoretiker Wolfgang Engler (*Die ungewollte Moderne*, Frankfurt am Main 1995) hatte bereits Mitte der 1990er Jahre einen Vergleich der Individualitäts- und Modernebegriffe zwischen DDR und Bundesrepublik Deutschland unternommen.

- 8 *Denkmal Ost-Moderne II. Denkmalpflegerische Praxis der Nachkriegsmoderne, Tagungsband Weimar*, Bauhaus-Universität 31.1.–1.2.2014, hrsg. von Mark Escherich unter Mitarbeit von Roman Hillmann, Berlin 2016 (= Stadtentwicklung und Denkmalpflege; 18); *Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne, Tagungsband Weimar*, Bauhaus-Universität 28.–29.1.2011, hrsg. von Mark Escherich, Berlin 2012 (= Stadtentwicklung und Denkmalpflege; 16).
- 9 Brabenetz 2022 (wie Anm. 3).

Fotonachweise

- [1] Mütter-Archiv, Bestand: Mü, Quelle: <<https://bilddb.hs-wismar.de/#/detail/10ddaed3-2af3-44df-aafc-27a313095d1e>>, Foto #23994.
- [2]–[4] Kunstsammlungen Chemnitz / Roman Mensing.
- [5] Stadt Chemnitz.
- [6] Kunstsammlungen Chemnitz / Frank Krüger.
- [7] Kunstsammlungen Chemnitz / Steffen Schuhmann.

Für die Werke von Karl Claus Dietel, Eberhard Reppold und Horst Zickelbein © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

1. Matrix Moderne | Ostmoderne

Die Matrix Moderne im Verhältnis zu ihren Regionen: Der Osten als Trope

Jasmin Grande

Modern, Moderner, Moderneforschung

Moderne hat Konjunktur. 2015 war dies der Anlass zur Publikation eines Handbuchs zur Moderneforschung.¹ Gefragt war dabei nicht nach der Moderne als Epoche, Struktur oder Ereignis, sondern nach den fachspezifischen Forschungsdiskursen zur Moderne: »Vielmehr soll in Auseinandersetzung mit der Forschung ›reflexiv‹ herausgearbeitet werden, wie zentrale Disziplinen im universitären Fächerkanon die Moderne als Epochenphänomen bislang aufgegriffen haben bzw. wie sie die Moderne gegenwärtig aus ihren jeweiligen Perspektiven zum Thema machen.«² Moderne ist, so lässt dieser Zugriff schließen, ein so übergreifendes Themenfeld, dass die verschiedenen Disziplinen ein je eigenes, zum Teil divergentes Verständnis davon haben. Die Aufgabe der Autor*innen des Handbuchs bestand darin, die Unterschiede, aber auch die Schnittstellen in der disziplinären Moderneforschung herauszuarbeiten. Dabei wird das Spektrum der Disziplinen im Band durch Beiträge aus den area studies ergänzt, so zum Beispiel zu »Afrika« oder zur »Arabischen Welt«. Ein exemplarischer Blick in die Artikel zur »Architekturgeschichte und Architekturtheorie«³ und zu »Russland und Osteuropa«⁴ zeigt, wie Moderne als Netzwerk mit einer Vielzahl an Knotenpunkten regionale Ausprägungen und Forschungsdiskurse bewegt. Allein der zeitliche Kontext divergiert, so beginnt der Beitrag zur »Architekturgeschichte und Architekturtheorie« mit der Feststellung »Allgemein verbindet sich mit dem Begriff der Moderne die Vorstellung einer weitreichenden Neubestimmung

der europäischen Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts«,⁵ um dann das semantische Feld über Formeln wie Neues Bauen, Internationaler Stil oder Postmoderne zu skizzieren. Der Historiker Stephan Merl führt dagegen in seinem Artikel aus den *area studies* über »Russland und Osteuropa« an, dass in dieser Region »ein eigentlicher Moderne-Diskurs nicht geführt [...] wurde«.⁶ In der Übersetzung von Moderne als »Fortschrittsglaube« geht er vom 17. Jahrhundert bis in die 1950er Jahre und zeigt die Ausrichtung auf ›den Westen‹ auf: »Der Fortschrittsglaube, der bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert den Herrscher, im Verlauf des 19. Jahrhunderts dann auch die entstehende Bildungselite erfasste, orientierte sich immer am Westen.«⁷ Der Vielfalt dieser in der Moderneforschung angesiedelten Modernebegriffe lassen sich problemlos weitere hinzufügen. So wäre hier die Ausstellung *Reset Modernity* zu nennen, die Bruno Latour, Martin Guinand-Terrin, Christophe Leclercq und Donato Ricci 2016 im Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe kuratierten: »Modernity was a way to differentiate past and future, north and south, progress and regress, radical and conservative. However, at a time of profound ecological mutation, such a compass is running in wild circles without offering much orientation anymore.«⁸ Die Forderung *Reset Modernity* knüpft an Latours Diktum – *wir sind nie modern gewesen*⁹ – im Sinne einer praktischen und theoretischen Vernetzung der Wissens Ebenen an.

Moderne ist, so lässt sich nicht aus der Divergenz der Definitionen, sondern vielmehr aus den Überschneidungen im semantischen Feld festhalten, eine Matrix, die Wissensbereiche über bestehende Strukturen (Disziplinen, Wissensinstitutionen, Regionen und Grenzen) hinweg miteinander verbindet. Die Entgrenzung, die hiermit verbunden ist, hat Boehm für die Kunstgeschichtsschreibung als »Krise der Repräsentation« gefasst: »Diese Krise hat eine negative und eine positive Seite, sofern mit der Auflösung eine Neubegründung bildlicher Aussagen einhergeht. [...] Worauf es aber darüber hinaus ankommt, ist die Bestimmung dessen, in welchem Sinne moderne Bilder Bilder sind, vermittelt welcher syntaktischer Strukturen sie sich ausbilden und zu welcher Art Sinnaussage sie diese befähigen.«¹⁰ Die Matrix Moderne ist, so lässt sich verkürzend und disziplinenübergreifend zusammenfassen, eine Provokation vertrauter Sinngehalte und der Dynamik ihrer Produktion und Rezeption.

Dabei spielen die ›Areas‹, wie sie das *Handbuch Moderneforschung* einbindet, in denen diese Krise verhandelt wird, eine ebenso große Rolle wie die Frage, wo und wie die Matrix Moderne weitergeschrieben wird. Museen, Galerien, Begegnungsorte, Kulturorte, Fernseh- und Radioprogramme zeichnen hierfür ebenso verantwortlich wie Universitäten, Städte – oder Vereine. So veranstaltete 2009 die Stadt Chemnitz eine Imagekampagne als *Stadt der Moderne*.¹¹ Als Grund führt die Homepage der Stadt vor allem die Architektur an.¹²

2019 gründete sich in Chemnitz der Verein Institut für Ostmoderne mit der Aufgabe, »die Vermittlung des baukulturellen, künstlerischen und gesellschaftlichen Erbes der Ostmoderne und den Diskurs zu dessen Rezeption, Erhalt und Umgang und Weiterentwicklung«¹³ zu fördern. Das Bid Book II der Bewerbung um die Kulturhauptstadt 2025 kündigt Projekte zur Ostmoderne an, um die »Zukunftstauglichkeit« des Stichworts zu testen, das insbesondere auf social media trendet.¹⁴ Die Begriffe Osten und Moderne verbinden das, was das *Handbuch Moderne* als relevante Diskursfelder vorgibt: Wissenskategorien und Region. Bemerkenswert ist jedoch, dass im Handbuch der Begriff Ostmoderne nicht genannt wird und das, obwohl er seit 2004/2005 im Umfeld des Werkbunds vertraut ist, unter anderem durch den Ausstellungskatalog *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, 2004 herausgegeben von Andreas Butter und Ulrich Hartung mit Diskussionsbeiträgen von Simone Hain.¹⁵

Zum Begriff Ostmoderne

Die Tatsache, dass Ostmoderne nicht im *Handbuch Moderne* vertreten ist, mag mehrere Gründe haben. Hierzu gehört sicherlich die Entscheidung der Herausgeber*innen, die Artikel aus der Perspektive von Disziplinen und area studies anzufragen und der damit verbundene Fokus auf institutionalisierte Wissensstrukturen. So kursiert der Begriff Ostmoderne zwar bereits seit den späten 1990ern in Forschung und Öffentlichkeit,¹⁶ nach der Jahrtausendwende verstärkt durch die Ausstellung *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*. Sehr viel präsenter jedoch ist der Begriff auf social media, wenngleich er hier ausschließlich im Bereich der Architektur und zumeist mit Blick auf Form und Material verwendet wird, ohne Epochenfragen oder theoretische Begriffsbestimmungen einzubeziehen. Dabei ist diese Verschiebung zwischen Wissensbereichen in Forschung, überregionaler Tagespresse und social media ein ›Megatrend‹. Mit den Megatrends wird ein Konzept vorgestellt, das einer modernen und globalisierten Perspektive entgegenkommt, indem überregionale, komplexe und längerfristige Themen adressiert werden.¹⁷ Wissen ist eine freiflottierende Dominante in der Gestaltung von Gegenwart, die einerseits an Orte und Produktionsstätten gebunden ist, wie Universitäten, Museen et cetera, aber auch unabhängig davon floriert, zum Beispiel über Wikipedia.¹⁸ Die 1990er als Zeitraum, in dem der Begriff Ostmoderne erstmals Anwendung erfährt, werfen jedoch sogleich Fragen nach den Wissensdynamiken auf, die sich an die ›Wende‹ knüpfen. Es liegt nahe, die Abwesenheit des Begriffs im *Handbuch Moderne* mit einer spezifischen Perspektive der Moderneforschung zu begründen, die sich zwar ihres ›westlichen‹ Ausgangspunkts bewusst ist, am Reset aber noch arbeitet. Die Soziologin Sandra Matthäus hat hierzu auf die

Relevanz des Transfers zwischen den Postcolonial Studies und der Ostdeutschlandforschung hingewiesen und die Modernisierungstheorie, die in das semantische Feld Moderne eingefügt werden kann, als auffällige Schnittstelle benannt: »Dabei fällt zunächst auf, dass die dominante Konzeption ›des Ostens‹ innerhalb der Ostdeutschlandforschung, womit ich alle Forschung meine, die direkt oder indirekt Aussagen über den ›Osten‹ tätigt, in expliziterweise und viel öfter noch impliziterweise genau im Rahmen jenes theoretischen Paradigmas erfolgt ist, welches im Zentrum postkolonialer Kritik steht: der Modernisierung sowie der damit im Zusammenhang stehenden Transformationstheorien. Das Problem der Modernisierungstheorie besteht darin, dass sie ihren eigenen Standpunkt universalisiert, also davon ausgeht, dass mehr oder minder alle Gesellschaften einen Entwicklungspfad wie den ihren einschlagen (müssen), diesen Standpunkt dabei invisibilisiert, also nicht mehr als einen Standpunkt unter anderen Standpunkten begreift und kenntlich macht, und zudem die Verflechtung ›des Westens‹ mit den vor dem Hintergrund dieser Theorie als modernisierungs- und somit auch zivilisationsbedürftig erscheinenden Anderen für die eigene Entwicklung ausblendet, etwa im Hinblick auf ihre politische und wirtschaftliche Entwicklung, oder auch auf die Herausbildung der Idee des freien, rationalen, aus sich selbst heraus seienden, souveränen Subjekts.«¹⁹ Der Frage nach dem Verhältnis von Moderne und Literatur der DDR ist der Band *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne* nachgegangen. Als Anlass für diese Fragestellung zeigt Stephan Pabst, wie sehr die Rezeption von Wolfgang Hilbigs Texten bisher mit einer Zuordnung zur oder Abgrenzung von Moderne geprägt ist: »Die einen rechneten ihm seine Modernität als Verdienst an und nahmen ihn von dem Verdacht aus, dass es sich bei der Literatur der DDR im Ganzen um eine vor- oder verspätet moderne Literatur gehandelt habe. Die anderen bestritten zwar seine Modernität nicht, betrachteten sie aber als Beweis seiner Verspätung, weil sie die Moderne selbst für anachronistisch hielten.«²⁰ Er stellt darüber eine Vielzahl von Verschiebungen im Feld der Moderne fest, die impliziert sind und über die mitverhandelt wird. So gilt sie sowohl als literaturkritischer wie auch als literaturhistorischer Bezugspunkt, Moderne stellt sowohl eine Referenz zur Literatur der BRD als auch zur Literatur der DDR her: »[E]ine universale Moderne [kann] nur um den Preis aufrechterhalten werden, dass ihre konkreten Ausprägungen als unterschiedliche Formen der ›Verspätung‹ zu der einen, idealen Moderne ins Verhältnis gesetzt werden – die kleine ›Verspätung‹ des deutschen Westens, der vom Nationalsozialismus gewissermaßen aufgehalten worden sei, die etwas größere des deutschen Ostens, die man hier mitdenken konnte, und die große Verspätung Asiens und Afrikas, deren Produktivkräfte noch nicht weit genug waren, um jenes Maß an Entfremdung hervorzubringen, das die moderne Poesie in

Europa und Amerika voraussetzte.«²¹ Die Frage des Bandes nach der »(ganzen) Moderne« ist also nicht als Wertung einzelner Modernebegriffe gedacht, sondern als analytische Reflexionsebene: Wie wird der Bezugsbegriff Moderne im Hinblick auf das Werk Wolfgang Hilbigs konstruiert und wie prägt dies die Rezeption von Hilbigs Texten im Verhältnis zu anderen Autor*innen der DDR, BRD et cetera?

Der Begriff Ostmoderne bezieht sich, das möchte ich hiermit aufzeigen, auf komplexe Referenzen, die von Normierungen ausgehen und in die Geschichtsschreibung der DDR, ihre internationalen Dimensionen, aktuelle erinnerungstheoretische Fragen zu ihrem Bauerbe sowie die Einordnung in Literaturgeschichte und Literaturkritik einfließen. Simone Hain hat auf die Relevanz dieser Fragen und die Notwendigkeit, sie in ein Verhältnis zu setzen, bereits 1993 aufmerksam gemacht: »So ist die Geschichte der sozialen Aneignung von Gegenstand und Raum in 40 Jahren DDR auch keineswegs peripheres, provinzielles Geschehen, sondern durchaus Element deutscher und europäischer Jahrhundertprozesse, die hier ihre gesellschaftspolitische Spezifik erfahren.«²²

Begriffsgeschichte und -facetten von Ostmoderne

Mit dem Begriff der Ostmoderne arbeiten zwei Wissenscluster, die selten miteinander in Berührung kommen. So reklamiert einerseits die Architekturgeschichte den Begriff für sich, gleichzeitig gibt es – wenngleich weniger – Bezüge aus der Literaturwissenschaft und -kritik. Dabei stellt Ostmoderne in beiden Wissensclustern einen Begriff jenseits nationaler Vereinnahmung dar. So stellt Hannelore Schlaffer im FAZ-Feuilleton 2004 fest: »Diese entstand aus dem Protest gegen den sozialistischen Realismus und fiel statt dessen, zumal nach der Wende, zurück in den poetischen Realismus, der durch Sozialkritik und politische Moral aufgerauht und dem zeitgenössischen Bewußtsein angepaßt wurde.«²³ Stephan Pabst verweist in seiner Habilitation auf die Relevanz der Modernerezeption für den Begriff: »Offenbar ist mit »literarischer Ostmoderne« eine verspätete, dafür aber umso intensivere Rezeption und Weiterführung modernistischer Tendenzen gemeint. Diese setzte erstmals in den sechziger Jahren in Reaktion auf das Formalismus-Verdikt und die Modernefeindlichkeit sowie auf das sozialistische Realismus-Gebot in der DDR ein.«²⁴

In seiner dreibändigen *Kulturgeschichte der DDR* zeigt Gerd Dietrich, wie die als Ostmoderne betitelte Architektur Anfang der 1950er Jahre von einer nationalen Bautradition überschrieben wird. Der Begriff der Moderne ist in dieser Phase, so Dietrich, stark vom Bauhaus geprägt. Simone Hain bestätigt dies in ihrer Recherche über die »Reise nach Moskau: Erste Betrachtungen zur politischen Struktur des städtebaulichen Leitbildwandels des Jahres 1950 in der DDR.«²⁵

Der Begriff der Ostmoderne bietet also ein Potential für die Region und die Forschung, indem er einen architekturgeschichtlichen Schwerpunkt vor der 5. ZK-Tagung setzt, an die Avantgarde vor 1933 anknüpft und durch die Formalismuskampagne ab 1951 in einem Spannungsfeld zur nationalen Ebene steht. Butter und Hartung zeigen gleichwohl in ihrem Ausstellungskatalog *Ostmoderne*, dass eine Epochenbegrenzung bis zur Formalismuskampagne und dem Ausscheiden von Akteuren wie Hans Scharoun oder Mart Stam die Perspektive der Kontinuität von Zielen und Ideen außer Acht lässt und plädieren für eine Architekturgeschichte, die die Komplexität von politischen und gesellschaftlichen Zäsuren zu den parallelen Kontinuitäten befragt: »In bemerkenswert vielen Fällen waren sich diese mit ihren Auftraggebern über ein neues Verständnis des gesellschaftlichen Ziels des Sozialismus einig. Bei allen bedrückenden Einengungen in der Alltagspraxis, vom Mauerbau bis zur Zensur ist doch festzustellen, dass es nicht um Repression als Selbstzweck, sondern um eine geplante Qualität sozialer Beziehungen ging.«²⁶

Ostmoderne wird so zu einem Plädoyer, das Verhältnis von Signifikat und Signifikant weiter auszudifferenzieren. Weder ist das eine gleichbedeutend mit dem SED-Staat noch ist das Potential von Architektur und Literatur ohne die historischen und geografischen Bezüge verhandelbar. Der Begriff der Ostmoderne stellt hierbei ein Angebot bereit, die Komplexität der Befragungen auszuweiten und nicht als Zeichensystem der Diktatur zu reduzieren.

Ostmodernism. Perspektiven der regionalen Kulturgeschichtsschreibung

2006 publizierte der Wissenschaftsrat eine *Empfehlung zu den Regionalstudien (area studies) in den Hochschulen und außeruniversitären Forschungseinrichtungen*, in der auf die Aktualität der regionenbezogenen Forschung aufmerksam gemacht wird: »Lokale, regionale und supranationale Fragestellungen sind an die Stelle einer ausschließlich auf Nationalstaaten oder Ethnien bezogenen Information getreten, genaue Kenntnisse lokaler, regionaler sowie transnationaler Beziehungen haben an Bedeutung gewonnen. Die Untersuchung verschiedener Verflechtungsbeziehungen, die kultureller, politischer, wirtschaftlicher, religiöser, sozialer oder rechtlicher Art sein können, ist zur zentralen Bezugsgröße der Regionalstudien geworden. Zunehmend werden dabei auch Beziehungen zwischen bislang kaum aufeinander bezogenen Regionen in den Blick genommen.«²⁷ Zugleich hebt die Stellungnahme hervor, dass es sich bei dieser »sinnvolle[n] Bündelung und gegenseitige[n] Ergänzung und Interaktion« nicht um die Konstitution »neuer Wissenschaften im Sinne von Disziplinen« handele. Gleichwohl zeigt sich, dass die weiterhin zunehmende Relevanz von regionalen Pers-

pektiven in Form interdisziplinärer Forschungsdiskurse zunehmend strukturbildend in die Universitäten hineinwandern, zum Beispiel in Form von Qualifikationsarbeiten oder neuen Studiengängen. Und während sich in den Disziplinen lange Vorbehalte gegenüber regionalbezogener Forschung hielten,²⁸ entstanden im Gefolge des *spatial turn* internationale Forschungsdiskurse und Gesellschaften, wie beispielsweise im Umfeld der transcultural studies, sowie Museen und Ausstellungshäuser, die die Zeitgemäßheit des Nachdenkens über Regionen und ihre Geschichten weiter etablierten. Der Begriff Ostmoderne lässt sich sehr gut in das Forschungsfeld einer kulturtheoretischen, regionenbezogenen Forschung einfügen und vor diesem Hintergrund erscheint es nicht zufällig, dass die erste Benennung des *spatial turn* 1989 erfolgt.²⁹ Bemerkenswert ist hierbei, dass Ostmoderne sowohl in der Literatur als auch in der Architektur genutzt wird und damit an die Frage anknüpft, in welchem Verhältnis Bild und Text bei der Konstitution von Regionen stehen. Die Suche nach dem Verhältnis von Raum und Zeit spiegelt sich nicht nur im *spatial turn*, sondern auch in der Frage, wie Raum und Zeit im Kontext von Moderne reflektiert werden. Kunst, Architektur, Literatur werden gleichermaßen wissenskonstitutiv. Mit zwei Beispielen aus der regionalen Kulturgeschichtsschreibung lässt sich auch das Konzept der Ostmoderne weiterdenken. So hat Gertrude Cepl-Kaufmann mit der »Rhetorik der Region« ein Frageraster erstellt, mit dem sich die Kultur einer Region auf ihre historischen sowie regionalen Tiefenschichten hin untersuchen lässt: »In Kultur zeigt sich der Fundus erzeugter Äußerungen in einem gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang, der, zu einem Teppich verdichtet, sich als Form gewordenes Netz präsentiert und sich dabei historisch bekannter oder neu erzeugter Muster bedient. So stellt die Rhetorik der Region sowohl als Denkbild zur Reflexion des Spezifischen einer Region, aber auch als Methode, als Abfragesystem in Einzelforschungen ein belastbares Instrument dar.«³⁰ Der leider bereits 2018 verstorbene Literaturtheoretiker und -wissenschaftler Jürgen Joachimsthaler hat unter anderem in seinem Beitrag über »Kultur-Innenraum und Kultur-Innenzeit. Eine kurze Reise durch Regionen, Narrative, Behälter-Räume, Semiosphären und andere Konzepte« auf die Aufgabe der Wissenschaft bei der Erinnerung von Orten aufmerksam gemacht, ihm geht es um die Frage, wie und wo die »suggestive Großthese« vom »Verschwinden des Raumes« Widerspruch findet.³¹ Wo Aleida Assmann mit dem Chronotopos arbeitet,³² verweist Joachimsthaler auf die Heterotopie im Sinne Foucaults. Die in den Wissenschaften über die Literatur verhandelten Räume werden als »inszeniert«, vergangen und im Verschwinden begriffen, verstanden, ihre »Bedeutung [ist] nicht mehr nach Authentizitätsgraden bemessbar«³³. »Orte und Regionen sind mehr als nur geografische Koordinatenpunkte, sie entstehen durch zur Geographie hinzukommende Sinn-

welten, die aus Zeichen bestehen; selbst die (veränderliche, stark vom Menschen geformte) Landschaft, mit der sie so gerne identifiziert werden, wird zum Kennzeichen einer Region erst durch entsprechende Sinnaufladungen [...]«. ³⁴

Regionen sind Wissenskonstrukte, die Wissenschaft und ihre Standorte sind an der Ausdifferenzierung von Regionen beteiligt. So werden Entscheidungen für oder gegen die Einrichtung einer Universität an einem spezifischen Ort oder für oder gegen die Einrichtung einer Disziplin an einer Universität oft aus der Überlegung heraus beschlossen, in welchem Verhältnis die Inhalte zur Region stehen. Wo zum Beispiel die noch junge Kunstgeschichte seit dem 19. Jahrhundert an das Vorhandene in der Region anknüpft – über Kunstwerke, Gebäude, aber auch Kunstakademien, wie das Bauhaus, Künstler*innen et cetera – wirkt die Universität als Ort der Wissensproduktion in die Region hinein. ³⁵ Entsprechend regionengestaltend funktioniert der Begriff Ostmoderne: Als Knotenpunkt, Netzwerk im Verhältnis ›des Ostens‹ zu zum Beispiel ›dem Westen‹, als Parallelkonzept zum International Style ist er sowohl erinnerungstheoretische Reflexion als auch Modernediskurs. Bereits 2005 lotete der Tagungsband *Vernacular Modernism* von Bernd Hüppauf und Maiken Umbach die Auswirkungen des spatial turns auf den Modernebegriff aus: »The built environment has played a pivotal role in shaping the modern world and in defining perceptions of modernity.« ³⁶ Die Formel *vernacular modernism* stammt von dem amerikanischen Architekten Kenneth Frampton. Hüppauf und Umbach zeigen, wie über den International Style eine Moderneformel dominant wird, die als »outward manifestation of the changing parameters of Western civilization, in particular its continued reduction of the relevance of space«, ³⁷ wirksam wird. Über die Verbindung von Heimat/heimelig (vernacular) und Moderne holen Hüppauf und Umbach die Perspektive auf das Regionale, das Lokale wieder hinein und stellen der theoretischen Abstraktion ein Konzept des Regionalen zur Seite, das Moderne als kulturelle Praxis zeigt.

Welcher Osten? Der Osten als Trope

Konstitutiver Teil der Matrix Ostmoderne ist die Silbe Ost, sie ist über die Himmelsrichtung Osten hinaus eine Trope, eine Denkbewegung, die auf regionale und historische Dimensionen, politische Konzepte, Weltanschauungen, Kulturbegriffe und so weiter gerne in Kontrast zu ›dem Westen‹ referenziert und das, obwohl sie im Verhältnis zum ›Rest‹ »globalhistorisch [...] auch Teil ›des Westens‹« ist, wie Sandra Matthäus ausführt. Darüber hinaus ist ›der Osten‹ »aber eben auch Teil einer geografischen Imagination, die ihn analog ›des Orients‹ als Anderes ›des Westens‹ auch über das ökonomisch differente Gesellschaftssystem hervorbringt«. ³⁸

Dass sich in Deutschland die Marker Ost und West auf die Geschichte als geteiltes Land beziehen, liegt auf der Hand und auch wenn der Begriff der Ostmoderne in der Rezeption über Deutschland hinausreicht,³⁹ so macht er doch auf die Frage aufmerksam, mit welchen Begriffen sowohl Vergleichbarkeit als auch Differenz hergestellt werden kann, zum Beispiel Ostkunst-Westkunst?⁴⁰ Doch die Aufteilung der Künste in Ost und West ist schwierig und die Begriffe funktionieren eher als Abgrenzung: »Diese Begriffe wurden von den westlichen Zeitgenossen eingeschränkt benutzt. Die Intellektuellen in ›Osteuropa‹ mieden zwar den Ausdruck ›Ostkunst‹, verwendeten aber ›Westkunst‹ oder ›westliche‹ Kunst‹ sporadisch.« Zudem machen sie eher auf die Probleme des Vergleichs aufmerksam, als dass sie sie lösen: »[D]ie ›Ostkunst‹ [birgt] gegenüber der ›Westkunst‹ zwei Ebenen der Kunstszene. Die Monopolposition des *sozialistischen Realismus* in dem Kunstbetrieb, der als ›offizielle‹ Kultur bezeichnet wurde, regte die Entstehung einer Gegenkultur an, der sogenannten ›inoffiziellen‹. Diese Aufteilung der Kunstszene der ›Ostkunst‹ [...] wurde im ›Westen‹ nur geringfügig reflektiert.«⁴¹ In Köln machten 1981 die Kuratoren Laszlo Glozer und Kasper König mit der Ausstellung *Westkunst* auf die geografische Einseitigkeit des Kunstbegriffs aufmerksam. Der Leiter des Osteuropäischen Kulturzentrums in Köln und ehemalige Direktor des Wilhelm-Lehmbruck-Museums in Duisburg, Thomas Strauss, fasst in seiner Kritik an der monogeografischen Wahrnehmung der Avantgarde die Stereotype zusammen, mit denen ›der Osten‹ von ›dem Westen‹ abgegrenzt wird: »Avantgarde ist ein ausschließliches Produkt der ›freiheitlichen‹ und ›westlichen‹ Welt. Was außerhalb der USA und Europa östlich von Lüneburg liegt, ist so aus den Zusammenhängen der Avantgarde ein für allemal ausgeklammert, stammt vom Teufel oder existiert nicht. [...] Das Schaffen eines Kandinskij, Malewitsch, Tatlin, Kupka, Brancusi, Archipenko, Tzara, Ianco und Soutine (aber auch Klee, Moholy und Itten oder ganz allgemein der deutschen Expressionisten) ist aus seinen realen geographischen und kulturell-philosophischen Zusammenhängen herausgerissen und durch die viel später entstandene politische Teilung unseres Globus interpretiert worden. Dies widerspricht allen Tatsachen.«⁴² Die Facetten der Begriffsgeschichte Osten wurden bereits vielfältig reflektiert und in einer Vielzahl von Einzelstudien weiter ausdifferenziert, so ist ihnen Helmuth Hühn im Rahmen *Westen und Osten* als »identifikationsfähige Großstereotype« nachgegangen.⁴³ Gregor Thum ist gemeinsam mit anderen dem *Traumland Osten* im 20. Jahrhundert nachgegangen und hat die an Russland orientierte Rezeption ›des Ostens‹ in die Gegensätze »Ex oriente lux – ex oriente furor« gefasst.⁴⁴ Wegweisend für den Vergleich zweier politischer Systeme ist der Band *Germany and ›The West‹. The history of a Modern Concept* von Martina Steber und Riccardo Bavaj.⁴⁵

»Der Osten« in dem Begriff Ostmoderne unterscheidet sich jedoch von den hier angeführten Begriffsgeschichten und Begriffsalternativen, indem er nicht als Vergleich zu einer wie auch immer zu konturierenden Westmoderne Anwendung findet, sondern auf der Grundlage des Materials vor Ort. Es lohnt sich also, die Trope Osten aus der Perspektive der transcultural studies in den Blick zu nehmen.

Die emanzipierte Ostmoderne

Naoki Sakai hat in seinem Aufsatz »The Dislocation of the West«⁴⁶ an Stuart Halls Formel – »the West and the Rest«⁴⁷ – anknüpfend herausgearbeitet, wie sehr die Trope Westen für eine Dominanzgeste steht, die wie auf einem Koordinatensystem Verhältnisse konstruiert und sich nicht auf reale geografische Räume bezieht: »Just like the racial notion of whiteness, the West does not cohere as a concept in empirical knowledge. The unity of the west is far from being unitarily determinable on empirical grounds. The West, therefore is a mythical construct, which achieves powerful effects on us as it gathers varying and contradicting properties around itself. [...] This is why the West must be understood, first of all, as a mytheme which regulates our imaginations on the world maß and also which functions only as one term of the binary opposition of the West and the Rest.«⁴⁸

Der dekonstruktivistische Ansatz Sakais ist texttheoretisch gedacht, er entwirft eine Theorie der Metapher, die ihre Funktionsweisen, ihr Regime im Kontext des »Borderings« deutlich macht. Dazu zeigt er, wie die Übersetzungsleistung der Metapher eine divergent scheinende Anzahl von Informationen bündelt, synthetisiert und als Denkbewegung legitimiert, ohne jedoch die eigene Funktionsweise offenzulegen. Nach ihren Regeln befragt, stellt sich Übersetzung/ Translation als eine semipermeable Membran dar, die die Informationen vor und nach der Übersetzung filtert. Dieser Filter ist gleichwohl eine Fiktion, die aus der Vorstellung davon besteht, was übersetzbar ist und was nicht und die Sakai als »economy of metaphor«⁴⁹ bezeichnet. Welche Informationen gelangen also nicht durch den Filter. Am Beispiel von Übersetzung als Kommunikation macht Sakai dies fest: »that what is filtered [...] are first and foremost the rules of communication. [...] what cannot pass through the filter is first identified as the particular grammatical qualities of language (phonetics, syntax, morphology, and so forth).«⁵⁰

Es sind also die Bedingungen, in denen sich die Informationen vor der Übersetzung bewegen, die durch einen Filter ausgeschlossen werden, der selbst eine kulturelle Prägung erfahren hat. Vergleichbar mit den Regeln der Kommunikation ist die Übersetzbarkeit von Subjektivität, die jeweils subjektiven Perspektiven, die einer Information vor dem Transfer beiwohnen, als unübersetzbar zurückgestellt.

Auch wenn Sakai diesen Zugriff entwickelt, um die *politics* der Trope Westen zu reflektieren, lohnt es, das Konzept der *vernacular modernity* mit Sakais Ansatz zu verbinden. *Vernacular modernism* reflektiert die Inszenierungen von Raumbegriffen mit dem Konzept der Moderne, die Formel fragt nach den Übersetzungsleistungen zwischen dem konkreten Ort und seinen Erinnerungsschichten im imaginären Raum. Die darin verankerten Wissensbegriffe differenzieren das, was als Raum begriffen wird. Die Trope des Ostens ermöglicht damit, so meine ich, eine Emanzipation von der Trope des Westens. Die binäre Denkbewegung ›Ost‹ – ›West‹ wird aufgebrochen.

Mit dem Begriff der Ostmoderne werden die Filter der Metapher Osten verschoben. Die Moderne als Matrix und somit als omnipräsente Struktur, die sich an die Räume und Orte anpasst, definiert einen Wissensraum, der über die Spezifik des Regionalen seine Unabhängigkeit gegenüber dem Bedeutungsbündel der Trope des Westens behauptet. Mit der Feststellung, dass die konkreten »regionalen Differenzen des lokalen Lebens«,⁵¹ wie Aleida Assmann *vernacular* übersetzt, zwar in den Theorien der Moderne abwesend, aber »in a strong subcurrent of modern praxis« überlebten,⁵² vertritt die Matrix Ostmoderne das Konzept zeitlich und räumlich.

Jasmin Grande hat die Geschäftsführung »Moderne im Rheinland« / Zentrum für Rheinlandforschung der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf inne. Ihre Forschungsschwerpunkte sind regionale Kulturgeschichtsschreibung, Regionen aus interdisziplinärer und wissenstheoretischer Perspektive, Moderne / Modernität im Rheinland und im Vergleich etwa zur Ostmoderne, die Bonner Republik in der Gegenwartsliteratur.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Jaeger, Wolfgang Knöbl, Ute Schneider (Hrsg.), *Handbuch Modernforschung*, Stuttgart 2015.
- 2 Friedrich Jaeger, Wolfgang Knöbl, Ute Schneider, »Einleitung«, in: ebd., S. 1–17, hier S. 3.
- 3 Carsten Ruhl, »Architekturgeschichte und Architekturtheorie«, in: ebd., S. 38–48.
- 4 Stephan Merl, »Russland und Osteuropa«, in: ebd., S. 244–260.
- 5 Ruhl 2015 (wie Anm. 3), S. 38.
- 6 Merl 2015 (wie Anm. 4), S. 244.
- 7 Ebd., S. 244.
- 8 Bruno Latour, Martin Guinand-Terrin, Christophe Leclercq, Donato Ricci, *Reset Modernity. Field Book*, Ausstellungspublikation, Karlsruhe, ZKM 2016, o. S.
- 9 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995, übers. von Gustav Roßler.
- 10 Gottfried Boehm, »Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst«, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, S. 113–128, hier S. 126.
- 11 Online: <<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/stadt-der-moderne/index.html>>, 13.2.2022.
- 12 »Eine faszinierende Architektur spiegelt den Wandel der Zeit und den Geist derer, die die Stadt prägen.« (Ebd.)
- 13 Online: <<https://www.institutfueroestmoderne.eu/>>, 13.2.2022. Zur Gründung des Vereins vgl. Michael Chlebusch, Lars Neuenfeld, »Im Osten was Neues. Ostmoderne trendet«, in: *371 Stadtmagazin*, 1.11.2019 (online: <<https://www.371stadtmagazin.de/magazin/magazin-alle-artikel/im-osten-was-neues/>>, 10.2.2022).

- 14 Online: <<https://chemnitz2025.de/wp-content/uploads/2020/12/BidBook-deutsch.pdf>>, 13.2.2022, S. 42.
- 15 Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, Berlin 2004; Klaus Aschenbach, Jürgen Beyer, Jürgen Seifert, *Das Schillermuseum in Weimar. Ein Stadtbaustein der Ostmoderne*, Weimar 2018.
- 16 Das Archiv der FAZ verzeichnet den ersten Gebrauch des Begriffs Ostmoderne in dem Artikel »Schräger wohnen in der Kunstkoje. Ein erster Rundgang über die ›Art Frankfurt« am 26.4.1997, S. 67: »Bleibt nur der Blick in die Kojen, die Aura des Authentischen, der unmittelbare Kontakt zur allzuoft ein wenig zu gefällig daherkommenden Spät- und Post- bis Ostmoderne.«
- 17 Online: <<https://www.zukunftsinstitut.de/dossier/megatrends/#12-megatrends>>, 5.2.2022.
- 18 Wikipedia verzeichnet zwar noch keinen eigenen Artikel »Ostmoderne«, unter dem Artikel »Nachkriegsmoderne« wird der Begriff jedoch eingeführt und an die Ausstellung von Butter/Hartung rückgebunden; vgl. online: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Nachkriegsmoderne>>, 5.2.2022.
- 19 Sandra Matthäus, »Zum Theorieproblem ›des Ostens‹«, in: Ilko-Sascha Kowalczyk, Frank Ebert, Holger Kulick (Hrsg.), *(Ost)Deutschlands Weg. 35 weitere Studien, Prognosen und Interviews*, Teil II: *Gegenwart und Zukunft*, Berlin, Bonn 2021 (= *Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung* 10676/II), S. 463–482, hier S. 466f.
- 20 Stephan Pabst, »Einleitung«, in: Stephan Pabst, Sylvie Arlaud, Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*, Berlin 2021, S. 7–15, hier S. 7.
- 21 Ebd., S. 9.
- 22 Simone Hain, »Reise nach Moskau: Erste Betrachtungen zur politischen und Struktur des städtebaulichen Leitbildwandels des Jahres 1950 in der DDR«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur und Bauwesen* 39, Nr. 1/2 (1993, Ausgabe A), S. 5–14.
- 23 Hannelore Schlaffer, »Trautes Werkstattgespräch. Übersprungene Moderne: Helmut Böttigers Literaturgeschichte«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.2004, S. 34.
- 24 Stephan Pabst, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*, Göttingen 2016, S. 523.

- 25 Hain 1993 (wie Anm. 22).
- 26 Butter/Hartung 2010 (wie Anm. 15), S. 10.
- 27 *Empfehlungen zu den Regionalstudien (area studies) in den Hochschulen und außeruniversitären Forschungseinrichtungen*, Drs. 7381-06, Mainz, 7.7.2006, S. 7, online: <https://www.forum-transregionale-studien.de/fileadmin/pdf/Forum/grundlagen_texte/wissenschaftsrat.pdf>, 2.8.2022.
- 28 Vgl. z.B. das Plädoyer für eine Regionalliteraturforschung von Martina Wagner-Egelhaaf unter Bezug auf die Geschichte im Fach: »Regionalliteraturforschung heute?!«, in: dies. (Hrsg.), *Region – Literatur – Kultur. Regionalliteraturforschung heute*, Bielefeld 2001, S. 7–16 oder auch die Stellungnahme zur Vergangenheit aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft von Axel Gotthard, »Wohin führt uns der ›Spatial turn‹? Über mögliche Gründe, Chancen und Grenzen einer neuerdings diskutierten historiographischen Wende«, in: Wolfgang Wüst, Werner K. Blessing (Hrsg.), *Mikro-Meso-Makro. Regionenforschung im Aufbruch*, Erlangen 2005 (= *Arbeitspapier*, 8), S. 15–49.
- 29 Vgl. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York 1989, S. 39.
- 30 Gertrude Cepl-Kaufmann, »Denkbild und Praxis. Zur Rhetorik der Region«, in: Gertrude Cepl-Kaufmann, Georg Mölich (Hrsg.), *Konstruktionsprozesse der Region in europäischer Perspektive*, Essen 2010 (= *Düsseldorfer Schriften zur Literatur- und Kulturwissenschaft* 6), S. 45–79, hier S. 78. Vgl. zudem den Beitrag von Gertrude Cepl-Kaufmann, »Das Institut ›Moderne im Rheinland‹ – Zum Forschungsprojekt und seinem identitätskritischen Ansatz einer ›Rhetorik der Region‹«, in: Sikander Singh, Hermann Gätje (Hrsg.), *Identitätskonzepte in der Literatur*, Tübingen 2021 (= *Passagen* 6), S. 51–64.
- 31 Jürgen Joachimsthaler, »Xenodoxie. Kultur als Praxis«, in: Jürgen Joachimsthaler, Eugen Kotte (Hrsg.), *Theorie ohne Praxis – Praxis ohne Theorie. Kulturwissenschaften im Spannungsfeld zwischen Theorie, Didaktik und kultureller Praxis*, München 2009 (= *Kulturwissenschaft als interdisziplinäres Projekt*), S. 143–166.
- 32 Vgl. Aleida Assmann, »Der Kampf um die Stadt als Identitätsverankerung und Geschichtsspeicher«, in: Friederike Eigler, Jens Kugele (Hrsg.) »Heimat«. *At the Intersection of Memory and Space*, Berlin, Boston 2012 (= *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung* 14), S. 71–93.
- 33 Jürgen Joachimsthaler, »Kultur-Innenraum und Kultur-Innenzeit. Eine kurze Reise durch Regionen, Narrative, Behälter-Räume, Semiosphären und andere Konzepte«, in: Marjan Cescutti, Johann Holzner, Roger Vorderregger (Hrsg.), *Raum – Region – Kultur. Literaturgeschichtsschreibung im Kontext aktueller Diskurse*, Innsbruck 2013, S. 107–133, hier S. 109.
- 34 Ebd., S. 117–118.
- 35 Vgl. zu Regionen als Wissenskonstrukte Jasmin Grande, »Christliche Kunst und ihre Institutionen 1919. Modernen in Köln und Düsseldorf«, in: Sandra Franz, Guido Hitze, Stefanie van de Kerkhof u.a. (Hrsg.), *Ein neuer Blick auf Weimar im Westen. Chancen, Belastungen und Erinnerungen in Rheinland und Westfalen*, Publikation angekündigt für 2022.
- 36 Bernd Hüppauf, Maiken Umbach, »Vernacular Modernism«, in: dies. (Hrsg.), *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization and the Built Environment*, Stanford 2005, S. 1–23, hier S. 1.
- 37 Ebd., S. 4.
- 38 Matthäus 2021 (wie Anm. 19), S. 473.
- 39 Vgl. z.B. das Tagungsprogramm »Matrix Moderne | Ostmoderne«.
- 40 Thomas Strauss, »Ostkunst« – nur mit Fragezeichen. Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst« [1981], in: ders., *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne*, München 1995, S. 122–123.
- 41 Ebd., S. 26.
- 42 Zuzana Bil'ová, *Brücken für künstlerische Formen. Netzwerke der Kunst zwischen Westdeutschland und der Tschechoslowakei in der Zeit des Kalten Krieges (1968-1989)*, Diss. Maximilians-Universität München 2017, S. 25, online: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20980/1/Bilova_Zuzana.pdf>, 2.2.2022.
- 43 Helmut Hühn, »Die Entgegensetzung von ›Osten‹ und ›Westen‹. ›Orient‹ und ›Okzident‹ als begriffsgeschichtliche Herausforderung«, in: Ernst Müller (Hrsg.), *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, Hamburg 2005 (= *Archiv für Begriffsgeschichte*, Sonderheft 4), S. 59–67, hier S. 60.
- 44 Vgl. Gregor Thum, *Traumland Osten. Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2006; vgl. insbesondere die Einleitung von Thum »Ex oriente lux – ex oriente furor«, ebd., S. 7–15.
- 45 Riccardo Bavaj, Martina Steber (Hrsg.), *Germany and ›The West. The History of a Modern Concept*, New York, Oxford 2015.
- 46 Naoki Sakai, »The Dislocation of the West«, in: Naoki Sakai, Yukiko Hanawa (Hrsg.), *Traces. A multilingual Journal of cultural Theory and Translation. Specters of the West and the Politics of Translation*, Ithaca 2001, S. 71–94; vgl. auch die Aufnahme und Übersetzung von Sakais Aufsatz in die Edition von Schlüsseltexten zur Transkulturalität von 2015: Naoki Sakai, »Die Verückung des Westens und der Status der Geisteswissenschaften«, in: Andreas Langenohl, Ralph Poole, Manfred Weinberg (Hrsg.), *Transkulturalität. Klassische Texte*, Bielefeld 2015, S. 299–316.
- 47 Stuart Hall, »Five The West and the Rest: Discourse and Power« [1992], in: David Morley (Hrsg.), *Essential Essays*, Bd. 2 *Identity and Diaspora*, New York 2018, S. 141–184.
- 48 Naoki Sakai, »Übersetzung als Filter. Zur Konstruktion eines Innen und Außen von Sprache«, in: *IG Kultur Österreich*, 13.4.2013, online: <<https://igkultur.at/artikel/uebersetzung-als-filter>>, 17.5.2021. Die englische Langfassung des Beitrags ist zuerst am 25.3.2010 in der Online-Version der Zeitschrift *Transeuropéennes. International Journal of Critical Thought* erschienen, online: <<http://www.transeuropennes.org/en/articles/200.html>>, 17.5.2021.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd.
- 51 Assmann 2012 (wie Anm. 32), S. 73.
- 52 Hüppauf/Umbach 2005 (wie Anm. 36), S. 1.

Mythos Mies in Potsdam – von vermeintlichen Vorbildern und gewissen Ähnlichkeiten

Christian Klusemann

In Potsdam hält sich der Mythos, das dortige Institut für Lehrerbildung habe sich unmittelbar auf das Vorbild des 1959–1962 gebauten Home Federal Savings and Loan Association Building in Des Moines, Iowa (USA) von Mies van der Rohe bezogen.

Das Institut für Lehrerbildung war Teil eines in den 1970er Jahren errichteten großmaßstäblichen Baukörpers¹ zwischen Platz der Einheit und Altem Markt, beherbergte seit 1991 die Fachhochschule Potsdam und wurde 2017 im Kontext des ›Wiederaufbaus‹ der ›historischen‹ Stadtmitte abgerissen. Zum Baukomplex gehörte auch die in gleicher Formensprache gehaltene Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, die 2014 zum Bildungsforum umgebaut und überformt wurde. Im Zuge des Abrisses des Instituts für Lehrerbildung wurde Mies sowohl von Gegnern als auch von Befürwortern des ostmodernen Baus herangezogen. Den Gründen dafür soll in diesem Beitrag ebenso nachgegangen werden, wie der Frage danach, ob das Gebäude in Des Moines tatsächlich als *das* Vorbild anzusehen ist.

Mit dem Stützensgang ähnlich einer Kolonnade sowie den vertikalen Wandvorlagen und horizontalen Brüstungselementen unter- und oberhalb hochrechteckiger Fenster gab es gewiss einige Ähnlichkeiten. Am Institut für Lehrerbildung fiel zudem die (von der Fünfgeschossigkeit der Bibliothek abweichende) Dreigeschossigkeit als Parallele zum Gebäude in Des Moines ins Auge. Zugleich zeigten sich Unterschiede. So waren die ›Lisenen‹² nicht bis zur Dachkante durchlaufend und jeweils oberhalb der Stützen paarweise angeordnet. Abweichend waren ferner die Materialität – bei Mies kam primär



[1] Potsdam, Institut für Lehrerbildung, Kollektiv Sepp Weber, 1971 – 1977, Blick vom Alten Markt nach Nordwesten



[2] Des Moines, Iowa, Home Federal Savings and Loan Association Building, Ludwig Mies van der Rohe, 1959 – 1962

Stahl,³ am Institut für Lehrerbildung Stahlbeton zum Einsatz –, die Farbigkeit und die dekorativen, sternförmigen Metall-Elemente an den Rücksprüngen des Instituts für Lehrerbildung, die sich beim Mies-Bau, der zudem eine rein quadratische Kubatur hat und städtebaulich anders eingebunden ist, nicht finden. [Abb. 1, Abb. 2]

Schon 2009 wurden die Wandvorlagen des Potsdamer Gebäudekomplexes seitens des mit dem Umbau der Bibliothek betrauten Architekten Rainer Becker mit Mies van der Rohe assoziiert.⁴ Im Zenit der Debatten um das rekonstruierte ›historische Potsdam‹ und den Verlust der Ostmoderne wurde Mies erneut herangezogen. Während die für den Erhalt des Instituts für Lehrerbildung kämpfende Initiative *Potsdamer Mitte neu denken* den Bau in Iowa sowie die Martin Luther King Jr. Memorial Library in Washington (1972) als mögliche Inspirationsquellen ins Spiel brachte und den Potsdamer Bau damit aufwerten wollte,⁵ war 2015 im Deutschen Architekturforum (online) despektierlich von einer uninspirierten »Kopie« des einst als Bank, heute als Pastoralkolleg genutzten Gebäudes in Des Moines die Rede.⁶ In diesem Kontext habe ich zusammen mit Mitautor*innen 2016 wertneutral Ähnlichkeiten sowie Differenzen benannt und darauf hingewiesen, dass sich eine intendierte Rezeption dieses einen Gebäudes durch Quellenmaterial nicht nachweisen lässt.⁷ Dessen ungeachtet fühlte sich das auf die Potsdamer Debatte aufmerksam gewordene FAZ-Feuilleton ein Jahr später berufen, den Bau in Iowa zum »Original« als Vorlage für den Potsdamer »Nachbau« zu erheben, dies wiederum mit der Intention, das Institut für Lehrerbildung zu verteidigen und in den Kontext der Nachkriegsarchitektur einzuordnen.⁸ In Facebook-Gruppen wie FG Ostmodern hielten sodann Kritiker den vergleichenden Blick nach Westen für den Ausdruck eines Narratives, das die westliche Nachkriegsmoderne und die Ostmoderne leichtfertig gleichsetze.

Nun ist es nicht so, dass man sich in der DDR nicht mit Mies van der Rohe auseinandergesetzt hätte. Als 1960 auf der *Ersten Theo-*

retischen Konferenz der Deutschen Bauakademie »curtain-wall und Skelettbauweise als [...] Elemente westlicher Architektur« benannt wurden, derer man sich für eine »sozialistische Architektur« bemächtigen könne,⁹ betonte Bruno Flierl, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theorie und Geschichte der Architektur an der Akademie, Mies »habe mit seinen klaren kubischen Bauten Werke von kühler Schönheit geschaffen, deren Tradition heute auch in der Sowjetunion weitergeführt werde, beispielsweise in Wlassows Entwurf für einen Palast der Sowjets in Moskau.«¹⁰

Nach dem Ende der DDR haben Architekturhistoriker*innen prominente Sonderbauten im Kontext der Frage nach Verflechtungen der Nachkriegsmoderne in Ost und West in Relation zu Mies van der Rohe gesetzt.¹¹ So sieht Christine Meyer den von Wolfgang Hänsch entworfenen und 1969 eröffneten Dresdner Kulturpalast – mittelbar über »Theaterbauten, die in Mies' Nachfolge entstanden sind« – im Fahrwasser des Wettbewerbsentwurfs für das Nationaltheater in Mannheim (1953).¹² Laut Elmar Kossel sei nicht nur das New Yorker Lever House (SOM / Gordon Bunshaft, 1951–1952) inspirierend für das von 1961 bis 1964 am Berliner Alexanderplatz errichtete Haus des Lehrers gewesen, sondern dessen Architekt Hermann Henselmann habe die Vorhangfassade »mit einer vertikalen Profilierung nach dem Vorbild von Mies van der Rohes Seagram-Building von 1958« versehen.¹³ Auch der Palast der Republik (Kollektiv Heinz Graffunder, 1973–1976) wurde mit dem Großmeister der Moderne in Zusammenhang gebracht: »Neben der Farbigkeit der Gläser und der [...] darauf abgestimmten Profile rekurrir[e] [...] die graphische Ausarbeitung der Fassade [...] auf die Fassadengestaltung des Seagram Buildings«, schreibt Anke Kuhrmann. Die Betonung »der Aluminiumdeckprofile der Palast-Curtain Wall spiegel[e]« ein »Mies'sche[s] Prinzip [...] wider.«¹⁴ Und auch einem im Verhältnis weniger bekannten Bau, der Robotron-Kantine in Dresden (Herbert Zimmer und andere, 1969–1972), wurde unlängst durch Aktivisten von ostmodern.org eine Ähnlichkeit zum 1951 fertiggestellten Farnsworth House attestiert.¹⁵

Vor dieser Folie sind weitere Fachleute geneigt, auch die Gestalt des Instituts für Lehrerbildung oder des wenige Jahre älteren Potsdamer Datenverarbeitungszentrums (Kollektiv Sepp Weber, 1969–1971, im Volksmund Rechenzentrum genannt) in erster Linie mit einer Rezeption Mies van der Rohes zu erklären. So wurde ich vor zwei Jahren seitens der Redaktion gebeten, für einen Online-Beitrag im Lernort Garnisonkirche auf die »Verwandtschaft« mit dem Werk des Architekten hinzuweisen, insbesondere wegen der auch am Rechenzentrum zu findenden »Lisenen«. Doch erscheint der *alleinige* Verweis auf diese formalen Ähnlichkeiten ohne weitere Erklärung verkürzt, weil er die speziellen Bedingungen der Genese der Potsdamer Bauten außer Acht lässt. Dies soll im Folgenden – basierend auf neuen Re-

chercheergebnissen und Gesprächen mit dem an der Gestaltung des Komplexes aus Bibliothek und Institut für Lehrerbildung sowie des Rechenzentrums beteiligten Architekten Wolfgang Kärigel – differenzierter dargelegt werden.

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass in der DDR jenseits herausragender Projekte – im Zuge derer mehr Freiheiten im Entwurf und in der Wahl der Materialien möglich waren – die bei öffentlichen Bauaufgaben vielfach angewandte Skelettbauweise mit getypten Elementen häufig zu einer kubischen »Grundgestalt« führte,¹⁶ auch wenn das Sortiment der vorgefertigten Bauteile aus bestimmten »Baukästen« eine gewisse Flexibilität in der Baukörpergestaltung zuließ. Der zunehmende Grad der Industrialisierung aus ökonomischen Gründen konnte paradoxerweise zum Problem werden, wenn seitens höchster Stellen ein besonderer Anspruch an die Architektur und ihre städtebauliche Einbindung gestellt wurde.

Walter Ulbricht hatte bei einem Besuch im Jahr 1967 die unter Leitung des Potsdamer Stadtarchitekten Werner Berg stehende Zentrumsplanung kritisiert und vor Monotonie gewarnt. Die Forderung nach gestalterischen Eigenheiten betraf zunächst das Rechenzentrum in der Breiten Straße am Standort der 1968 gesprengten Garnisonkirche. Um den Vorwürfen des Ersten Sekretärs des ZK der SED entgegenzuwirken, »individualisierten« die Architekten der aus dem VEB Hochbauprojektierung Potsdam ausgelagerten Brigade um Sepp Weber, darunter Wolfgang Kärigel, das zugrundeliegende Konstruktionssystem SK-Ost. Sie konzipierten ein eigenes Fensterformat und ließen (heute nicht mehr vorhandene) sondergefertigte Aluminiumprofile zur vertikalen Gliederung der Fassaden installieren – und zwar laut Kärigel in Anlehnung an historische Potsdamer Bauten aus der Zeit Friedrich II., wie beispielsweise das benachbarte Schauportal des Langen Stalls.¹⁷ Dies geschah noch bevor Fritz Eisels Mosaik *Der Mensch bezwingt den Kosmos* (1969–1972) zwischen den im Erdgeschoss sichtbaren Stützen angebracht wurde.

Hinsichtlich der architektonischen Gestaltung der Gebäude im Bereich des Alten Markts verlangte die *Direktive des Politbüros über die Neugestaltung des Zentrums* von 1968, dass »das Hauptaugenmerk zur Überwindung der Einförmigkeit [...] auf die plastische Gliederung [...] zu richten« sei.¹⁸ Ein Jahr später hieß es im Generalbebauungsplan, »auf dem Standort des alten Potsdamer Stadtkernes« seien »die historischen Bauwerke Altes Rathaus[,] Knobelsdorff-Haus [...] und Nikolaikirche mit neuen Bauwerken zu einer architektonischen Einheit« zusammenzuführen.¹⁹ Nachdem etliche Wettbewerbe vorausgegangen waren und das Nutzungskonzept gefunden war, wurde Ende der 1960er Jahre in Beratungen zwischen Stadtarchitekt Werner Berg, dem Architekten Sepp Weber, der SED-Bezirksleitung und Vertretern der Deutschen Bauakademie für den Komplex aus Bibliothek und In-

stitut für Lehrerbildung festgelegt, dass dieser aus kubischen Baukörpern (für verschiedene Nutzungsbereiche) samt Innenhöfen zur Belichtung bestehen solle, wobei Fassadenrücksprünge für Auflockerung sorgen und zugleich auf die Plastizität historischer Gebäude in Potsdam verweisen sollten. Ferner wurde eine »Arkadensituation« ins Spiel gebracht – dies unter anderem mit der pragmatischen Begründung, die Aufenthaltsqualität im Bereich der Geschäfte im Erdgeschoss zu erhöhen.²⁰

Der beteiligte Architekt Hartwig Ebert erinnert sich, dass es »schwierig« gewesen sei, »für ein Gebäude dieser Größe einen Baubetrieb zu finden«. Am Ende fiel die Wahl auf »das Bau- und Montagekombinat Ost« mit Betriebsstellen in Frankfurt/Oder und in Potsdam als »einzige[m] Betrieb, der in der Lage [gewesen sei], dieses Gebäude zu bauen«.²¹ Wie Wolfgang Kärgel konkretisiert, lag sowohl dem Institut für Lehrerbildung als auch der Bibliothek der VGB – der Vereinheitlichte Geschossbau – zugrunde. Es handelte sich um ein Baukasten-System für den Stahlbeton-Skelettbau, um eine Stützen-Riegel-Konstruktion,²² die »in Verbindung mit Gelenken und Kernen ergänzender Bauweise beliebige Gebäudeformen« ermöglichen sollte.²³ War die L- oder S-förmige Großform des Potsdamer Baukomplexes schon seit Anfang der 1960er Jahre vorgesehen, konnten mit dem VGB die Innenhöfe, die Rücksprünge sowie der quergestellte Riegel am Alten Markt verwirklicht werden. Die Geschossanzahl war ebenfalls variabel. Der VGB ließ außerdem (wie alle Skelettkonstruktionen mit nichttragenden Fassadenelementen) zu, die äußeren Stützen in der Erdgeschosszone freizulegen, was automatisch zu einer Art Kolonnadengang führte.

Vergleichbares gibt es auch bei Mies van der Rohe.²⁴ Werner Berg oder Sepp Weber benötigten diesen aber nicht als alleinigen Impulsgeber. Letztlich geht die Idee der freiliegenden Stützen in der Moderne des 20. Jahrhunderts auf Le Corbusier zurück, und zum Zeitpunkt der Potsdamer Planung waren sie längst zu einem *der* Charakteristika des bis in die 1950er Jahre weiterentwickelten International Style geworden.²⁵ Zudem finden sie sich an früher oder zur gleichen Zeit errichteten DDR-Gebäuden, unter anderem den eingangs erwähnten. Wie Kärgel anführt, sei Stadtarchitekt Werner Berg durchaus an westdeutscher Architektur interessiert gewesen und habe ein Faible für Sep Ruf gehabt, der sich seinerseits intensiv mit Mies auseinandersetzte.²⁶ Ein konkreterer Link zu Mies findet sich im Kontext dieser Planungsphase nicht.

Ein neuerer Archivfund bestätigt, dass sich Berg mit dem Bau geschehen im Westen beschäftigte. So wurde der Gedanke an Kolonnaden, wie der Wunsch nach Auflockerung der Fassaden, womöglich auch durch einen Bau von Alvar Aalto in Wolfsburg angestoßen. Das dortige Kulturzentrum (1958–1962) weist im Ganzen allerdings weni-



[3] Wolfsburg, Alvar-Aalto-Kulturhaus (Kulturzentrum), Alvar Aalto, 1958–1962

ger Ähnlichkeiten zum Potsdamer Komplex auf als die Bauten Mies van der Rohe. Wie unterstrichene Textpassagen in einem Aufsatz zeigen, der Werner Berg zusammen mit Fotos zugespielt worden war, kann der Aalto-Bau zumindest als Referenzobjekt für die Frage gelten, wie eine Bibliothek und eine Bildungseinrichtung (in diesem Falle eine Volkshochschule) in *einem* Gebäudekomplex unterzubringen seien.²⁷ Ob die bei Aalto in eigenwilliger Form zu findende vertikale Betonung von Fassadenabschnitten für Berg inspirierend war, liegt im Dunkeln.²⁸ [Abb. 3]

Der Gedanke an eine vertikale Betonung der Fassaden wurde laut Kärigel erst im Laufe der Zeit in die Überlegungen zur Ausgestaltung der Bibliothek und des Instituts für Lehrerbildung einbezogen. Denn nach den ersten Versuchen, dem Baukörper eine eigene Note zu geben, wurde dieser erst in einem zweiten Schritt durch das Architektenkollektiv um Sepp Weber – laut Kärigel so, wie es eben »machbar« war, – individualisiert. Als Ornament ohne Potsdam-Bezug kamen Wolfgang Kärigel die *Sterne* in den Sinn, die von ihm entworfen und vor die Glasflächen im Bereich der Rücksprünge gehängt wurden. [Abb. 4] Dabei hatte Kärigel nach eigener Aussage Warenhausfassaden »aus West und Ost« vor Augen.²⁹ Der Grund für die vertikale Gliederung rühre indes, wie schon beim Rechenzentrum, aus den politischen Vorgaben für ein individuelles Antlitz, das sich zudem an der barock-klassizistischen Potsdamer Stiltradition orientieren sollte. In Anlehnung an die zum Teil palladianisch geprägten Schauffassaden aus dem 18. Jahrhundert mit ihren Lisenen, Pilastern oder Säulen in Kolossalordnung sollten nach einem Einfall von Wolfgang Kärigel und Sepp Weber Stahlbeton-»Lisenen« vor die typisierten Außenwandelemente montiert und außerdem ein vertikales Fensterformat verwendet werden.³⁰ Von Kärigel stammt auch die Idee



[4] Potsdam, Institut für Lehrerbildung, Kollektiv Sepp Weber, 1971 – 1977, Blick über die Friedrich-Ebert-Straße nach Osten



[5] Potsdam, Alter Markt mit Institut für Lehrerbildung, Nikolaikirche und Altem Rathaus (Sommer 2017)

der eingangs erwähnten, von den Bauten Mies' abweichende ›Doppelsebene‹. Doppelpilaster oder Doppelsäulen sind beispielsweise am neu-alten Stadtschloss oder auch am Schauportal des Langen Stalls zu finden. Bei allen Wandvorlagen handelte es sich um »objektbezogene Sonderanfertigungen«.³¹

Die einzeln oder eben paarweise vorgehängten ›Lisenen‹ wurden – so gab es das 1977 durch die Fachschule für Werbung und Gestaltung Berlin erarbeitete Farbkonzept für die historischen und neuen Bauten rund um den Alten Markt vor – weiß gestrichen, um sich vom gelblichen Farbton der Wandflächen abzuheben.³² [Abb. 5] Diese Art der Kontrastierung ist für viele Barockbauten in der Havelstadt charakteristisch. Ob der Farbton überdies an ebenjenem zahlreicher barocker Wohnhäuser Potsdams orientiert war oder gar an das etwas hellere Gelb des Schlosses Sanssouci erinnern sollte, muss nach derzeitigem Stand der Recherche offenbleiben.³³ Allein die Entscheidung für ein Ockergelb liegt in Potsdam aber nahe.³⁴

Was die Wandvorlagen angeht, wurde also nicht einfach »das konstruktive Prinzip des Stahlbetonskeletts auf die Gebäudehülle übertragen«, wie in der bisherigen Forschung angenommen wird.³⁵ Sie fungierten als reines Schmuckwerk. In diesem Punkt gibt es die deutlichste Überschneidung mit Mies van der Rohe. Dieser wollte zwar indirekt auf die Konstruktion verweisen, hatte aber die nicht-tragenden bronzebeschichteten Stahlträger am Seagram Building als ›Ornament‹ verwendet. Dieses ›Ornament‹, das sich auch bei dessen früheren Projekten – zum Beispiel als Profilierung der für Mannheim geplanten Glasfassade, dann als Doppel-T-Träger bei den meisten Bauten seines Spätwerks – fand, war bei Mies im Regelfall ohne Ortsbezug, laut dem am Seagram Building beteiligten Architekten Philipp Johnson aber als Hommage an die Klassik gedacht. Vor diesem Hintergrund kann Wolfgang Kärrels Aussage verstanden werden, dass in Potsdam »analoge Rahmenbedingungen« zu »analogen Gestaltungsmitteln« geführt hätten.³⁶

Über diese Parallelen habe man sich im Entwurf jedoch keine Gedanken gemacht. Die Ideen seien laut Kärigel eigenständig entwickelt worden. Zugleich führt er an, dass Mies' Spätwerk, wie die Architektur des Westens überhaupt, für Kärigel und seine Kollegen »leitbildhaft im Sinne einer großen Klammer, eines Überbaus oder einer Strömung gewesen« sei.³⁷ Überdies ist nicht zu vergessen, dass Mies' Erstlingswerk mit dem Haus Riehl im heutigen Babelsberg steht. Das Schaffen von Mies war also nicht zuletzt in der Potsdamer Bau-geschichte verankert.

Auch wenn das Projekt am Alten Markt nicht im luftleeren Raum entstand und die Architektur des »Westens« den Architekten bekannt war, erscheint aufgrund der herausgestellten Aspekte zumindest die Rede von dem *einen* Vorbild in Des Moines, oder gar einer »Kopie« übertrieben. Damit wird suggeriert, dass die Ostmoderne ausnahmslos unter Bedingungen entstand, in denen es *jederzeit* möglich gewesen wäre, jedwede Einflüsse ohne Hindernisse zu rezipieren. Selbst wenn die Architekten genau das – eine direkte Hommage an dieses Gebäude – intendiert hätten, so war Derartiges nur in Ausnahmen möglich, beispielsweise bei den eingangs genannten »Prestigebauten«. Denn die Ostmoderne war »stärker von politischen Vorgaben [...] zur Ökonomisierung bestimmt als die [Moderne] in der Bundesrepublik. [...] Die Architekten haben die Vorgabe, sparsam zu bauen, umgesetzt, indem sie typisiert haben«.³⁸

In Potsdam formte sich die endgültige Gestalt des mit Fertigteilen aus dem VGB-Elementekatalog errichteten Gebäudes aus diesem Grund sukzessive aus. Dabei ist von mehreren direkt und indirekt rezipierten Einflüssen auszugehen.

Die Stützen, die unter anderem von Bauten von Mies van der Rohe oder von Alvar Aalto inspiriert sein könnten, waren bereits vorgesehen, bevor der Gedanke an Wandvorlagen für den Komplex aus Bibliothek und Institut für Lehrerbildung aufkam. Der »Kolonnadengang« rührte in erster Linie aus funktionalen Aspekten beziehungsweise der Nutzung und konnte mit der Vereinheitlichten Geschossbauweise abgedeckt werden. Gleichzeitig vermittelten die Stützen, ob beabsichtigt oder nicht, zum Portikus der Nikolaikirche.

Die augenscheinlichste Parallele zu Mies' Spätwerk liegt in der Abstraktion eines klassischen Ornaments mittels (hier sondergefertigter) lisenenartiger Wandvorlagen durch Sepp Weber und Wolfgang Kärigel, die in einem zweiten Schritt installiert wurden. Die Analogien zwischen den Nachkriegsbauten Mies van der Rohes und dem Institut für Lehrerbildung beziehungsweise der Bibliothek liegen nach meiner Ansicht eher allgemein in einem gestalterischen Ausdruck im Mies'schen Sinne, jenseits des einen Baus in Iowa. Außerdem hatten sich Stützen in der Sockelzone sowie vertikal betonte Vorhangfassaden bis in die 1960er Jahre im Westen längst an zahlreichen, vor allem

öffentlichen Bauten durchgesetzt. Das war den Architekten um Berg, Weber und Kärgel »bis zum Mauerbau, zum Teil noch danach« aus »zugänglichen« Zeitschriften wie etwa der *Deutschen BauZeitschrift* (DBZ) bekannt.³⁹

Ähnliche Gestaltungsmuster für im weitesten Sinne pavillonartige Bauten fanden sich (zu diesem Zeitpunkt) auch in der Sowjetmoderne.⁴⁰ Mit Blick auf die DDR sei noch angeführt, dass die Betonung der Vertikalen in den 1950er Jahren für viele Bauten der klassizistisch durchdrungenen Architektur der Nationalen Tradition kennzeichnend war (für die es Vorläufer in der Hochhausarchitektur der 1920er Jahre gibt), angefangen mit den Keramik-Lisenen an Hermann Henselmanns Hochhaus an der Weberwiese von 1952. In der DDR-Moderne der 1960er Jahre gewannen strukturell-expressive Momente an Boden, man denke etwa an das 1995–1996 abgerissene Außenministerium der DDR in Ost-Berlin (Josef Kaiser und andere, 1964–1967), dessen Vorhangfassade mit kunststoffbeschichteten »Lisenen« gegliedert wurde.⁴¹

In Potsdam ist eine vertikale Fassadengliederung durchaus naheliegend. Mit Blick auf den Bauplatz des Komplexes sei nicht nur an die Doppelpilaster- oder Säulen am Ende der 1950er Jahre gesprengten Stadtschloss oder am Alten Rathaus gedacht. Direkt am Standort des Riegels zum Alten Markt stand bis 1945 der Plögersche Gasthof mit Kolossalordnung, der momentan rekonstruiert wird. Die angestrebte Einordnung des Gebäudes in das städtische Umfeld beinhaltete zudem eine (den Bauten Mies' fremde) helle Farbigkeit sowie Rücksprünge des Baukörpers in postulierter Anlehnung an Risalite Potsdamer Barockbauten. – Derartige Anpassungsversuche kamen auch andernorts in der DDR vor. So stand oft »die Grundgestalt, nicht aber die Gestaltung des einzelnen Baus fest. Hier verblieben Architektinnen und Architekten [...] Spielräume, die selbst dazu genutzt werden konnten, Assoziationen an historische Gebäudeformen oder an lokale »Traditionen« hervorzurufen«. ⁴²

Im Potsdamer Fall dienten ironischerweise Gestaltungselemente der internationalen (und damit auch westlichen) Nachkriegsmoderne dem Versuch, mit organisatorisch und technisch einfachen Mitteln einen solchen Bezug herzustellen.

Die Kenntnis um die Ansätze der Architekten, die, so gut es eben ging, versuchten dem Bau eine individuelle Note zu geben und eine Angleichung an die historischen Umgebungsbauten zu erzielen (und sie hätten laut Kärgel gerne noch mehr gewollt),⁴³ zeigt nicht zuletzt, dass die Ostmoderne nicht ausnahmslos als geschichts- oder ortlos zu verstehen ist. Der aus Fertigteilen errichtete Gebäudekomplex zeigte mit den erst schrittweise applizierten Dekorationselementen und durch seine Farbigkeit einen Gestaltungswillen, der nach der Überformung des Bibliotheksteils und dem Abriss des Instituts für

Lehrerbildung nicht mehr nachvollziehbar ist. Dies gilt auch für die *Sterne* ohne Ortsbezug, die an zeitgenössische Warenhausfassaden aus Ost und West anknüpfen, jedoch in ihrer spezifischen Form für das Institut für Lehrerbildung entworfen wurden.

Christian Klusemann studierte Kunstgeschichte, Neuere Geschichte und Philosophie an der Technischen Universität Dresden und der Freien Universität Berlin; er war 2011–2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg, ebd. seit 2018 im DFG-Forschungsprojekt *Peter Grund (1892–1966) – Dortmund, Düsseldorf, Darmstadt*; seit 2022 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Unteren Denkmalbehörde in Hamm/Westfalen. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, besonders Architektur und Städtebau der DDR, Architektur im Nationalsozialismus, Nachkriegsmoderne; 2016–Ende 2022: Dissertationsprojekt zur DDR-Architektur der 1950er Jahre.

Anmerkungen

- Das Institut für Lehrerbildung, das zu DDR-Zeiten den Beinamen Rosa Luxemburg trug, entstand zwischen 1971 und 1977. Die im Kollektiv um Sepp Weber maßgeblich wirkenden Architekten waren Wolfgang Merz, Dieter Lietz und Herbert Gödicke. Für den von 1970 bis 1974 gebauten Bibliotheksteil waren außer Sepp Weber die Architekten Hartwig Ebert, Peter Mylo und Fritz Neuendorf verantwortlich, die auch das benachbarte Wohnhaus Am Alten Markt 10, den sogenannten Staudenhof, projektierten. Vgl. auch den Beitrag Atreju Allah-verdy, Juliane Johannsen, Christian Klusemann, »Institut für Lehrerbildung / Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek«, in: Christian Klusemann (Hrsg.), *Das andere Potsdam. DDR-Architekturführer. 26 Bauten und Ensembles aus den Jahren 1949–1990*, Berlin 2016, S. 191–199. Dort ist mit Bezug auf ältere Forschungen noch von Dieter Lenz die Rede. Der korrekte Nachname lautet jedoch Lietz (s. oben). In der »Truppe um Sepp Weber« war der Architekt Wolfgang Kärge für die Ausgestaltung von Fassaden zuständig (Interview des Autors mit Wolfgang Kärge, 23.6.2020).
- Der für entsprechende Fassadenelemente aus vormodernen Epochen übliche Begriff der Lisene wurde und wird von den am Bau des Instituts für Lehrerbildung beteiligten Architekten benutzt und findet sich überdies in zeitgenössischen Quellen (s. unten). Auch wird der Terminus verschiedentlich in der Fachliteratur zur Nachkriegsmoderne verwendet. Krohn spricht hinsichtlich der Doppel-T-Träger bei Mies sogar vom »Pilaster« (Carsten Krohn, *Mies van der Rohe – Das gebaute Werk*, Basel 2014, S. 81).
- Ebd., S. 192.
- Siehe D.B., »Ein Entwurf, der überzeugte«, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 17.1.2009, online: <<https://www.tagesspiegel.de/potsdam/landeshauptstadt/ein-entwurf-der-uberzeugte-764337.html>>, 24.11.2021. Auch Rainer Becker spricht von »Lisenen«.
- Posts der Initiative Potsdamer Mitte neu denken auf deren Facebookseite vom 13. und 25.10.2015, online: <<https://www.facebook.com/PotsdamsMitte/>>, 24.11.2021.
- Post #382 des Users Konstantin im Deutschen Architekturforum vom 28.10.2015, online: <<https://www.deutsches-architekturforum.de/thread/12597-potsdam-wiederherstellung-historische-mitte-diskussionsthread/?pageNo=20>>, 24.11.2021.
- Allahverdy [Johannsen/Klusemann 2016 (wie Anm. 1), S. 193–194.
- Niklas Maak, Claudius Seidel, »Make Potsdam schön again«, in: *FAZ*, 10.4.2017, online: <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/stadtplanung-make-potsdam-schoen-again-14953237.html>>, 24.11.2021.
- Elmar Kossel, *Hermann Henselmann und die Moderne. Eine Studie zur Modernerezeption in der Architektur der DDR*, Königstein

im Taunus 2013, S. 156 (mit Bezug auf die Publikation *Probleme des Städtebaus und der Architektur* im Siebenjahrplan der Deutschen Bauakademie von 1961).

- Christine Meyer, *Kulturpaläste und Stadthallen der DDR. Anspruch und Realität einer Bauaufgabe*, Hamburg 2005, S. 235–236; S. auch Kossel 2013 (wie Anm. 9), S. 146.
- Zu diesen siehe z.B. Kerstin Wittmann-Englert (Hrsg.), *Verflechtungen. Berlin in der Architektur der 1960er Jahre*, Berlin 2017.
- Meyer 2005 (wie Anm. 10), S. 257.
- Kossel 2013 (wie Anm. 9), S. 156.
- Anke Kuhrmann, *Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses*, Petersberg 2006, S. 129.
- Sebastian Kositz, »Antrag im Stadtrat: Linke will Robotron-Kantine vor dem Abriss retten«, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 11.12.2018, online: <<https://www.dnn.de/lokales/dresden/antrag-im-stadtrat-linke-will-robotron-kantine-vor-dem-abriss-retten-LD5KACU2H75MHD3LUU6OMN7JKI.html>>, 24.11.2021.
- Ulrich Hartung, »Funktionstypen und Gestalttypen in der DDR-Architektur der sechziger Jahre«, in: Christoph Bernhardt, Thomas Wolfes (Hrsg.), *Schönheit und Typenprojektion. Der DDR-Städtebau im internationalen Kontext*, Erkner 2005 (= *Regio Transfer*; 5), S. 181–207, hier S. 195.
- Siehe dazu (z.T. mit ähnlichen oder gleichen Formulierungen) Christian Klusemann, »Architektur des Rechenzentrums«, in: *Lernort Garnisonkirche*, Potsdam 2020, online: <<http://lernort-garnisonkirche.de/?p=848>>, 28.11.2021, online: <<http://lernort-garnisonkirche.de/?p=848>>, 28.11.2021.
- »Direktive des Politbüros des ZK der SED über den beschleunigten Aufbau des Stadtzentrumskerns von Potsdam« (1968), zit. n.: Christina Emmerich-Focke, *Stadtplanung in Potsdam 1945–1990: Kollision des Sozialismus mit dem städtischen Erbe Brandenburg-Preußens in Potsdam*, Potsdam 1999, S. 180; s. auch Christian Klusemann, »1960er Jahre«, in: Klusemann 2016 (wie Anm. 1), S. 105–106.
- »Generalbebauungsplan der Bezirksstadt Potsdam, 1. Arbeitsstufe (Generalbebauungsschema), Rat der Stadt Potsdam, Stadtbauamt, 28.8.1969«, S. 22, in: Landeshauptstadt Potsdam, Dokumentation Stadtentwicklung.
- Interview des Autors mit Wolfgang Kärge, 12.8.2021.
- »Kleinteilige Räume statt politischer Geste. Interview mit den Architekten Hartwig Ebert und Hiltrud Berndt zur Fachhochschule am Alten Markt in Potsdam«, in: *Baunetzwoche* 487, 13.4.2017, S. 23, online: <https://media.baunetz.de/baunetzwoche/get-pdf.php?pdf=/dl/2154921/baunetzwoche_487_2017.pdf>, 28.11.2021.
- Volker Mund, »Skelettbau«, in: Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Moderne Architektur der DDR. Gestaltung Konstruktion Denkmalpflege*, Leipzig 2020, S. 59–64, hier S. 60.
- VEB Betonleichtbaukombinat Dresden (Hrsg.), *Vereinheitlichter Geschosshbau VGB. Angebot des VEB Betonleichtbaukombinat für mehrgeschossige Stahlbetonskelett-Bauten in Montagebauweise*, o. D., online: <<https://www.bbr-server.de/bauarchivddr/archiv/plarchiv/00891-3579/akten-und-mappen-pdf/00891-3579-vgb-angebotsprospekt.pdf>>, 24.11.2021. Möglich war eine variable Geschosshzahl. Die »Flächenausdehnung« war »unbegrenzt«, ebd. S. 1.
- »Mies's columns, or pilotis, are a key feature of his work.« (Elizabeth Stoloff Vehse, »Classicism as Foundation in Architecture: Ludwig Mies van der Rohe's Richard King Mellon Hall of Science and Michael Graves's Erickson Alumni Center«, in: *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports* 848 (2011), S. 38–39).
- Diese Pilotis wurden bereits 1923 durch Le Corbusier in seinen *Fünf Punkte[n] für eine neue Architektur* für die Moderne dienstbar gemacht.

- 26 Kärge! bestätigt, dass die (Potsdamer) Architekten auch nach Westen schauten. Er selbst habe Ende der 1950er Jahre, also vor dem Mauerbau, die Neubauten der Interbau im Hansaviertel oder die Schwangere Auster mit seiner Kamera festgehalten (Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021).
- 27 Ordner »Politbürovorlage«, in: Landeshauptstadt Potsdam, Dokumentation Stadtentwicklung.
- 28 Kärge! kann dazu keine Auskunft geben (Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021).
- 29 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021.
- 30 Ebert, Berndt 2017 (wie Anm. 21). Das hat auch Wolfgang Kärge! im Interview am 12.8.2021 bestätigt. Die Fenster seien laut Kärge! eigens für den Standort entwickelt worden, allerdings beinhaltete auch das VGB-Sortiment hochrechteckige Fenster. Siehe dazu VEB Betonleichtbaukombinat Dresden (wie Anm. 23).
- 31 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021.
- 32 »Fachschnule für Werbung und Gestaltung Berlin, Farbgestaltung Stadtzentrum Potsdam, 1977«, in: Landeshauptstadt Potsdam, Dokumentation Stadtentwicklung. Das Farbkonzept sah im Bereich des Alten Markts einen »Dreiklang« vor: Gelb für das Bildungszentrum, Rosa für den Obelisken und Grün für das Knobelsdorff-Haus neben dem hellen Alten Rathaus (ebd.); S. auch o. A., »Fachhochschule Potsdam – Machtkampf um Potsdams Mitte«, in: Christopher Falbe, Dina Dorothea Falbe (Hrsg.), *Architekturen des Gebrauchs. Die Moderne beider deutscher Staaten, 1960-1979*, Weimar 2017, S. 84–92, hier S. 90.
- 33 Siehe Allahverdy, Johansen, Klusemann 2016 (wie Anm. 1), S. 195.
- 34 Fachschnule für Werbung und Gestaltung 1977 (wie Anm. 32).
- 35 METROPOLAR (Hrsg.), *Und der Zukunft zugewandt. Potsdam und der gebaute Sozialismus*, Potsdam 2011, S. 64; S. auch Atreju Allahverdy, Christian Klusemann, »Datenverarbeitungszentrum«, in: Klusemann 2016 (wie Anm. 1), S. 163–167, hier S. 164.
- 36 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 23.6.2020; S. auch Klusemann 2020 (wie Anm. 17).
- 37 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021. Mies wurde auch in der *Deutschen Architektur* behandelt, etwa in einer Rezension des 1965 veröffentlichten Buches *Mies van der Rohe – Die Kunst der Struktur* von Werner Blaser. Der Rezensent war der Ansicht, die Publikation sei »[b]rauchbar [...] wegen der zumeist ausgezeichneten Abbildungen von Entwürfen, gebauten Objekten, Konstruktionsdetails, und Fotomontagen.« (Adalbert Behr, »Rezension von Werner Blaser, *Mies van der Rohe – Die Kunst der Struktur*, 1965«, in: *Deutsche Architektur* 1 (1967), S. 62–63; S. dazu auch Klusemann 2020 (wie Anm. 17).
- 38 »DDR-Alltagsarchitektur aufheben und später den Kindern zeigen? Nachlese zur Tagung *Denkmal Ost-Moderne II* in Weimar. Arnold Bartetzky im Interview mit Roman Hillmann«, in: *Bausubstanz* 5-2 (2014), S. 68–73, hier S. 68, online: https://www.uni-weimar.de/fileadmin/user/fak/architektur/professuren_institute/Denkmalpflege_und_Baugeschichte/Downloads/Allgemein/Ost-Moderne_II/OstMod_Interview_RHillmann.pdf, 28.11.2021.
- 39 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021. Andreas Butter schreibt einordnend über die entwerferischen Ansätze der Architekten in der DDR (unter Berücksichtigung der Freiheiten, die ihnen geblieben waren): »Die subjektive Gewissheit des Entwerfers vom originären Charakter seiner Leistung spricht nicht gegen den Einfluss bewusst und unbewusst aufgenommenener Anregungen.« Andreas Butter, »BEROLINA – MOSKAU – INTERNATIONAL. Bautypologische Bezüge zwischen Ost und West«, in: Kerstin Wittmann-Englert (Hrsg.), *Verflechtungen. Berlin in der Architektur der 1960er Jahre*, Berlin 2017, S. 54–70, hier S. 56.
- 40 Für den Hinweis danke ich Christopher Nickol. Wolfgang Kärge! meint dazu, solche Gliederungs- bzw. Gestaltungselemente seien allein aufgrund »ähnlicher Ausgangslagen« oder auch rein pragmatisch als Sonnenschutz zur Anwendung gekommen (Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021).
- 41 Diese Textpassage wurde bis auf eine marginale Änderung übernommen aus: Klusemann 2020 (wie Anm. 17).
- 42 Hartung 2005 (wie Anm. 16), S. 195; S. auch Roman Hillmann, »Gesellschaftliche Bauten«, in: Wüstenrot Stiftung 2020 (wie Anm. 22), S. 90–102, hier S. 91–92.
- 43 Interview des Autors mit Wolfgang Kärge!, 12.8.2021.

Fotonachweise

- [1] Willo Göpel, Lizenz: CC BY-SA 3.0 / CC BY-SA 3.0 DE.
 [2] The Art Institute Of Chicago | artic.edu.
 [3] Zahlenmonster, Lizenz: CC BY-SA 3.0.
 [4] Christian Klusemann, 2013.
 [5] Rüdiger Seyffer, 2017.

Zwischen nationaler und internationaler Moderne – das Erbe des Bauhauses in der SBZ/DDR zwischen 1945 und 1956

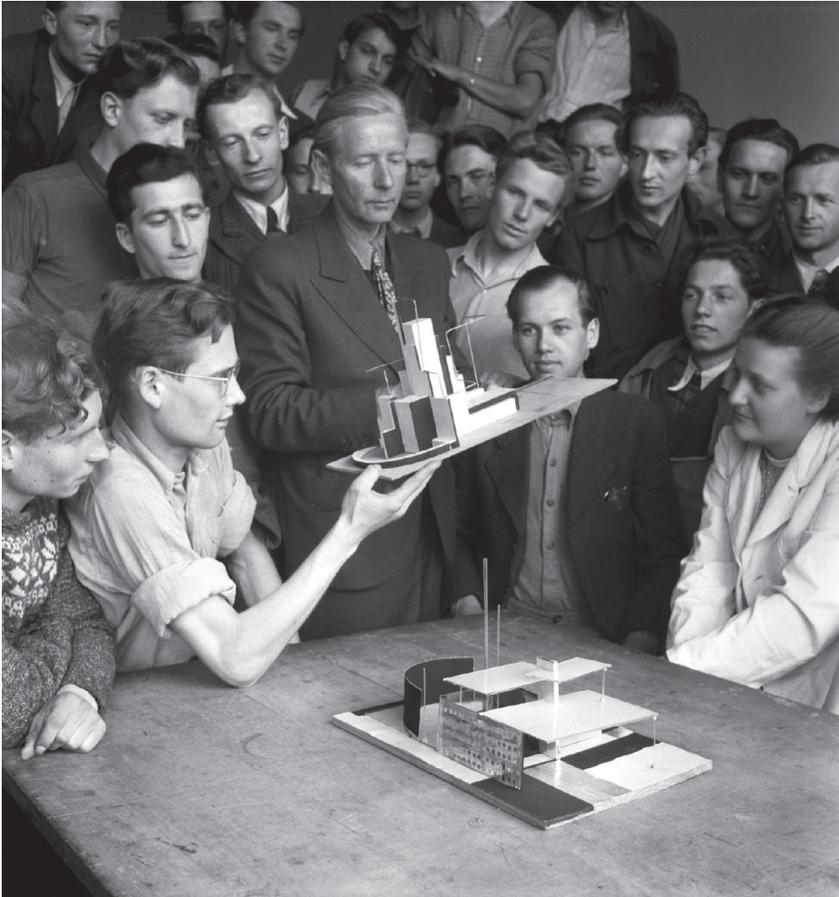
Gregor H. Lersch

In der SBZ und DDR, in der sich die Standorte des Bauhauses Weimar und Dessau befanden, war es unvermeidbar, sich mit dem Erbe des Bauhauses und der internationalen Moderne der 20er Jahre auseinanderzusetzen. Und auch aufgrund der weltanschaulichen Nähe des Bauhauses zum Sozialismus musste sich die SBZ/DDR zu einer möglichen Weiterführung beziehungsweise zu einer Reaktivierung positionieren. Am Beispiel des Umgangs mit dem Erbe des Bauhauses nach 1933, also während des Nationalsozialismus und in der SBZ/DDR zeigt sich, wie unterschiedlich dessen Bewertungen sein konnten. Denn die Zuschreibungen in diesen politisch bewegten Zeiten reichten von nationalem Erbe über internationale sozialistische Moderne bis hin zu US-amerikanischem Kosmopolitismus. Eine entscheidende Frage war dabei immer, inwiefern ein internationaler Einfluss sich auf das Bauhaus ausgewirkt hat. Diesbezüglich existierten bereits seit Anfang der 1930er Jahre zwei grundsätzlich verschiedene Interpretationsmuster: Einerseits war das Bauhaus eine deutsche Einrichtung, die sich auch aus einer deutschen Kunsttradition heraus und mit zahlreichen deutschen Lehrkräften entwickelt hatte, was Anfang der 30er Jahre unter den Nationalsozialisten zunächst zur Diskussion geführt hatte, ob das Bauhaus mit seinen deutschen Ursprüngen mit dem Expressionismus zusammengeführt und zur Ausbildungsstätte einer offiziellen nationalsozialistischen Kunst gemacht werden könnte.¹ Andererseits konnte das Bauhaus aufgrund der hohen Toleranz gegenüber internationalen Einflüssen und der Präsenz verschiedener, sehr einflussreicher nicht-deutscher Lehrkräfte – die bekanntesten sind

heute László Moholy-Nagy oder Wassily Kandinsky – eben auch als eine sehr international ausgerichtete Einrichtung verstanden werden.

Erst nach 1934 und internen Grabenkämpfen galt bei den Nationalsozialisten die Bauhaus-Moderne grundsätzlich als »undeutsch«, »artfremd« und auch »bolschewistisch«.² Eine Forderung der Dessauer Nationalsozialisten war bereits vor der Schließung des Bauhauses 1932/1933 die sofortige Entlassung ausländischer Lehrkräfte gewesen, die ja am Bauhaus seit seiner Gründung immer eine hohe Bedeutung und Präsenz nach innen und außen gehabt hatten.

Unmittelbar nach dem Krieg beurteilte man dann in der SBZ das Bauhaus zunächst wohlwollend, auch weil es von den Nationalsozialisten geschlossen worden war. Es sollte rasch ein neues Bauhaus entstehen. In ästhetischer und weltanschaulicher Hinsicht passte die Fortführung der Errungenschaften der Klassischen Moderne gut zu der kulturellen Aufbruchsstimmung, die weite Kreise der Intellektuellen erfasst hatte. Zunächst gab es wie in nahezu allen kulturellen Bereichen keine strikten Vorgaben seitens der sowjetischen Militäradministration.³ Bis 1948/1949 wurde das Bauhaus sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland »als leuchtendes Beispiel antifaschistischer Kultur, einer deutschen Moderne und des Wiederaufbaus nach dem Krieg gepriesen«.⁴ In der SBZ war es allerdings vornehmlich die gesellschaftliche und soziale Dimension des Reformprojektes von Walter Gropius, welche die Hochschulplaner überzeugte. Die avantgardistische Ästhetik des Bauhauses stand dabei zunächst nicht im Vordergrund. Auf der Suche nach einem Leiter für die wiedereröffnete Staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar lehnte zunächst der während der NS-Zeit für den Staat umfangreich tätig gewesene Ernst Neufert seine Berufung ab und so konnte der Architekt Hermann Henselmann im Jahr 1946 als Hochschul-Direktor gewonnen werden. Henselmann selbst war kein Bauhäusler, sein Wirken und vor allem seine Entwürfe aus den frühen 30er Jahren belegen jedoch sein Interesse am Neuen Bauen. In Weimar sollte im Jahr 1946 an die Zeit vor dem Nationalsozialismus angeknüpft werden, beispielsweise durch die Reintegration der Werkstätten in den Lehrplan. Auch die Kooperation mit der Industrie, einst von Gropius forciert, sollte wieder verstärkt werden. An der neuen Hochschule hatten die Wendung *l'art pour l'art* und das freie künstlerische Experiment keinen Platz mehr und in den Reorganisationsplan ließ Henselmann »Keine Arbeit für Museen!« schreiben.⁵ Allerdings suchte er vornehmlich Architekten aus, die weitgehend selbst in der Tradition des Bauhauses standen [Abb. 1], griff aber auch auf ausgesprochene Gegner der Avantgarde zurück. Bereits hier wird ein »janusköpfiger Modernebegriff« Henselmanns deutlich,⁶ der neben seiner Affinität für das Neue Bauen auch für konservative Ansichten, beispielsweise die Lehre Paul Schmitthenners und der Stuttgarter Schule, empfänglich war. Im



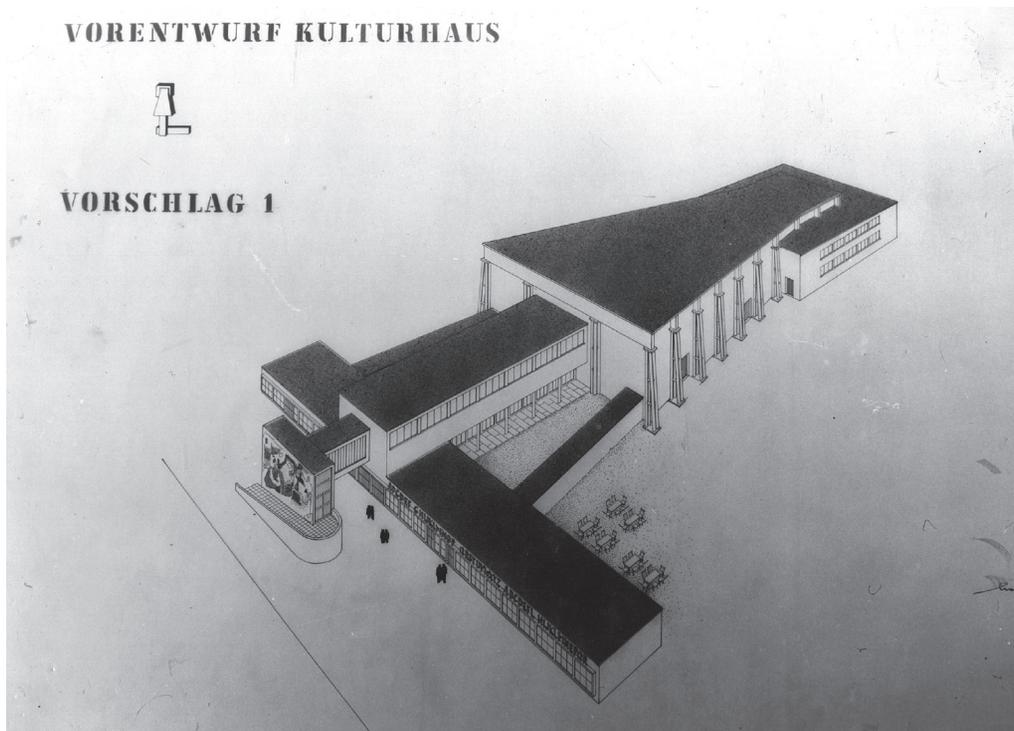
[1] Peter Keler mit Architekturstudenten bei der konzeptionell am Bauhaus orientierten Vorlesung an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar, 1947

August 1947 würdigte *Forum*, die Wochenzeitung der Freien Deutschen Jugend (FDJ), das Bauhaus als »wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft«,⁷ und zu diesem Zeitpunkt sah es noch so aus, als ob die Hochschule in Weimar eine führende Rolle in der Entwicklung von moderner Architektur und bildender Kunst spielen könnte. Aus den Jahren 1948/1949 sind zum Beispiel Entwürfe überliefert, die sich mit Flachdächern und großen Fensterflächen für Wohnhäuser, Kulturhäuser und Bushaltestellen an der klassischen Avantgarde orientierten.⁸ [Abb. 2] Parallel dazu entstanden allerdings auch Typenhäuser, die – mit Satteldach, Zweigeschossigkeit und kleinen Fenstern mit Sprossen – die Existenz einer konservativen Richtung belegen. Diese unentschlossene Haltung betraf nicht allein die Architektur, sondern ist typisch für die erste Zeit des Weimarer Neuanfangs.⁹ Mit einem expressiv modernen Entwurf ging die Hochschule nur einmal in die

VORENTWURF KULTURHAUS



VORSCHLAG 1



[2] Hermann Henselmann, Vorentwurf Kulturhaus, Vorschlag 1, 1948, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Sign.: FS/1/611

breite Öffentlichkeit, dem Wandbild Hermann Kirchbergers (Professor für Wandmalerei an der Hochschule) für das Weimarer Nationaltheater im Jahr 1948 und geriet wegen der ungegenständlichen Ansätze damit umgehend in heftige Kritik.¹⁰ Tatsächlich lassen sich abstrakte Arbeiten in der Ausbildung am Bauhaus bis zum Jahr 1951 nachweisen, allerdings vornehmlich als hochschulinterne propädeutische Fingerübungen. Eine völlige Ächtung des Vorkriegserbes fand in der Lehre intern also zunächst nicht statt. Im Bereich Bildende Kunst vollzogen sich jedoch insofern massive Veränderungen, als nun das Kunstwerk als öffentliches Medium in Form des Wandbildes, der Monumentalplastik und Gebrauchsgrafik in den Fokus rückte. Im Jahr 1949 begann zudem mit der Staatsgründung ein hochschulpolitischer Umbau. Die Weimarer Hochschule sollte nun vornehmlich Architekten für den Wiederaufbau ausbilden. Zudem wurde das Leitbild nach 1950 massiv geprägt durch die 16 Grundsätze des Städtebaus, die nach einer Reise von DDR-Architekten durch die Sowjetunion im selben Jahr als allgemeingültige Vorgaben für die nächsten Jahre formuliert wurden.¹¹ Verbunden mit diesen Umstrukturierungen verlor auch Henselmann im Dezember 1949 seine leitende Position in Weimar und wurde an das neugegründete Bauinstitut in Berlin berufen.

Im Rahmen der zweiten Formalismus-Debatte im Januar 1951 und nach dem sogenannten Orlow-Artikel »Wege und Irrwege der modernen Kunst« rückte dann auch die Hochschule in Weimar in den Kreis der Angegriffenen.¹² Walter Ulbricht nannte nun öffentlich den Bauhausstil eine »volksfeindliche Erscheinung« und verwendete bei seiner Polemik die Kampfbegriffe Kosmopolitismus und Amerikanismus. Das vermeintliche sozialistische Erbe spielte nun keine Rolle mehr. Ein Artikel im *Neuen Deutschland* 1951 zum Bauhausstil bezeichnete diesen als »waschechtes Kind des amerikanischen Kosmopolitismus und seine Überwindung unerlässliche Voraussetzung für die Entwicklung einer nationalen deutschen Baukunst«.¹³ Die Ideen des Bauhauses galten nunmehr als kapitalistisch und imperialistisch, der Bauhausstil in Kunst und Architektur als verallgemeinernd und formalistisch. Der Avantgarde der 20er Jahre und selbst der figurativen Kunst wurde nun auch nicht mehr zugestanden, Teil einer nationalen, deutschen Tradition zu sein. Es wiederholte sich in der DDR ein vergleichbarer Vorgang wie Mitte der 30er Jahre in der Sowjetunion, der dort zur Ächtung der Avantgarde der 20er Jahre geführt hatte.

Kunst und Architektur sollten sich in Zukunft ausschließlich auf eigene, also deutsche Traditionen beziehen und der Maxime »Sozialistisch im Inhalt, national in der Form« folgen.¹⁴ Im Jahr 1949 wurde an der Hochschule die Abteilung Bildende Kunst aufgelöst und die Bezeichnung der Institution wurde in »Hochschule für Architektur und Bauwesen« geändert. Durch avantgardistische Entwürfe fiel die Hochschule in den nächsten Jahren nicht mehr auf, vielmehr wurden hier nun Architekten in dem politisch gewünschten Stil der nationalen Traditionen ausgebildet.

1951 vollzog die Hochschule schließlich die endgültige Abkehr von der Moderne im Bauwesen und war in den nächsten 20 Jahren für die Entwicklung einer innovativen Architektur in der DDR nur marginal von Bedeutung. Das Hauptziel der Architektur lag in den Folgejahren darin, Deutschlands nationale Architektur aus dem humanistischen Erbe des frühen 19. Jahrhunderts wiederzubeleben. Das DDR-Ministerium für Aufbau verurteilte die Vorstellungen von einer »Auflösung der Stadt« im Namen der Freiheit des Einzelnen und des Autoverkehrs als westliche Dekadenz, die im Rahmen der *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)* formuliert worden waren, und legte die offiziellen Richtlinien für den Wiederaufbau der DDR fest.

Trotz des deutlichen kulturpolitischen Bruches mit der klassischen Avantgarde der Jahre 1948 bis 1951 kann jedoch auch das Fortbestehen einer gemäßigten Moderne an der Weimarer Hochschule belegt werden: So hatte zum Beispiel Horst Michel von 1946 bis 1970 den Lehrstuhl für industrielle Formgestaltung in Weimar inne, der eine Moderne nach den Grundsätzen des Deutschen Werkbundes vertrat. [Abb. 3] Dank Michels Engagement für die Bauhaus-Tradition galt



[3] Große Kanne des Mehrzweck-Service, 1949, Entwurf: Horst Michel, Bauhaus-Universität Weimar, Inv.-Nr.: IG 0016

Wilhelm Wagenfelds *Wesen und Gestalt* von 1948 als Standardwerk für Gestalter in der DDR.¹⁵ Vor allem für die Entwicklung des Produktdesigns war Michel von großer Bedeutung. Trotz der Formalismuskritik ließ sich in der DDR vor allem im Produktdesign ein Bauhausfunktionalismus erkennen. Die Bedeutung von Bauhausstraditionen in Bezug auf Design und Produktdesign funktionierte wesentlich reibungsloser als in der Bildenden Kunst und Architektur.

Die Bauhaus-Gestaltung im Kontext von Kunst und Architektur galt im weiteren Verlauf der Formalismuskampagne als undeutsch und wurde als amerikanische Propaganda bewertet. Sie wurde als zerstörerischer Einfluss der Bourgeoisie interpretiert, der antinationale, antisozialistische, also kosmopolitische und formalistische Ansichten verkörpere. 1951 erreichten die Anfeindungen gegen das Bauhaus und den Bauhausstil einen Höhepunkt. Auf der 5. Tagung des ZK der SED galt nicht nur der abstrakten Malerei, sondern auch dem Bauhaus und seinem »dekadenten Kosmopolitismus« die volle Gegenwehr der Kulturpolitik.¹⁶ Ab 1955 spielte das Erbe des Bauhauses dann doch wieder eine Rolle im Bauwesen der DDR. Dies geschah vor allem aus wirtschaftlichen Gründen, da man die Vorteile eines bauhausnahen Stils für das serielle Bauen erkannt hatte.¹⁷

Die Kunsthochschule in Berlin-Weißensee gilt in der DDR-Kunstgeschichte als Nachfolger des Bauhauses und nicht zuletzt auch als Bewahrer des Bauhauserbes. Zunächst als Kunstschule des Nordens im Jahr 1946 gegründet, wurde diese ab 1947 zur Hochschule für angewandte Kunst und war damit die einzige Hochschule mit dieser Bezeichnung in der SBZ. Ziel war es, mit dieser Einrichtung das »Bil-



[4] Selman Selmanagić während eines Besuches von Richard Neutra (im Vordergrund) an der Hochschule in Weißensee, vermutlich späte 1950er, frühe 1960er Jahre

dungsmonopol des Westens zu brechen« und sie abseits künstlerischer Eliten zu etablieren. Mit »angewandter Kunst« meinte man hier auch ein Stück kultureller Aufbauarbeit.¹⁸ Zu diesem Zweck wurden alle gestaltenden Disziplinen zusammengeführt und in die drei Abteilungen Architektur, künstlerische Grundlagen und Kunsthandwerk aufgeteilt. Die Hochschule in Weißensee war als Neugründung ein hochgradig politisches Projekt, das mit den ständigen Konflikten zwischen Praktikern und Kulturpolitikern, also KünstlerInnen und FunktionärInnen, bezeichnend für das Gründungsjahr der DDR war.

Bei der Untersuchung der Internationalität der Bauhaus-Moderne und des Bauhaus-Erbes in der SBZ/DDR stellt sich auch die Frage nach der Herkunft der Lehrkräfte: Gab es hier vielleicht Ähnlichkeiten zu den 1920er Jahren und der damaligen internationalen Orientierung?

Tatsächlich zeigen sich an mindestens zwei einflussreichen internationalen Lehrkräften in der SBZ/DDR Kontinuitätslinien zum Bauhaus: Sowohl Selman Selmanagić als auch Mart Stam waren vor 1933 und nach 1945 am Bauhaus aktiv. Selmanagić, geboren 1905 in Srebrenica war nach eigenen Angaben nahezu zufällig am Bauhaus gelandet, wo er sich 1929 als Student eingeschrieben hatte.¹⁹ Als Tischler kam er durch sein Interesse an ingenieurtechnischen und ästhetischen Aspekten und zunächst nicht aus politischen Gründen ins Deutsche Reich. Erst 1932 kam Selmanagić in Kontakt mit der kommunistischen Zelle am Bauhaus. Nach Ausbruch des Krieges ging er zunächst in die Türkei, dann nach Palästina – wo er mit dem Architekten Richard Kauffmann in Jerusalem zusammenarbeitete und wo er auch mit Arnold Zweig zusammenkam. 1939 war er wieder in Berlin beschäftigt, hier im Atelier von Egon Eiermann, wo fünf weitere ehemalige Bauhüsler tätig waren. Der eigentliche Grund für Selmanagićs Rückkehr waren Aufforderungen seiner Genossen aus der kommunistischen Zelle am Bauhaus zurückzukehren, um im Untergrund antifaschistischen Widerstand zu organisieren. Nachdem er während des



[5] Stuhl für Hörsäle, 1947, Zeichnung, Entwurf: Selman Selmanagić, Mitarbeit: Herbert Hirsche, Liv Falkenberg, Hersteller: Deutsche Werkstätten Hellerau (VVB Sachsenholz), Dresden

Krieges im Kulissenbau für die UFA beschäftigt gewesen war, arbeitete er nach Ende des Krieges in der SBZ in einem Planungskollektiv des Berliner Magistrats mit Hans Scharoun zusammen. Nach fünf Jahren dort folgte er im Jahr 1950 einer Einladung des Direktors Mart Stam an die Weißenseer Hochschule. Bemerkenswert ist, dass Selmanagić sich auch für historische Architektur einsetzte und zusammen mit weiteren Kollegen verhindern konnte, dass Gebäude wie Schinkels Neue Wache, der Berliner Dom oder die Altbauten der Charité abgerissen wurden. Er konnte den General und ersten sowjetischen Stadtkommandanten von Berlin, Nikolai Bersarin, davon überzeugen, dass es sich um bedeutende historische Bauwerke handelte.²⁰ Walter Ulbricht zeigte allerdings eine negative Haltung gegenüber Selmanagić. Selbst dessen Urheberschaft, gemeinsam mit Reinhard Lingner, für den Neubau des Stadions der Weltjugend in Berlin-Mitte – 1950 als Walter-Ulbricht-Stadion fertiggestellt – wurde von ihm in Frage gestellt. Selmanagić war auch außerhalb der DDR vernetzt, stand in stetigem Kontakt mit Walter Gropius, Max Bill oder Richard Neutra, einem Vertreter der Klassischen Moderne in der Architektur aus den USA, der Selmanagić in den Jahren 1959 und 1966 auch in der DDR besuchte. [Abb. 4] Ein Treffen mit Walter Gropius fand 1966 in



[6] Neubau der Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin, 1955, Entwurfsleitung: Selman Selmanagić unter Beteiligung von Peter Flierl, Erwin Krause und Günther Köhle

West-Berlin auf der Baustelle der Gropiusstadt statt.²¹ Nicht weniger wichtig als sein architektonisches Wirken ist seine Tätigkeit in der Gestaltung von Möbeln. Er war bereits seit 1945 Hausarchitekt der Deutschen Werkstätten Hellerau und schuf hier wegweisende Objekte für die moderne Formgestaltung in der DDR, zum Beispiel den Seminarstuhl (1949). Hier experimentierte Selmanagić mit gepresstem Holz furnier und schuf die ersten Sitzmöbel aus gepresstem und gebogenem Holz furnier. [Abb. 5] Große Bedeutung und nachhaltige Wirkung hatte Selmanagićs Entwurf für die Erweiterung und den Umbau des Gebäudes der Kunsthochschule Berlin-Weißensee im Jahr 1956, damals Hochschule für bildende und angewandte Kunst. An dieser Hochschule war Selmanagić eine der prägenden Persönlichkeiten und von 1950 an Professor für Bau- und Raumgestaltung sowie Leiter der Architekturabteilung. [Abb. 6]

Seit 1950 war hier auch der niederländische Architekt Mart Stam als Direktor tätig, der zuvor in Dresden die Leitung der Staatlichen Hochschule für Werkkunst innegehabt hatte. Stam war überzeugter Sozialist und aus diesem Grunde als einer der wenigen nicht-deutschen Künstler und Architekten auf offizielle Einladung in die SBZ gekommen. Als Architekt hatte er von 1930 bis 1934 als Mitglied der Brigade May in der Sowjetunion gearbeitet und war im niederländischen Widerstand gegen die deutsche Besetzung gewesen. Direkt mit dem Bauhaus war er als Gastdozent für Städtebau in Dessau im Jahr 1928/1929 in Berührung gekommen, zudem war er in verschiedenen deutschen Architekturbüros tätig und hatte unter anderem mit Marcel Breuer dessen berühmten Freischwinger entwickelt. Der Wechsel Stams nach Berlin, der auch durch dessen massive Reformwünsche in Dresden bedingt war, zeigte inmitten der bereits begonnenen Formalismusdebatte, wie unentschlossen die Politik in den Jah-



[7] Studenten und Lehrer der Hochschule für angewandte Kunst Berlin-Weißensee, angeführt von Mart Stam (mit Schal und Brille) vor der Mai-Demonstration am 1.5.1951 in der Alten Schönhauser Straße in Berlin-Mitte

ren 1949 und 1950 weitgehend agierte.²² [Abb.7] Die Konsolidierung der Formalismus-Gegner innerhalb des Parteiapparates war noch nicht komplett abgeschlossen und der Niederländer hatte Unterstützer in der Politik, die ihn in Berlin etablieren wollten. Mit dem Architekten Selman Selmanagić und dem Bildhauer Theo Balden wurden im selben Jahr weitere Dozenten eingestellt, die selbst am Bauhaus studiert und vor allem einer Avantgarde der 20er Jahre nahegestanden hatten. Hinzu kamen mit Arno Mohr und dem heftig kritisierten Horst Stempel zwei Maler, mit denen Stam im Rahmen der Wandbildaktion zur 2. *Deutschen Kunstausstellung* in Dresden (1949) schon bekannt geworden war und mit deren Ansatz einer figurativen Kunst er viel anzufangen wusste.²³ Belegt ist aus der frühen Zeit der Weißenseer Hochschule, dass man hier einen Sozialistischen Realismus als Leitbild durchaus akzeptierte, der Realismus an sich stand also nicht zur Debatte, denn in seiner offenen Definition als Methode bot dieser einen breiten Interpretationsspielraum. Allerdings stand man einem sowjetischen Leitbild sehr skeptisch gegenüber und mehrere Dozenten – ebenso wie die meisten KünstlerInnen – lehnten es ab, die Einflüsse aus dem Ausland einzuschränken und nur das Schaffen sowjetischer KünstlerInnen als Vorbild anzuerkennen.²⁴ Im Studienmaterial allerdings kamen bereits fast ausschließlich sowjetische Theoretiker zu Wort und mehrfach besuchten sowjetische Delegationen die Hochschule. Deren Bemerkungen und Beanstandungen glichen dem Kriterienkatalog, mit dem einst die KünstlerInnen der sowjetischen Avantgarde ab Ende der 20er Jahre zu Formalisten und Kosmopoliten abgestempelt wurden.²⁵ Es ist überliefert, dass Hochschullehrer als Kommentar zum permanenten Verweis der Russen auf das nationale Erbe und auf humanistische Traditionen (Albrecht



[8] Topfsortiment »Vom Herd zum Tisch«, 1958, Entwurf: Margarete Jahny, Hersteller: VEB Alfi Fischbach, Museum Utopie und Alltag

Dürer, Lucas Cranach, Adolph Menzel oder Hans Holbein) spöttisch von einer Pflicht zu »dürern, menzeln, holbeineln« sprachen.²⁶ Stam wurde im Jahr 1952 vorgeworfen, ein westlicher Agent zu sein und die sozialistische Erziehungsarbeit zu sabotieren, was zu seinem Rücktritt und der Ausreise aus der DDR führte.²⁷ Von nun an waren – bis mindestens 1956 – eine antimoderne Orientierung am sowjetischen Kunstbegriff, dessen ästhetischer Akademismus und sein mechanischer Abbildbegriff auch an der Weißenseer Hochschule die offizielle und vorherrschende Ausrichtung. Der Einfluss von Stam blieb allerdings bestehen, da viele seiner ehemaligen MitarbeiterInnen wie Marianne Brandt, Max Gebhard oder Margarete Jahny in der DDR blieben und vor allem im Bereich der Keramik- und Produktgestaltung weiter Akzente setzten.²⁸ [Abb. 8] Auch hier zeigt sich, dass es eine direkte Verbindungslinie von der Ästhetik des Bauhauses in die DDR gab. Die so verschiedenen Werdegänge von Selmanagić und Stam zeigen allerdings auch, dass ganz unterschiedliche internationale Einflüsse – hier durch das Lehrpersonal an den Hochschulen – in die frühe DDR existieren. Trotz der politischen Verengung auf das deutsche Erbe in der DDR, gelang es durch den Rückzug in die Möbeldesignung und die Produktgestaltung, hier vor allem im Bereich Keramik, auch in den Jahren, in denen Architektur und Kunst in ihrer Form stark reglementiert wurden, weiter in einer funktionalen Ästhetik der Moderne der 20er Jahre zu gestalten und diese weiterzuentwickeln.

Wie immer wieder in späteren Jahren in der Kunst- und Kulturgeschichte der DDR in der Bildenden Kunst oder Literatur, wurden bereits hier Anfang der 1950er Jahre Nischen in der Formgestaltung gefunden – Freiräume, in denen jenseits der kulturpolitischen Vorgaben gewirkt werden konnte. Die Ergebnisse trugen Merkmale, die einerseits spezifisch für die DDR waren, andererseits aber auch Bestandteil einer internationalen Moderne waren und heute auch zu dieser in Beziehung gesetzt werden müssen. Die Kontinuitätslinie des internationalen Bauhauses in Weimar riss in der DDR nicht ab, dies

konnte auch die Zeit voller Repressionen und Einschränkungen von 1951 bis 1955 nicht verhindern. Die Ambivalenz zwischen spezifischer, nationaler Ästhetik und internationaler sozialistischer Moderne bleibt in der DDR jedoch noch bis in die 1960er Jahre bestehen. Besonders am Beispiel des Wirkens und des Werks von Selman Selmanagić zeigt sich, dass es sich bei der Gestaltung in der DDR um keinen abgekoppelten Raum handelt, der nur unter nationalen Gesichtspunkten verstanden werden kann. Internationale Vernetzung und das Wissen um ästhetische Entwicklungen im sozialistischen und nicht-sozialistischen Ausland waren zusammen mit den historischen Verbindungslinien in die 1920er Jahre die Basis für die Entstehung einer international verflochtenen Moderne in der DDR.²⁹

Gregor H. Lersch studierte an der Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder, wo er zur internationalen Verflechtung der Kunst in der DDR promovierte. Er war zudem u.a. für den Martin-Gropius-Bau Berlin, die HILTI Foundation und das Jüdische Museum Berlin tätig. Seit 2022 ist er Direktor des Museums Casa di Goethe in Rom.

Anmerkungen

- 1 Winfried Nerdinger, »Modernisierung – Bauhaus – Nationalsozialismus«, in: ders., Ute Brüning (Hrsg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993, S. 9–23, hier S. 9ff.
- 2 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln 1990, S. 230.
- 3 Sigrid Hofer, »Ein sozialistisches Bauhaus? – Die staatliche Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar zwischen 1946 und 1951 als Laboratorium der Moderne«, in: Karl Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler, Paul Kaiser (Hrsg.), *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Köln 2012, S. 89–97, hier S. 89.
- 4 Paul Betts, »Bauhaus in der DDR – zwischen Formalismus und Pragmatismus«, in: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Hrsg.), *Bauhaus*, Köln 1999, S. 42–50, hier S. 42.
- 5 Hofer 2012 (wie Anm. 3), S. 90ff.
- 6 Ebd., S. 92.
- 7 Andreas Schätzke, *Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945–1955*, Braunschweig 1991, S. 31.
- 8 Unter anderem von Rudolf Ortner, Georg Brückner (Sommerhaus 1948) und Christian Schädlich (O-Bus-Haltestelle 1948/1949); vgl. Hofer 2012 (wie Anm. 3), S. 93.
- 9 Unter anderem von Heinrich Rettig, Schüler von Paul Schmitt-henner, der 1948 von Henselmann nach Weimar berufen wurde. Bereits ab 1945 entstanden Typenhäuser für Neubaudörfer, die auch realisiert wurden; vgl. ebd., S. 95.
- 10 K. Söneland, »Ku-Klux-Klan in Weimar?«, in: *Nationalzeitung*, 4.12.1949.
- 11 Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow, *Architektur und Städtebau der DDR – Die frühen Jahre*, Berlin 2007, S. 142ff.
- 12 N. Orlov [Wladimir Semjonow?], »Wege und Irrwege der modernen Kunst«, zuerst veröffentlicht in: *Tägliche Rundschau*, 21./23.1.1951.
- 13 Betts 1990 (wie Anm. 4), S. 45.
- 14 Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001 (= Zeitgeschichtliche Forschungen; 8), S. 50.
- 15 Wilhelm Wagenfeld, *Wesen und Gestalt der Dinge um uns*, Potsdam 1948.
- 16 Schätzke 1991 (wie Anm. 7), S. 45.
- 17 Florentine Nadolni (Hrsg.), *Alltag formen! Bauhaus-Moderne in der DDR*, Weimar 2019.
- 18 Hiltrud Ebert, »Von der ›Kunstschule des Nordens‹ zur sozialistischen Hochschule. Das erste Jahrzehnt der Kunsthochschule Berlin-Weißensee«, in: Eckhart Gillen, Günter Feist, Beatrice

Vierneisel (Hrsg.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*, Köln 1996, S. 160–190, hier S. 163.

- 19 Aida Abadžić-Hodžić, *Selman Selmanagić und das Bauhaus*, Berlin 2018, S. 57.
- 20 Ebd., S. 203.
- 21 Ebd., S. 58.
- 22 Simone Hain, »ABC und DDR. Drei Versuche, Avantgarde mit Sozialismus in Deutschland zu verbinden«, in: Eckhart Gillen, Günter Feist, Beatrice Vierneisel (Hrsg.), *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990: Aufsätze, Berichte, Materialien*, Köln 1996, S. 430–477, S. 438.
- 23 Ebert 1996 (wie Anm. 18), S. 173.
- 24 Archiv KHB 1/52-55 zit. n. ebd., S. 182.
- 25 Ebd., S. 181.
- 26 Ebd.
- 27 Ulrike Goeschen, »Ein großes Vorbild im Westen. Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ/DDR bis 1960«, in: Martin Schieder, Isabelle Ewig (Hrsg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006 (= Passagen; 13), S. 255–278, hier: S. 264.
- 28 Cornelia Hentschel, Walter Scheiffele, *Digitales Hochschularchiv, weisensee kunsthochschule berlin*.
- 29 Der Inhalt dieses Essays ist in weiten Teilen meiner Dissertation entnommen: Gregor H. Lersch, »Art from East Germany?« – Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR – Ausstellungen, Rezeption im Ausland, Transfers, Frankfurt (Oder) 2021, online: <<https://doi.org/10.11584/opus4-906>>.

Fotonachweise

- [1] SLUB / Deutsche Fotothek / Eschen, Fritz.
- [2] Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.
- [3] Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Foto: Phillip Böhm.
- [4] Digitales Hochschularchiv, weisensee kunsthochschule berlin, Dietmar Kuntzsch.
- [5] Digitales Hochschularchiv, weisensee kunsthochschule berlin / Archiv Familie Selmanagić
- [6] Digitales Hochschularchiv, weisensee kunsthochschule berlin, Albrecht von Bodecker.
- [7] Digitales Hochschularchiv, weisensee kunsthochschule berlin, Fotograf unbekannt.
- [8] Armin Herrmann.

The role of public art in forging hybrid »realist-modernist« architecture and public spaces in the GDR

Jessica R. Jenkins

The conference *Modern Matrix: Eastern European Modernism* (1–2 October 2021, Chemnitz) and the concurrent touring exhibition *70 Jahre Kunst am Bau*¹ mark the entry of the art, design and architecture of the GDR into the institutional mainstream. Given the precarious journey towards this posthumous revival via the ›matrix of modernism‹, it may seem provocative to argue that the public art and architecture of the former GDR was certainly modern and partially modernist, but at the same time retained a socialist realist character. The recent modernist revival of sorts can be viewed as an effort of ›retrieval‹ in the light of broader heavily politicised discourses around heritage value shadowed by questions of national identity; socialist realism is confined to the early 1950s and seen as an entirely different and even oppositional period. In this essay I will make the case that in East German modernism some of the principles of socialist realism were sustained, and that these help to identify the specificity of this building culture, which should be part of the current partial rehabilitation of this heritage. The specificity with which this paper deals is the significance of public art within the built environment in the former GDR, which I propose can be termed a hybrid *realist-modernist* presence in the built environment.

The period of East German art and architecture we would most credibly frame as modernist runs from 1955 to the mid 1970s. However, as soon as we try to position it temporally, aesthetically and theoretically alongside currents in the West and internationally, we encounter the same dilemma that was well understood at the time, that of the

uneven developments of architecture and design on the one hand, and painting and sculpture on the other.

At the fifth congress of the German Artists' Union in 1964, at which a number of artists spoke out against a conservative and dogmatic form of realism, the prominent artist Bernard Heisig made the bold claim that:

»Driven by economic necessity rather than ideological motivation, architecture is beginning to look *class indifferent*, whereas art comes to look like an aesthetic luxury, [...] hardly useful in modern architecture.«²

Heisig's observation, that functional economic domains of architecture and design had taken a broadly modernist trajectory leaving behind the fine arts, foretold the complexity of our task as we try to position what has become termed the *Ostmoderne*³ (East Modernism) within the ever-expanding compendium of twentieth century modernism. When he spoke of the ›class indifferent‹ character of architecture, Heisig implicitly referred to the socialist realist principle that art must have ›class character‹ [*Klassencharakter*]. This seemed to be undermined by the attempts to create a *synthesis* of modern architecture with socialist realist art, the new orthodoxy as the national tradition ideal was lost to the new building techniques. Socialist realism in the fine arts, which jettisoned abstraction of form and other explorations as undermining the immediacy of the socialist message, remained official cultural policy into the 1960s and beyond. In practice this meant that modern, and here I mean the serialised, scalable, industrially produced, materially and aesthetically economic architecture, had to be in union with art of a different kind of scale and character. (The practicalities of having architects work directly with artists at the planning stage was also a major obstacle to achieving the synthesis outcome.) Heisig's intervention was of course a plea for a liberation of art from the orthodoxy of socialist realism as it was interpreted by the cultural authorities, and he himself illustrated his intentions with a series of graphically modern murals in the Hotel Deutschland in Leipzig.⁴

Whilst modernist principles and aesthetics held a magnetism for many practitioners and theorists who in David Bathrick's terms functioned ›on both sides of the power divide‹⁵, many, particularly those of the post-war generation, worked towards an understanding of art and architecture which was at the same time socialist *and* distinct from developments in the Capitalist West.⁶ The urban plans, architecture and public art which emerged as a result of the confluence of political and ideological proscriptions, economic constraints as well as political, creative and intellectual innovation has a specificity which is significant not only historically but also in terms of the evaluation of heritage worthy of protection.

National tradition: building as art [*Baukunst*] 1950–1955.

To discuss the foundational influence of the tenets of socialist realism on later developments in East German modernism, it is helpful to look at the period of reconstruction (1949–1955) where the early antagonisms of the Cold War determined the cultural political sphere.

As the historically referencing architecture or *Baukunst* of national tradition aligned to the principle of ›socialist in form, national in content‹, sculptures and decorative arts could be integrated within architecture in continuity with the selectively appropriated architectural traditions. The socialist content could be achieved through an iconographic transfer aligned to the new socialist value system. Thus, figures of the builder, the farmer, the learner, the teacher, the musician and artist were to be found on *supraportes* and in niches which, in the classical traditions this architecture drew from, might have been occupied by allegorical figures. This was evident in the grand ensembles of the period, for example in Stalinallee in Berlin, where ornamental motifs, flora and fauna were sculpted into the ceramic decorative tiling alongside indices of communism such as wheatsheaves, starbursts and socialist commemorative texts. Through simple semantic exchange, the new order was made solid. For the reconstructed Technical Hochschule buildings in Dresden, Magdalena Kreßner, Max Lachnit, Wilhelm Landgraf, Reinhold Langner and others created a series of reliefs and sculptures (1953–1958) which stood for the scientific and technical functions of the college, the importance of the arts, student life in general, and through these delivered further messages relating to the architectural construction metaphor of building socialism and the equality of women with men. For the *Ringbebauung* in Leipzig, a colossus comprised of classical and baroque references punctuated with figurines of children engaged in wholesome activities, Gisela and Alfred Thiele designed brick reliefs which conveyed the principles of the importance of literacy and equality through narrative vignettes. Many artists and architects of the period made the necessary adjustments to their work to meet the new demands of the contract giver.

These ensembles were the imprint of socialist realism in the 1950s. They offered an aesthetic regime which could pit itself against the avant-garde and modernism. Whilst not entirely original, the rejection of artistic autonomy in favour of political connectedness, and the demand for rootedness in place and tradition, did offer material signifiers of the political order. But as industrially produced and typed building was embraced after 1955, the model of *Baukunst* with its socialist writability threatened the manifestation of socialist content. This had already been anticipated by Khrushchev as he ushered in the ideal of the ›synthesis of art and architecture‹, nine months before his famous speech to the All Union Builders' Congress denouncing

›superficial ornament.‹⁷ The ›synthesis of art and architecture‹ was not a concept born of the ideological dilemma of maintaining socialist distinctiveness, but it served it well. The importance of reliefs, sculptures and decorative works to ›guarantee the socialist character of architecture was duly relayed to East German architects and artists in Berlin in 1954 by Soviet art critic, Fjodorov Davydov.⁸ As system-built, concrete architecture proliferated across East German towns in the 1960s, so did a new generation of murals, mosaics and sculptures charged with making ›a concrete expression of the socialist spirit of the present.‹⁹ As scholars of the *Ostmoderne* have demonstrated, this new architecture has aesthetic, technological and social qualities which deserve recognition.¹⁰ In the following I want to consider the continued presence of socialist realism in its officially sanctioned definitions which differentiate East German modernism from its Western counterparts.

The typical

One of the trickiest concepts which emerge from the discourse of socialist realism is that of *the typical*. Boris Groys argues that socialist realism was the heir of the avant-garde, for which aesthetics and politics are also identical.¹¹ Both rested on the idea of movement towards an all encompassing ideal, a new reality still to come into being. As Groys sets out through reference to official pronouncements by Stalin and Malenkov, realism was not naturalism or mimesis of actual conditions, but a vision tightly determined by Party objectives, through what is translated into English as Party-mindedness [*Parteilichkeit*].

At the Nineteenth Party Congress in 1952, Georgii Malenkov elaborated: »As our artists, writers, and performers create their artistic images, they must constantly bear in mind that the typical is not that which is encountered the most often, but that which most persuasively expresses the essence of a given social force. From the Marxist-Leninist standpoint, the typical does not signify some sort of statistical mean ... The typical is the vital sphere in which the party spirit of realistic art is manifested. The question of the typical is always a political question.«

Katherina Clark also identifies the idea of the typical in Andrei Zhdanov's founding conceptualisation of socialist realism set out at the First Writers' Congress, in which he called for the new Soviet literature to combine ›the most matter-of-fact, everyday reality and the most heroic prospects.‹ In Clark's reading, the typical was the dialectic between the ordinary and the extraordinary, the everyday and the heroic.¹²

The *Kulturpolitisches Wörterbuch der DDR* stretches its definition of the typical over four thousand words, encompassing its canonical

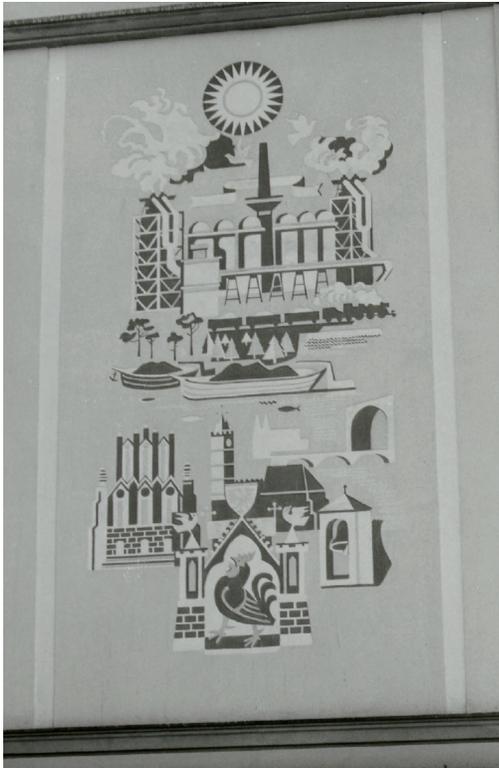
formulation and variants, but these in essence correspond to the formulations of Malenkov and Zhdanov.¹³ »In socialist realist art, finding the truth and commitment to the Party merge as one. The aim is not simply to find a ›correct picture‹ of the existing reality. Through typification the existing reality is transcended by the artistic thought.«¹⁴

In the years of its development of the doctrine in the Soviet Union, socialist realism was defined as a fusion of ›truth‹ and party beliefs. A representation did not accurately or naturalistically reflect the existing circumstances but made an affirmative statement. It is therefore worth considering the extent to which public art, as it continued to be a part of the new architecture in the GDR post-national tradition, offered a pictorial vision which represented this merging of truth and party commitment. To consider this, I have drawn together in the first instances the themes of socialist realist art which were set by the thorough formalisation of the commissioning processes as offices for architectural art from the mid-1960s. I argue that these themes can be considered as ›typical‹, in the socialist realist sense.

The predominant themes, as diversely interpreted as they were, were as follows: the historical trajectory from imperialism and its principle heroes particularly in Party or commemorative settings; peace; nature; the seasons; folklore; friendship of the peoples; education and learning; agriculture; industry; construction; the arts; science; space; male and female figures as nudes or playing specific roles; childhood and youth.

In the illustrations we can see the longevity of the themes and at the same time the range of interpretations. How do these conform to the concept of the typical? If we overlook for a moment the ways the themes were interpreted and consider how they represented the socialist vision, we know that whilst some themes remained constant, others emerged as the geopolitical and technological conditions changed. Therefore, these themes were not simply political conjecture, but adapted in line with industrial and societal changes. Predominant motifs of the 1950s were agriculture, industry, reconstruction and literacy; in the 1960s science, chemistry, space exploration, youth and higher levels of learning predominated. [Fig. 1, 2]

To understand how these themes functioned, we can comfortably adopt the Barthesian concept of mythologies, which actually gives us the fusion of what is depicted and what is imagined, and this resembles the proposition of the typical.¹⁵ Considered as *myths*, these themes are neither true or untrue, but they are highly recognisable within the given societal context and would penetrate the public consciousness. Although it might appear that the relationship between the signifier (for example the cosmonaut) and signified (for example the Soviet triumph in the space race) is so explicit and supported through multiple parallel media that there is hardly room for anything



[1] Rudolf Gruenemann, *Landwirtschaft, Industrie* [Agriculture, Industry], Frankfurt/Oder 1955 (Lichtspieltheater or cinema, one of two murals on the sections left and right of the front portal)



[2] Dietrich Fröhner, *Industrie und Landwirtschaft* [Industry and Agriculture], Zerst, Anhalt 1974 (Wohnhochhaus or residential apartment block)

as subtle as connotation, this would nonetheless be at work at several levels, including the context of viewing. Barthes was concerned with implicit ideological content, whereas in the determinist Marxist-Leninist vision the ideological content was explicit and set out to be easily read, rather than unconsciously absorbed as in Barthes' deconstruction of capitalist-consumerist French culture of the 1950s. Whether the value system is subtly imparted as in Barthes' examples or explicitly set out as in socialist realist art themes, in both cases a fusion of truth and ideals are at work.

Given the longevity of the themes, we can also ask whether this repetition, which existed not only in art but across cultural and information streams, was a technique of ritualistic repetitiveness, as claimed in Andrei Sinyavsk's 1960 critique of Soviet socialist realism.¹⁶ Here, I would suggest that the strategies of artists (tolerated by the authorities in the Honecker period following the VIII party congress) with their increasingly fluid interpretations, and the individual *Handschriften* of the artists would mitigate the repetitive effect in the art-

works themselves.¹⁷ Furthermore, in public art, the titles of works were often not evident. Therefore, whilst the visionary aspect of the typical was sustained, the effectiveness of the artworks in communicating this was reduced over time.

Critical Assimilation of Historical Tradition

The second aspect of the socialist realist method I will consider is the critical assimilation of historical tradition. The aim of the drawing in of particular traditions was to create something suprahistorical, in Zhdanov's words, 'critically assimilating the cultural heritage of all nations and all times in order to choose from it all that can inspire the working people of Soviet society [...]'.¹⁸ This method was insisted upon in the early Stalinist period in the GDR. In practice, East German artists, constrained in their artistic development and with limited exposure to international trends, would frequently draw on past traditions and use these as a vehicle for socialist content, (particularly but not exclusively from early 20th century modernism) and carried on this practice well beyond the Stalinist period.

In spite of the strictly secular world view of party-loyal art, it was acceptable to furnish the socialist narratives with sacral qualities. One of the most prolific artists and ardent defenders of realism, Walter Womacka, was adept at fusing his own modernist-leaning graphic vernacular with diverse traditions. He innovated in the use of stained glass, a technique first used in a triptych of windows for a kindergarten in Eisenhüttenstadt, where Womacka was appointed city artist in 1955. The sacral allusion is used in the Saxony concentration camp memorial, *Triptychon des antifaschistischen Widerstandes* [Triptych of the antifascist resistance], 1961, and again in the Humboldt University Berlin Aula foyer, where three arch-formed stained-glass windows illustrate the embedding of great scientists within the socialist tradition, 1962/1963. In the largest stained glass work, *Aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* [From the History of the German Workers' Movement], a giant backdrop to the staircase of the State Council of the DDR, 1964, Womacka had become most adept at using the framing of the stained glass for vignettes whilst also using large figures which transcend the frames – this greater fluidity is also achieved as there are no lead contours, the coloured glass adhering to a larger glass behind. [Fig. 3] In all of these, the format allowed for the simultaneous or sequential presentation of easily recognisable symbols and icons to transport the socialist message, whilst conferring the same doctrinal or sacred qualities of ecclesiastical architecture.

In another form of sacral reference, artists also adapted the tradition of the frame by frame narrative used on medieval bronze doors. An interesting example of this is a set of five doors by Gert Jäger,



[3] Berlin, Staatsratsgebäude, artist: Walter Womacka, *Aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, 1966; architecture: Roland Korn; interior: Hans Erich Bogatzky

Dresden – von Fischerdorf zur sozialistischen Großstadt, [Dresden. From Fishing Village to Socialist City], Kulturpalast [Palace of Culture], Dresden, which form the entrances to the otherwise highly international modern styled Dresden *Palace of Culture*. [Fig. 4, 5] Modernist architecture could not be as it was in its internationalist incarnation, universalist or placeless: it had to be rooted in its locality and within the logic of socialist historical progress. This technique, favoured for historical narratives which reach their inevitable triumph of socialism, is also used by Heinrich Apel on the doors of the City Hall at the Old Market, Magdeburg.

The framing technique was also used in the strongly developed school of tapestry from the Burg Giebichenstein School in Halle. Willi Sitte, Head of Textiles at Burg from 1952 (succeeded by Inge Gotze in



[4] Dresden, *Kulturpalast* [Palace of Culture], Gerd Jaeger, *Bronze Doors, Episoden aus der geschichtlichen Entwicklung Dresdens IV (1920–1945)* [Episodes from the historical development of Dresden, IV (1920–1945)]



[5] Dresden, *Kulturpalast* [Palace of Culture], architects: Leopold Wiel, Wolfgang Hänsch, Herbert Löschau

1972), encouraged his students to take influence from French modernists, in particular Jean Lurcat, who himself wanted to revive the medievalist spirit of tapestry as an art form in its own right. Thus, there are connections across traditions from early modernist to medieval in which socialist motifs and acceptable themes from nature and culture are interwoven. The influence of French tapestry traditions (students borrowed the French cockerel motif as symbolising the emergence from darkness to light)¹⁹ combined with the cultural politics of realism resulted in a new tradition of the Halle Tapestry. Budgets were made available for these expensive commissions for the furnishing of state representative buildings as well as the homes of senior Party members in the ›feudal model of state pomp,‹²⁰ again in a form of assimilation of historical practices.

In some works of public art there are specific references to artists of the early modern period and to Mexican *muralismo*. For example, Willi Neubert in his enamel work *Die Presse* [The Press], 1964 references the central figure with its outstretched arms in Diego Rivera's *Theatre of the Insurgents* [Theatre of the Insurgents], Mexico, 1952; in his *Lebensbaum* [Tree of Life], 1966, Neubert's graphically and modishly simplified figures refer to Matisse and his harlequin figure to Cezanne or Picasso; in 1987 he borrows from Fernand Léger's aestheticized industrial forms and gradated grey tones superimposed

on primary colours to create volume. Neubert, also considered a realist painter, does not hide his admiration for the pre-war period of modernism and the industrial approach of the Bauhaus. His experiments and innovations with industrial enamel allowed him to achieve the illusion of depth through the juxtaposition of graphic forms and colour. Erich Enge too looks to the early modernists in *Lenins Wörter Werden Wahr* [Lenin's Words Become True], Halle-Neustadt, 1971, in which he encloses multiple socialist narratives in the manner of *muralismo* or Soviet constructivist graphics which pan out in jarring sections reminiscent of cubism or futurism. Womacka, too, quotes Picasso's *Femme au Chapeau* [Woman with a Hat] on the South side of *Haus des Lehrers* to illustrate the *Bitterfelder Weg*.

It is well known that none of these concessions to the formal means [*Gestaltungsmittel*] of modern art were easily won, and indeed are contrary to the early 1950s understanding of ›assimilation of tradition‹ which explicitly rejected modernism as compromised by its bourgeois associations. Willi Neubert gave a flavour of this, recounting an episode where he was a guest at the high table with party dignitaries, including Walter Ulbricht himself, as late as 1969. »Ulbricht said: ›You should all look more at the USSR‹, and I said, ›What about the Mexicans, they also have great art! And in a capitalist land and they are paid for by banks. It must be possible here too‹. Lotte Ulbricht stepped on my foot and said quietly, ›Don't push your luck!‹ Ulbricht said: ›We are our own socialist country and must do our own socialist thing.‹«²¹

It is fair to argue that these references align with the critical assimilation of historical tradition in order to create the new socialist art as proposed by the socialist realist method. By the mid 1960s, as Ulrike Goeschen has demonstrated, the argument that modern means [*Gestaltungsmittel*] were justified in expanding realism succeeded in overcoming the anti formalism dogma.²² That the traditions to be assimilated were expanded after the VIII Party Congress in 1971, in which art was liberalised, is made explicit in the definition of socialist realism in the *Kulturpolitisches Wörterbuch*, 1978: »Relationships to the whole humanist, progressive and revolutionary artistic developments of the past, (including late bourgeois art).«²³

Late bourgeois [*spätbürgerliche*] was official code for early modernism. However, modernist formal references in these murals cannot capture the progressive or radical impulses of Weimar Modernism – Expressionism, Neue Sachlichkeit, Dada, etc. Whilst these bright, graphic and anti-naturalistic compositions were challenging and innovative in the context of reforming the conservative interpretation of socialist realism, they were arguably aestheticized conceptions of the modernist project. If we look again at the themes and narratives present within architectural art, they are not only readable, but are so surely readable that they offer what Leonid Heller calls ›a child vision

of sorts.²⁴ This suggests an infantilization of the public, particularly when viewed alongside the conservative moral order: nuclear family, wholesome activities, productive work, healthy living and so on. We can safely distance these works from the experimentalist, critical strands of early modernism. There is no dissonance, rupture, absurdity, satire or excursion into the unconscious.

Close to the people

The reception of art in the socialist realist scheme rested on a positivist cause and effect conception where art had the facility to be directly and affirmatively effective on consciousness. The expectation was that it should be closely connected to the people [*volksverbunden* or *narodnost*] and, in a related but subordinate category, be absorbed and accepted within the culture of working people [*volkstümlich*]. This latter category in practice in the GDR favoured folkish traditions which were considered ›authentic‹, in contrast to ›pseudo‹ popular artforms of Capitalism. *Volkstümlich* was elaborated by Bertolt Brecht in a 1938 essay on realism which was included in the encyclopaedic definition in the GDR. *Volkstümlich*, slightly misleadingly translated as *popular*, rested on the idea that the revolutionised people would take up and determine art, rather than being mere recipients.²⁵ Thus art need not be simple to be understood, but could become more subtle and complex as the educational and cultural horizons of working people increased, a process which First Secretary Walter Ulbricht identified as having taken place in the mid-1960s, thus allowing for a liberalisation of socialist realist interpretations. The definition of the connection to the people or need to be *volksverbunden* from the *Kulturpolitisches Wörterbuch* emphasizes that art must embody the other tenets of socialist realism, be interdependent with the aims of the Party and have class consciousness.

Leaving aside the subjective question of whether the art of public spaces was actually popular or stirred its viewers to revolutionary feelings, the relevant point is that the art was to be readable by lay people and practiced by lay people (evidenced by the many circles for artistic activities that were established in the GDR). This clearly distinguishes it from the modernist claims of the autonomy of art, and, as much politicised in the Cold War binaries, the modernist preoccupation with innovation in formal means. These critical differences to developments in international modernism help to explain why the didactic, readable and narrative functions of art in public spaces remained imperative within the architectural landscapes emerging in the 1960s, which we are now considering as *Ostmoderne*.

We should also consider how the urban plans themselves, and the architectural ensembles in which art was positioned, were concep-



[6] Besucher vor dem Stadtmodell im Neuen Rathaus, Lichthof, Exhibition: *Kulturvoll leben in sozialistisch gestalteter Umwelt*, 7–8.1969 [Visitors looking at a model of the city of Dresden in the New Town Hall, 1969]

tualised in their relationship to working people and their life processes. In the 1950s, the *Sixteen Principles of Urbanism* set out in the GDR prioritised an appropriation of national tradition and respect for the historical contours of the city (a clear rejection of modernist urbanism). This, combined with the pedagogical function of art, meant that public art was to have a particular role as part of an overarching narrative, a choreography of the experience of the socialist person as they moved through public spaces. In their ambition to structure social and economic life in its entirety through the organisation of the built environment, these principles resembled modernist ideals of the city but, as was observed at the time, the nationalisation of land and property under socialism made this a more realistic prospect. In the re-formation of town centres in the 1960s, which were no longer bound to the historic blueprint of the city, planning remained centred on the principles of meeting the human needs for work, life, culture and leisure, but also held to the totalising understanding of how social and economic life would be enacted within this. Architectural plans were to be discussed by representatives of different groups including working people, as were the artworks placed within them. This photo of a real but consciously staged event at the national and regional 1969 *Architecture and Art* exhibition *Kulturvoll leben in sozialistisch gestalteter Umwelt*, illuminates this principle. [Fig. 6]

According to the catalogue text of *Architecture and Art* in Halle, the exhibits showed: »The effort towards the anchoring of the socialist human community and the forming of the whole of socialist life.«²⁶

Given that the pedagogical function of art reached beyond the confines of the artwork itself and into the entire city plan, public art in its omnipresence would have reached its intended audience and penetrated consciousness in line with the socialist realist *volksverbunden* principle. By the late 1960s, disaffection with the milieu-forming potential of system-built architecture was openly expressed; progressive ideas of Complex Environmental Design [*Komplexe Umweltgestaltung*] developed by academics were gaining ground, accompanied by a shift towards an acceptance of society and individuals (rather than simply ›the people‹).²⁷

We can see how a shift began to occur in the thinking behind two artistic conceptions in Halle-Neustadt, one partially realised, and one not. In his panorama concept in the education area of the new town, the Spanish émigré Jose Renau conceived a series of murals which spanned over a kilometre of walking trajectory, from the swimming pool to the canteen and student accommodation. Renau developed his own methodology of ›photographic self-criticism‹ to analyse the viewpoints and different light effects that these giant screen-like projections would have on the passer by. The works were intended to have a revolutionising and penetrating effect on the mass consciousness.²⁸ In a slight shift, Sigbert Fliegel sought to analyse the movements of people within a living complex and to use these as a template for the positioning of art. In his conception for the fourth living complex in Halle Neustadt, Fliegel wrote: »Environmental designs are things of life, of change, which grow with people. The workers should therefore not only be surrounded by a system of artistic works [...] according to the intellectual needs at the point of completion of the residential complex. It is more important that people participate in the formation of this environment during the progress of their lives.«²⁹

Fliegel was also interested in the choreography of public space and the curation of material, but his concept reflected the ideal of Complex Environmental Design, of a more organic process where the residents begin to form their environment and participate in its development.

Another statement from the plan for the centre of Berlin from 1973, put together by representatives of the artists' union and the local building authority, also tries to relate to the actual lives of people: »How should works of art in the urban spaces of life be designed, what should they express, where should they be positioned, when do they trigger emotions, create viewpoints, give pleasure? [...] We base our findings on the hypothesis that the works of art in the urban space are all the more persuasive if they are true to the ideas and real life processes of socialist society and the more they meet the needs, interests, wishes, aims of society, groups and individuals.«³⁰

The comprehensive planning of space and furnishing with works of art and design conceptualised as sustaining and resulting from socialist life processes and the cycle of work and leisure, rather than for example capital flows or the cultivation of artistic prestige, points to the durability of the principle of *Volksverbundenheit* or closeness to the people.

Public art, its forms, materials and iconography, developed over the decades, using new materials, more abstract forms and more complex narratives. However, it retained the brief of readability and relevance to working people in their ›socialist life processes‹. The use of the term realism would not have been relished by reforming theorists and practitioners who embraced the modern and modernism,³¹ but continued to be engaged regularly in published and official pronouncements to retain the allegiance to the ideal of a specifically socialist culture. Realist came to be used as meaning ›relating to the life of working people‹, as is evident in a catalogue essay from 1987, which describes a fountain sculpture by Karl Müller comprised of abstract forms. It states: »The forms and its details are so well aligned with societal relations [...] Is it not good and realistic at the same time if this fountain emphatically helps those searching for quiet and relaxation in a park. [...] Such designs have a communicative character insofar as they can lead people away from the undesired anonymity of modern technology.«³²

By this time, much had changed since the Stalinist beginnings of socialist realism in the GDR; some might argue that the persistence of such rhetorical formats surrounding the term realism represented the final gasps of a dying ideal, the instrumentalization of reform and innovation towards ideologically pre-cast dogma. The shift of the authorities in the late 1970s and into the 1980s towards pockets of semi-historicist architecture (sometimes viewed as postmodernism), as a catharsis to the anonymity of mass housing, was resented by socialist liberal reformers. These academics, for example at the new Bauhaus (1980–1986), and the Weimar School of Architecture (HAB), sought to re-think creative and economic forms of architecture to meet the needs of contemporary socialist society.³³ Within the Central Working Group of Art and Architecture (ZAG), there was an increasing resentment regarding the authorities' inability to hear or respond to the generational shift. For them, the term realism may have been empty, but the concept of socialist realism and the term realism can nonetheless be helpful in describing this continuity, where the function of the built environment and material culture was to inculcate and facilitate socialist life. In this way it was markedly different from the projects of post-war modernism in the West. I propose that if we consider these as hybrid ›modernist-realist‹ forms, we do not diminish their significance as a part of history and heritage, but augment it.

Jessica R. Jenkins is a design historian. 2015 PhD at the Royal College of Art / Victoria & Albert Museum; research interests: History of design and art in public space in the GDR, in particular the reception of East German art in public space after 1990; recent publication: *Picturing Socialism: Public Art and Design in East Germany* (2021).

Notes

- 1 Organised by the Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat (BMI) und das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR), 2021–2023.
- 2 Bernhard Heisig, »Von der Parteiaktivtagung zu Fragen der BK in der Möve«, transcript of recording, 10.6.1964, 2, in: Archive AdK, Berlin, VBK Zentralvorstand – 70. The text and all the content of this argument is taken from Heisig's retraction.
- 3 Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne: Architektur in Berlin 1945–1965*, Berlin 2004.
- 4 April Eisman, »In the Crucible: Bernhard Heisig and the Hotel Deutschland Murals«, in: Amy Wlodarski, Elaine Kelly (eds.), *Art Outside the Lines: New Perspectives on GDR Art Culture*, Amsterdam 2011, 21–39.
- 5 David Bathrick, *The Powers of Speech*, Lincoln 1995.
- 6 Jessica R. Jenkins, *Picturing Socialism*, London 2021.
- 7 Nikolaos Drosos, Russian Archives of Art and Literature, RGA-LI 2606/2/361, in: id., *Modernism with a Human Face: Synthesis of Art and Architecture in Eastern Europe, 1954–1958*, diss. City University of New York 2016, 30.
- 8 Fjodorow Davydow, »Die Zusammenarbeit von Architektur und Bildender Kunst«, lecture at the Deutsche Akademie der Künste Berlin, 15.10.1954, DA 6/1954, 269.
- 9 Ibid.
- 10 Butter and Hartung 2004 (see note 3); Roman Hillmann (ed.), *Moderne Architektur der DDR. Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, Berlin 2021; Jörg Kirchner, Claudia Stauß, *Alles Platte? Architektur im Norden der DDR als kulturelles Erbe*, Berlin 2018; and others.
- 11 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, London, New York 2011.
- 12 Katerina Clark, »Socialist Realism in Socialist Literature«, in: *The Routledge Companion to Russian Literature*, New York 2001, 174–183.
- 13 Georgii Malenkov's report at the Nineteenth Party Congress, 1952, in: Groys 2011 (see note 11), 50–51.
- 14 »In der sozialistisch-realistischen Kunst verschmelzen Wahrheitsfindung und Parteilichkeit. Dabei besteht das Ziel nicht schlechthin darin ein »richtiges Bild« von der bestehenden sozialen Wirklichkeit zu gestalten [...]. Mittels der Typisierung übersteigt das künstlerische Denken die bestehende Wirklichkeit.« (*Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1978, 688.)
- 15 Roland Barthes, Annette Lavers, *Mythologies*, London 1972.
- 16 Abram Tertz, Andrei Sinyavsky, *On Socialist Realism*, translated by George Dennis, New York 1960.
- 17 Clark remarks that: »paradoxically, the very rigidity of socialist realism's formations permitted freer expression than would have been possible (given the watchful eye of the censor) if the novel had been less formulaic.« Katerina Clark, »Socialist Realism in Soviet Literature«, in: *The Routledge Companion to Russian Literature*. United Kingdom, Routledge, 2001, 182.
- 18 Andrei A. Zhdanov, *Essays on Literature, Philosophy and Music*, New York 1950, cited in: Groys 2011 (see note 11), 40.
- 19 Björn Raupach, »Der Bildteppich in Mitteldeutschland nach 1945 bis 1970«, in: *Gewebte Träume*, Halle 2016, 21.
- 20 Ibid.
- 21 Willi Neubert in conversation with the author, 2012.
- 22 Ulrike Goeschen, *Vom Sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin 2001.
- 23 »Beziehungen zur gesamten humanistischen, progressiven und revolutionären Kunstentwicklung der Vergangenheit [...] (darunter auch der spätbürgerlichen Kunst) [...]« (*Wörterbuch 1978* (see note 14), 592.)
- 24 Leonid Heller, »A World of Prettiness: Socialist Realism and its Aesthetic Categories«, in: Evgenii A. Dobrenko, Thomas Lahusen (eds.), *Socialist Realism Without Shores*, Durham, NC 1997, 51–76.
- 25 Bertolt Brecht, »Volkstümlichkeit und Realismus«, in: *Das Wort* (1938); reprinted in: *Sinn und Form* 4 (1958), online: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/oc:reko.brec.1938b/sdef:TE1/get>, 1.10.2021.
- 26 *Architektur und bildende Kunst im Bezirk*, exh. cat. Halle, Messehalle im Kulturpark 1969.
- 27 Torsten Lange, *Komplexe Umweltgestaltung, Complex Environmental Design. Architectural theory and the production of the built environment in the German Democratic Republic, GDR, 1960–1990*, diss. University College London 2016; Jenkins 2021 (see note 6).
- 28 Josef Renau, talk given at the ZAG, central working group of art and architecture, 26–27 November, 1970 in Halle, in: BArch, Bund der Architekten, DY 15/ 355, 22–92, 53.
- 29 »Zuarbeit zur technischen, ökonomischen und baukünstlerischen Zielstellung für den WK IV IV Quartal 1967«, erarbeitet im Auftrag des Hauptplanträgers Stadtzentrum beim Rat des Bezirkes Halle, Künstlerkollektiv Kurt Grohmann, VBKD, Bauplastiker Weimar, Architektenkollektiv Dipl. Ing Sigbert Fliedel, Arch BDA, BAarch Berlin, DH2/PLAN 2854.
- 30 Foundations for complex artistic design of the capital of the GDR, Berlin. The result of an agreement between the VBK/DDR and the Bezirksbauamt Berlin, section urbanism and architecture, Berlin December 1973, Landesarchiv Berlin, C Rep 735, Nr. 257.
- 31 Jenkins 2021 (see note 6); Lange 2016 (see note 27).
- 32 Eberhard Neubert, »Brunnen von Manfred Vollmert«, in: *Manfred Vollmert*, Rat des Bezirkes Cottbus 1987, 6–7.
- 33 Christoph Bernhardt, Thomas Flierl, Max Welch-Guerra (eds.), *Städtebau-Debatten in der DDR: Verborgene Reformdiskurse*, Berlin 2012; Torsten Lange, »The Hannemaneyer Seminars at the Bauhaus Dessau, 1980–1986 as a Contact Zone for Finnish and East German Architects«, in: *Delft Architecture Theory Journal* 14/1 (Spring/Summer 2020), issue 26.

Photo credits

- [1] © SLUB/Deutsche Fotothek/Klaus-Dieter Schumacher.
- [2] © Harald Brüning, 2020.
- [3] © Manfred Thonig, 1966; © SLUB/Deutsche Fotothek/Manfred Thonig.
- [4] © SLUB/Deutsche Fotothek/Asmus Steuerlein.
- [5] © SLUB/Deutsche Fotothek/Helmut Seifert.
- [6] © SLUB/Deutsche Fotothek/Fritz Adam.

For the illustration of the work by Walter Womacka:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Filmische Notationen / Nachkriegsmoderne Ost

Maix Mayer



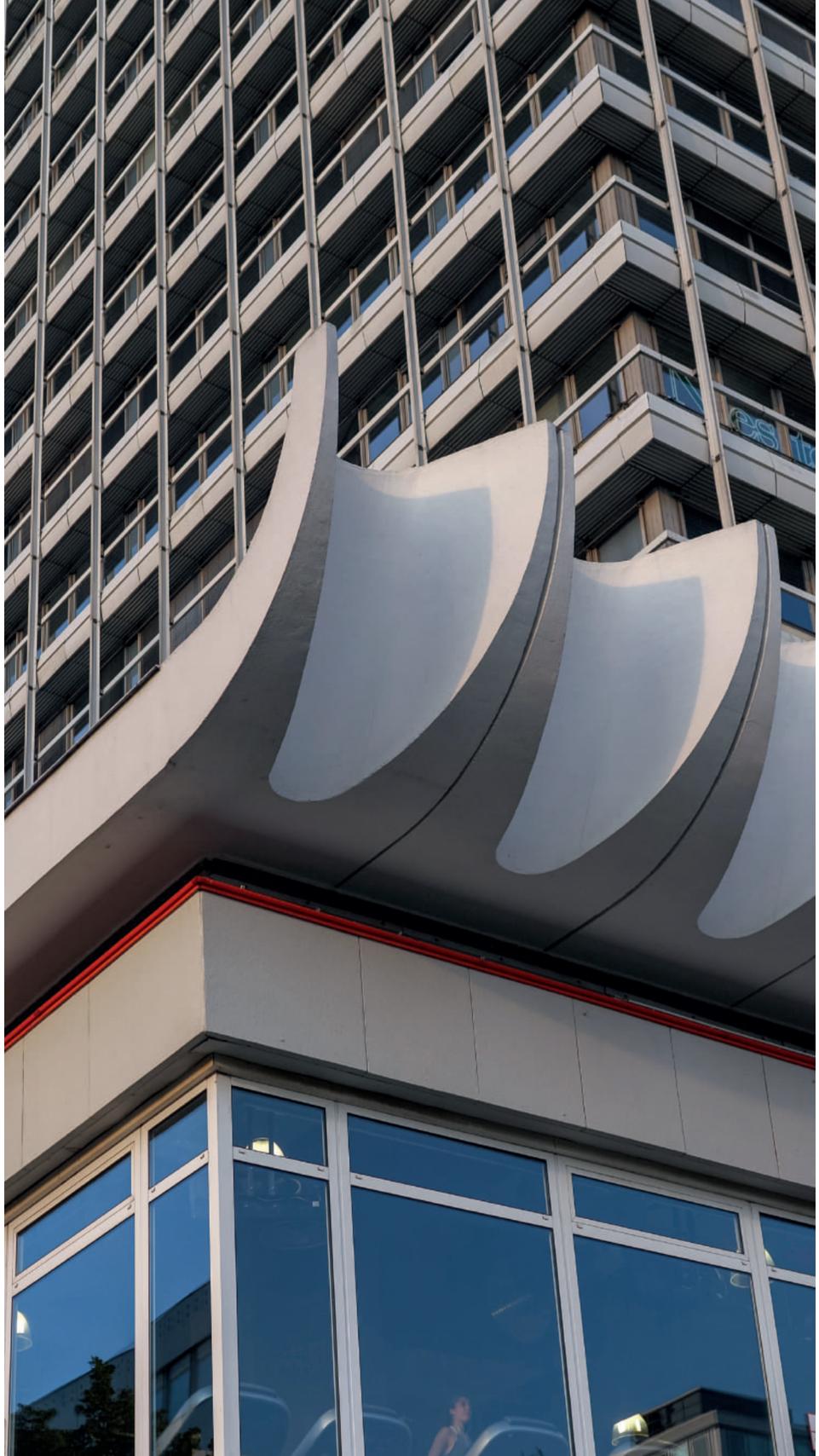




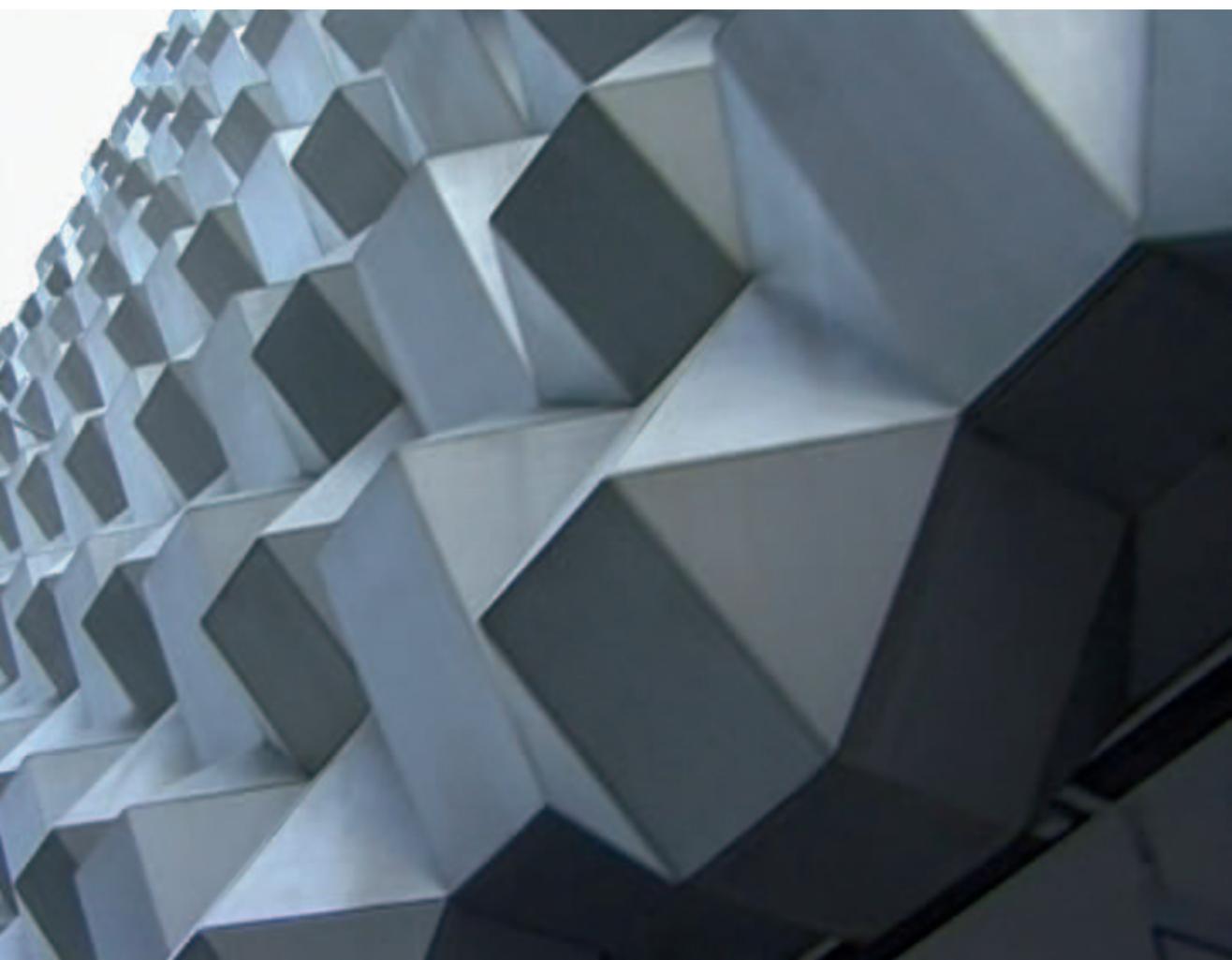










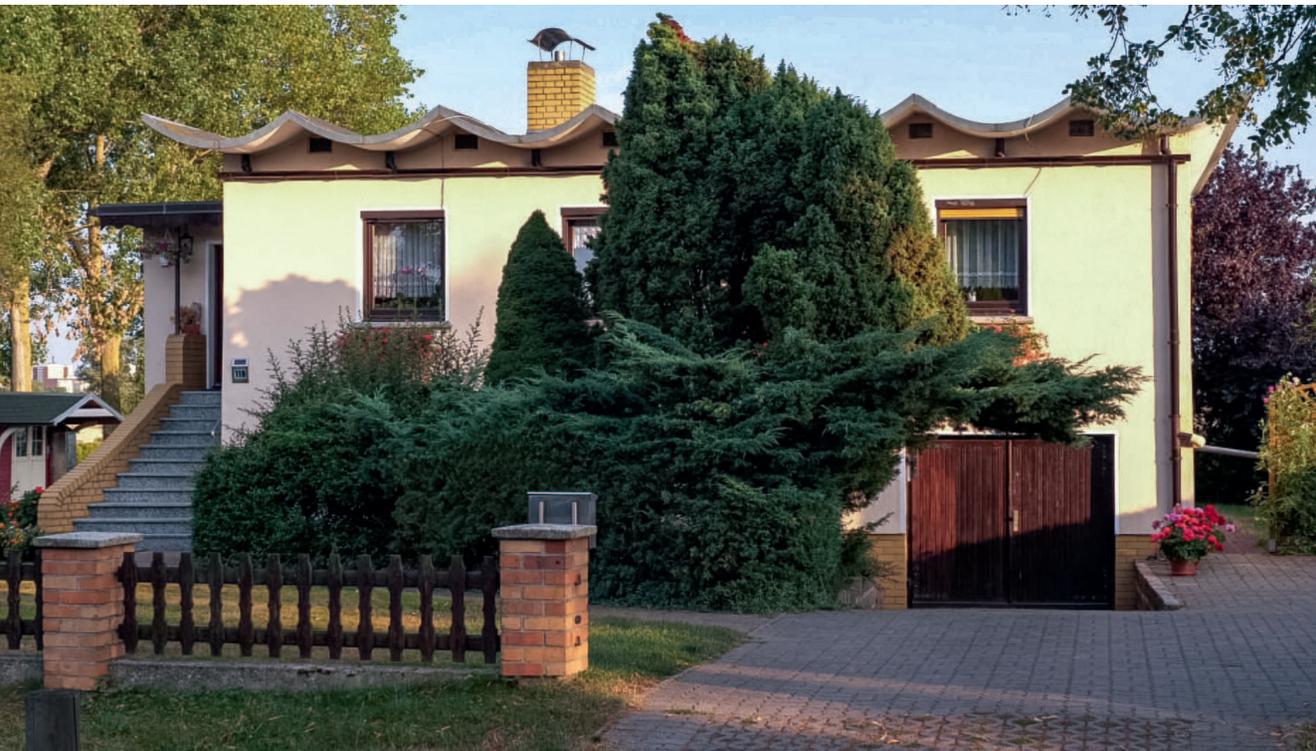












Maix Mayer lebt als Medien- und Konzeptkünstler in Leipzig. Er untersucht unterschiedliche narrative Modelle von Fiktion und Realität. Als immer wieder neu hergestellte Matrize wird dabei das Zusammenspiel von Medien / Kunst und Architektur benutzt. Seine Arrangements bilden mediale Versuchsanordnungen zur Wahrnehmung von Zeit / Raum und Geschichte. Unterer besonderer Beobachtung stehen dabei die Transformationen unserer Gesellschaft am Beispiel urbaner Räume und der damit verbunden Versinnbildlichung von Architektur als soziale Utopie.

Filme

Die Filme von Maix Mayer, denen die hier abgedruckten Standbilder entstammen, können unter folgenden Internetadressen angesehen werden.

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/1_2/A1.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/1_2/A2.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/1_2/B.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/3_4/A2.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/3_4/B.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/5_6/A.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/5_6/B.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/7_8/A.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/9_10/A1.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/11_12/B.mp4

https://publikationen.kunstsammlungen-chemnitz.de/2023-Ostmoderne/Mayer/13_14/A.mp4

Fotonachweis

Maix Mayer © courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig / Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

2. Bau, Raum und Stadt zwischen Sozialismus und Modernismus

Eine transmediale Agency, oder wie die Moderne das Zeitalter des Sozialismus Wirklichkeit werden ließ

Marie-Madeleine Ozdoba

»Um den Aufbau des Stadtzentrums der Hauptstadt der DDR Berlin zur Sache der gesamten Bevölkerung zu machen, ist die Presse, der Film, das Fernsehen und der Rundfunk in stärkerem Maße zur Popularisierung dieser bedeutenden Aufgabe einzusetzen. Die Presseorgane, besonders die Berliner Zeitungen haben ständig aktuelle Berichte, Artikel und Notizen zu veröffentlichen, die sich kritisch mit dem Ablauf der Arbeiten, dem Einsatz der neuen Technik und mit den Ergebnissen der Neuerer auf den Baustellen und in den Projektierungsbetrieben auseinandersetzen.«¹

Von der Gründung der DDR an setzte das SED-Regime seine großen Bauvorhaben publizistisch ein, sehr häufig als Metapher für den Aufbau des Sozialismus – nicht zuletzt im Rahmen eines Konkurrenzschemas mit dem Westen.² Anders als im Westen wurde in der offiziellen Rhetorik der DDR der städtebaulich-architektonische Wiederaufbau des Landes mit dem Beginn eines neuen Zeitalters gleichgesetzt. Darum wurde statt von einem »Wiederaufbau« lediglich von einem »Aufbau« gesprochen, zumal die Produktionsbedingungen im Rahmen der sozialistischen Gesellschaftsordnung tiefgreifend verändert worden waren und das Volk – zumindest theoretisch – zum Bauherrn aufgestiegen war.³

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive können die intensiv publizierten Bauvorhaben des DDR-Regimes als *transmediale Gebilde* betrachtet werden, welche sich nicht nur im urbanen Raum, sondern

auch in der visuellen Kultur und in den Kommunikationsmedien herausbildeten.⁴ Am Beispiel des Hauses des Lehrers in Berlin soll im Folgenden eine mediale Erzählung über moderne Architektur in der DDR rekonstruiert werden, die weniger mit dem Systemwettbewerb mit dem Westen als mit einer eigenen Entwicklung von Zeitimaginarie des Sozialismus zu tun hat. Die zugrundeliegende Hypothese ist, dass die publizistische Verarbeitung der DDR-Moderne in den Presse- und Rundfunkorganen des jungen Staates eine zentrale Rolle in der Durchsetzung der sozialistischen Gesellschaftsordnung gespielt hat, indem sie diese Gesellschaftsordnung – im Medium von Architekturbeziehungsweise Städtebauprojekten – als natürlich und selbstverständlich sowie als Ausdruck einer neuen Zeit präsentierte.

Diese *transmediale Agency* von moderner Architektur in der Legitimierung des Sozialismus war kein ausgesprochenes Programm und hat daher mehr als 30 Jahre nach dem Ende jenes gesellschaftlichen Projekts wenige Spuren hinterlassen – als Gegenstand der historiografischen Untersuchung erlaubt sie es uns jedoch, neue Objekte an der Schnittstelle von Architektur, Politik und Medien ins Licht der kritischen Betrachtung zu rücken: vermeintlich sekundäre beziehungsweise ordinäre Darstellungsweisen von moderner Architektur in der populären Presse, in Nachrichten- und Dokumentarfilmen und in populärwissenschaftlichen Publikationen der DDR. Das berühmte Haus des Lehrers am Alexanderplatz wird folglich nicht als das Hauptobjekt der Analyse betrachtet, wie in der Baugeschichte, sondern als ein Teil des transmedialen Gebildes das – mehr oder weniger gezielt – vom Regime der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) eingesetzt wurde, um der Öffentlichkeit der DDR wie auch einem internationalen Publikum den erfolgreichen Übergang ins neue Zeitalter des Sozialismus zu schildern.

Die Frage nach der *Agency* von moderner Architektur überspannt hierbei zwei Dimensionen:⁵ Einerseits geht es um die besondere *Agency* des Bauvorhabens als eines grundsätzlich in die Zeit eingeschriebenen Phänomens im Rahmen der Medienerzählung einer »neuen Zeit« – gegenüber anderen beliebten Themen der DDR-Propaganda, wie zum Beispiel Industrie oder Bildung – und andererseits geht es um die *Agency* von in diesem Kontext bisher wenig beachteten Akteuren, die an der Schnittstelle von Architekturdokumentation und medialer Gestaltung von sozialistischen Zeitimaginarie tätig waren: Redakteure, Journalisten, Regisseure, Fotografen, Ausstellungsmacher et cetera.⁶ Aus der Identifikation dieser beiden Dimensionen leiten sich eine Reihe von Fragen ab: Welche professionellen Kompetenzen waren in der Entwicklung von Zeitnarrativen des Hauses des Lehrers in Text und Bild involviert und welche Rolle spielte die politische Ebene in deren Aktivierung? Wie wirkte die mediale Erzählung der Errichtung des Hauses des Lehrers – von den ersten Planungen bis zum fertiggestellten Gebäude –

in der übergeordneten Erzählung von der neuen Zeit des Sozialismus mit?⁷ Lassen sich in der Zeit vom Mauerbau Anfang der 1960er bis zur Verkündung des real existierenden Sozialismus zu Beginn der 1970er Jahre Entwicklungen beziehungsweise Umbrüche in der medialen Erzählung des Hauses des Lehrers beobachten? Aus dieser transmedialen Analyse lässt sich, so der hier verfolgte Ansatz, zudem eine genauere Beschreibung der Entwicklung des Narrativs des erblühenden Sozialismus in der DDR im Laufe der 1960er Jahre gewinnen, welche die weitverbreitete Erzählung der DDR als utopisches Projekt als einen retrospektiven Mythos der Geschichtsschreibung relativiert.⁸

Ausflug ins Jahr 1963

Das 1964 fertiggestellte Haus des Lehrers, Nachfolgebau des im Krieg zerstörten Lehrervereinshauses, war das erste große öffentliche Gebäude, das beim Wiederaufbau des Zentrums von Berlin, Hauptstadt der DDR, errichtet wurde. Folglich hatte das Projekt von Hermann Henselmann einen herausragenden Wert als Projektionsfläche für gesellschaftliche Anliegen: Es generierte Aufsehen, Neugierde und Erwartungen, die in einer Reihe von Berichterstattungen und Diskussionen in der DDR-Presse zugleich forciert und beantwortet wurden. Das optisch markanteste Element des hochmodernen Projekts war ein monumentaler Wandfries, der den Turmtrakt auf allen vier Seiten schmückte: *Unser Leben* von Walter Womacka, eine figurative Ode an die neue sozialistische Gesellschaftsordnung. Im Gespräch mit der *Neuen Zeit* im November 1963 erläuterte der Künstler: »Zwischen der Mutter mit ihrem Kind und den Lebensformen der Jugend, dem lebenserhaltenden Atom im Dienste des Menschen und der großen Gemeinschaft der Arbeiter, Bauern und Intelligenz besteht – symbolisch zusammengedrängt – ein innerer gedanklicher Zusammenhang. [...] Der Fries wird [...] wie ein Edelstein über den Alexanderplatz leuchten, sichtbarer Ausdruck der Schönheit unseres Lebens.«⁹

Doch so baugelungen das Kunstwerk war, so vollkommen getrennt blieb dessen Erzählung von der neuen Zeit des Sozialismus – die in den Tageszeitungen an das Publikum weitervermittelt wurde, wie in unserem Beispiel – von der zeitlichen Dimension des Bauwerks. Während der Wandfries heute als herausragendes Beispiel der baubezogenen Kunst der DDR und Ikone des sozialistischen Realismus gilt, geriet eine andere, in der breiten Öffentlichkeit weitaus wirksamere Erzählung des Hauses des Lehrers weitgehend in Vergessenheit. Auf diese bezieht sich unsere Studie: Schon lange vor der Fertigstellung des Bauwerks waren Fotografen, Journalisten und Presseredakteure an den Hebeln, um mit ihren Mitteln das Voranschreiten des Bauprojekts zu schildern und es als konkrete Erscheinung vom Aufbau des Sozialismus zu präsentieren.

Haus aus Glas und Aluminium

Die Wandlung eines Projektes / Das neue Haus des Lehrers am Alex

„Dort, wo vor nicht allzu langer Zeit noch die „Möbelboocke“ am Alex stand, werden in den nächsten Wochen Bagger tief ins Erdreich greifen. Zwischen Lenniesle und Alexanderstraße wird das Fundament für eines der neuen Gebäude des Berliner Zentrums — das „Haus des Lehrers“ — ausgehoben.“

In mehrfacher Hinsicht ist das 13geschossige Hochhaus mit einer angrenzenden Kongreßhalle Symbol für das künftige Antlitz der Hauptstadt.

Ein Kollektiv junger Architekten unter der Leitung von Prof. Henseimann, dem z. B. auch die Gestalter des Müggelturms angehören, sind die Schöpfer des Projekts.

Die Baustoffe sind ebenso modern wie die Methoden, die den Aufbau beschleunigen werden. Es werden Beton, Glas, Aluminium und Plaste verwendet.

Das Typische scheint aber die Entwicklungsgeschichte des Projekts zu offenbaren. Es entstand nicht nur im Kopf der Architekten, sondern ...

Tanzen muß sein

„Wir sind sehr dafür, uns weiterzubilden, aber abends möchten wir auch einmal tanzen und fröhlich sein im Kreise der Kollegen oder mit unserer Familie. Haben unsere Architekten auch daran gedacht?“ Diese Frage stellte die Lehrerin Frau Fischer von der I. Oberschule Mitte auf einer der vielen Aussprachen, die dem endgültigen Entwurf vorausgingen. Die männlichen Kollegen fügten hinzu, daß Schachspielen, Kegeln, Musizieren ebenfalls zu den Interessen der Lehrer in der Freizeit gehören.

Viele Köche ...

Nur ein kleiner Ausschnitt aus einer der Diskussionen der Architekten mit Lehrern, die bei der Gewerkschaft Unterricht und Erziehung oder bei der Abteilung Volksbildung des Magistrats in den vergangenen Monaten stattfanden. Bei diesen Gesprächen wandelte sich der Inhalt des „Hauses des Lehrers“. War zunächst vorgesehen, im wesentlichen ein Pädagogisches Zentralkabinett und einen Sitz der Gewerkschaft Unterricht und Erziehung zu schaffen, so wurde jetzt ein Bildungs- und Erholungszentrum der

Lehrer daraus, an dem auch die Berliner teilhaben werden.

Die Lehrer waren nicht die einzigen Diskussionspartner der Architekten. Über 20 Köche, Kellner und Gaststättenleiter der Berliner HO-Betriebe begutachteten den Entwurf. Sie sagten Prof. Henseimann und seinen Mitarbeitern sehr offen, wo die Baufachleute die Arbeitsbedingungen des Gaststättenpersonals und den zu erwartenden Gästestrom zuwenig beachtet hatten.

Schließlich saß Prof. Henseimann auch mit dem Leiter des Berliner Säkularischen Symphonie-Orchesters, Prof. Kurt Sanderling, zusammen; denn der Flachbau soll noch für längere Zeit der Berliner Konzertgemeinde als Musiksaal dienen.

Viele Gedanken flossen also zusammen und nahmen im endgültigen Projekt greifbare Gestalt an. Bis zur Fertigstellung des Gebäudes steht den Architekten und Bauleuten ein Kollektiv hervorragender Lehrer ständig zur Seite. Es dokumentiert sich der Satz, der auf der 19. Stadtverordnetenversammlung ausgesprochen wurde: Das Volk ist der Bauherr.

Ausflug ins Jahr 1963

Versetzen wir uns einmal ins Jahr 1963. Vor wenigen Tagen hat das „Haus des Lehrers“ seine Pforten geöffnet, noch wird an der Grünanlage rings um den Komplex gearbeitet. Die weitläufige Foyer des Hochhauses wird der Gast wohl empfangen. Über eine lichte Treppe gelangt er zur ständigen polytechnischen Ausstellung, oder wie wir's im ersten Stock mit einer guten Tasse Mokka im schmucken Café, das für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Ein Stockwerk höher ist die Klubgaststätte der Lehrer untergebracht.

Das 3. und 4. Stockwerk hat keine Fenster. Es birgt in klimatisierten Räumen die Magazine einer der größten pädagogischen Spezialbibliotheken Europas. Der Schnellfahrstuhl bringt uns in Sekunden in die 5. Etage. Man möchte nur auf Zehenspitzen gehen. Den Besucher umgibt die Ruhe des Lesesaals. Nicht nur Fachbücher, sondern auch Neuerscheinungen der Belletristik und Zeitschriften sind greifbar.

In den übrigen Stockwerken bietet sich eine bunte Palette der Erholung und kulturellen Betätigung für unsere Lehrer. Alles, was man sich für die Freizeit wünscht, ist vorhanden: Schach-, Tischtennis-, Billard-, Skat- und Lesezimmer, Studios für Foto-, Funk- und Filmmatratze, Ateliers für Maler und Bildhauer. Natürlich gibt es genügend Möglichkeiten,

Erfahrungen in Experimentierräumen für Physik, Chemie und Biologie auszutauschen. Wir wollen nicht stören. In einem der Physikzimmer ist man gerade dabei, sich über die neuesten Ergebnisse des Raumfluges die Köpfe heißzureden.

Wieder hinab zur ebenen Erde. Durch einen Verbindungsstrahl erreicht man die zweigeschossige Kongreßhalle mit großzügigen Foyers und einem runden Saal für 1200 Personen. Wieso ein Rondell? Die Architekten entgehen, in einem runden Saal bestehen die engsten Beziehungen der Zuhörer zueinander und auch zu dem Vortragenden.

Kongresse, Konzerte, Darbietungen von Kulturensembles stehen auf dem Programm des Hauses. Aber auch Feste der Fröhlichkeit, Bälle werden gefeiert.

Baufest Plaste

Man könnte natürlich viele technische Einzelheiten vom „Haus des Lehrers“ berichten. So werden erstmals Methoden der Flugzeugindustrie im Bauwesen verwendet. Die Kuppel des Saalhauses, der ein Quadrat von 50 mal 50 Meter umfaßt, wird aus Leichtmetall gebaut, man kann sich eine schwere Stahlkonstruktion sparen.

Beide Gebäude, das Hochhaus wie der Flachbau, sind in Betonskelettbauweise projektiert. Die Stützen und Deckenelemente, die einzigen tragenden Teile der Gebäude, werden in Großproduktion hergestellt. Die Außen- und Innenwände haben keinerlei tragende Funktion mehr. Das eröffnet den Architekten und den Gestaltern der Innenräume großartige Möglichkeiten.

Die Außenwände des Hochhauses, das 45 m lang und 15 m breit sein wird, sind „vorgehängt“, wie die Fachleute sagen. Jetzt können Materialien der Zukunft — ein Blick auf die Fassade beweist das — wie Glas, eloxiertes Aluminium und Plaste in verschiedenen Farben Verwendung finden.

Für die bildenden Künstler haben die Architekten eine herrliche Aufgabe offen gelassen. Die große Fläche der beiden fensterlosen Stockwerke soll als farbiges Fries mit Symbolen unseres sozialistischen Lebens gestaltet werden.

Das „Haus des Lehrers“ ist kein Einzelbau, er reiht sich harmonisch in das Ensemble der Hochhäuser am Alex ein als einer der städtebaulichen Höhepunkte an diesem Zentrum des Handels und des Verkehrs der Hauptstadt. —ns.

Von der Magistratsitzung:

Schulgesetz überprüft

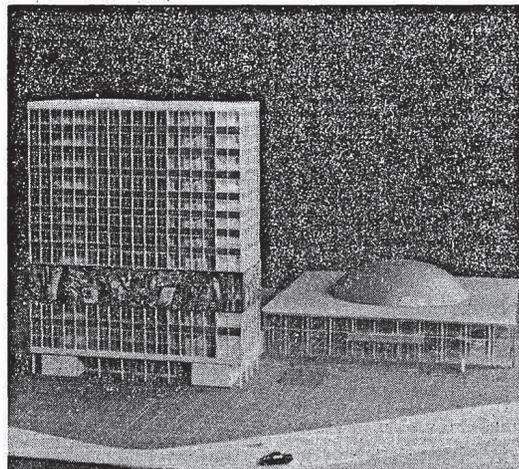
Der Magistrat überprüfte in seiner 80. (ordentlichen) Sitzung, die unter Leitung des Amtierenden Oberbürgermeisters, Waldemar Schmidt, statt fand, den Stand der Durchführung des Schulgesetzes und des Beschlusses des Politbüros der SED vom 22. November 1960 zur weiteren Förderung und Sicherung der schöpferischen Arbeit der Lehrer.

Die Überprüfung ergab eine allgemeine Verbesserung der Erziehungs- und Bildungsergebnisse und eine beachtliche Entwicklung der schöpferischen Initiative der Lehrer. An den meisten Schulen hat sich das Kollektiv der Pädagogen festgesetzt.

Der Magistrat schloß sich jedoch auch der Kritik an, die auf den Kreislehrerkonferenzen an der Arbeit der staatlichen Volksbildungsorgane geübt wurde. Die Lehrer erhalten von ihnen zu wenig Hilfe in der schulpädagogischen Arbeit. Deshalb, so heißt es in einem dazu gefaßten Beschluß, müssen in Vorbereitung der 20. Tagung der Stadtverordnetenversammlung und des VI. Pädagogischen Kongresses politisch-pädagogische Grundfragen in den Mittelpunkt der Diskussionen gestellt werden.

Mehr Familiengaststätten

Dem Magistrat lag weiterhin ein Plan zur weiteren Entwicklung der Gastronomie vor. Er war zuvor mit der Ständigen Kommission Handel und Versorgung, mit Mitarbeitern der Handelsorgane und dem Wirtschaftsrat beraten worden. Der Plan sieht u. a. eine schnelle Renovierung und weitere Spezialisierung einer größeren Anzahl von Gaststätten sowie die Pflege historischer Restaurants vor. In jedem Stadtbezirk sind schnell mehr Möglichkeiten für Tanzveranstaltungen zu schaffen. Weiterhin sollen mehr Klub- und Familiengaststätten mit regelmäßigen Veranstaltungen entwickelt werden.



Das künftige „Haus des Lehrers“ am Alexanderplatz. Das Projekt, das in Skelettbauweise ausgeführt wird, entwarf ein Kollektiv junger Architekten unter Leitung von Prof. Hermann Henseimann. Foto: Deutsche Bauakademie

Vier Monate vor dem Mauerbau, im April 1961, berichtete das *Neue Deutschland* erstmals ausführlich über Henselmanns Projekt am Alexanderplatz. Die Abbildung, ein wenig detailliertes, sorgfältig ausgerichtetes Modellfoto mit abstraktem Hintergrund direkt aus der Werkstatt des Architekten, konfrontierte die Leser der Tageszeitung mit der neuartigen Ästhetik des »Hauses aus Glas und Aluminium«. [Abb. 1] Im Artikel projizierte die Beschreibung des Hauses die Leser in die Zukunft: »Dort, wo vor nicht allzu langer Zeit noch die ›Möbelbaracke‹ am Alex stand, werden in den nächsten Wochen Bagger tief ins Erdreich greifen. Zwischen Leninallee und Alexanderstraße wird das Fundament für eines der neuen Gebäude des Berliner Zentrums – das Haus des Lehrers – ausgehoben. In mehrfacher Hinsicht ist das 13-geschossige Hochhaus mit einer angrenzenden Kongresshalle Symbol für das künftige Antlitz der Hauptstadt.«¹⁰

Wie der Titel, so betonte auch der Inhalt des Artikels stark die technologischen Aspekte des Gebäudes – bei dem »erstmalig Methoden der Flugzeugindustrie im Bauwesen verwandt« würden – und folgte somit derselben Begeisterung für moderne Bauweisen in einer »Stadt von morgen«, wie sie auch im Westen herrschte, wo sie ebenfalls medial befeuert wurde.¹¹ Doch gänzlich anders als im Westen präsentierte der Artikel das moderne Bauwerk als eine erfolgreiche Umsetzung der sozialistischen Gesellschaftsordnung. So geht er ausführlich auf den Entwicklungsprozess ein, in dem das eigentlich Sozialistische am Projekt lag: Dieser war »nicht nur im Kopf des Architekten« entstanden, sondern man hatte Lehrer, Köche, Kellner, Gaststättenleiter und sogar den Leiter des Berliner Städtischen Symphonie-Orchesters involviert, die »den Inhalt des ›Hauses des Lehrers‹ wandelten«. Dank ihrer Impulse, so der Bericht, wurde das pädagogische Zentralkabinett um ein öffentliches Café, eine Clubgaststätte, eine pädagogische Spezialbibliothek, Ateliers, Freizeit- und Experimentierräume sowie eine Kongress- und Konzerthalle bereichert, woran auch die Berliner Bevölkerung teilhaben würde.¹²

Mit einer fiktionalen Rhetorik – als würde das Gebäude schon stehen – besuchte das *Neue Deutschland* zunächst über mehrere Zeilen jede Etage und jeden Raum des Hauses des Lehrers, um dem Leser einen konkreten Blick in die Zukunft zu ermöglichen: »Versetzen wir uns einmal ins Jahr 1963. Vor wenigen Tagen hat das Haus des Lehrers seine Pforten geöffnet, noch wird an der Grünanlage rings um den Komplex gearbeitet. Im weiträumigen Foyer des Hochhauses wird der Gast wohl empfangen. Über eine lichte Treppe gelangt er zur ständigen polytechnischen Ausstellung; oder wie wär's im ersten Stock mit einer guten Tasse Mokka im schmucken Café, das für die Öffentlichkeit bestimmt ist [...].«¹³ Von diesem Artikel im *Neuen Deutschland* an wurde die absehbare Zeitspanne zwischen den ersten Planungen und der Einweihung des Bauwerks – insgesamt etwa fünf Jahre – zur kon-

kreten Stütze für die mediale Erzählung vom Aufbau des Sozialismus anhand dieses Architekturprojekts als einer realisierbaren Zukunftsvision.

In einem Moment der Fassungslosigkeit über den plötzlichen Freiheitsentzug durch den Bau der Mauer, die das Regime als notwendige Abgrenzung gegenüber dem imperialistischen Westen legitimierete, nutzte die DDR-Presse den Zeithorizont bis zur Fertigstellung des Hauses des Lehrers am Alexanderplatz, um die Versprechen des Sozialismus in konkrete Zeitmaßstäbe zu fassen. Henselmanns Bau wurde also in erster Linie durch seine kommentierte – gedruckte oder ausgestrahlte – Dokumentation in den Massenmedien an das DDR-Publikum gebracht: Das »Haus aus Glas und Aluminium« war vor allem ein Haus aus Worten, Modellfotografie und Zeitungspapier. In dieser transmedialen Dimension schrieb sich das im Womacka-Fries eingefangene Ideal des Sozialismus in die konkreten Abläufe des Bauvorhabens ein.

Neues Leben – Neues Bauen

Sommer 1964. Über ein Jahrzehnt war nun vergangen seit dem offiziellen Beschluss des Aufbaus des Sozialismus auf der II. Parteikonferenz der SED, was eine massive Bautätigkeit im Bereich der Architektur und des Städtebaus umfasste. Das Bauen mit industriell hergestellten Fertigteilen hatte seit dem Ende der 1950er Jahre große Produktivitätsgewinne ermöglicht, doch die angestrebten Zeitrahmen konnten bei weitem nicht eingehalten werden. Die Arbeitskoordination hakte an allen Stellen und oft fehlte das Engagement der beteiligten Kräfte. Die finanziellen Mittel waren ein permanentes Problem – auch bei der Umsetzung des Hauses des Lehrers. So war die DDR fast 20 Jahre nach Kriegsende von Wohnungsknappheit und brachliegenden Stadtzentren gekennzeichnet. Vor diesem Hintergrund setzte das Regime auf eine aufwendige Propaganda, um das Anbrechen des sozialistischen Zeitalters als eine Realität darzustellen und den 15. Jahrestag der Gründung der Republik am 7. Oktober 1964 als Meilenstein zu feiern.

Architektur und Städtebau waren ein ideales Feld, um die Erzählung von der Planerfüllung, verbunden mit derjenigen von einem grenzenlosen Engagement der Bevölkerung der DDR, zu bestärken. So gelang es der Nachrichtensendung *Der Augenzeuge* des DEFA-Filmstudios, die DDR-weit in den Kinos ausgestrahlt wurde, einen Hubschrauber zu filmen, der sich mit großem Lärm über der Baustelle des Hauses des Lehrers betätigte, wo er Baumaterialien aufs Dach transportierte.¹⁴ [Abb. 2] Die spektakuläre Szene wurde im Drehbuch der Sendung folgendermaßen beschrieben: »Hopla! Für fünf Uhr morgens am Alex ist das ein etwas ungewohnter Lärm. Aber die Bauleute behaupten



[2] Still aus der Wochenschau »Der Augenzeuge« 1964/31 vom 31. Juli 1964

teten, die Teile für den Fassadenlift des Hauses der Lehrer [sic] seien eben am besten mit einem Hubschrauber der Interflug zu transportieren. Und so taten sie es denn auch.« Der Kontrast zwischen dem hochmodernen Bauwerk und der umliegenden Platzlandschaft aus Ruinen und verkommenen Altbauten wurde durch die Helikopterszene zugespitzt und dramatisiert: Das neue Zeitalter brach an – jetzt, am Alexanderplatz!

Wenige Wochen später berichteten die Tageszeitungen über die Fertigstellung des Hauses des Lehrers, die termingerecht und rechtzeitig vor dem Jubiläumstag erfolgte: »Fast auf die Minute genau um Mitternacht stießen in der Nacht zum Dienstag die Ingenieure und Bauarbeiter vom Haus des Lehrers am Berliner Alexanderplatz mit führenden Persönlichkeiten der Hauptstadt auf die termingerechte Fertigstellung ihres Bauvorhabens am 31. August an.«¹⁵ Auch in dieser Meldung bekamen die Leser der DDR-Presse die moderne Bauweise als Ergebnis sozialistischer Arbeitsorganisation und Gleichberechtigung vor Augen geführt: Der Glanz lag nicht allein auf dem modernen Baukörper aus Glas und Stahl, sondern schien vielmehr auch aus den stolzen Körpern vom Kapitalismus befreiter Bauleute zu strahlen – eine Berichterstattung, die nicht zuletzt einer Sensibilisierung der Journalisten zum Thema Architektur durch die Instanzen der Partei zu verdanken war.¹⁶

Zu einem Zeitpunkt, als die Monotonie der neuen Wohngebiete der DDR zunehmend Kritik hervorrief, fühlte sich auch die Deutsche Bauakademie dazu veranlasst, die jüngsten Realisierungen im Zentrum Berlins mit einem Dokumentarfilm einem breiteren Publikum zu vermitteln. Die Ende Oktober 1964 anstehende 13. Plenartagung zum Thema *Städtebau und Architektur in der Periode des Perspek-*

tivplanes bis 1970 bot dafür den Anlass. Gerhard Jentsch, ein junger Regisseur, der schon mehrere Dokumentarfilme für das DEFA-Studio gedreht hatte, wurde damit beauftragt, moderne Architektur als Mittel zur Förderung und Weiterentwicklung des Neuen im Leben des Volkes in ein positives Licht zu rücken. Der großen Herausforderung bewusst, umgab sich Jentsch mit Architekten als Fachberatern und einer breiten Gruppe an Dramaturgen, Kameramännern, Grafikern, Drehbuchautoren, Komponisten und Musikern.¹⁷

Pünktlich zur Plenartagung war der Film fertig. Durch eine grafische Anspielung auf die Plattenbautechnik thematisierte der Vorspann bauliche Effizienz, während Jazzakkorde für die Lust am Neuen standen und für den Unterhaltungswert sorgten. Die Botschaft des Films war eindeutig formuliert: »Was und wo wir bauen, wird bestimmt von der planmäßigen perspektivischen Entwicklung der gesamten Stadt. Vor mehr als einem Jahrzehnt entstand in Berlin der erste industriell gefertigte Wohnblock. Heute meistern Bauarbeiter und Projektanten technisch und architektonisch immer besser das industrielle Bauen.« Durch den Einsatz von Uhren und Glockenspielen wurde das Motiv der Zeit im Film optisch und akustisch stark betont, während die Bezeichnung von Gebäuden »in Stahlbetonskelett-Montagebauweise« als »Werke der Architekten unserer Epoche« die historische Dimension des Unternehmens akzentuierte.

Durch das komplexe Zusammenspiel von Kameraführung, Filmschnitt und Musik ging die Erzählung von dem hohen Tempo und der Planmäßigkeit der Bauarbeiten nahtlos über in eine lustvolle Vorführung des glücklichen Alltagslebens der Bewohner und Besucher der Hauptstadt. Neben den modernen Freizeiteinrichtungen des zweiten Abschnitts der Karl-Marx-Allee war das Haus des Lehrers eine der Hauptattraktionen des Films. Die Kamera streifte erhaben über die sonnige Glasfassade und den monumentalen Wandfries, hinunter in eine belebte und vielbeschäftigte Menge am Alexanderplatz: Familien, Paare sowie unterschiedlichste Fachleute bei der Arbeit übersetzten die figurativen Szenen aus Womackas Bild in das animierte Medium des Films, um es zum Leben zu bringen. [Abb. 3] *Neues Leben – Neues Bauen* setzte das Haus des Lehrers und die modernen Bauwerke im Zentrum Berlins in der medialen Darstellung eines neuen sozialistischen Zeitalters ein, das sich immer mehr auf der Ebene der inszenierten Fiktion zu verorten schien. Die abschließende Behauptung des Filmsprechers drückt dies besonders deutlich aus, während die Kamera einen Schwarm spielender Kinder verfolgt: »Unsere Arbeit und unser Leben haben einen neuen Inhalt bekommen. Im Mittelpunkt aller Dinge steht der Mensch. Wir bauen die Städte nach den Vorstellungen ihrer Menschen. Nach ihren Interessen, Bedürfnissen, Wünschen und nach ihren realen Träumen von der Zukunft.«

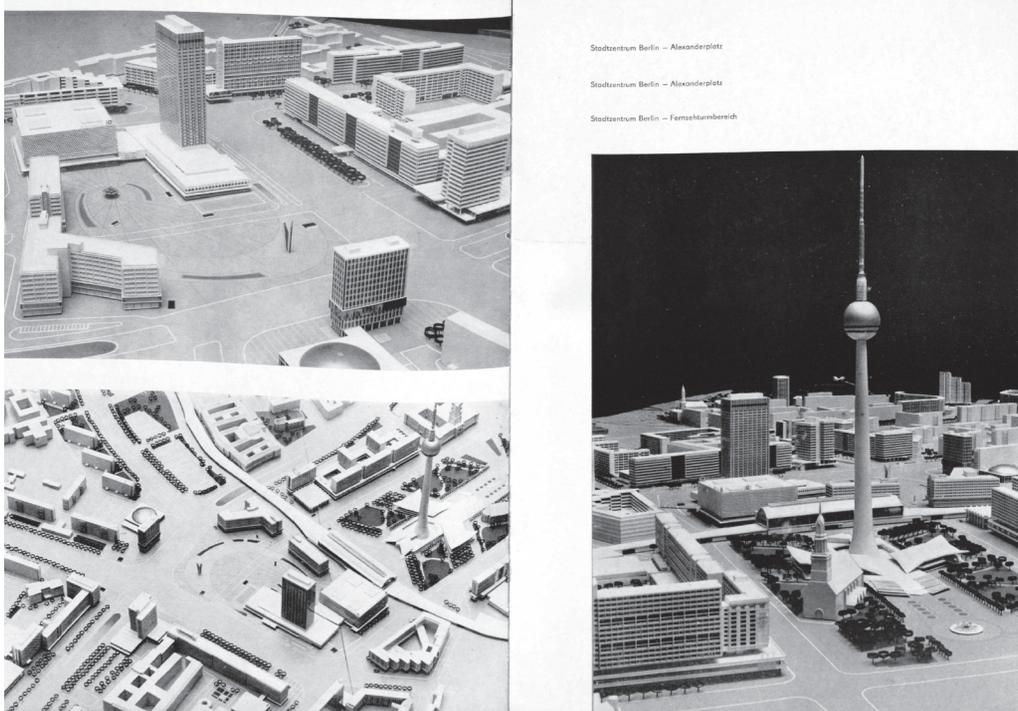


[3] Still aus dem Film *Neues Leben - Neues Bauen* (1964), populärwissenschaftlicher Film des DEFA Studios über modernen Städtebau in der DDR, industrielles Bauen, Plattenbauweise; Regisseur: Gerhard Jentsch, hergestellt in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Bauwesen und der Deutschen Bauakademie

»Wir sind den richtigen Weg gegangen«

Oktober 1969. Auf Anweisung des Zentralkomitees der SED war die Neugestaltung des Alexanderplatzes und eines Teils der angrenzenden Neubauten – so auch der neu errichtete Fernsehturm – zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR in einer Rekordzeit von weniger als drei Jahren fertiggestellt worden. In der intensiven medialen Berichterstattung anlässlich des Jubiläums blieb das Haus des Lehrers jedoch fest im Fokus – als Meilenstein im Aufbau der »sozialistischen Umwelt«. Nach den Worten des Ministers für Kultur, der die große Ausstellung *Architektur und Bildende Kunst* zum 20. Jahrestag in Berlin eröffnete, wurde im Zentrum der Hauptstadt »in großem Maßstab begonnen, die Stadt als Ganzes zu organisieren und baukünstlerische Voraussetzungen für die volle Entfaltung des sozialistischen Lebens zu schaffen, damit die wachsenden materiellen und geistig-kulturellen Ansprüche der sozialistischen Gesellschaft erfüllt werden«. ¹⁸ Die vertraute Silhouette des 1964 fertiggestellten Hauses des Lehrers bildete einen wichtigen Anhaltspunkt in der medialen Darstellung des sozialistisch umgestalteten Stadtzentrums – so auch in dem großen städtebaulichen Modell, das eines der Hauptexponate der Ausstellung war. [Abb. 4]

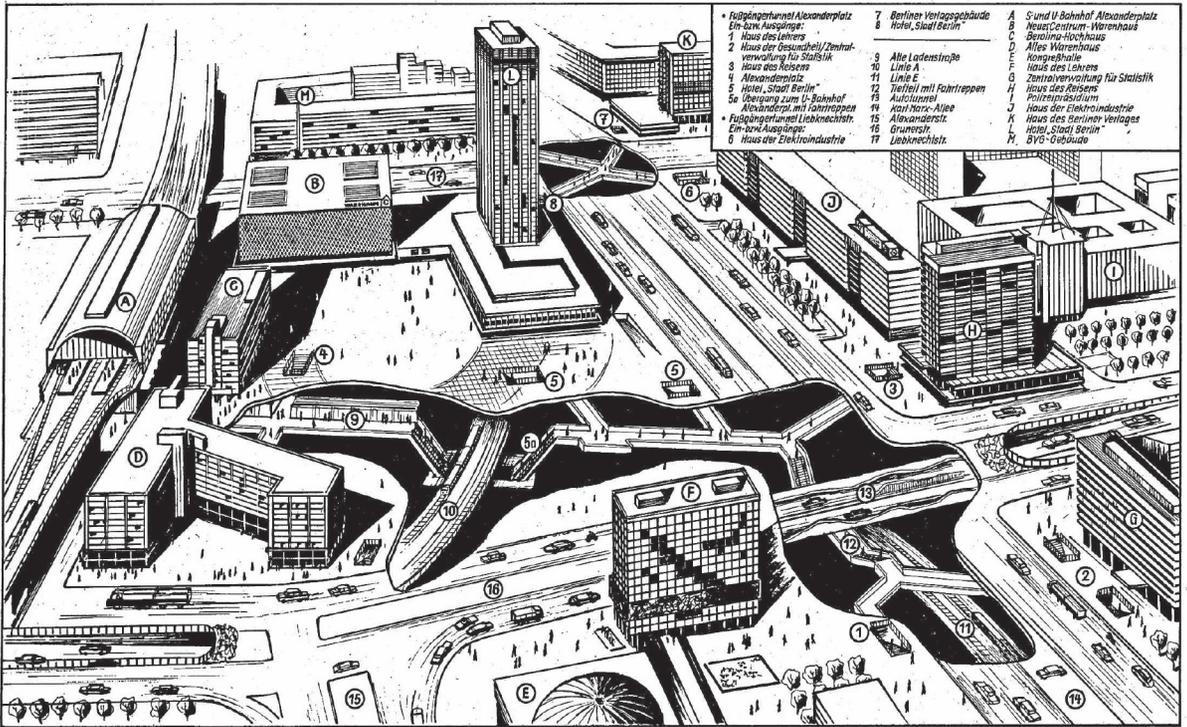
Nach dem VII. Parteitag von 1967 hatte sich das umworbene Wettrennen im »mehr und schneller Bauen« in die Vision einer umfassenden Umweltgestaltung weiterentwickelt, was sich im Einsatz von kosmisch-mathematischen Zeitfiguren ausdrückte. Statt eine lineare Vorwärtsbewegung zu vollziehen, schien sich die Zeit nunmehr in Kreisen und spiralförmigen Bögen zu drehen: Von der sputnikartigen



[4] Doppelseite aus dem Katalog *Architektur und Bildende Kunst, Bezirksausstellung der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, zu Ehren des 20. Jahrestages der DDR*, Neue Berliner Galerie – Marx-Engels-Platz, 14. Juni bis 3. August 1969

Gestalt des sich drehenden Fernsehturms bis hin zum Brunnen der Völkerfreundschaft, dessen Spiralformen sich im Pflaster der ihn umgebenden Freiflächen fortsetzten, war der neue Alexanderplatz von Referenzen an die wissenschaftlich-technische Revolution durchzogen, die den Kurs der Zeit in eine kreisende Bewegung brachten – jedoch am ausdrücklichsten in der Weltzeituhr und ihrem animierten Planetensystem. In einem Moment, als die gewaltsame Unterdrückung des Prager Frühlings das sozialistische Versprechen schwer diskreditierte, hatte die offizielle Propaganda der DDR ihren Zeithorizont von der prospektiven Erzählung der angestrebten Ziele hin zum Befund eines vermeintlichen Idealzustandes verschoben, der mittels einer medialen Synthese von Städtebau, Architektur und bildender Kunst inszeniert wurde.¹⁹

Das Pressezentrum *20 Jahre DDR* arbeitete zusammen mit Redakteuren der größten Medienorgane an der Entwicklung von eindrucksvollen Gesamtansichten des Platzes, welche die zeitliche Abfolge der Großbaustelle unkenntlich machten und das Ganze zu einem zeitlosen Idealplan werden ließen. Ein Beispiel hierfür ist die Axonometrie eines Presseillustrators im *Neuen Deutschland*, [Abb. 5] die das 1964 fertiggestellte Haus des Lehrers mit zuvor schon bestehenden



- 1 Fußgängerkanal Alexanderplatz Ein-bzw. Ausgänge
- 2 Haus des Gesundheits-Zentralverwaltung für Statistik
- 3 Haus des Botschafters
- 4 Alexanderplatz
- 5 Hotel „Stadt Berlin“
- 6 Alexanderplatz mit Rolltreppe
- 7 Fußgängerkanal Lückenschicht Ein-bzw. Ausgänge
- 8 Haus der Elektroindustrie
- 9 Berliner Verlagsgebäude Hotel „Stadt Berlin“
- 10 Linie A
- 11 Alle Ladenstraße
- 12 Tiefteil mit Rolltreppe Aufgänge
- 13 Kant-Halle
- 14 Alexanderstr.
- 15 Grunerstr.
- 16 Liebknechtstr.

- A S und U-Bahnhof Alexanderplatz
- B Neustadt-Zentrum Warenhaus
- C Bücherei
- D Alles Warenhaus
- E Kongresshalle
- F Haus des Botschafters
- G Zentralverwaltung für Statistik
- H Haus des Botschafters
- I Palast der Republik
- J Haus der Elektroindustrie
- K Haus des Berliner Verlages
- L Hotel „Stadt Berlin“
- M BVG-Gebäude

Fakten und Zahlen

Gesamtlänge des Fußgänger-tunnels: 515 m
 Tunnelabschnitte: 6, 8 und 12 m
 lichte Höhe: 2,40 m
 Verkehrsfläche: 4000 m²

Der Tunnel verfügt über fünf Ein- bzw. Ausgänge am 1. Haus des Lehrers, 2. Haus der Gesundheits/Örtliche Zentralver-waltung für Statistik, 3. Haus des Botschafters, 4. Alexanderplatz, 5. Hotel „Stadt Berlin“ und hat einen Übergang zum U-Bahn-hof Alexanderplatz.

Fußgängerfrequenz: durch-schnittlich etwa 20.000 Personen pro Stunde

Materialeinwurf: rund 9000 m³ Beton und 1400 t Stahlbetonfertigteile

Zur tiefsten Tunnelsohle - 12 m unter der Erdoberfläche - füh-ren vier Fahrpfeile.

In der unterirdischen Verbindungs-strecke befinden sich Stützstrahlen, Schaukästen für Förderschilde, beleuchtete Werbe-flächen, ein Zeitungsstand und 5 Telefonzellen.

Zu den technischen Einrichtun-gen gehören u. a.: Trafostation, Notstromanlage, Be- und Ent-lüftungsanlage, Pumpstationen an den Aus- bzw. Eingängen.

Tief in das Herz des Alex geschaut

Ein Wegweiser durch den Fußgängertunnel

Von Siegfried Otto / Zeichnung Gerhard Anton

Mehr denn je wird der neue Alexanderplatz Treffpunkt Berliner, eine Sehenswürdigkeit für Tausende Gäste unserer Stadt. Ein Blick auf unsere Zeichnung zeigt: Der Alex hat Profil.

Es ist jetzt kaum vorstellbar, wie der Platz vor knapp drei Jahren ausgesehen hat: 1967 be-gannen die Ausschubarbeiten. In kurzer Zeit hatte sich der Alexanderplatz in eine große Baustelle verwandelt. Damals beherrschten die Tiefbauern das Bild. Die Berliner nannten das 88er Jahr das Maulwurfsjahr.

Heute sind den Hauptstädtern die vielen repräsentativen Ge-bäude bereits alle bekannt: das 13 Meter hohe Hotel „Stadt Berlin“, das 220 Meter lange Haus der Elektroindustrie, das lichte Botscha der Zentral-verwaltung für Statistik oder das moderne CENTRUM-Wa-renhaus. Der Platz wurde den

Berlinern wieder heimisch. Sie kennen sich aus auf dem Alex - doch weniger unter ihm.

Die Tiefbauer haben den größten Teil des unterirdischen Tunnelsystems analogisch das 20. Jah-rhundert vorfristig fertiggestellt - nur noch einer Baustelle (Haus des Botschafters) der fünf Ein- und Ausgänge ist gesperrt. Unsere vervollständigte Zeichnung - ND hatte eine ähnliche bereits am 30. Juli 1968 veröffentlicht - soll den Hauptstädtern und ihren Gästen helfen, sich zurechtzufinden und zugleich die großen Leistungen der Arbeiter des VEB Kombinat Tiefbau deutlich machen.

Der Alex wird einer der be-liebtesten Plätze der Hauptstadt. Bereits nach dem 20. Jahrestag - ab 18. Oktober - wird die erste Omnibuslinie unter dem Alex verkehren. Der A 9 passiert die Hans-Beimler-Straße und den Autolinnal in Richtung Franzö-

sche Straße. Die Linie A 16 führt auf die Alexanderstraße ebene-falls über den Alexanderplatz. Auch der A 37 hält in der Liebknechtstraße am Alexanderplatz. Bratmaln in der Geschichte ist der Platz für den Auswechsell Kres-senstraße. Mit dem Autolinnal und dem neuen Fußgängerkanal wurde eine Verkehrslebenslinie für die Zukunft geschaffen.

Die Tiefbauer waren die ersten, die den alten Platz umstruktu-risieren. Und sie sind auch die ersten Bauleute, die ihn wie-der verlassen. Der größte Teil ist geschafft worden. Denn der Fuß-gängertunnel in der Liebknecht-strasse - der letzte unter dem Platz - wird noch vor dem 7. Oktober übergeben und nach Abschluss wichtiger weiterer Bau-vorhaben in diesem Bereich für den Verkehr freigegeben.

Das schwierigste Stück, der Ab-schnitt unter dem Autolinnal und

dem Mischwasserkanal, forderte das ganze Können der Tiefbau-spezialisten. 12 Meter unter der Erdoberfläche mußten am Funda-ment und an den Stützstrahlen Ab-dichtungs- und Isolierarbeiten vorgenommen werden, indes Pumpen das Grundwasser abspann-ten. Wie in einem Tagebau gruben sich die Brigaden durch den schweren Boden, stets darauf ge-facht, auf Kabel und Rohrleitun-gen zu stoßen, die selbst den Pro-jektanten verborgen geblieben waren. Denn viele Pläne sind während des zweiten Weltkrieges verlorengegangen. Oft versper-ten Altbauten der dringend benö-tigten Baureihen den Weg. Dann führten die Tunnelbauer auf der anderen Seite des Hauses die un-terirdische Verbindung weiter, darauf bedacht, Zeitverlust zu ver-meiden.

Komplexbauleiter Heinz Feh-ners, die Bauleiter Günter Kühns und Wolfgang Klötzsch haben die Leistungen der Zimmererbrü-gade Karl Mitzlik, der Betonver-richtungen Günter Kopowski und Peter Rabenow sowie der Stom-merbrigade Horst Schöbe hervor. Diese Brigaden geben beim Bau des Tunnels mit 6000 Quadratme-ter Verkehrsfläche unter dem Alex den Ton an.

Den Bauleitern und ihren Bri-gaden, den Technikern, Ingenieuren und Projektanten des VEB Kombinat Tiefbau Berlin sowie allen beteiligten Kooperations-partnern gebührt Anerkennung. Sie setzen alles daran, damit dieses Wettbewerbsverfahren nach vor dem Jahrestag unserer Repu-blik in guter Qualität abgeschlos-sen werden konnte.



Günter Aßmus, Bauleiter: Mit Umsicht und Organisations-talent gelang es ihm, die Kooperationspart-ner unter einem Hut zu bringen. Stets dringlich Günter Aßmus darauf, die Netzplantechnik am Fußgänger-tunnel einzubringen. Der erfahrenere Tiefbauer bewährte sich als Baulei-ter bereits am Kordt Nordost in Falkenberg, beim Bau der Komplex-halle in Hainersdorf. Seit 1964 ist er Angehöriger des VEB Kombinat Tiefbau Berlin. Fotos: ND/Schöfeld



Wolfgang Klötzsch, Bauleiter: Seit 1962 baut Wolfgang Klötzsch im Stadtzentrum im oblag beim Fuß-gängertunnel die Leitung des ge-samten Ausschubens, der Rohbau-arbeiten am Tiefteil und am Schräg-teil zum U-Bahnhof Alexanderplatz. Er trug mit dazu bei, daß beim Tunnelbau völlig neue Technologien an-gewandt und von den Brigaden schnell beherrscht wurden. Wolfgang Klötzsch ist seit 1962 im VEB Kombinat Tiefbau Berlin tätig.



Karl Mitzlik, Zimmererbrigade: Von Anfang an war der tatkräftige Bauleiter mit seinem Kollektiv beim Bau der langen, verzweigten Ver-bindungswege unter dem Alex dar-bei. Mit viel Energie und Einstre-treuefröudigkeit meisterte die Bri-gade den schwierigsten Bauabschnitt - den Tiefteil (12 m unter dem Alex) und den Ansbau zum U-Bahnhof. Die Zimmerer um Karl Mitzlik erzeu-ten zum zweiten Male um die Stoi-tistik „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“.

[5] Pressezeichnung von Gerhard Anton, in: Siegfried Otto, »Tief in das Herz des Alex geschaut. Ein Wegweiser durch den Fußgängertunnel«, Neues Deutschland, 25. September 1969



[6] »XX. Jahrestags-Ausgabe« der *Neuen Berliner Illustrierten* 40, 1. Oktober 1969

Bauten und Verkehrsinfrastrukturen, dem noch im Bau befindlichen Hotel Stadt Berlin sowie Gebäuden, die erst in Planung waren – wie das Haus des Reisens und das Haus der Elektroindustrie – grafisch vereinheitlichte und in das Genre der Wissenschaftspopularisierung einfließen ließ.

Im Rahmen einer eingespielten Kooperation mit der Deutschen Bauakademie entwickelte die *Neue Berliner Illustrierte* zum Jahrestag der Staatsgründung ein umfassendes Programm an Reportagen und Gesprächen mit Akteuren des Aufbaus des Berliner Stadtzentrums. In der Ausgabe vom 1. Oktober 1969 war die gesamte Rückseite des Hefts einem großen Farbfoto vom neuen Alexanderplatz gewidmet. Vom Baugerüst des Hauses der Statistik aus fotografiert, stand das Haus des Lehrers im Vordergrund der Komposition. [Abb. 6] Gekrönt vom offiziellen Logo des 20. Jahrestages – der römischen Ziffer XX, die im Oktober 1969 überall im Zentrum Berlins prangte – entstammte der Text zu diesem Foto den von der Partei herausgegebenen Thesen zum 20. Jahrestag: »Die zwanzigjährige Geschichte unserer Republik beweist: Wir sind den richtigen Weg gegangen – auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt.« Eine wahnhaftige Inszenierung

von Zeitbeherrschung, in der das Haus des Lehrers eine feste Rolle spielte und die Anfang der 1970er Jahre mit der Verkündung des real existierenden Sozialismus ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Die DDR-Moderne als Erzählung

Baugebundene Kunst und komplexe Umweltgestaltung sind heute wohlbekannte Aspekte der Bau- und Kunstgeschichte der DDR, die zunehmend als wegweisende Ansätze wertgeschätzt werden.²⁰ Die Einbeziehung von Massenmedien als weitere Ebene einer transmedialen Architekturgeschichte vermag diesen erkenntnistheoretischen Horizont noch zu erweitern. So hat unsere Studie zum Berliner Haus des Lehrers gezeigt, dass das Bauwerk als hochwirksames Mittel in der medialen Erzählung des sozialistischen Zeitalters durch das SED-Regime eine besondere Agency innehatte.²¹

Aus dieser transdisziplinären Perspektive wird kein Wissen über, sondern ein Wissen *mit* DDR-Moderne erzeugt – und damit eine weitere, erkenntnistheoretische Agency von moderner Architektur entfaltet: Hiermit bewegen wir uns weg von der weit verbreiteten utopischen Lesart der DDR-Historiografie, welche einen weiten Bogen zwischen zügellosen Ambitionen am Anfang und unvermeidlichem Scheitern am Ende des Experiments spannt.²² Ermöglicht wird vielmehr das Nachvollziehen einer konkreten medialen Konstruktion von Zeitimaginarien des Sozialismus mithilfe von Architektur und Städtebau im Verlauf der technologischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der 1960er Jahre. In den analysierten Beispielen wirkt das Haus des Lehrers als transmediales historiografisches Prisma, das die impliziten Zeitnarrative des SED-Regimes erkennbar macht: zu Beginn die Möglichkeit zum konkreten Aufbau einer sozialistischen Gesellschaftsordnung in absehbarer Zeit; dann die Koordination, die Planmäßigkeit und das Erreichen von Zielen; und zum Ende des Jahrzehnts das Eintreffen eines idealen Zustandes der wissenschaftlich-kosmischen Harmonie.

Für die Rekonstruktion dieses Prismas stellt der Umgang mit DDR-Propagandamaterial eine große Herausforderung dar, weil es nicht die Ansichten einzelner Subjekte und Gruppen widerspiegelt, sondern vielmehr einen vermeintlichen, vom Regime aus mit mehr oder weniger Erfolg beeinflussten gesellschaftlichen Konsens behauptet. Statt es aber wegen seines realitätsfernen Charakters als historiografische Quelle auszuschließen, ziehen wir dieses Material heran, um verkannte Politiken, Vorgänge und Akteure ans Licht zu bringen, die konkret an der medialen Erzählung vom Aufbau des Sozialismus mitgewirkt haben – was in diesem Beitrag nur angerissen werden konnte. Auch wenn diese Ausführungen sich als Bezugspunkt für Rezeptionsstudien anbieten, so liegt die tatsächliche Wirkung der

medialen Erzählung von moderner Architektur in der DDR-Bevölkerung jedoch außerhalb unseres Erkenntnishorizontes.

In der Konferenz *Matrix Moderne* ging es nicht zuletzt darum, die DDR-Moderne jenseits einer »Aneignung von Tendenzen der internationalen Moderne« besser in ihrer Eigenart wahrzunehmen.²³ Statt die DDR-Moderne in den Kategorien der Baugeschichte zu essenzialisieren, stellt mein Beitrag den Versuch dar, sie als kulturelles Phänomen im Zusammenhang mit der medialen Konstruktion von Zeitimaginarium zu historisieren. Die Abgrenzung zwischen DDR-Moderne und internationaler Moderne – die im Aneignungstopos impliziert ist – verliert damit ihre Bedeutung. Wie im Westen wurde in der DDR die Erzählung von moderner Architektur im Sinne politischer Anliegen medial konstruiert: Der Blick aus einer transdisziplinären Perspektive an der Schnittstelle von Baugeschichte, Zeitgeschichte, Mediengeschichte und visueller Kultur legt es nahe, das kritische Potential der Architekturgeschichte aufs Neue auszuloten.

Marie-Madeleine Ozdoba ist ausgebildete Architektin, Historikerin der visuellen Kultur und seit 2018 wissenschaftliche Assistentin des Direktors des Deutschen Forum für Kunstgeschichte (DFK), Paris. 2019 wurde sie an der Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris promoviert. Forschungsschwerpunkte: Erzählungen von moderner Architektur als historiografische Prismen der Nachkriegszeit; Postdoc-Projekt über die medialen Dimensionen moderner Architekturprojekte am Beispiel der Erzählung von der »neuen Zeit des Sozialismus« in der DDR; sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Neue Medien: Mythen und Experimente in den Künsten* (2021); jüngste Publikation: »Dreamscape Century City: Architectural Rendering, Mass Media, and the Temporal Imaginary of the Postwar Capitalist Enterprise«, im *Getty Research Journal*, 2/2022.

Anmerkungen

- 1 »1. Entwurf der Vorlage zum beschleunigten Aufbau des Stadtzentrums der Hauptstadt Berlin in Verbindung mit der Durchsetzung des neuen ökonomischen Systems der Planung und Leitung im Bauwesen«, 14.8.1963 (Archiv des Instituts für Städtebau und Architektur der Bauakademie der DDR [Bundesarchiv DH2/21392]).
- 2 Stephanie Warnke, *Stein gegen Stein: Architektur und Medien im geteilten Berlin 1950–1970*, Frankfurt am Main 2009.
- 3 Walter Ulbricht verkündete auf der II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 den Beschluss des Politbüros über den planmäßigen Aufbau des Sozialismus. Zur Verwendung des Begriffs des Aufbaus statt des Wiederaufbaus S. Doris Müller-Toovey, *Bilder des Aufbaus: Eine vergleichende Studie bildkünstlerischer Darstellungen im Osten und Westen Deutschlands nach 1945*, Frankfurt am Main 2005, S. 12.
- 4 Zur Transmedialität von Erzählungen S. Marie-Laure Ryan, *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln 2014.
- 5 S. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- 6 Sicherlich waren hier wie an vielen anderen Stellen auch Frauen und gegebenenfalls Angehörige anderer Geschlechter aktiv. Im Sinne der Vermeidung von Schreib- und Leseaufwand wird auf eine explizite sprachliche Markierung dieser anderen Geschlechter verzichtet.
- 7 Die internationale Tagung *Temporality and Material Culture under Socialism* am Kunsthistorischen Institut in Florenz am 1.–2.7.2021 ging z.B. von einer »specific relationship to time

under socialism« aus, online: <https://www.khi.fi.it/de/aktuelles/veranstaltungen/2021/07/Temporality-and-Material-Culture-under-Socialism.php>, 10.2.2022.

- 8 Siehe z. B. Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia: Alltag und Herrschaft in der DDR 1961–1971*, Berlin 2011; Oliver Sukrow, *Arbeit. Wohnen. Computer. Zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren*, Heidelberg 2018; Eckhart Gillen, »»Unser Ziel mag eine Utopie sein. Aber was wäre das Leben ohne Utopie?««, in: Karl-Siegbert Rehberg u.a. (Hrsg.), *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Ausst.-Kat. Weimar, Neues Museum 19.10.2012–3.2.2013, Köln 2012.
- 9 »Leuchtender Edelstein über dem Alex. Neue Zeit sprach mit Walter Womack«, in: *Neue Zeit*, 14.11.1963, S. 8. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass es der Künstler sehr bedauerte, erst in der Endphase der Projektierung des Hauses des Lehrers herbeigezogen worden zu sein, als die Größe und Proportionen des Wandbildes schon von Architekten festgelegt worden waren. Siehe Akten der 13. Plenartagung – *Städtebau und Architektur in der Periode des Perspektivplanes bis 1970*, Berlin 29.–30.10.1964, Berlin 1965, S. 77.
- 10 »Haus aus Glas und Aluminium«, in: *Neues Deutschland*, 23.4.1961, S. 8.
- 11 Siehe z. B. die populäre Städtebauausstellung *die stadt von morgen* auf der Interbau, einer Städtebauausstellung von 1957 in West-Berlin, online: <https://hansaviertel.berlin/interbau-1957/die-stadt-von-morgen/>, 10.2.2022.
- 12 Zur DDR-Berichterstattung über die Integration von Bauleuten und Bewohnern in die Projektabläufe S. Warnke 2009 (wie Anm. 2), S. 152–153.
- 13 *Neues Deutschland* 1961 (wie Anm. 10).
- 14 *Der Augenzeuge* 1964/31, Schwarz-Weiß-Wochenschau des DEFA-Studios, 31.7.1964 (Progress Filmarchiv [DEFA ID: Q6U-J9A004ALN]).
- 15 »Haus des Lehrers fertiggestellt«, *Neue Zeit*, 2.9.1964, eingeraumte Meldung auf dem Titelblatt der Zeitung.
- 16 Siehe z. B. Referat des Präsidenten der Deutschen Bauakademie Gerhard Kosel in: 13. Plenartagung 1965 (wie Anm. 9), S. 46.
- 17 *Neues Leben – Neues Bauen*, populärwissenschaftlicher Film des DEFA-Studios über modernen Städtebau in der DDR, hergestellt in Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Bauwesen und der Deutschen Bauakademie, 1964; Regie: Gerhard Jentsch, mit Musik von Rolf Kuhl (Bundesarchiv). Der Filmauftrag wird im Schlusswort der 13. Plenartagung erwähnt, S. 13. Plenartagung 1965 (wie Anm. 9), S. 146.
- 18 Siehe das Vorwort des Ministers für Kultur Klaus Gysi in *Architektur und Bildende Kunst. Ausstellung zum 20. Jahrestag der DDR*, Ausst.-Kat. Berlin Nationalgalerie, Altes Museum

- 2.10.1969–31.1.1970, bearb. von Christine Hoffmeister und Joachim Kadatz, Berlin 1969.
- 19 Toni Jost hat diese Zeitauffassung sehr treffend beschrieben: »[...] das Streben nach Harmonie schloss die Möglichkeit urbaner und gesellschaftlicher Veränderungen aus. Gesucht und vermeintlich gefunden wurde eine Totallösung, die Ausdruck des antizipierten zeitlosen Endzustandes nach Abschluss aller Klassenkämpfe und der Ewigkeit der neuen Gesellschaftsordnung sein sollte.«, Toni Jost, »Bauen für die Ewigkeit«, in: *archimaera* 4 (Dezember 2011), S. 59–74, hier S. 64, online: <https://www.archimaera.de/2011/lebensdauer/bauen_ewigkeit/archimaera004jost.pdf>, 10.2.2022.
- 20 Siehe z. B. das Symposium *Kunst am Bau in der DDR am 24.1.2020 in der Berliner Akademie der Künste*, online: <https://www.adk.de/de/programm/index.htm?we_objectID=60515>, 10.2.2022.
- 21 Wie Anm. 5.
- 22 Siehe z. B. Wolle 2011 (wie Anm. 7).
- 23 Siehe *MATRIX MODERNE / OSTMODERNE. Bauen, baubezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland und dem Europa der Nachkriegszeit*, Internationale Konferenz, Kunstsammlungen Chemnitz 1.–2.10.2021, online: <<https://www.kunstsammlungen-chemnitz.de/news/konferenz-matrix-moderne-ostmoderne-4519/>>, 10.2.2022.

Fotonachweise

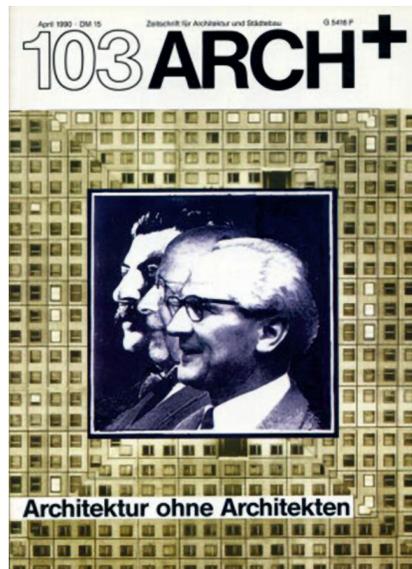
- [1] *Neues Deutschland*, 23. April 1961, S. 8.
 [2] Progress Filmarchiv, DEFA-Stiftung, ID: Q6UJ9A004ALN.
 [3] Bundesarchiv, Film: BCSP 2312-1.
 [4] Bibliothek Peter H. Feist, DFK Paris.
 [5] *Neues Deutschland*, 25. September 1969, S. 8.
 [6] *Neue Berliner Illustrierte* 40, 1. Oktober 1969, Vorder- und Rückseite.

Bauen und Planen im Kollektiv: Architekt:innen und die Ostmoderne

Stefanie Brünenberg, Harald Engler

Einführung

Gemeinschaftliche Arbeitsweisen von mehreren Architekt:innen und Planer:innen an einem Werk wurden zwar keineswegs in der DDR erfunden, sie stellen vielmehr ein weit in die Geschichte zurückweisendes Phänomen der architektonischen Planung dar. Für die Ostmoderne der DDR bildete die Entstehung von Architektur in Kollektiven allerdings die alles dominierende Arbeitsform, die die Arbeitsprozesse, das Selbstverständnis der beteiligten Akteur:innen und im Nachhinein auch die öffentliche Rezeption der Werke bestimmte und damit für die Ostmoderne von entscheidender Bedeutung war. Welche Auswirkungen hatte diese kollektive Arbeitsweise für die Entwicklung der Architektur in der DDR, wie wirkte sie sich direkt auf die entstandenen Architekturobjekte aus und wie ist die gemeinschaftliche Arbeit in Architekturkollektiven genau untersuchbar? Diesen Fragen widmet sich dieser Beitrag und betritt damit ein einst vermintes Gelände, denn der Wert und die Bedeutung von Architekturkollektiven und ihren Werken in der DDR wurde noch vor einigen Jahrzehnten stark in Frage gestellt. Unmittelbar nach dem Zusammenbruch der DDR fragte die westdeutsche Architekturzeitschrift *Arch+* provokant auf einem Titelblatt, ob es sich bei der DDR-Bauproduktion um eine »Architektur ohne Architekten« handelte.¹ [Abb.1] Damit wurde die vermeintliche Anonymität der entstandenen Architektur, der Zweifel und die Unkenntnis über spezifische Autorschaften sowie alles in allem eine generelle Abwertung von ostdeutscher Architektur zugespitzt,



- [1] Das Titelbild der westdeutschen Architekturzeitschrift *Arch+* von 1990 zeigt die Wahrnehmung der Ostmoderne kurz nach der Wende: Vor allem die »Architektur ohne Architekten« wurde im kollektiven Bewusstsein verankert.

eine Haltung, die für die neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts charakteristisch war.² Besonders interessant und bisher wenig erforscht³ ist die Frage, ob innerhalb der Kollektive durch einzelne Architekt:innen, aber auch durch solche Kollektive insgesamt eine eigene architekturplanerische Handschrift entwickelt werden konnte und ob Kollektive aus sich heraus generell eine andere Architekturproduktion prägten, als dies die althergebrachten Architekturbüros leisteten – wenn auch klar ist, dass auch bei letzteren häufig gemeinschaftlich geplant und entworfen wurde. Für die Ostmoderne ist hier zu fragen, ob die spezifischen Arbeitskonstellationen von Architekt:innen in Kollektiven in der DDR konstitutiv für die Hervorbringung spezifischer Architektur und damit auch für die Ostmoderne selbst bestimmend waren.

Neben dieser veritablen Forschungslücke zur Charakterisierung von DDR-Architekturkollektiven erfahren gemeinschaftliche oder kollektive Arbeitsweisen aktuell seit einigen Jahren und durchaus weltweit ein interessantes Revival. Zwar gab es solche ziel- und handlungsorientierten Kollektive in der alternativen Ökonomie schon seit den siebziger Jahren.⁴ Doch erfuhren sie in den letzten Jahren weltweit einen neuen bemerkenswerten Aufschwung und kulturellen wie ökonomischen Bedeutungszuwachs.⁵ Sie bilden damit ein Gegenmodell zu den häufig auf Wettkampf und teilweise auch Ausbeutung ausgelegten privatwirtschaftlich-kapitalistischen und nur marktori-

entierten Einzelbüros mit einem vermeintlich omnipotenten Chef. Anzutreffen sind solche kollektiven oder gemeinschaftlichen Arbeitsgruppen in verschiedenen Sektoren der gesellschaftlichen Produktion, etwa im Bereich der Krankenpflege, der Kaffeerösterei, bei Druckereien oder im Kinobereich.⁶ Aber auch in der Architektur finden sich wieder häufiger Arbeitsgemeinschaften, die sich als Kollektive verstehen und dabei sehr erfolgreich arbeiten können.⁷

Das durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt »Architektur- und Planungskollektive der DDR – Institutionelle Strukturen und kreative Prozesse in der sozialistischen Architekturproduktion« adressiert diese Fragen und Themen. Projektbeteiligte sind auf der einen Seite die beiden Autor:innen dieses Beitrags, die für die Historische Forschungsstelle des Leibniz-Instituts für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) tätig sind: Harald Engler als Projektleiter sowie Stefanie Brünenberg als Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Bearbeiterin der Forschungen in Erkner. Auf der anderen Seite arbeiten für das Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien (KDWT) der Universität Bamberg Stephanie Herold als Leiterin sowie Sophie Stackmann und Scarlett Wilks als Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen des Bamberger Standorts in diesem Projekt.

Zentrales Forschungsziel des Forschungsvorhabens ist kurz gefasst die Antwort auf die Frage: Was genau waren und wie arbeiteten Architektur- und Planungskollektive in der DDR? Mit diesem Forschungsprojekt soll also die historische Entwicklung von Kollektiven, ihre Einordnung in die Planungs- und Architekturgeschichte der DDR sowie die historisch-planungsgeschichtliche Interpretation der Gesamtbedeutung von Kollektiven analysiert werden. Letztlich strebt das Projekt eine differenzierte Analyse der (kunst-) geschichtlichen Bedeutung von Architekt:innen (als Kollektive) und ihrem Werk in der DDR an. Dabei spezialisieren sich die beiden Partner mit ihren Projektteilen entsprechend der vorherrschenden Expertise an beiden Standorten. Das IRS in Erkner nimmt verstärkt die politisch-wirtschaftliche Organisationsform von Architektur- und Planungskollektiven in der DDR in den Blick. Im Mittelpunkt der Forschung stehen hier der institutionell-administrative Rahmen und die gesetzlichen Festlegungen im politischen System der DDR, die für die Arbeit von Architekturkollektiven wichtig waren. Schließlich bildeten Kollektive als spezifische Ausprägungsform von Brigaden für die DDR die entscheidende und vorherrschend-verbindliche Arbeitsform, zumal die privat-bürgerlichen Einzelarchitekt:innen seit den fünfziger Jahren verdrängt wurden und im Verlauf der DDR-Geschichte keine Rolle mehr spielten. Genauer unter die Lupe genommen werden im IRS somit auch die spezifischen Organisationsformen, die Funktionsweisen und die tägliche Arbeitspraxis von

Architektur-Kollektiven in der DDR, einschließlich der von ihren Protagonisten gepflegten Netzwerke. Der Bamberger Projektteil stellt die Bedeutung von DDR-Planungskollektiven als künstlerische Gruppierungen in den Mittelpunkt seiner Forschung und untersucht die spezifischen künstlerischen Produktionsweisen, das Selbstverständnis der einzelnen Architekt:innen im Kollektiv sowie Fragen der Autorschaft und der spezifisch ausgeprägten Kreativität in der kollektiven Architekturproduktion der DDR. Allerdings werden die Forschungen beider Projektgruppen durch eine integrative Forschungsagenda mit intensiven regelmäßigen Besprechungen der gemeinsamen empirischen und konzeptionellen Vorgehensweise für das Gesamtprojekt eng zusammengebunden und die Ergebnisse wurden in einem gemeinsamen Projektband veröffentlicht.⁸

Dabei ist das Forschungsdesign des Projekts durch die Grundfrage bestimmt, wie in Kollektiven in der DDR das Verhältnis von Individuum und Gruppe im Prozess der Planung und Realisierung von Architektur ausgestaltet war. Konzeptionell grenzt sich das Projekt dabei vom teilweise in der öffentlichen Wahrnehmung bis heute vorherrschenden Narrativ vom Baumeister als singulärem Universalgenie ab und lenkt den Fokus stärker auf die Geschichte kollektiver Architekturproduktion im 20. Jahrhundert, zu der DDR-Planer:innen einen wesentlichen Beitrag geleistet haben. Dabei war die omnipräsente Bedeutung von Kollektiven in der Architektur der DDR durch die seit den frühen fünfziger Jahren vorangetriebene Verdrängung und allmähliche Abschaffung des Berufs des freien Architekten bestimmt. Stattdessen wurde mit dem Brigadesystem nach sowjetischem Vorbild als Grundkonstituante der sozialistischen Arbeitsweise in der DDR die kollektive Arbeitsform als verbindlich etabliert.⁹ Was dieser institutionelle Paradigmenwechsel für die architektonische Autorschaft bedeutete und welche architekturgeschichtlichen Zuordnungs- und Rezeptionsprobleme damit entstanden, ist eine zentrale Forschungsanfrage, die im Projekt beantwortet werden soll.

Kollektiv produzierte Architektur

In einer Broschüre zum Berufsbild der Architekt:innen, herausgegeben 1980 vom Bund der Architekten der DDR, heißt es: »Das Gebaute ist [...] immer das Ergebnis eines kollektiven Zusammenwirkens vieler Menschen, die unterschiedliche Berufe ausüben und unterschiedliche Aufgaben haben. Der Architekt ist einer von ihnen!«¹⁰

Der Architekt wird hier – ganz im sozialistischen Sinn – als Teil des großen Ganzen betrachtet. Er ist Teil des »großen Kollektivs der Bauschaffenden«, wie es häufig in der zeitgenössischen Literatur formuliert wird und entsprechend ist die von ihm entworfene Architektur auch ein Produkt dieses Kollektivs. Die rhetorische Kollektivierung

der Architekt:innen liegt nicht zuletzt an der Vorbildwirkung des Bauwesens: Nicht nur die Architektur als öffentlichkeitswirksamste Repräsentantin der Politik, sondern auch der Bausektor als einer der größten Industriezweige der DDR hatte eine besondere Bedeutung im Aufbau und der Entwicklung des sozialistischen Staates.

Aufgrund der unzureichenden Forschungslage zum kollektiven Arbeiten in der DDR-Architektur, das selbst in den wichtigen Standardwerken eher nur angeschnitten wird¹¹, liegt die Quellenbasis für die folgende Analyse hauptsächlich in Archivmaterial und wichtigen Erkenntnissen durch Interviews mit Zeitzeug:innen begründet. Daneben hat sich die Bauzeitschrift *Architektur der DDR* als ein einzigartiger Einblick in die Entwicklung der DDR-Architektenschaft herausgestellt.

Die Bauzeitschrift wurde seit 1952 von der Deutschen Bauakademie herausgegeben. In ihr wurden Projekte vorgestellt, Diskussionen geführt, von Tagungen und Kongressen berichtet. Selbstverständlich war die Bauzeitung ein politisches Sprachrohr – gesteuert und zensiert nicht nur von der Deutschen Bauakademie, sondern auch vom Ministerium für Bauwesen. Entsprechend müssen die in ihr abgedruckten Aussagen kritisch eingeordnet werden.¹² Abgesehen von einigen Berichten zur Organisation der Projektierungsbüros oder Interviews mit Komplex- und Stadtarchitekt:innen haben sich vor allem die Projektvorstellungen in der Zeitschrift als eine der wichtigsten Quellen zur Identifizierung der einzelnen Persönlichkeiten herausgestellt. [Abb. 2]

Vermutlich die jeweiligen Autor:innen der Objektbeschreibungen haben diese Artikel mit einer Liste der am Bau beteiligten Personen und Institutionen ergänzt. Diese Projektlisten haben sich für uns als eine der wichtigsten und eigentlich einzigen Quellen erwiesen, um überhaupt zu erfahren, welche Personen an einem Bau zusammengearbeitet haben und wer damit in den einzelnen Planungs- und Projektierungskollektiven organisiert war. In den Listen stehen – wie im nebenstehenden Beispiel gezeigt – nicht nur die am Entwurf beteiligten Personen, sondern auch die Gebäudetechniker:innen, Konstruktionsverantwortlichen und Bauingenieur:innen. In diesem spezifischen Beispiel sind auch die Bauzeiten sowie die Unternehmen genannt, die als Auftragnehmer agieren. Die Listen sind nicht über alle Jahrgänge hinweg einheitlich geführt. In den 1980er Jahren beschloss der Chefredakteur Gerhard Krenz, dass man sie auf die »Autoren« beschränkt, um eigentlichen Informationen zum Bauwerk mehr Raum zu geben.¹³ Dennoch konnten wir die Listen nutzen, um anhand dieser Namen, Objekte und Rollenzuschreibungen für die Jahre von 1970 bis 1979 Zusammenhänge in Form einer Netzwerkanalyse herzuleiten. Hierfür haben wir mehr als 250 Gebäude (Knoten in rot) mit insgesamt mehr als 2.000 beteiligten Personen (Knoten in Farbe, siehe Legende) in einem so ge-

Neue Bebauung der Rathausstraße

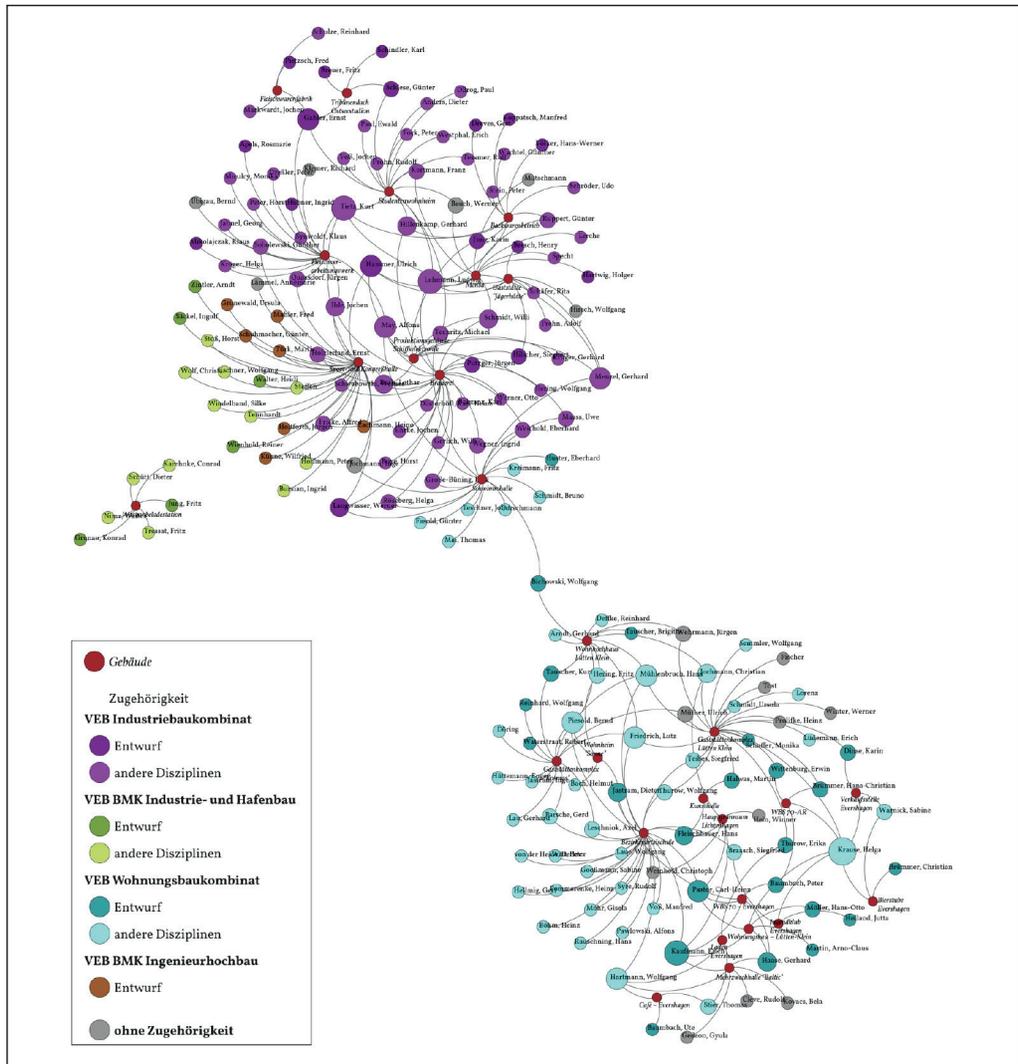
Architekt BdA-DDR Heinz Graffunder, Berlin



1 Rathausstraße. Blick in nordöstliche Richtung

<p>Hauptinvestor: Hauptauftraggeber Berlin Bauing-Kollektiv Werner Pohl, Klaus Hellmig, Hans-Jürgen Rischbieter (bis 1959), Heinz Becker</p> <p>Generalauftragnehmer: VE Wohnungsbaukombinat Berlin unter Leitung von Hauptdirektor Obering, KDT, Architekt BdA-DDR Eugen Schröder</p> <p>GAN-Direktor: Bauing, KDT Rudi Spohr Bauing, KDT Otto Pfeng (ab 1970)</p> <p>HAN-Oberbauleiter: Bauing, KDT Walter Pohland, Betrieb 2 mit Bauleitungskollektiv</p> <p>General- und Komplexprojektant: Architekt BdA-DDR Heinz Graffunder mit Architekt BdA-DDR Lother Köhler (Wissenschaft und Technik) Architekt BdA-DDR Ernst Braun (Ökonomie) und Koordinierungskollektiv GP mit Architekt BdA-DDR Rolf Siekmann Gartenarchitekt BdA-DDR Eberhard Horn Bauing, KDT Kurt Aey (Tiefbau) Bauing, KDT Willi Kraballe (Ökonomie)</p> <p>Projektantenkollektiv: Dipl.-Ing. Eckard Schmidt (Flachbau 2.88-I und Bowling-Zentrum) Arch. BdA-DDR Walter Wenzel (Flachbau 2.88-II und Gesamtleitung Autorenkontrolle) Dipl.-Arch. Dietmar Kuntzsch (Flachbau 2.88-III, Fassaden und Weinstuben) Architekt BdA-DDR Heinz Tellbach (Aufzugstürme, Koordinierung Wohnungsbau und Konstruktion) Architekt BdA-DDR Harry Bräusow (Terrassengeschoß) Architekt BdA-DDR Paul Rousseau (Kinderkrippe) Architekt BdA-DDR Günter Theiß (Bautechnischer Ausbau) Dipl.-Ing. Wolfgang Koch (Untergeschoß und Gesamtkoordinierung TGA einschließlich Autorenkontrolle) Dipl.-Arch. Dieter Rühle (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Dipl.-Arch. Jörg Piesel (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Bauing, Jörg Zuhlmann (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Bauing, Jutta Noack (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Bauing, Iku Kim (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Bauing, Bärbel Friedemann (Teilbereiche Roh- und Ausbau) Bauing, Ursula Wendisch (Teilbereiche Ladenausbau) Architekt BdA-DDR Helga Faust (Café Rendezvous) Architekt BdA-DDR Otto Fährle (Grillbar) und Mitarbeiter</p> <p>Projektant Wohnungsbau: Entwurfsabteilung unter Leitung von Architekt BdA-DDR Obering, Wolfgang Radke</p>	<p>Spezialprojektanten: Bauing-Kollektiv Horst Ziemke (Sanitär) Werner Taudien (Heizung) Erwin Mauritz (Elektro) Bauing, Theodor Krupski (Stationen) Bauing, Kurt Preuß (Schwachstrom) Bauing, Gunther Claus (Regeltechnik) Bauing, Horst Krämer (Lichttechnik) Bauing, Dieter Vogel (Statik) Bauing, Werner Lottke (Statik) Bauing, Werner Lehmann (Statik) Bauing-Kollektiv Manfred Zeugmann (Kostenplanung) Dieter Haase (Schalungsprojekte) Jürgen Eilers (Schalungsprojekte) Dipl.-Ing. Jens Böskens (Akustische Beratung, VEB Isolierungen) Bauing, Gerhard Longner (Akustische Beratung) Bauing, Eberhard Meyer (Wärmeschutztechnische Beratung) Kollektiv Gartenbauing, Rolf Rühle (Grünplanung)</p> <p>HAN-Projektanten: LTA Berlin; Kollektiv Brieske/Lehmann VEK Tiefbau; Kollektiv Ing. Eduard Spranger Kollektiv Bauing, Günter Schwebke Innenprojekt Helle, Außenstelle Berlin; Kollektiv Dipl.-Arch. Achim Maler Werbeanlagen: DEWAG-Werbung Berlin</p> <p>HAN-Projektanten: Deutsche Post; Kollektiv H. Lucke, Leipzig, mit W. Fritsche, Technologie Bildende Kunst; Kollektiv unter Leitung von G. Stelzer, F. Gläser, D. Gantz Glastechnik; Glasgestaltung Magdeburg (PGH)</p> <p>Staatl. Bauaufsicht: Bauing-Kollektiv Neubert/Ließ</p> <p>Vorfertigung Elemente: Betonwerk Grünauer Straße (Betrieb 4) Kollektiv Dipl.-Ing. F. Schäfer/G. Simon</p> <p>Deckenelemente: VEB Stuck und Naturstein sowie PGH Bitterfeld</p> <p>Künstlerkollektiv: Günther Brendel Dieter Gantz Frank Gläser Konrad Kriebel Ralf Lindemann</p> <p>Gesamtleitung: Gerhard Stelzer mit Dieter Gantz, Frank Gläser</p> <p>Balduar Schönfelder Rolf Schubert Gerhard Stelzer Ursula Stelzer Hans Vent</p>
---	---

[2] Die Projektbeteiligten am Wohnungsbau der Rathausstraße in Berlin werden auf einer Seite in der Baueitschrift der DDR *Deutsche Architektur* verzeichnet.



[3] Durch eine Netzwerkdarstellung können die Architekt:innen und Planer:innen aus Rostock anhand der von ihnen verantworteten Projekte aus den 1970er Jahren sehr eindeutig den einzelnen Rostocker Baukombinaten zugeordnet werden.

nannten 2-mode-Network aufgenommen.¹⁴ Durch verschiedene Filter und weitere dokumentierte Daten kann man anhand dieses Netzwerks einige Thesen zur Struktur, Bildung und Genese einzelner Kollektive diskutieren. Exemplarisch ist in hier eine Darstellung der in diesen Jahren entstandenen Projekte in Rostock mit den an ihnen beteiligten Personen zu sehen. [Abb. 3] Hier erkennt man, wie die Kommunikation fast ausschließlich innerhalb der in Rostock agierenden Kombinate erfolgte und nicht untereinander.¹⁵



[4] Ein Foto des Kollektivs P2, bestehend aus Wilfried Stallknecht, Achim Felz und Herbert Kuschy. Die tatsächliche Abbildung von Kollektiven war in der *Deutschen Architektur / Architektur der DDR* sehr selten.

Mithilfe dieses Netzwerks können wir einige Charakteristika der Kollektive ableiten: Sie haben meist zwischen 5 und 25 Mitglieder, sind interdisziplinär aus allen am Bau Beteiligten zusammengestellt und agieren meistens innerhalb ihres Kombinats, es gibt nur wenige Spezialist:innen, die überregional tätig sind.

Die Netzwerkanalyse ermöglicht die Interpretation der theoretischen Konzeption von Architektur- und Planungskollektiven. Die Eigendarstellung der Kollektive gehört zu einer weiteren Betrachtungsebene, die im folgenden Teil besprochen wird. Tatsächlich taucht nur höchst selten ein abfotografiertes Kollektiv in der Bauzeitschrift *Deutsche Architektur* auf. Das in hier gezeigte Kollektiv wird 1963 im Rahmen der Berichterstattung zum Wettbewerb *Typenprojektierung im Wohnungsbau* publiziert. [Abb. 4]

Wettbewerb Typenprojektierung

1963 durch die Deutsche Bauakademie initiiert, sollte der Wettbewerb neue Lösungen zu Grundrissen und Baumethoden für den mehrgeschossigen Wohnungsbau zu Tage bringen.¹⁶ Unter der Maxime des effizienten und ökonomischen Bauens waren einige Vorgaben einzuhalten, wie die maximale Wohnungsgröße und die Kosten pro Wohneinheit. Insgesamt, so heißt es im entsprechenden Artikel, nahmen 22 Kollektive an dem Wettbewerb teil.¹⁷

Wenn im Folgenden die Preisträger vorgestellt werden, soll nicht auf ihre Entwürfe oder die Juryurteile eingegangen werden, sondern auf die Art und Weise, wie die Kollektive präsentiert wurden beziehungsweise sich darstellten. Daraus lassen sich interessante Aspekte wie interne Organisation, ihre Hierarchien und ihre institutionelle Einbindung herauslesen.

1. Preis: Kollektiv P2

Wie oben erwähnt, ist die Präsentation des ersten Preises dieses politisch durchaus bedeutenden Wettbewerbs allein schon durch die Besonderheit geprägt, dass sich hier das Kollektiv als Foto abgebildet

findet. Wilfried Stallknecht, Achim Felz und Herbert Kuschy arbeiten in einem volkseigenen Betrieb der Typenprojektierung, das der Deutschen Bauakademie unterstellt war – sie gehörten also im Grunde dem Wettbewerbsauslober an. Die Reihenfolge der Namensauflistung zeigt eindeutig, dass Stallknecht als Kollektivleiter hierarchisch höhergestellt war.

Das Kollektiv selbst wurde nach dem von ihm entworfenen Produkt bezeichnet: Kollektiv P2. Ihr Entwurf basiert auf Forschungsarbeiten der drei Kollektivmitglieder. Der Plattenbautyp P2 wurde schließlich schon 1961 in Berlin-Fennpfuhl umgesetzt. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich beim Kollektiv P2 um eine Art Forschungskollektiv handelt, das in den Jahren zuvor von der Bauakademie für die Erarbeitung dieser Grundrisse gebildet wurde. Außerdem ist zu vermuten, dass es eine Art *Idealkollektiv* darstellt, bei dem der Organisator Stallknecht, der kreative Felz und der Zeichner Kuschy¹⁸ gemeinschaftlich und hierarchielos eine optimale Lösung ausgearbeitet haben.

Erster 2. Preis: Kollektiv Dipl.-Ing. Josef Kaiser

Beim ersten 2. Preis wurde das Kollektiv Josef Kaiser ganz anders dargestellt. Kaiser mit seinen Mitarbeiter:innen war zu diesem Zeitpunkt für das volkseigene Büro *Berlin-Projekt* tätig, für das in den 1960er Jahren auch Eckart Schmidt, Manfred Prasser und Heinz Graffunder arbeiteten. Nicht nur durch die Benennung des Kollektivs an sich, auch durch die Reihenfolge, in der die Mitarbeiter:innen aufgelistet werden, ist eine klare Hierarchisierung ablesbar.

Und noch eine Besonderheit lässt sich hier erkennen: Das Kollektiv bestand eben nicht nur aus Architekt:innen, sondern aus weiteren Baugewerken. Es wird ein Statiker genannt und je ein Verantwortlicher für Lüftung und Sanitär. Dies ist ein entscheidendes Merkmal der Planungskollektive, das wir auch in anderen Zusammenhängen feststellen: die Interdisziplinarität. Die Nennung aller am Bau beteiligter Gewerke – und eben nicht nur der Entwurfsarchitekt:innen – bildete die eigentliche Realität des Bauwesens sehr viel deutlicher ab als heutzutage häufig üblich: Bei Planung und Ausführung eines Bauwerks ist eben ein sehr komplexes und interdisziplinäres Team beteiligt.

Zweiter 2. Preis: Kollektiv Professor Leopold Wiel

Der zweite 2. Preis unterscheidet sich auf einigen Ebenen von dem vorher Erläuterten: Diesen erhält das Kollektiv Professor Leopold Wiel von der TU Dresden: Während bei allen anderen Preisträgern an dieser Stelle die weiteren Kollektivmitglieder aufgelistet sind, fehlen hier weitere Namen oder Rollenzuschreibungen. Dennoch wird der Beitrag einem *Kollektiv* zugeschrieben. Es ist nicht unwahrscheinlich,

dass an dem Entwurf tatsächlich mehrere Personen mitgearbeitet haben – vermutlich Wiels wissenschaftliche Assistenten an seinem Lehrstuhl. Leopold Wiel hatte vor dem Zweiten Weltkrieg an der Höheren Technischen Lehranstalt für Hoch- und Tiefbau in Barmen und an der Hochschule für Baukunst und bildende Kunst in Weimar Architektur studiert und war 1951 an die TH berufen worden. Zu seinen bedeutendsten Wettbewerbserfolgen gehört der Entwurf für den Kulturpalast in Dresden. Als Professor für Werklehre und Entwerfen an der Fakultät Bauwesen hatte er einen relativ großen Stab an Mitarbeiter:innen.¹⁹

Dass sich Wiel hier aber so exponiert, entspricht einer gewissen Sonderstellung von Hochschullehrern, insbesondere in Dresden, wo sich schon seit den 1950er Jahren häufiger die Entwurfsprofessoren als *Meister* und damit individuell agierende Persönlichkeiten in Szene setzen, um sich in eine Traditionslinie zur Stuttgarter Schule zu stellen.²⁰

Heterogenität der Kollektive

Auch bei den anderen Preisträgern lassen sich noch einige Charakterisierungen von Architekturkollektiven ablesen: alphabetische Reihenfolge der Namensnennung, klare Benennung des Kollektivleiters, weitere konsultierte Disziplinen und natürlich die institutionelle Anbindung. Dabei wird auch deutlich, dass es keineswegs allgemeingültige Festlegungen zur Nomenklatur der Kollektivstruktur gibt: Bei dem Kollektiv der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, geleitet von Joachim Stahr²¹, werden weitere Mitarbeiter:innen genannt, darunter auch die Studierenden Winfried Ebner und Walter Müller.

Selbstverständlich sind die oben besprochenen Erkenntnisse das Ergebnis einer deskriptiven Interpretation der jeweiligen Kollektivbenennung. Dieses Vorgehen mag einige Umstände überinterpretieren, allerdings ist zu vermuten, dass die Art und Weise, wie die Kollektive hier aufgelistet sind, dem entspricht, wie sie sich selbst zu ihren Entwürfen dargestellt und ihre Wettbewerbsbeiträge betitelt haben. Wenn demnach Leopold Wiel als alleiniges Kollektivmitglied namentlich benannt wird, wurde das eher von ihm selbst als von der Redaktion der *Deutschen Architektur* oder einer übergeordneten staatlichen Institution so bestimmt.

Es bietet sich damit zwar nur ein einzelner Blick auf die Kollektive – der tatsächliche Ist-Zustand beziehungsweise inwiefern hier eben doch die staatliche Steuerung eine wichtige Bedeutung hat, steht noch aus. Dennoch bietet die Interpretation der Darstellung einen wichtigen Einblick in die Organisation der Architekturkollektive, insbesondere im Wettbewerb untereinander.

Nachdem das hier vorgestellte Kollektiv P2 schon seit Ende der 1950er Jahre im Auftrag der Bauakademie an einem flächeneffektiven und typisierten Wohnungsbau geforscht und einige Experimentalbauten umgesetzt hatte, legitimierte der erste Preis bei diesem Wettbewerb den Entwurf zur seriellen Fertigung. Ab 1966 wurde der Plattenbau-Wohnungstyp P2 in der ganzen Republik gebaut.

P2 hat damit neben der WBS 70 das Bauwesen der DDR enorm geprägt. Die *Platte*, wie sie ja umgangssprachlich noch heute deutschlandweit mit der DDR-Architektur assoziiert wird, hat dem Bild der DDR einen baulichen Ausdruck gegeben. Sie steht sinnbildlich und verallgemeinernd für die systemische Ordnung der DDR: typisiert, monotonisiert und anonym. Die Vernachlässigung des Altstadtbestandes wird ebenso der Plattenbauweise zu Lasten gelegt wie die nie wirklich beseitigte Wohnungsnot. Die Kollektivierung beziehungsweise viel eindeutiger die Standardisierung des Lebensraums war gerade in den 1990er Jahren ein negativierendes Symbol für die sozialistische Gesellschaft. Ein Höhepunkt dieser höchst verallgemeinernden und abwertenden Darstellung der DDR und ihrer Architektur ist das Titelbild des oben schon genannten *Arch+*-Themenhefts »Architektur ohne Architekten« zur DDR-Architektur. Dabei zeigt allein schon der Wettbewerb zur *Platte*, wie heterogen diese Architekt:innen agiert und zusammengearbeitet haben.

Fazit

Die empirischen Analysen der Wirklichkeit kollektiven Arbeitens im Bereich der Architektur und des Planens in der DDR haben somit deutlich gezeigt, dass eine einfache und ubiquitär gültige Definition von Kollektiven mit einem festgelegten Organisationskanon nicht existierte. Zwar gab es in der DDR gesetzliche Fixierungen und Institutionen wie die Brigade oder eben das Architekturkollektiv, doch war die Wirklichkeit konstitutiv und in der gelebten Praxis so vielfältig, dass hier einfache Formeln und Typologien eher nicht weiterhelfen. Kollektive wurden zu verschiedenen Zwecken ad hoc und teilweise auch über längere Zeiträume gebildet, die häufig auch von den Ambitionen und personalen Verlässlichkeiten einzelner Akteure abhingen. Die Art und Weise, wie ein solches Kollektiv dann zusammengesetzt wurde, wie die Hierarchien im Kollektiv bestimmt wurden und in welcher Art die Akteur:innen miteinander umgingen, unterschieden sich sehr stark von Kollektiv zu Kollektiv und wurden auch über die vier Jahrzehnte der Existenz der DDR unterschiedlich gehandhabt. Natürlich differierten die Kollektive formal und quantitativ schon hinsichtlich der Prominenz der Bauaufgabe und der ressourcenmäßigen Ausstattung. So gab es in kleineren Provinzstädten Mini-Kollektive von drei oder vier Mitgliedern, die kaum über ausreichende Ressour-

cen verfügten und deren Handlungsspielräume entsprechend beschränkt waren. Die großen Kollektive wie beim Bau des Berliner Fernsehturms oder des Palastes der Republik wiesen Mitarbeiter:innenzahlen von mehr als einhundert auf und waren entsprechend ausgestattet, standen gleichzeitig aber wegen ihrer systemischen Konkurrenzbedeutung unter ungleich größerer politischer Steuerung und Beobachtung.

Extrem schwer bis unmöglich lässt sich die Forschungsfrage beantworten, ob in den planerischen Arbeiten der Kollektive individuelle Handschriften einzelner Planer:innen identifizierbar waren, zu meist schon aus Gründen der Quellenbeschaffenheit, die eine solche Analyse kaum zulässt. Dagegen lassen sich einzelnen Kollektiven sowohl von den Bauaufgaben her als auch hinsichtlich ihrer entwurfstechnischen und -ästhetischen Grundkonzeptionen spezifische Handschriften zuweisen, gerade wenn es sich um bewährte und über längere Zeiträume funktionierende Kollektive handelte.²²

Interessant ist der Befund, dass trotz des formal dominierenden Zentralismus der DDR diese Organisationseigenschaft nicht per se auch auf die Kollektive übertragen wurde. Vielmehr wurde die interne Aufgabenverteilung eher rational angeordnet und auch die hierarchischen Ordnungsschemata waren weder von oben diktiert noch identisch. Es gab Kollektivleiter:innen, die ihre Arbeitsorganisation eher als »kleine Diktator:innen« anleiteten und vor allem in der Öffentlichkeit omnipotent auftraten, wobei sich ähnliche Phänomene auch in Kollektiven in anderen Bereichen in der DDR nachweisen lassen.²³ Andere Kollektivleiter:innen verstanden ihre Rolle eher als Mannschaftsspieler:innen und auf Augenhöhe mit den anderen Kollektivmitgliedern und zeichneten lediglich nach außen den übergeordneten Behörden und Akteur:innen gegenüber als für die Kollektivarbeit insgesamt verantwortlich. Immerhin erscheint eine Konstellation in verschiedenen Kollektivzusammenhängen auch international als besonders erfolgsversprechend: Gut funktionierende Kollektive verfügten häufig über ein Dreigestirn aus einer umtriebigen und klugen Organisator:in, einer konzeptionell-ästhetischen Denker:in und einer versierten Zeichner:in.²⁴

Für die Genese und die Architekturproduktion der DDR-Ostmoderne war die Organisation der Arbeit und die konzeptionelle Herangehensweise in Kollektiven konstitutiv und von entscheidender Bedeutung. In den Kollektiven im Bereich Planung und Architektur sollten idealerweise in einem integrativen Arbeitszusammenhang von intensiver täglicher Zusammenarbeit die besten Köpfe aus den verschiedenen Disziplinen kollektiv planen und realisieren, was häufig gelang und auch einen architektonischen Mehrwert erzeugte, der ohne kollektive Arbeitsweisen in dieser Form nicht entstanden wäre. Aber die Ostmoderne war eben auch in der DDR nicht durch forma-

listische und von oben diktierte Arbeitsformen bestimmt, sondern durch eine Vielfalt von sehr spezifischen Kollektiven und kollektiven Arbeitszusammenhängen, die trotz des existenten Prokrustesbetts von ressourcenknapper Planwirtschaft und engem politischem Steuerungsanspruch häufig sehr unterschiedliche und vielfältige Architektur erzeugte.

Die Tatsache, dass sowohl schon zu Zeiten der Ost-West-Systemkonkurrenz im Westen als auch heute wieder alternative Formen der kollektiven Arbeitsweise im Architekturbereich existieren, die sich als Arbeits- oder Bürogemeinschaften, Teams oder Partnerships betiteln, zeigt, dass für das 20. Jahrhundert bei allen systemischen Unterschieden in Ost und West erstaunliche parallele Temporalitäten kollektiver Arbeitszusammenhänge zu konstatieren sind.²⁵ Insofern kann die Frage aufgeworfen werden, ob das Kollektiv beziehungsweise die kollektive oder auch kollaborative Arbeitsweise im Architekturbereich auch eine interessante Reform-Antwort auf die ökonomisch-gesellschaftlichen Krisen im 20. Jahrhundert überhaupt darstellten. Aktuelle Hochkonjunktoren kollektiven Arbeitens in verschiedenen Branchen weltweit – auch als Antwort auf krisenhafte Zuspitzungen der Arbeitsverhältnisse – verstärken diesen Eindruck und unterstreichen die Bedeutung des Phänomens Kollektiv in der Gegenwart.

Stefanie Brünenberg studierte Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar (2007–2013) und war im Anschluss wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet »Geschichte und Theorie der Architektur«, Fachbereich Architektur, TU Darmstadt (2013–2018). 2019 wurde sie mit einer Dissertation unter dem Titel »Der Städtebau nach seinen raumkulturellen Grundsätzen. Zur Theorie eines Städtebaus zwischen Tradition und Moderne von Wolfgang Rauda« an der TU Darmstadt promoviert; seit April 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Architektur- und Planungskollektive der DDR« und seit Mai 2020 im Forschungsprojekt »Sozialräumliche Disparitäten und Ausgleichspolitiken in Städten der DDR und der BRD« im Forschungsschwerpunkt »Zeitgeschichte und Archiv« im Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS), Erkner.

Harald Engler studierte Geschichte und Germanistik an der FU Berlin und wurde 2000 dort promoviert. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Sektion für Brandenburgisch-Preußische Landesgeschichte der Historischen Kommission zu Berlin (1992–1995); anschließend arbeitete er an mehreren Forschungsprojekten, u.a. für die Historische Kommission zu Berlin und das Brandenburgische Landeshauptarchiv Potsdam. Seit 2007 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter am Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS), Erkner, und seit 2012 stellvertretender Leiter des Forschungsschwerpunkts »Zeitgeschichte und Archiv / Wissenschaftliche Sammlungen zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR«.

Anmerkungen

- 1 Arch+ 103, 1990, Titelblatt.
- 2 Harald Engler, »Transformation und Nachwende. Bau- und Planungsgeschichte der DDR in der Nach-Wende und das IRS in Erkner«, in: Harald Kessler (Hrsg.), *Industrielles Gartenreich. Bauhaus Wende Perspektiven*, Dessau-Roßlau 2020, S. 188–193.

- 3 Die Forschungslage zu Kollektiven ist, obgleich es sich um eine grundlegende Institution der DDR-Architektur- und Planungsgeschichte handelt, erstaunlich dünn. Dazu kommt, dass auch bei den einschlägigen Forschungsarbeiten von Frank Betker, »Einsicht in die Notwendigkeit«. *Kommunale Stadtplanung in der DDR und nach der Wende (1945–1994)*, Stuttgart 2005 oder bei Tobias Zervosen, *Architekten in der DDR. Realität und Selbstverständnis einer Profession*, Bielefeld 2016 ebenso wie bei den älteren Analysen ostdeutscher Provenienz wie von Bruno Flierl, »Stadtplaner und Architekten im Staatssozialismus der DDR«, in: Ders., *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998, S. 172–207, oder Herbert Ricken, *Der Architekt. Geschichte eines Berufs*, Berlin 1977, kaum analysiert wird, wie genau die Architekturproduktion von Kollektiven vonstattenging und was sie generell im Vergleich von privat-bürgerlichen Einzelarchitekten unterschied.
- 4 Ulrich Burnautzki u. a. (Hrsg.), *Unter Geiern: Ein Leitfaden für die Arbeit in selbstverwalteten Projekten*, Berlin 1984.
- 5 John Curl, *For All The People. Uncovering the Hidden History of Cooperation, Cooperative Movements, and Communalism in America*, Oakland 2012.
- 6 Swantje Unterberg, »So fühlt es sich an, keinen Chef zu haben«, in: *Der Spiegel*, 5.8.2019, online: <<https://www.spiegel.de/karriere/arbeiten-im-kollektiv-wir-sind-zufriedener-a-1274848.html>>, 1.12.2021.
- 7 So z.B. das Londoner Kollektiv Assemble, das 2015 mit dem berühmten Turner-Preis ausgezeichnet wurde, S. dazu: »Sieg des Kollektivs. Assemble gewinnen Turner Prize«, in: *BauNetz.de*, 8.12.2015, online: <https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Assemble_gewinnen_Turner_Prize_4641181.html>, 1.12.2021.
- 8 Harald Engler, Stefanie Herold, Stefanie Brünenberg, u.a. (Hrsg.), *Das Kollektiv: Formen und Vorstellungen gemeinschaftlicher Architekturproduktion in der DDR*, Berlin 2022.
- 9 Franziska Becker u. a. O. (Hrsg.), »das kollektiv bin ich«: *Utopie und Alltag in der DDR*, Köln u. a. 2000.

- 10 *Architektenausbildung in der DDR (Broschüre 1980)*, IRS Erkner, *Wissenschaftliche Sammlungen*, 3-3/66, Ordner B1_20.
- 11 Betker 2005 (wie Anm. 3); Zervosen 2016 (wie Anm. 3). Bei anderer Grundlagenliteratur zur Architekturgeschichte der DDR taucht das Thema so gut wie gar nicht auf: vgl. Thomas Hoscislawski, *Bauen zwischen Macht und Ohnmacht. Architektur und Städtebau in der DDR*, Berlin 1991; Joachim Palutzki, *Architektur in der DDR*, Berlin 2000, zugl. Diss. Universität Köln 1998; Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Moderne Architektur der DDR. Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, Leipzig 2020.
- 12 Bruno Flierl, »Anspruchsvoll und waghalsig? Die Zeitschrift Deutsche Architektur/Architektur der DDR (1952 bis 1990)«, in: Simone Barck, Martina Langermann, Siegfried Lokatis (Hrsg.), *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«. Zeitschriften in der DDR*, Berlin 1999, S. 252–257.
- 13 Gerhard Krenz, »Autoren oder alle?«, in: *Architektur der DDR V* (1984), S. 258.
- 14 Das heißt, dass zu einem Knotentyp A (Gebäude) die jeweiligen Kanten gerichtet zum Knotentyp B (Person) verlaufen. Allgemein zu historischer Netzwerkforschung vgl. Marten Düring (Hrsg.), *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, Berlin 2016 (=Schriften des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI) zur Methodenforschung, Bd. 1).
- 15 Eine ausführliche Darstellung dieser und weiterer Ergebnisse aus der Netzwerkanalyse erfolgt im Projektband: Stefanie Brünenberg, »Arbeits- und Organisationsprinzipien in den Kombinat, Volkseigenen Betrieben und Brigaden«, in: dies. u. a. (Hrsg.), *Architekturkollektive in der DDR*, Berlin 2022, S. 72–117.
- 16 Vgl. Harald Engler, Anke Kuhmann (Hrsg.), *Entwerfen im System. Der Architekt Wilfried Stallknecht*, Ausst.-Kat. Lehrstuhl Denkmalpflege, Lehrstuhl Entwerfen/Bauen im Bestand der Brandenburgisch Technischen Universität Cottbus Cottbus und IRS Erkner 15.4.-8.5.2009, Cottbus, Erkner 2009; Harald Engler, *Wilfried Stallknecht und das industrielle Bauen. Ein Architektenleben in der DDR*, Berlin 2014.
- 17 Martin Wimmer, Eberhard Kieser, »Wettbewerb Typenprojekte für den Wohnungsbau. Bericht und Gedanken zum Wettbewerb«, in: *Deutsche Architektur* 10 (1963), S. 590–608.
- 18 Rollenzuschreibung besprochen im Interview mit Wilfried Stallknecht am 8.10.2010; mehr Informationen zum Wettbewerbsbeitrag in: Engler 2014 (wie Anm. 16), S. 31–37.
- 19 Vgl. hierzu Holger Barth, »Leopold Wiel«, in: ders., Thomas Topfstedt u. a. (Hrsg.), *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten. Architekten in der DDR. Dokumentation eines IRS-Sammlungsbestandes biografischer Daten*, Erkner 2000, S. 251 sowie Susann Buttolo, *Das Buch zum »Wiel«. Leopold Wiel zum Hundertsten*, Dresden 2016. Unter seinen Mitarbeitern befanden sich der ihm unterstellte Oberingenieur Heinz Dittmann, sein Oberassistent Siegfried Emmerich, einer seiner anderen vier Assistenten oder zwei wissenschaftliche Mitarbeiter, die ihm bei dem Entwurfsbeitrag 1963 behilflich waren.
- 20 Vgl. hierzu Mark Escherich, »Rettig & Co. – die Stuttgarter Bauschule in der SBZ/DDR«, in: Frank Betker u. a. (Hrsg.), *Paradigmenwechsel und Kontinuitätslinien im DDR-Städtebau. Neue Forschungen zur ostdeutschen Architektur- und Planungsgeschichte*, Erkner 2010, S. 359–376; S. auch: Stefanie Brünenberg, *Stadtbaukunst zwischen Tradition und Moderne. Wolfgang Raudas Theorie zum nachkriegsmodernen Städtebau*, Berlin 2021.
- 21 Stahr war erst ab 1966 Professor für Wohnungsbau an der HAB Weimar, 1963 war er Mitarbeiter an der Hochschule sowie im Wohnungsbaukombinat Erfurt tätig, vgl. Frank Simon-Ritz (Hrsg.), *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großerzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar 1860–2010*, Bd. 2, 1945–2010, Weimar 2012, S. 468 sowie Michael Eckardt, »Fünfundzwanzig Jahre Architekt in Mitteldeutschland. Zum 80. Geburtstag von Prof. Dr.-Ing. habil. Dr. h.c. Joachim Stahr«, 22.4.2009, online: <https://architekten-thueringen.de/aktuell/n/fuenfzig_jahre_architekt_in_mitt_9652.html>, 1.12.2021.
- 22 So etwa der weithin unbekannte Planer Curt Heym, offenbar ein Spezialist für Küchentechnologie und Menschen, vgl. Brünenberg 2022 (wie Anm. 15).
- 23 Klaus Huhn, »Gustav-Adolf Schur. Der Star und das Kollektiv«, in: Arnd Krüger, Swantje Scharenberg (Hrsg.), *Zeiten für Helden. Zeiten für Berühmtheiten im Sport*, Münster 2014, S. 93–98.
- 24 Ein Beispiel ist das Kollektiv um Wilfried Stallknecht, Achim Felz und Herbert Kuschy, die in dieser Zusammensetzung für

die Entwicklung der Plattenbauserie P2 verantwortlich waren, vgl. oben sowie bei Engler 2014 (wie Anm. 16), v. a. S. 31–37. Ein anderes Beispiel ist das französische Architektentrio Georges Candilis, Alexis Josic und Shadrach Woods, die 16 Jahre zusammenarbeiteten (1955–1971), vgl. Jürgen Joedicke, *Candilis, Josic, Woods: a decade of architecture and urban design. Ein Jahrzehnt Architektur und Stadtplanung. Une décennie d'architecture et d'urbanisme*, Stuttgart 1978.

- 25 Michael Kubo, *Architecture incorporated. Authorship, anonymity, and collaboration in postwar modernism*, unveröff. Diss. Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, Cambridge 2018, v. a. S. 24–67.

Fotonachweise

- [1] *Arch+* 103, 1990, Titelblatt.
- [2] *Deutsche Architektur* 6, 1973, S. 340.
- [3] Grafik: Stefanie Brünenberg.
- [4] *Deutsche Architektur* 10, 1963, S. 593.

Ein weiterer Schritt zur Sicherung der Ostmoderne in der Region: der Aufbau einer regionalen Architektursammlung für Mecklenburg-Vorpommern und die Raumerweiterungshalle REH

Matthias Ludwig, Jan Oestreich

Einleitung

Viele der am Zweiten Weltkrieg beteiligten Länder hatten nach 1945 ähnliche Probleme bezüglich ihrer gebauten Umwelt: Wie kann zerstörte oder dringend benötigte Bausubstanz schnell wieder rekonstruiert beziehungsweise ersetzt werden? Die konzeptionellen Ansätze, die hierfür gewählt wurden, waren in West und Ost unterschiedlich, aber Einigkeit bestand darin, dass vorgefertigte Bauweisen, häufig in Stahl, dabei favorisiert wurden. Die Bedeutung, die zum Beispiel das Wichita House von Richard Buckminster Fuller als mobiles Haus oder das faltbare Acorn House von Carl Koch erlangt hatten, kam in der DDR der sogenannten REH zu – der Raumerweiterungshalle, im Volksmund auch Ziehharmonikahalle genannt.¹

An der Fakultät Gestaltung der Hochschule Wismar erforscht Matthias Ludwig als Professor im Lehrgebiet Architektur und Leiter des Müther-Archivs neben den Schalenbauten Ulrich Müthers auch Beispiele mobiler Architektur.² Er hat dazu verschiedene mobile Häuser sowohl aus der Pionierzeit Amerikas und Australiens als auch nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Bauten untersucht, die häufig von der obsolet gewordenen Rüstungsindustrie in großen Stückzahlen hergestellt wurden. Das Müther-Archiv an der Hochschule Wismar konnte im Mai 2021 den vollständigen Firmennachlass des VEB Metallbau Boizenburg, Hersteller der REH, übernehmen. Der Unternehmensnachlass wird nun archivarisch erschlossen, digitalisiert und in einer frei zugänglichen Online-Datenbank zur Nutzung bereitgestellt. Weiterhin ist

geplant, eine Raumerweiterungshalle vom Typ Variant zu übernehmen, zu restaurieren und diese dann einer denkmalgerechten, öffentlichen Nutzung auf dem Campus der Hochschule Wismar zuzuführen.

Im Folgenden wird in einem ersten Teil die Entwicklungsgeschichte des Müther-Archivs auf seinem Weg zu einem Baukunstarchiv für Mecklenburg-Vorpommern nachgezeichnet, im zweiten Teil wird ein Überblick über die Geschichte der REH gegeben.³

Der Aufbau einer regionalen Architektursammlung für Mecklenburg-Vorpommern

Viele maßgebliche Akteurinnen und Akteure der Ostmoderne⁴ suchen gegenwärtig nach einer Möglichkeit, ihre beruflichen Nachlässe und damit ihr geistiges Erbe vor dem Vergessen zu bewahren und die Unterlagen für Forschung und Öffentlichkeit dauerhaft zur Verfügung zu stellen. In vielen deutschen Bundesländern existieren Archive, die sich zentral der Sammlung von Zeugnissen zur Architekturgeschichte widmen, in Mecklenburg-Vorpommern besteht bislang kein solches Schwerpunktarchiv.

Die Hochschule Wismar hat es sich zum Ziel gesetzt, diese Leerstelle zu füllen und das Müther-Archiv zu einer regionalen Sammlung für Architektur und Ingenieurbau zu erweitern. Im Folgenden werden das Müther-Archiv und die bisherigen Entwicklungsschritte nachgezeichnet und die wichtigsten Projekte zusammenfassend dargestellt.

Seit 2006 verwahrt die Hochschule Wismar den beruflichen Nachlass des Bauingenieurs und Unternehmers Ulrich Müther – eine der prägendsten Persönlichkeiten der ostdeutschen Ingenieurbaukunst. Spezialisiert auf die Konstruktion und Ausführung von Betonschalen verwirklichte er in der DDR und im Ausland zahlreiche Schalenbauten, die weit über die DDR hinaus und bis heute sowohl hinsichtlich ihrer Ästhetik als auch der ingenieurtechnischen Leistung von architekturhistorischer Bedeutung sind. [Abb. 1] 2007 verstarb Müther mit dem Wissen, dass sein bauliches Erbe durch die Hochschule Wismar als traditionsreiche Stätte der Ingenieur- und Architekturausbildung auf Basis seines Nachlasses bewahrt und in der Öffentlichkeit wachgehalten wird.

Nach der Wende: Ostmoderne in der Öffentlichkeit

Das Werk Müthers teilte nach der politischen Wende das Schicksal der übrigen DDR-Architektur: Es geriet in Vergessenheit. Infolgedessen wurden zahlreiche seiner Bauten aus Geringschätzung abgebrochen, andere nicht fachgerecht saniert, trotz teilweise vorhandenem Denkmalschutz. Der Abriss des sogenannten Ahornblatts auf der Fischerinsel in Berlin im Jahr 2000 verdeutlicht als mahnendes Ereignis



[1] Rostock-Schutow, Messehalle, Zeichnung von Architekt Erich Kaufmann

nis wie wichtig und dringlich es ist, in der Öffentlichkeit ein Bewusstsein für den baukulturellen Wert von DDR-Architektur zu schaffen und wachzuhalten.

Erst im Zusammenhang mit der Einordnung der Ostmoderne in die Baugeschichte hat man, fast zu spät, mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung und dem Schutz von Müthers Schalenbauten begonnen.

Institutionalisierung des Müther-Archivs

Bis 2012 verantwortete Architekturprofessor Georg Giebeler das Archiv, dann übernahm der jetzige Leiter Matthias Ludwig die Aufgabe. Tanja Seeböck wertete im Rahmen ihrer Promotion die Unterlagen zu den Schalenbauten im noch unerschlossenen Nachlass Müthers aus.⁵ Zusammen mit der Studie Georg Giebelers sind dies die einschlägigsten Arbeiten zum Müther-Archiv.⁶ Seit 2014 veröffentlicht das Archiv eine Schriftenreihe.⁷

Professionell erschlossen und damit erst wirklich für die Öffentlichkeit nutzbar gemacht wurde der Müther-Nachlass in dem 2017 initiierten und durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten, dreijährigen Projekt.⁸

Der Bestand umfasst nunmehr nach Kassation 156 laufende Meter Schriftgut, darunter Bauakten, persönliche Dokumente Müthers, Manuskripte und Müthers Arbeitsbibliothek, fast 10.000 Zeichnungen

gen und mehr als 5.000 Fotografien, 32 Architekturmodelle sowie technische Geräte und Mobiliar.⁹

Die Unterlagen wurden sortiert, in einer frei zugänglichen Datenbank verzeichnet und konservatorisch fachgerecht abgelegt.¹⁰ Das Baukunstarchiv der Akademie der Künste diente als fachlich beratender Projektpartner. Forschungsk Kooperationen wurden mit dem gta-Archiv der ETH Zürich und der UNAM Universität Mexiko eingegangen. Auf zwei Symposien hat das Müther-Archiv sich mit den Partnern aus Mexiko und der Schweiz über das Thema Schalenbau als Forschungsthema ausgetauscht.¹¹

Im Welt-Erbe-Haus der Hansestadt Wismar kuratierte das Müther-Archiv die Ausstellung *Der Schwung der 1960er Jahre. Frühe Schalenbauten von Ulrich Müther*. Die Ausstellung wurde von mehr als zehntausend Personen besucht.

Seit 2019 ist das Müther-Archiv zur weiteren Vernetzung Mitglied der Föderation deutschsprachiger Architektursammlungen. Dieser Zusammenschluss von 30 architektursammelnden Institutionen in Deutschland, Österreich und der Schweiz verfolgt das Ziel, die Baukultur und ihre regionalen Ausprägungen zu fördern sowie der Öffentlichkeit ins Bewusstsein zu rücken. Weitere Aufgaben sind die Sicherung von Archivbeständen, die Einrichtung von Forschungsprojekten, Publikations- und Ausstellungstätigkeit und die Beratung anderer Archive im Umgang mit Architektenarchiven.¹²

Im März 2020 wurde das Forschungs- und Erschließungsprojekt fristgerecht beendet. Krönender Abschluss war der Einzug in neue Archivräumlichkeiten im Gebäude der Fakultät Gestaltung der Hochschule Wismar.

Digitalisierung und Beteiligung an digitalen Verbundprojekten

Seit März 2021 beteiligt sich das Müther-Archiv an Ariadne, dem Archivportal für Mecklenburg-Vorpommern, das durch das Universitätsarchiv Greifswald betreut wird. Auf dieser Plattform können die Findbuchinformationen von aktuell 16 Archiven Mecklenburg-Vorpommerns eingesehen werden. Das Müther-Archiv exportiert regelmäßig Datensätze an Ariadne.

Ariadne ist wiederum an das Archivportal-D der Deutschen Digitalen Bibliothek angebunden. Am Archivportal-D sind 200 Archive aus ganz Deutschland beteiligt und stellen dort die Erschließungsinformationen zu den bei ihnen verwahrten Beständen bereit und ermöglichen die Recherche in digitalisierten Objekten. Dadurch ist es auch kleineren Archiven wie dem Müther-Archiv möglich, eine große Reichweite zu erhalten.

Für die Entwicklung des Müther-Archivs als Institution konnte eine positive Zwischenbilanz gezogen werden. Es wurde erstens der

Müther-Nachlass archivarisch professionell erschlossen und über die Online-Datenbank nutzbar gemacht, zweitens verfügt das Archiv nun über Digitalisate wichtiger Teile des Müther-Bestandes, die von der Öffentlichkeit regelmäßig nachgefragt werden, drittens konnten neue, archivgerechte Räumlichkeiten bezogen werden und viertens ist es dem Müther-Archiv nun seit Jahren gelungen, über Publikationen, Ausstellungen und Vorträge regelmäßig in der Öffentlichkeit präsent zu sein und als eine zentrale Auskunftsstelle für das Thema DDR-Architektur in der Region wahrgenommen zu werden. Aufbauend auf diesen Errungenschaften soll das Müther-Archiv zu einer regionalen Sammlung für Architektur und Ingenieurbau aus Mecklenburg-Vorpommern weiterentwickelt werden.

Weiterentwicklung zu einem regionalen Baukunstarchiv für Mecklenburg-Vorpommern

Im Jahr 2019 haben sich in einem Kolloquium an der Hochschule Wismar Vertretende verschiedener Archive, der Architektenkammer und der Ingenieurkammer des Landes, des Bundes Deutscher Architekten, des Bundes Deutscher Baumeister, der Stadt Wismar und der Hochschule über die Gründung und die inhaltliche Ausrichtung eines künftigen Baukunstarchivs für Mecklenburg-Vorpommern verständigt. Gesammelt werden sollen alle historisch bedeutsamen Dokumente der Gebiete Bauingenieurwesen, Städtebau, Landschaftsarchitektur, baubezogene Kunst und baubezogenes Design sowie Architekturwissenschaft und -publizistik, die einen Bezug zum Bundesland Mecklenburg-Vorpommern aufweisen. Der Sammlungsschwerpunkt liegt zeitlich auf dem 19. Jahrhundert bis heute, geografisch auf den Gebieten der DDR, hauptsächlich den Bezirken Rostock, Schwerin und Neubrandenburg, also den Gebieten, die das Bundesland Mecklenburg-Vorpommern bilden. Es wird sich jedoch nicht zu strikt an den Landesgrenzen orientiert, wie schon die geografisch verzweigten Bezüge des Müther-Nachlasses zeigen.

Potenzielles Sammlungsgut sind alle historisch bedeutsamen Zeugnisse der Architekturgeschichte außer den Bauten selbst. Das Müther-Archiv der Hochschule Wismar akquiriert sein Archivgut vor allem in Form privater Vor- und Nachlässe Bauschaffender. Vorrangiges Kriterium bei der Auswahl ist der Bezug des Materials zum Bundesland Mecklenburg-Vorpommern. Es wird alles gesammelt, was architekturhistorisch bedeutsam ist, wobei von einem weitgefassten Architekturbegriff ausgegangen wird.

Das Müther-Archiv hat bereits neben dem Nachlass Klaus Boths weitere Dokumente übernommen, so die Nachlässe der Architekten Karl Burmeister und Prof. Matthias Schubert, Zeichnungen des Architekten Sergei Tchoban und nachträglich ein Schalenmodell

Ulrich Müthers. Im Folgenden sollen diese Neuzugänge kurz porträtiert werden.

Karl Burmeister

Karl Burmeister wurde 1909 geboren, starb 1999 in Marlow in Mecklenburg-Vorpommern. Er wurde an der Baugewerkschule Neustadt-Glewe zum Architekten ausgebildet, plante und errichtete während des Zweiten Weltkriegs Feldflugplätze und übernahm nach dem Krieg den elterlichen Baubetrieb in Marlow. In der DDR wurde der Betrieb zwar zu einer PGH umgewandelt, aber weiter von Karl Burmeister geleitet. Der Nachlass umfasst 272 Zeichnungen, die Burmeister während des Studiums und im Rahmen von Aufträgen seines Baugeschäfts für Wohnhäuser und landwirtschaftliche Funktionsarchitektur anfertigte. Die Unterlagen aus seinem Studium an der Baugewerkschule Neustadt-Glewe dokumentieren die damalige Form der Ausbildung.

Sergei Tchoban

Der russische Architekt Sergei Tchoban hat dem Müther-Archiv sieben Handzeichnungen geschenkt. 2009 gründete er die Tchoban Foundation – Museum für Architekturzeichnung in Berlin, die das kulturelle Erbe des analogen Architekturzeichnens gegenüber dem heutigen digitalen Arbeiten erhalten und würdigen möchte.

Prof. Dr. Matthias Schubert

Eine Bereicherung stellt auch der Nachlass des Architekten Matthias Schubert dar. In den 1950er und 1960er Jahren war Schubert an verschiedenen Großprojekten im Wohnungsbau und universitären Klinik- und Institutsbau vor allem im Bezirk Rostock beteiligt. Seit den 1970er Jahren war er in der Hochschulentwicklungsplanung tätig, lehrte an der Ingenieurhochschule in Wismar, betrieb geschichtswissenschaftliche Forschung und engagierte sich bis in die 1990er in der Denkmalpflege. Der Nachlass umfasst ungefähr 600 Pläne und fünf laufende Meter Bauunterlagen. Von architekturhistorisch besonderem Wert sind die sogenannten *Windmühlen-Hochhäuser*, die mit Beteiligung Schuberts entstanden sind, und die von ihm entwickelten Kaufhallen in Metalleichtbauweise.

Die Raumerweiterungshalle REH

2021 wurde durch das Müther-Archiv das hochschulinterne Projekt »Ostmoderne: Die Raumerweiterungshalle REH« initiiert und der Nachlass Klaus Boths übernommen. Er zeichnet sich insbesondere durch die darin zahlreich enthaltenen, anschaulichen Fotografien aus. Sie illustrieren die Konstruktion, Produktion und gesellschaftliche Nutzung der REH. [Abb. 2 – 5]



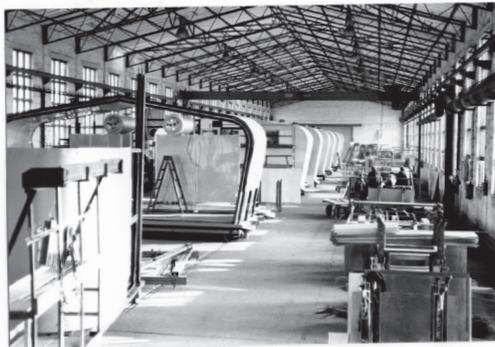
[2] REH Typ Variant, Frontalansicht



[3] REH Typ Variant, Nutzung als Eisdielen



[4] REH Typ Variant, Seitenansicht



[5] REH Typ Variant, Produktion in Taktstraße

Ihre Konstruktion drückte durch und durch Mobilität aus und sie konnte bei Straßenbaustellen und als Kino im FDJ-Ferienlager, aber auch stationär und zugleich flexibel als Ferienbungalow, Gaststätte und Konsumverkaufsstelle, als Kantine und Aufenthaltsraum, Sanitärtrakt und Büro eingesetzt werden. Erstmals präsentiert wurde die REH 1959 auf der Leipziger Messe und anschließend in verschiedenen Entwicklungsstufen und Ausführungen von der einfachen Rundbogenhalle bis hin zur einziehbaren Teleskophalle produziert. Ihren Durchbruch erlebte die REH mit der Vorstellung des Modells Variant im Jahr 1966. Bis 1989 wurde sie insgesamt 3405-mal produziert und unter anderem in die Sowjetunion, die Niederlande, den Irak, den Jemen, nach Algerien, Guinea und West-Berlin exportiert.

Das Bemerkenswerte an der REH ist, dass sie gleichzeitig transportablen und flexiblen Raum zur Verfügung stellt: Der reduzierte Umriss eines Wohnwagens in der Ansicht der Vorder- und Rückseite steht für Mobilität, die Wiederholung der sich verkleinernden Elemente in der Seitenansicht ist ein Zeichen für Flexibilität und Variabilität. Diese beiden formgebenden Aussagen ergeben in ihrem Zusammenwirken ein architektonisches Objekt von symbolhafter Einfachheit und starker Signifikanz. Die Exemplare, die bis heute überlebt haben, sind inzwischen wieder gefragt: in der Clubszene, bei Kunst- und Kulturschaffenden oder bei DDR-Nostalgikern. In Berlin und Leipzig standen beziehungsweise stehen noch REHs. Im Deutschen Landwirtschaftsmuseum Schloss Blankenhain befindet sich die einzige bekannte REH, die unter Denkmalschutz steht. Ansonsten lassen sich nur noch vereinzelt REHs des Typs Variant in den neuen Bundesländern finden.

Herstellerfirma

Entwickelt und produziert wurde die REH in Boizenburg/Elbe, im westlichsten Teil Mecklenburgs, dem damaligen Bezirk Schwerin, im 1944 von Helmuth Both gegründeten Betrieb für Maschinen und Apparatebau für Land- und Forstwirtschaft, ab 1958 Betrieb mit staatlicher Beteiligung (BSB) und schließlich ab 1972 VEB Metallbau Boizenburg beziehungsweise Kombinat Fertigelemente. Unter diesen Eigentumsformen wurden von 1959 bis 1989 transportable und leicht umsetzbare Stahlleichtbauten in verschiedenen Entwicklungsstufen hergestellt.

REH-Typen

Typ Rundbogenhalle, 1959, 1 Stück, kein Teleskopauszug

Der Vorläufer aller Raumerweiterungshallen war eine simple Rundbogenhalle aus Stahl/Stahlblech, die als Besonderheit seitlich zu öffnende Schiebewände hatte. Dieser Typ sollte vor allem als Lagerhalle dienen. Formale Ähnlichkeit gab es zu der in Westdeutschland bekannten Nissenhütte, die nach dem Zweiten Weltkrieg von den englischen Be-

satzern vielfach verwendet wurde. Vorteil einer solchen Konstruktion ist deren Einfachheit: Wand und Dach sind ein Element, es gibt keinen Dachrand als Übergang. Die Rundbogenhalle wurde nur einmal hergestellt. Dieser Prototyp wurde auf der Leipziger Messe 1959 zu einem Preis von 6.000 Ostmark präsentiert.

Typ Rundbogenhalle mit Teleskopauszug, 1960–1965, circa 50 Stück
Dieser Typ ist formal an die Rundbogenhalle angelehnt. Die beiden Hallen unterscheiden sich dadurch, dass bei der Weiterentwicklung das Volumen teleskopartig vergrößert werden kann und sich die Halle dadurch »am Stück« transportieren lässt. Auch hat man bei der Entwicklung bereits an weitere Nutzungsmöglichkeiten wie Konsum oder Büro gedacht und die REH mit Fensteröffnungen versehen. Dieser Typ wurde von 1960 bis 1965 immerhin 50-mal gebaut. Preis: 40.000 Ostmark.

Typ WOHA, 1962–1968, circa 50 Stück, 2 Tunnel Teleskopauszug
Der Typ WOHA war als Ferienhaus für Mitarbeiter der Volkseigenen Betriebe (VEB) gedacht. Der Bungalow wurde aus zwei sogenannten Tunnels zusammengebaut und konnte deshalb relativ leicht zu seinem Bestimmungsort transportiert werden. Wie bei einem Wohnwagen gab es ein Vorzelt und eine Veranda. Zwischen 1962 und 1968 wurden etwa 50 Stück produziert. Preis: 20.000 Ostmark.

Typ Variant, 1966–1978, circa 865 Stück, 2–8 Tunnel Teleskopauszug
Der Klassiker der Reihe ist der Typ Variant. Formal liegt er zwischen WOHA und Rundbogenhalle, erkennbar an den elegant geschwungenen Übergängen zwischen Dach und Wand. Das teleskopartige Tunnelsystem konnte auf bis zu acht Stück erweitert werden. Der größte Teil der Achttunnel-REHs ist 6,375 m breit und hat eine maximale Höhe von 3,15 m. Die minimale Höhe beträgt an den abgerundeten Ecken 2,61 m. Das kleinste Teil ist 4,62 m breit, 2,30 m und 1,80 m hoch. Jedes Segment hat eine Länge von 2 m, sodass im ausgezogenen Zustand eine Länge von 16 m erreicht wird und ein Innenraum von etwa 85 m² zur Verfügung steht. Zwei REHs lassen sich zu einer Einheit mit 170 m² kombinieren.

Im Volksmund wird der Typ Variant Ziehharmonikahalle genannt. Im komprimierten Zustand konnte diese Einheit auf einer Lafette einfach an einen LKW gehängt werden. Nach der Vorstellung dieses Typs wuchs der Bedarf in der DDR schlagartig. Durch die Größe und Flexibilität gab es zahlreiche Nutzungsmöglichkeiten: Gaststätten, Verkaufsstellen für Handelsorganisationen und Konsum, Kinderferienlager, Baustellenbüros, Baustellenunterkünfte, Sanitärtrakte, Aufenthaltsräume und Speisesäle. Produziert wurde diese Halle von 1966 bis 1978. Preis: 75.000 Ostmark. Markantes Ereignis: am 7. Juli 1977 wurde die 777. REH ausgeliefert!

Typ Teleskophalle, 1979–1989, circa 2440 Stück,
8 Tunnel Teleskopauszug

1979 wurde die Verwendung von Aluminium für sogenannte volkswirtschaftliche Bereiche verboten. Folglich wurde eine Variante der REH aus Stahlblech mit kantiger ausgebildeten Übergängen zwischen Wand und Boden entwickelt. Das Erscheinungsbild war aufgrund der Verwendung von Trapezblech einem Standard-Container nicht unähnlich. Das Dach hatte allerdings ein leichtes Gefälle und wurde in Satteldachform ausgebildet. Die Nutzfläche wuchs auf 128 m² bei der Verwendung von weiterhin acht Tunnels. Diese REH wurde unter der Bezeichnung Teleskophalle für 120.000 Ostmark verkauft.

Sondertyp Hubhaus, 2 Elemente, vertikaler Teleskopauszug

Das Hubhaus ist ein containerähnlicher Typ, der aus zwei Elementen zusammengesetzt ist. Die beiden Tunnels werden nicht wie bei der WOHA horizontal, sondern vertikal ausgefahren. Das kleinere Element ist dann ebenerdig positioniert, das etwas größere darüber, quasi als Dachgeschoss. Eine Weiterentwicklung dieses Prinzips gibt es in München, es nennt sich Cocobello und wurde vom Architekten Peter Haimerl entwickelt. Eine geringe Stückzahl ist seit 2003 für Ausstellungszwecke hergestellt worden.

Rezeption der REH in der Öffentlichkeit nach der Wende

Nach der Wende geriet die Raumerweiterungshalle trotz der relativ hohen Produktionszahlen sehr schnell in Vergessenheit, da die Herstellung unrentabel war und deshalb eingestellt wurde. Nun kamen auch in den neuen Bundesländern international normierte Container für temporäre Bauten zum Einsatz, wie sie vom Reeder Malcom Mac Lean an der Ostküste der USA ab 1953 erstmalig eingesetzt wurden.

Der geringe Restbestand an REHs ist seit geraumer Zeit im Begriff, komplett verschrottet zu werden. Nur ganz wenige Bauten wurden von Liebhabern im Zuge der Ostalgiewelle gerettet, und das, obwohl insbesondere die frühen REHs vom Typ Variant hohen architektonischen Ansprüchen genügen.

In Berlin wird eine *Variant*, ursprünglich eine Mitropa-Gaststätte, auf dem Gelände von Narva-City an der Oberbaumbrücke als Ausstellungshalle Intershop 2000 vom Verein zur Dokumentation der DDR-Alltagskultur genutzt, während eine weitere, die vom Darß/Ostsee kommt, auf der Freifläche der ehemaligen Kindl-Brauerei in der Werbellinstraße als mobiles Kulturzentrum (Selbstuniversität e. V.) dient. Eine ebenfalls erhaltene REH in Leipzig, ursprünglich eine Druckereikantine, die durch die Gruppe archleague-Leipzig wieder aufgebaut worden war, wurde im Januar 2006 leider durch Brandstiftung fast völlig zerstört. In Stralsund wird eine REH durch ein Hostel

betrieben. Ansonsten lassen sich nur noch vereinzelt REHs des zuletzt in größerem Umfang hergestellten Typs Teleskophalle in den neuen Bundesländern finden.

Fazit und Ausblick

Die neu übernommenen Bestände stellen wichtige Schritte im Werdegang des Mütter-Archivs zu einer regionalen Architektursammlung für Mecklenburg-Vorpommern dar. Erfreulicherweise wird das Mütter-Archiv bereits rege genutzt. Die Sammlung wird an der Hochschule Wismar durch die Fachbereiche Bauingenieurwesen und Architektur im Rahmen von Forschung und Lehre eingesetzt.

Das öffentliche Interesse an der Ostmoderne schlägt sich in regelmäßigen Anfragen der Medien nieder. Auch im Kontext denkmalpflegerischer Maßnahmenplanung werden die Bestände des Mütter-Archivs rege genutzt. Für die Planung der Sanierungsmaßnahmen an den Hyparschalen Mütthers in Magdeburg und in Rostock-Schutow wurden Archivalien bereitgestellt und die Expertise von Prof. Matthias Ludwig als Architekt und Archivleiter eingeholt. Auch das Engagement des Mütter-Archivs für den Erhalt der REH als kulturelles Erbe erzeugt öffentliche Aufmerksamkeit und beweist erneut, wie anschlussfähig das Thema der Ostmoderne in der breiten Bevölkerung ist.

Matthias Ludwig studierte an der Bartlett School of Architecture des University College London und an der Städelschule in Frankfurt, außerdem in Stuttgart und Leicester. Seit 2001 ist er Architekturprofessor an der Hochschule Wismar und Partner in der Stuttgarter Architekturfirma bfa 1 büro für architektur. Seit 2012 ist er zudem Leiter des Mütter-Archivs an der Hochschule Wismar.

Jan Oestreich ist Historiker, langjähriger wissenschaftlicher Mitarbeiter des Mütter-Archivs und seit August 2022 Forschungsreferent im Rektorat der Hochschule Wismar.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Beatrice Härig, »Die transportable Raumerweiterungshalle. Feiern in der Ziehharmonika«, in: *Monumente 12-6* (2008), S. 40–44; Hochschule Wismar (Hrsg.), *Die REH. Geschichte und technische Details der transportablen Raumerweiterungshalle*, Wismar 2008; Matthias Ludwig, *Mobile Architektur. Geschichte und Entwicklung transportabler und modularer Bauten*, Stuttgart 1998.
- 2 Vgl. Ludwig 1998 (wie Anm. 1).
- 3 Die Ausführungen zur REH basieren im Wesentlichen auf einer einschlägigen Publikation des Verfassers: vgl. Hochschule Wismar 2008 (wie Anm. 1).
- 4 Zu Begriff und Thema Ostmoderne vgl. Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1954–1965*, Berlin 2005; Thomas Flierl (Hrsg.), *List und Schicksal der Ost-Moderne. Hermann Henselmann zum 100. Geburtstag*, Berlin 2008; Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Moderne Architektur der DDR. Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, Leipzig 2020.
- 5 Vgl. Tanja Seeböck, *Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Mütter*, Schwerin 2016.
- 6 Vgl. Georg Giebeler, *Mütter-Archiv. Systematische und kommentierte Bestandsaufnahme des Nachlasses von Ulrich Mütter*, unveröff. Manuskript, o. J.

- 7 Bislang sind drei Ausgaben erschienen: Mütter-Archiv (Hrsg.), *Die Rettungstürme 1 und 2. Zwei Schalenbauten Ulrich Mütthers in Binz auf Rügen*, Wismar 2014; Mütter-Archiv (Hrsg.), *Der Musikpavillon in Sassnitz auf Rügen. Ein Schalenbau Ulrich Mütthers in Zusammenarbeit mit Dietmar Kuntzsch und Otto Patzelt*, Wismar 2015; Mütter-Archiv (Hrsg.), *Ulrich Mütter. Schalenbauten in Magdeburg*, Wismar 2017.
- 8 Vgl. Matthias Ludwig, »Mütter-Archiv. Sonderbauten der DDR-Moderne«, in: Hochschule Wismar (Hrsg.), *Forschung und Innovation. Ausgewählte Forschungsprojekte der Hochschule Wismar. Highlights 2016–2019*, Wismar 2020, S. 42–45.
- 9 Vgl. Eva-Maria Barkhofen, *Gutachten über das Archiv des Bauingenieurs Ulrich Mütter (1934–2007)*, erstellt im Auftrag der Hochschule Wismar, unveröff. Manuskript, o. J.
- 10 Zur Datenbank des Mütter-Archivs: <<https://www.hs-wismar.de/muetter-archiv/recherche>>.
- 11 Vgl. Matthias Beckh u.a. (Hrsg.), *Candela Isler Mütter. Positions on Shell Constructions*, Basel 2021.
- 12 Vgl. zur Arbeit der Föderation: Eva-Maria Barkhofen, *Architektenarchive bewerten. Kriterien für Sammlungen, Museen und den Kunstmarkt*, Berlin 2019, S. 51–59.

Fotonachweise

- [1] Mütter-Archiv, Hochschule Wismar, Bestand Mü.
 [2]–[5] Mütter-Archiv, Hochschule Wismar, Bestand Bo.

The Czech embassy in Berlin: A contested architectural icon

Helena Huber-Doudová

The Czech embassy in Berlin, by the architects Věra Machoninová and Vladimír Machonin, is an architectural icon built at the heart of divided Berlin, in close proximity to the Berlin Wall. Its architecture, often labelled »communist« or »Eastern«, is an outstanding achievement of European Brutalism, expressing the individual creativity of the architects, as well as their constructive abilities, art conceptions and craftsmanship, without the ambition of projecting a socialist or national ethos. In this paper, the embassy serves as a case study to examine the notion of ideologically charged architecture from the 1950s to the 1970s, framing it within discussions in Czechoslovakia between the architects and the investor – the Ministry of Foreign Affairs. The embassy's unique features transcend the East-West difference in terms of creativity and style. Despite these features, the building's continued existence depends on its contested reception among experts and users.

Architecture production in the former socialist bloc is often labelled »East-Modern« (»Ost-Moderne«). The German term was coined to re-evaluate and direct more attention to the built heritage of the former German Democratic Republic (GDR), or East Germany. As Simone Hain recently noted, it served as a »Kampfbegriff« (battle slogan) to counter the exclusive West German perspective – the low regard for East German architecture and for the »East« in general: »Der Osten kann per se keine so gute moderne Architektur wie der freiheitliche Westen hervorgebracht haben; außerdem bilden die Bauten, die hier und da zu sehen sind, ohnehin nur ungeschickte Nachahmungen, noch dazu von Nachkriegsbauten, die man gleich am li-

ebsten abreißen würde.«¹ The quotation suggests a number of the prejudices faced by the GDR's built heritage, chiefly the limitation of freedom of expression, creativity and originality – the architecture of the GDR was considered a less valuable copy of »Western« architectural icons. Andreas Butter aims to advocate the singular achievement of the GDR within modernity: »The GDR is not to be measured merely by the standards of worldwide modernism, but must be understood precisely as an independent contribution to the discussion of these standards. In the post-war period, this included above all social content – higher health standards, democratisation of education, emancipation of women and the development of creative forces.«² This is a relevant and understandable aim in the internal German discourse; however, it is questionable whether the binary East-West opposition is still valid for Germany thirty years after the fall of the Berlin Wall, and whether a broader territorial (European) and historical reference framework would not be more productive.

In retrospect, we can see the shared European architectural history in many aspects of post-war development – the problems of housing shortage and post-war reconstruction and the advent of consumer society, mass housing, digitisation and telecommunication, etc. Accordingly, in the field of architecture, Hans Ibelings notes: »But no matter how vigorously East and West cultivated their antagonism in order to construct and maintain their respective identities, there were remarkable similarities in architecture. With the exception of Socialist Realism [...] the development of architecture in the East had parallels with that in the West, and one of these parallels is Brutalism.«³ Ibelings suggests that the difference between East and West was subject to political identity construction, and that in architecture as such the difference was less remarkable. He also notes that the self-understanding of the inhabitants of the region is by no means »Eastern« but rather »Central«, hinting at the predefined mental maps of »Western« writers and editors. The significant German art historians Adrian von Butlar and Gabi Dolff-Bonekämper present similar views: »In retrospect – as the recently used terms of »East Modernism« or »West Modernism« suggest – can preferred or obsolete building tasks and significant differences in type, style and urban spatial planning be identified for ideological reasons? [...] It would be a complete exaggeration to claim that all building projects of the 1960s and 1970s in Berlin were equally politicised and could only be adequately read in terms of system antagonism.«⁴ This urges us to proceed with caution before making too hasty and all-encompassing judgements on the ideological divide and on the politics and ideology directly influencing architecture. A more significant task may be to offer a more diversified reading, and to reframe architectural history and mental maps once again on a broader European perspective.

Ideology and architecture in Czechoslovakia

The relationship between ideology and architecture took different forms, at varying levels of intensity, during the 40-year existence of socialist Czechoslovakia. Initially, the socialist realism imposed on the entire Soviet bloc after 1945 (since 1948 known as »sorela« in Czechoslovakia) can be summed up by its central dictum: art should be »national in form and socialist in content«.⁵ The ideological official view condemned the avant-gardes, decadent capitalist formalism, individualism and the lack of social awareness. Socialist realism served as a tool for disciplining ideologically unstable artists and architects. However, the first cracks and a revision appeared after 1956 as the expert public became more eloquent on Western artistic inspirations and the existing technical deficits of sorela. In Czechoslovakia, three positions developed: »dogmatic sorela«, »westernisation« and the in-between singular socialist approach. The last-mentioned, according to Rostislav Svácha, defined moderate modernity without »capitalist excesses«, manifested as »inconspicuousness, non-exclusivity, non-expressivity and self-restraint«.⁶ This was the case with the award-winning Brussels Expo Pavilion in 1958, which marked the ideological turn towards the International style (named the »Brussels« style). Since then, architecture no longer manifested the ideological battle between capitalism and socialism. Rather, the attainment of a more democratic and accessible standard of living became the proclaimed aim of socialist architects. Only a few years later, in 1964, the theoretician Otakar Nový noted: »Many people, therefore, are now asking what is, essentially, the difference between Western and socialist architecture and construction? Isn't today's building art in the West, even in its exclusivity, basically a foretaste of the mass construction of the wonderful architectonic landscape of communism?«⁷ The fact that capitalist architecture moved from a despised ideological enemy towards a kind of model shows the extent of the discursive shift that took place.

In the late 1950s, the Czechoslovak Ministry of Foreign Affairs launched a wide building programme through architecture competitions. Notable buildings and artistic achievements were selected to represent the state and to compete in the international arena. Such competitions gave rise to outstanding works of architecture by the architects Karel Filsak (Beijing, Geneva, Cairo, New Delhi), Jan Šrámek and Jan Bočan (London, Stockholm) and the Machonin couple. The review of the Beijing jury decisions noted the high-quality results, and the winning project was strongly classically inspired but devoid of ideological iconography. The inner conflict of the time was revealed in the jury statement, based on a lack of ideological guidelines for architecture and a general need for an elaborate discussion.⁸ In 1965, in an article on foreign embassies, the head of the foreign building de-

partment outlined the main investment aims: »to implement the construction of buildings for our embassies in the most economical way while ensuring the necessary degree of state representation so that it is clear from the architectural expression and the whole concept of the building that it is a socialist state. Therefore, the conceptual design is always developed by a Czechoslovak architect, and where possible she produces also further stages of project documentation.«⁹ The political agenda lagged behind the functional and economic aspects, and the definition of the socialist state (not socialism) remained rather vague. The Czech nationality of the architects and designers was the relevant criterion. Věra Machoninová, who won numerous competitions, noted on her negotiation with the investors: »This is what the jury approved, that's it fixed for us, that's what we have to stick to.«¹⁰ The winning architecture design was binding, and officials and investors did not interfere with the architectural concept.

The personal style of the Machonin couple developed in the course of the 1960s. Vladimír Machonin had supervised the construction of the Brussels Expo pavilion, and the political thaw of the 1960s meant that architects became more connected to international trends in their field. The Machonins won a third prize for the university grounds in Dublin in 1963 (together with Karel Prager, Jiří Albrecht and Jiří Kadeřábek). The prize enabled them to travel abroad on study trips, with a special focus on cinemas, after winning the competition for the Thermal festival and spa hotel at Karlovy Vary (Karlsbad) in 1964.

Věra Machoninová recalls the 1970 Osaka exhibition as her last foreign trip until 1989. As a result of their disapproval of the Soviet invasion of 1968, she and her husband were not admitted to the newly established Union of Czech Architects, their semi-independent Studio Alfa was incorporated within a larger state planning office, and they were banned from architectural competitions, publications, and exhibitions. However, they were allowed to continue working on projects already under way, such as the Kotva and DBK department stores and the Czechoslovak embassy in East Berlin.

The architecture of the Machonin husband-and-wife team is characterised by self-confident structural solutions, combining the construction with generous spatial layout. The open plan of the Kotva department store is unique in its constructive use of an organic honeycomb structure, while the DBK shopping centre's atrium and open plan allow the space to flow from one floor to the other via an outdoor promenade towards a subway passage. Formally, the buildings are distinct in their outline; the Thermal hotel's orthogonal composition of a low pedestal and a high slender volume is disturbed by three oval cinema halls that dynamically react to the relief of the nearby river valley. A rather outstanding feature in the context of the Czechoslovak architecture of the time is the use of intense colours, such as red, or-

ange and yellow. In combination with splendid artworks, they created a design environment. A wide range of material uses, including concrete and glass, inventively dissolve the boundary between interior and exterior.

Architecture of the embassy

The establishment of the Czechoslovak embassy in the GDR falls within the period of the legal international acknowledgement of the GDR. Only close allies, such as Poland, Hungary, Czechoslovakia, Bulgaria, North Korea and the Soviet Union, were granted the right to establish their own free-standing buildings, and only the USSR and Czechoslovakia commissioned architects from their countries of origin.¹¹ The Czechoslovak embassy competition proposal from 1970 planned for the Leipziger Strasse a longitudinal slab divided into two volumes, erected on concrete load-bearing cores above the ground. On the second floor, a semi-detached pavilion would serve for representative purposes. The upper storeys began at the fourth floor. An additional lower structure included administration functions.

The East Berlin urban planners intended to temporarily re-establish the representative significance of the former Berlin centre in Wilhelmstrasse (from 1964 Otto-Grotewohl-Strasse). Thus, the plot for the Czechoslovak embassy shifted to Otto-Grotewohl-Strasse (at the corner of Mohrenstrasse) in the planned diplomatic quarter. The new situation required a new building concept, and is also a key to the building's characteristic as a solitary icon. The plot was adjacent to the Berlin Wall, with only little substance left at Wilhelmstrasse. Basically, it was a *terrain vague*. Between 1987 and 1992, the surrounding blocks of prefabricated housing were constructed. Thus, for nearly 20 years, the embassy served as the only reference point in the area (possibly the reason for the nickname »spaceship«). The architectural design by the Machonin couple from 1972 implied a closed cubic volume with an atrium on the upper floors of the building; the maximum floor space was 50 × 50 m, and the height 22 m. [Fig. 1] The dynamic floor plan was divided diagonally, with inserted circular halls. [Fig. 2]

The reworked final study is dated March 1973. The architects noted: »[W]ith the use of structural forms of planes intersecting each other, the architecture composition is based on the idea of revealing the functional elements of the embassy in the exterior in individual forms and materials.«¹²

The Machonins laid great emphasis on the expression of function and construction to reveal the representative purposes of the embassy in its exterior appearance. The house has two faces, the representative one facing Wilhelmstrasse and the more casual one turned towards the atrium. On the first floor, three glass capsules emphasise



[1] Věra Machoninová, Vladimír Machonin, Czech embassy in Berlin, winning competition design – north elevation, 1972, National Gallery Prague



[2] Věra Machoninová, Vladimír Machonin, Czech embassy in Berlin, floor-plan, 2nd floor, 1972, National Gallery Prague

the *piano nobile* of the embassy. They are lifted above the ground to provide a free basement and a diagonal access ramp. Above the representative capsules, on a finer scale, three floors of offices and maisonette apartments with horizontal window bands are wrapped around the inner, semi-open atrium. The difference in the construction span allowed for a differentiated treatment of the façade and composition – a large scale for the representative, public venue, and a smaller scale for functional purposes. Two expressive concrete staircase shafts, clad in grey anodised aluminium, mark two separate entrances to the building – one for the embassy and one for the separate amenities of the gallery, nowadays the Czech Centre (Tschechisches Zentrum) and the trade department.

The construction stands out as a visible element of the building. The monolithic reinforced-concrete frame, cast *in situ*, spans 14.4 m from the first to the third floors, and 7.2 m on the upper floors. The large spans are supported with two grates, on the first and third floors. Especially the grate on the third floor, which spans the entire building, is exposed as the concrete ceiling of the main auditorium, and protrudes as massive consoles on the façade. The raw concrete load-bearing columns support the glass capsules into the exterior and interior.

The façade creates a contrasting feeling of weight and lightness and gives the building a distinct character. The large windows and horizontal bands are formed with slanted window parapets, to form a cutting-edge geometry of the volume. The architects prescribed precise material and colour coding – raw concrete surfaces for the supporting structure, tinted glass windows, window frames of bronze anodised aluminium and bright colours (red, orange and blue) for the round volumes of the entrance ramp, which »leak« the interior colours into the rather dim exterior appearance.

The diagonal ramp, with a ceramic relief by Vlastimil Květenký and large glass walls, enables a fluent entrance transition, reminding one of the modernist attempt to dissolve the boundary between the exterior and interior through transparency and play with glass reflections. The foyer, clad in brown ceramic tiles with abstract circular motifs, provides a backdrop for an outburst of colour in (originally) four circular conference rooms with metal cladding painted bright red, yellow and orange. The small conference rooms, with their round tables and »Freischwinger« chairs, allude to the seating composition of Ludwig Mies van der Rohe's Villa Tugendhat in Brno. Segments of the circular rooms protrude through the glass walls.

The main circular auditorium and cinema on the representative first floor is at the geometric centre of the building. It also forms negative spaces around it, and the circular and organic forms interfere with the orthogonal construction grid (a solution that had already been successfully tested for the Hotel Thermal). The second floor is



[3] Věra Machoninová, Vladimír Machonin, Czech embassy in Berlin, conference rooms on ground floor

entered diagonally via the central staircase beneath the auditorium, in a narrow space with a glass object by Stanislav Libenský and Jarmila Brychtová, squeezed between the main circular auditorium and the small, allegedly tap-proof oval conference room. To the left and right, along a diagonal axis, two foyers with bars and seating furniture offer the possibility to rest or observe traffic on the street outside. Large conference rooms located in three glass capsules are fitted with movable walls, which flexibly divide the space for parallel or singular events held by the embassy, trade department, etc.

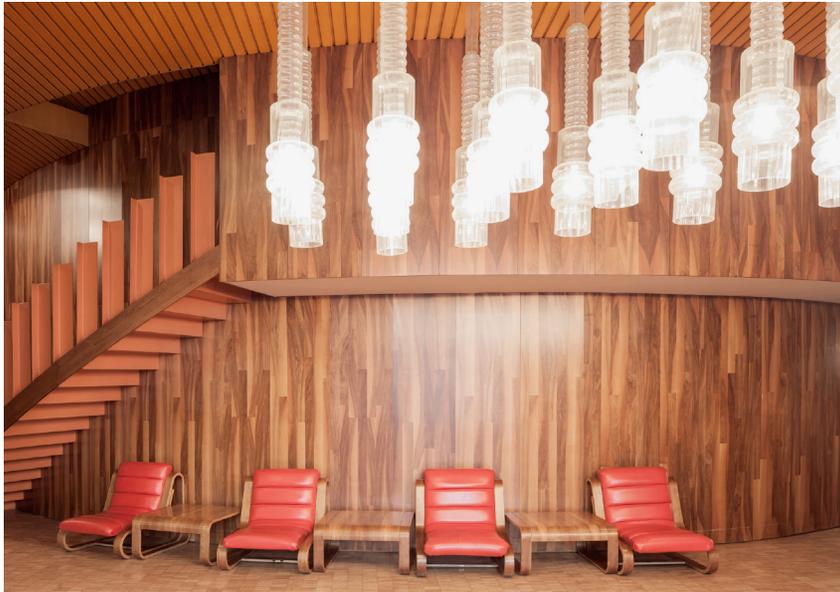
The interior design was authored by the architects as a design environment, a unique symbiosis of colour, material and art in architecture, and to a great extent it remains intact today. The interior design suggests a great sensibility and a conscious play with the emotional effects of colours; the four entrance cabins on the ground floor can be perceived as experiments in their own right – an all-encompassing psychological and physical experience comparable to the colour experiments of Josef Albers, Mark Rothko, Barnett Newman or Verner Panton. [Fig. 3] Panton in particular significantly contributed to the transfer of artistic strategies into design environments, in the Astoria Hotel in Trondheim (1960) or the Cologne-Visiona furniture fair (1969). Le Corbusier's art brut paintings also inspired an intense treatment of colour in Brutalist architecture.



[4] Věra Machoninová, Vladimír Machonin, Czech embassy in Berlin, main auditorium and cinema

The embassy's representative first floor presents a differentiated use of colour and material. The auditorium/cinema and two foyers with bars are intended as intensive social spaces; the cinema has a capacity of approximately 200 people and combines orange elements (carpet, tiles, lighting) with fitted brown walnut wood veneer on the inside and outside of the circular form. [Fig. 4] The adjacent foyers are clad in orange metal ceiling sheets, orange window sun blinds and seating compositions in red and beige. The sanguine atmosphere is completed by glowing glass tubes by Libenský and Brychtová. [Fig. 5] The conference rooms and working rooms of the embassy have a more restrained atmosphere, with beige and brown being dominant. These areas are complemented with tapestries – an op-art wall tapestry with leaf motifs by Věra Drnková-Zářecká and two smaller figurative works by Alois Fišárek and Lubomír Fulla. Hidden highlights by other renowned artists are two chandeliers with blue and brown blossoms by Milada Kytková-Roubíčková, textile drawings and prints by Karel Lapka and Jiří Mareš, and an abstract metal relief by Adriena Šimotová.

The armchairs by the Machonins are made of bent lamellas from waste veneer produced by the Ton factory (a successor of the Thonet enterprise). The intense red and beige leather upholstery provides a sophisticated change in the room atmosphere. Bent lamellas are also used as conference tables, as well as for cantilever conference chairs in beige and dark grey upholstery. Further fitted furniture sets were used by the trade department and the consulate.



[5] Věra Machoninová, Vladimír Machonin, Czech embassy in Berlin, foyer

The contested reception of Brutalism

The oeuvre of the Machonin couple and the embassy received little expert acknowledgement, as the architects were on the publication blacklist. Until 1989, the only published mentions were one construction detail in *Architektura ČSR* in 1979, and one not necessarily positive review by Radomíra Valterová (Sedláková) in 1980, entitled »Cultivated Coldness«. On the one hand the author highlights the architectural qualities of the building, and on the other bemoans the Machonin style: »[I]t radiates coldness; coldness and enclosure and – saddest of all – a kind of dehumanization.«¹³ Only later was the technical character of the Machonins' architecture observed by Rostislav Švácha.¹⁴ Lukáš Beran, in the exhibition catalogue on the Machonins, correctly criticises the association of the embassy with the common-sense notions of »raw« and »aggressive«, and considers the building to be an example of post-brutalist, late modern architecture.¹⁵ In my opinion, given the formal and construction characteristics and colour expression of the building described above, it is possible to see the Czech embassy as one of the best examples of Brutalism in Berlin, its qualities transgressing the East-West divide.

Still, the question arises as to whether the representative architecture of a socialist state can comply with Rayner Banham's consideration of the New Brutalism. Does it fall into the category of ethic or aesthetic? Banham describes the ideological frontline in the UK of the 1950s

as being located between the brutalist leftist avant-garde and the dogmatic social-realist tendencies that promoted the revival of red-brick architecture and vernacular motifs, entitled »New Humanism«. The avant-garde Hunstanton School, by Alison and Peter Smithson, was criticised by the dogmatics as »antihuman, repulsive or brutal, meaning sub-human«, thus devaluing the anti-aesthetic and abstract qualities of the work.¹⁶ Perhaps one can to some extent relate this ideological frontline to the situation in Czechoslovakia. The Machonins were forced to accept socialist realism in their early works in the 1950s. Their individual style and architecture, developed in the 1960s, can be interpreted as a reaction to the ideological indoctrination. Thus, paradoxically, given their obvious sources of inspiration, the Berlin embassy, in spite of its representation task, can be considered anti-ideological in the sense that it subverted the »socialist« and »national« political dictum that remained valid in the Soviet bloc in a less restrictive form. Ironically, the Machonins were politically unacceptable figures after 1968, which points towards an attitude of resistance to the political power inscribed in the building.

In spite of the intertwined architectural and ideological interpretation of the embassy, popular opinion labels the architecture »communist« or »monstrous«. Given the great number of Czech embassies built internationally in the 1960s and 1970s, this can be considered a structural problem. The position of the Ministry of Foreign Affairs and the ambassadors is often decisive for the fate of these buildings. The ambassador František Černý (1998–2001) was a strong advocate of the building. He appreciated its style and uniqueness, even more so given the uninteresting new construction in its surroundings; he opened the fences on the ground floor and renovated the building. However, he remembered how the antipathy of some of his colleagues towards the old furniture contrasted with the excitement of other renowned visitors.¹⁷ Karel Schwarzenberg, the Minister of Foreign Affairs between 2007 and 2013, noted that the Berlin embassy is »poorly built and consumes too much money«. ¹⁸ He claimed it was unpractical, too big, ugly, and unrepresentative. Indeed, the ministry conceived a plan to swap the German embassy in Prague for a prestigious plot for a new Czech embassy in Berlin. As a consequence, the very existence of the building was threatened. The ambassador Tomáš Podivínský (2015–2020) generally considered the embassy unsuitable for the purposes of »democratic, open, accommodating and friendly« diplomacy. He acknowledged various views of the building, for example »socialist architecture« or »monumental mausoleum«, or »Ostalgie«, and primarily argued with its economic aspects – the high running costs and the size of the building.¹⁹ Two scenarios, demolition or reconstruction, were proposed, of which the costs of reconstruction were lower. Today, the building is up for reconstruction, and the current ambassador, Tomáš Kafka, favours its special »character«. ²⁰ Ho-

wever, rising construction costs and planning difficulties make the timetable for future refurbishment unclear once again. Only constant discussion and awareness-raising activities may convince officials of the unique architectural quality and cultural heritage value of the embassy.

Helena Huber-Doudová, curator of the Collection of Architecture of the National Gallery Prague, focuses especially on post-1945 architecture and its media overlap. From 2011 to 2012, Doudová interned at Munich's Pinakothek der Moderne museum of architecture. As a research assistant and curator of the »International Museum Fellowship«, she prepared an exhibition on Otto Neurath and Fritz Kahn's infographics (2016–2017) in cooperation with the German Federal Cultural Foundation, the University of Erfurt, and the Museum of Books and Writing in Leipzig.

Notes

- 1 Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, Berlin 2004, 10.
- 2 »Die DDR ist nicht bloss an den Maßstäben des weltweiten Modernismus zu messen, sondern muss gerade als eigenständiger Beitrag zur Diskussion dieser Massstäbe verstanden werden. Dazu gehörten in der Nachkriegszeit vor allem soziale Inhalte – höhere Gesundheits-Standards, Demokratisierung der Bildung, Emanzipation der Frauen und Entfaltung kreativer Kräfte.« (Ibid., 15.)
- 3 »Doch ganz gleich, mit wieviel Nachdruck Ost und West ihre Gegnerschaft kultivierten, um die jeweils eigene Identität zu konstruieren, und zu pflegen: in der Architektur gab es bemerkenswerte Ähnlichkeiten. Mit Ausnahme des Sozialistischen Realismus [...] wies die Entwicklung der Architektur im Osten Parallelen zu der im Westen auf, und eine dieser Parallelen ist der Brutalismus.« (Hans Ibelings, »Osteuropa«, in: Oliver Elser et al. (ed.), *SOS Brutalismus: eine internationale Bestandsaufnahme*, Zürich 2017, 371.)
- 4 »Lassen sich im Rückblick – wie die neuerdings gebräuchlichen Begriffe der »Ost-Moderne« oder »West-Moderne« suggerieren – aus ideologischen Gründen bevorzugte oder obsolete Bauaufgaben und signifikante Unterschiede in Typus, Stil und städtebaulicher Raumordnung aufweisen? [...] Es wäre völlig übertrieben, behaupten zu wollen, dass alle Bauprojekte der 1960er und 1970er Jahre in Berlin gleichermaßen politisiert und nur im Systemantagonismus angemessen lesbar wären.« (Adrian von Butlar, Kerstin Wittmann-Englert, Gabi Dolff-Bonekämper, *Baukunst der Nachkriegsmoderne. Architekturführer Berlin 1949–1979*, Berlin 2013, XXI–XXII.)
- 5 Catherine Cooke, »Socialist Realist Architecture: Theory and Practices«, in: Matthew Cullerne Brown, Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture, Architecture in a One-Party State*, Manchester 1993, 87–88.
- 6 For the in-depth debate in 1957, cf. Rostislav Švácha, »Jaké poučení? Československá debata o architektuře kapitalistického Západu v roce 1957«, unpublished manuscript, 2021, n. p.
- 7 Otakar Nový, *Konec velkoměst, Praha 1964, 275*; cited in Veronika Rollová, »Reality and Program: The Living Environment of the Socialist Person (1964–1975)«, in: Karolína Jirkalová (ed.), *The Future is Hidden in the Present*, Prague 2021, 45.
- 8 Karel Stránil, »Soutěž na velvyslanectví v Pekinu«, in: *Architektura ČSR* 3 (1957), 125. The jury consisted of four deputies of the investor and Ministry of Foreign Affairs and eleven expert jurors.
- 9 Václav Hlinský, »Stavby zastupitelských úřadů ČSSR v zahraničí«, in: *Československý architekt* 8–9 (1966), 4.
- 10 Petr Vorlík's interview with Věra Machoninová, *60/70. Věra a Vladimír Machoninovi*, eds. Pavel Směták and Klára Pučerová, Prague 2010, 32.
- 11 In 1972, the Basic Treaty (*Grundlagenvertrag*) with West Germany led to a sudden need for 74 foreign representations, or per-

manent legations, and a decision to locate these in Pankow in the new diplomatic quarter. The construction was directed by the GDR's state office for foreign representations (Dienstleistungsamt für Ausländische Vertretungen, DAV). As the newly established representations mostly fell into the category of prefabricated types Pankow I–III, this curious move of the DAV suggests a pragmatic, administrative and ideology-free decision, which completely lacks any kind of representative ambition or even the authorship of an architect. Cf. Kerstin Wittman-Englert, *Botschaften in Berlin*, Berlin 2004.

- 12 Věra Machoninová, Vladimír Machonin, *Stavba zastupitelského úřadu ČSSR v hlavním městě NDR Berlíně. Souhrnné projektové řešení*, 1973, 5. Archiv Ministerstva zahraničních věcí v Praze.
- 13 Radomíra Valterová, »Kultivovaný chlad«, in: *Mladá Fronta Víkend*, 12.07.1980, 7.
- 14 Rostislav Švácha, »Architektura 1958–1970«, in: Rostislav Švácha, Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Prague 2007, 47, 53, 56.
- 15 Lukáš Beran, »Věra Machoninová, Vladimír Machonin: Works 1960–71«, in: Pavel Směták, Klára Pučerová (eds.), *60/70. Věra a Vladimír Machoninovi*, Prague 2010, 15.
- 16 Cf. Rayner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, London 1966, 11, 41.
- 17 Michael Hagner, Anke te Heesen, Candida Höfer, *Berlin: Wilhelmstrasse 44*, Köln 2003, 104, 106–107.
- 18 Naďa Adamčková, Marie Königová, »Schwarzenberg: Rýsuje se diplomatická dohoda o ambasádách«, *Právo*, 11.5.2011, online: <<https://www.top09.cz/co-delame/medialni-vystupy/schwarzenberg-rysuje-se-diplomaticka-dohoda-o-ambasadach-5896.html>, 29.12.2021.
- 19 Reportéři ČT, »Dům za zdí«, *Česká televize*, 2015.
- 20 Jiří Hošek, »Debata s Německem na stejné úrovni očí, doufá náš nová muž v Berlíně«, in: *Seznam Zprávy*, online: <<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/debata-s-nemeckem-na-stejne-urovni-oci-doufa-nas-novy-muz-v-berline-114182>, 2.1.2022.

Photo credits

- [1]–[2] National Gallery Prague.
[3]–[5] Schnepf Renou, 2014.

For the illustration of the works by Věra Machoninová:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Chemnitz und die Ostmoderne: eine prägende Epoche

Norbert Engst

Einordnung des Begriffes und seine Verbindung zu Karl-Marx-Stadt/Chemnitz

Der Begriff Ostmoderne wurde erstmals um 2004 in der Architekturkritik verwendet. Er beschreibt den architektonischen Wandel in der Deutschen Demokratischen Republik, wirkt aber tiefer, er steht für ein neues Denken. Die Blütezeit dieser Epoche liegt in den späten 1950er Jahren bis ungefähr zum Jahr 1974. Anders als die Anfang der 1950er Jahre im Stil des sozialistischen Neoklassizismus errichteten Gebäude, in Chemnitz beispielsweise die Wohnbebauung an der Zschopauer- und der Reitbahnstraße, besteht das Neue der Ostmoderne in der Überwindung ideologischer und damit sozialistischer Stilelemente zu Gunsten eines offenen und funktionalen, modernen, ja experimentierfreudigen Bauens.

Mit den assoziierten Absichten – ein fortschrittlicher Blick nach vorn, Nutzung von Technik, das Überwinden althehrwürdiger Verkleidungen – fand die DDR-Architektur Anschluss an die internationale Moderne. Diese Absichten hatten in jener Zeit auch im westdeutschen Städtebau ihre Gültigkeit.¹ Ob beabsichtigt oder nicht, mit dieser Entwicklung näherte sich die ost- und westdeutsche Architektur wieder an. Dennoch ist die DDR-Moderne mehr als eine Adaption damaliger internationaler Entwicklungen, sie stellt einen eigenständigen Beitrag zur weltweit geführten Modernismuskritik dar.

Die Sachlichkeit und das schlichte Funktionieren der Bauwerke werden auch mit dem Begriff des Bauwirtschaftsfunktionalismus assoziiert – ein Begriff, der eigens für Karl-Marx-Stadt entwickelt scheint.



[1] Karl-Marx-Stadt, Interhotel ›Kongress‹ Karl-Marx-Stadt mit Stadthalle, Oktober 1974

In Karl-Marx-Stadt entstanden im erwähnten Zeitraum und besonders ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, mit der Bebauung entlang der Straße der Nationen, der Brückenstraße sowie dem Rosenhof, mehrere Straßenzüge und prägende Gebäude von zentraler städtebaulicher Bedeutung in der Hochzeit der Ostmoderne. [Abb. 1] Chemnitz stellt damit ein Paradebeispiel der Ostmoderne dar, welches weltweit seinesgleichen sucht. Verbunden mit dieser architektonischen Strömung ist die Verwendung industriell vorgefertigter Elemente, ebenso wie die klare und funktionale Architektur. Komplette vorgefertigte Bauten freilich nicht, der Vorfertigungsgrad betrug meist zwischen 65 bis 70 Prozent.

Beim Studium zeitgenössischer Fachliteratur der späten 1950er und frühen 1960er Jahre fällt auf, dass konkrete architektonische Wettbewerbe, Bebauungskonzeptionen und Reportagen über den Karl-Marx-Städter Wiederaufbau noch selten zu finden sind, während ebendiese etwa von Rostock, Magdeburg oder Dresden zu jener Zeit häufiger und prominenter vertreten waren. Oder kürzer gesagt: Beim

Wiederaufbau von Karl-Marx-Stadt ließ man sich Zeit, dafür war er gut überlegt.

Ab Anfang der 1970er Jahre und dem Wechsel im Zentralkomitee wandelten sich die politischen Prioritäten der DDR und somit auch der Fokus im Bauwesen. Fortan trat der periphere Wohnungsbau in den Blick der Stadtplanung. Wie in anderen Städten auch, wurde der Wiederaufbau im Zentrum von Karl-Marx-Stadt nicht fertiggestellt.

Verzahnung von Städtebau und Architektur

Die Pläne zum Wiederaufbau des Stadtzentrums nach 1945 wurden viermal überarbeitet und jeweils den aktuellen politischen Vorgaben angepasst. Dies lag an der historischen und zeitgenössischen Bedeutung des Industriestandortes, der Rolle als Bezirksstadt, dem verpflichtenden Namen ab 1953 sowie in einem Wandel der Aufbauintentionen in der DDR begründet.

Grundzüge des neuen innerstädtischen Gesichts zeichnen sich dennoch bereits in frühen Planungen ab. Das Zentrum wird durch zwei Magistralen geprägt, durch die von Nord nach Süd führende Straße der Nationen beziehungsweise des Rosenhof Boulevards sowie von der von Ost nach West führenden Brückenstraße. In deren Schnittpunkt war der *Zentrale Platz* geplant, der jedoch nicht errichtet wurde. Im Umfeld dieses Schnittpunktes wurden Ensemble und Solitärgebäude mit bedeutenden Funktionen und Wirkungen eingeordnet, sei es das Haus der Kultur und Wissenschaften mit der Hoteldominante (Stadthalle und jetziges Dorint-Hotel), das Haus der Staatsorgane samt Haus der Partei mit seiner doppelten Abwinkelung (Brückenstraße 10–14), das Zentralinstitut für Fertigungstechnik samt dem Sitz des VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (Brückenstraße 4–8), alle entlang der Brückenstraße, oder der Omnibusbahnhof (Straße der Nationen / Ecke Georgstraße), das Haus der Industrieverwaltung (später Rawema – Rationalisierung des Werkzeugmaschinenbaus) oder das Hauptpostamt Karl-Marx-Stadt (Straße der Nationen 12 beziehungsweise 24) an der Straße der Nationen. Diese Objekte stellten und stellen wichtige Elemente des Karl-Marx-Städter/Chemnitzer Städtebaus sowie bedeutende Vertreter der Ostmoderne dar.

Im Jahr 1960 lobte das Stadtbauamt einen Wettbewerb zur Gestaltung des Zentralen Platzes aus. Die Jury hob in ihrer Begründung des ersten Preises speziell die: »Klarheit der Baukörper und des Funktionsablaufes«² hervor. Ähnliche Formulierungen finden sich in den Begründungen weiterer Preise und Ankäufe. Damit beinhalten die Wettbewerbsbeiträge bereits jene Grundzüge der Moderne, die das Zentrum prägen und ihm seinen ganz speziellen Charakter verleihen werden. Jener Bereich um den Zentralen Platz stellt heute den Mittel-

punkt des Flächendenkmalgebietes dar, gleichzeitig gilt er als prägendes Beispiel für Ostmoderne und als die wohl beeindruckendste innerstädtische Architekturkomposition von Chemnitz.

Eine ordnende und strukturierende Wirkung der neuen Bauten im Zentrum wird durch zwei- und sieben- bis neugeschossige Gebäudehöhen erreicht. Die Ausnahme bildet das Interhotel Kongress mit der Stadthalle. Die leichte Biegung der Straße der Nationen von 8 Grad ergibt sich einerseits durch die parallele Verschiebung der Bahnhofstraße Richtung Westen. Gleichzeitig erlangt die Straße der Nationen durch diese Biegung einen Beginn und ein Ende, die Bebauung folgt dieser Biegung beidseitig. Speziell die Ostseite der Straße, Richtung Bahnhofstraße, bietet interessante Blickbeziehungen und Raumabfolgen. Stadtauswärts blickend erscheinen die parallel errichteten achtgeschossigen Wohnhäuser samt vorgelagertem Haus der Hochbauprojektierung leicht seitlich versetzt. Es ist kein Zufall, dass genau dieser Bereich häufig Eingang in die Architekturfotografie fand, während die gegenüberliegende Seite, mit dem Gebäude der Industrie- und Handelskammer, weniger präsent ist.

Zusätzlich wird das südliche Ende der Straße von einem Wohnhochhaus am Rosenhof städtebaulich geschlossen. Die Geometrie dieser Straße kann in Zusammenhang mit dem etwa 200 × 200 m großen Zentralen Platz verstanden werden, ursprünglich hätte dieser im Scheitelpunkt dieser Biegung auf der konvexen Seite eingeordnet werden sollen. Es gelang trotz der Straßenbreite von 45–52 m eine Feingliederung zu erzeugen, die wiederum den Geschäften, den Cafés und Grünanlagen und damit der Straße der Nationen als Hauptgeschäftsstraße als Ganzes zugutekommt, ganz im Gegensatz zur Brückenstraße. Gestalterisch besitzt die 60 m breite Brückenstraße keinen Anfang und kein Ende, sie ist einfach da. Allerdings erfüllte die frühere Karl-Marx-Allee auch ganz andere Ansprüche. Als Paradedstraße ermöglichte sie Großdemonstrationen und Aufmärsche technisch und organisatorisch und bot Ehrengästen eine Bühne vor dem Karl-Marx-Monument. [Abb. 2]

Charakteristisch für den Wiederaufbau war die großzügige Inanspruchnahme des zur Verfügung stehenden Raumes. Um diese neuen Straßen- und Gebäudedimensionen auf einen erfassbaren Maßstab für Stadtbewohner und -besucher anzupassen, wurden die Straße der Nationen sowie der Rosenhof durch Grünanlagen, Sitzgelegenheiten, Kleinskulpturen et cetera erlebbar gemacht.

Welche Tiefe in den Planungen der Zentrumsbauten lag, zeigen zum Beispiel Lichtkonzepte zur Präsentation der Häuser an der Brückenstraße 4–8, Fertigungstechnik und Hochbauprojektierung. So wurde Wert auf ein hohes Reflexionsverhalten des Plattenbelages vor den Gebäuden gelegt, um sie bei Dunkelheit in einem optimalen Licht erscheinen zu lassen.³



[2] Karl-Marx-Stadt, Haus der Staatsorgane mit Karl-Marx-Monument, 1971

Besondere Vertreter der Ostmoderne in Chemnitz

Straße der Nationen – Hauptgeschäftsstraße und Wohnstandort

Mit dem neuen Bauen zog die Technologie des *industriellen Bauens* ein. Ein Großteil der relevanten Fertigungsteile, sei es für den Wohnungs-, Verwaltungs- oder Gesellschaftsbau, wurde vorgefertigt. Ein besonderer Fokus lag Ende der 1950er / Anfang der 1960er Jahre auf dem innerstädtischen Wohnungsbau entlang der Straße der Nationen und des Rosenhofes (errichtet von 1959 bis 1963 beziehungsweise 1961 bis 1966). Diese Wohnungen sind in achtgeschossiger Bauweise errichtet worden. Um das Baugeschehen zu koordinieren, wurde die Innenstadt in verschiedene Baufelder gegliedert. Der Beginn der Arbeiten lag mit dem Baufeld 1 im Norden zwischen Bahnhofstraße, Straße der Nationen und Brückenstraße. [Abb. 3] Baufeld 2 umfasste das südliche Zentrum um den Rosenhof bis zum Getreidemarkt, anschließend konzentrierte man sich auf den Zentrums-kern.

Zuerst fertiggestellt wurde das Hotel Moskau sowie die drei achtgeschossigen Wohnhäuser mit 96 Wohnungen quer zur Straße der Nationen samt der sie verbindenden zweigeschossigen Geschäfte auf der konkaven Seite der Straße. Der Intendant der Städtischen Theater sah in der Gestaltung und Lage dieser Häuser eine »Sinfonie mit drei Paukenschlägen«, in der Einordnung der zweigeschossigen Läden zwischen ihnen ein »beruhigendes Element dieser Musik«. ⁴



[3] Karl-Marx-Stadt, Straße der Nationen, 1973

Erst die konsequente Loslösung vom historisch gewachsenen Straßennetz, den Proportionen und Gebäuden ermöglichte die Herausbildung der *sozialistischen Großstadt*. Aber gerade am Beispiel der Straße der Nationen wird sichtbar, dass diese Bezeichnung zu kurz greift. Denn, ob beabsichtigt oder nicht, weist ebendiese Karl-Marx-Städter Hauptgeschäftsstraße Ähnlichkeiten mit der anderthalb Jahrzehnte älteren Rotterdamer Haupteinkaufsmeile Lijnbaan auf.

Die filigranen und feinsinnigen Details an der Straße der Nationen oder des Rosenhofes ermöglichten eine besondere Lebensqualität für Bewohner und Gäste des Zentrums. Diese Kleinarchitektur wurde ab 1968 im Rahmen des Planes für die künstlerische Außengestaltung des Stadtzentrums gezielt konzipiert.⁵

Vielleicht liegt es in der langen konzeptionellen und planerischen Vorlaufzeit begründet, dass das städtebauliche Gesamtensemble entlang der Straße der Nationen schlussendlich eine höhere Qualität aufwies als beispielsweise die Prager Straße in Dresden.⁶

Figürlichen Sinn und, auf Grund ihrer übersichtlichen Größe, Anlaufpunkt für Kinder vereinigen die drei Brunnen: *Spielende Kinder*, *Jugendbrunnen* und *Völkerfreundschaft*. Diese Brunnen aus den Jahren 1965 und 1966 sind Spiegelbilder der sie umgebenden Architektur. Sie zeigen ein unverkrampftes Bild ohne ideologische Bezüge. Die Aufgabe der Brunnen an ihren Standorten bestand in der Auflockerung der formalen Reihung der Wohngebäude.



[4] Karl-Marx-Stadt, Omnibusbahnhof und Johann Belz, *Klapperbrunnen*, 1968, an der Straße der Nationen, 1991

Omnibusbahnhof

Wie erwähnt, beschränkt sich die Ostmoderne nicht nur auf Wohn- oder Verwaltungsgebäude, sondern umfasst die Art des Denkens. Im Zuge dieses Denkens entstand 1968 der Omnibusbahnhof an der Straße der Nationen. [Abb. 4] Bei Fertigstellung galt er funktional als einer der modernsten in Europa und als modernster in der DDR. Mit einer fachlich anspruchsvollen und gestalterischen Symbiose von Konstruktionsdetails und Architektur gilt das Hängedach als Experimentaltbau der Deutschen Bauakademie, diese Symbiose findet sich weltweit kein zweites Mal.

24 aufgespannte Stahlseile nehmen die Lasten des 1.230 m² großen Daches auf und übertragen sie zunächst auf acht schräge und gegabelte Stahlbetonpylonen. Diese wiederum führen die Lasten über rückwärtig verankerte Stahlseile ab. Konstruktiv gehört dieser Bau zu den Seilkonstruktionen. Das Hängedach und die Seile bilden ein gemeinsames statisch bestimmtes System. Die transparente Überdachung der zwölf Bussteige bestand aus in sich gewölbten glasfaserverstärkten Kunststoffschalen. All dies soll erwähnt werden, um zu verdeutlichen, dass das Wesen der Ostmoderne eben nicht ausschließlich in der Verwendung vorgefertigter und getypter Betonelemente besteht, sondern im konzeptionellen Denken, welches jedem Bauvorhaben vorausging.

Nicht weniger Gedanken flossen in den raffinierten Mechanismus des benachbarten *Klapperbrunnens*, der ebenfalls 1968 errichtet



[5] Karl-Marx-Stadt, Straße der Nationen mit Hauptpostamt und Haus der Industrieverwaltung, 1969

wurde. In seine vier statischen und drei klappenden Schalen floss eine bestimmte Menge Wasser, bis ein Kippunkt erreicht war und sie sich plötzlich kaskadenartig ihres Wassers entledigten.

Rawema-Haus und Hauptpostamt

Südlich der Brückenstraße befinden sich mit dem Rawema-Haus und dem Hauptpostamt, errichtet 1966 bis 1968 beziehungsweise 1964 bis 1967, repräsentative Verwaltungsbauten. [Abb. 5] Beide Gebäude hätten als fast 280 m lange östliche Platzwände des Zentralen Platzes fungieren sollen. Beide Häuser wurden mit unterschiedlich stark betonten Fassaden aus hellen Aluminiumelementen konzipiert. Die Tradition der Laubengänge wurde fortgeführt. Eine gestalterische Attraktion bildete die rechteckige Betonstrukturfläche der Außenwand des Rawema-Hauses über fast die gesamte Höhe des Gebäudes. Für diese Strukturfläche wurde die Fassade zurückgesetzt. Diese Fläche wurde mit vorgefertigten Grundelementen verziert. Durch Verdrehen der Elemente im 90- und 180 Grad-Winkel sowie durch unterschiedlich große konische Öffnungen entsteht ein abwechslungsreicher Rhythmus.

Haus Robotron

Als weiterer markanter Vertreter dieser Epoche soll auch das sich im rechten Winkel an das Hauptpostamt Richtung Zentralhaltestelle anschließende Gebäude (an der heutigen Rathausstraße 7) genannt werden. Es ist das 110 m lange, zwischen 1969 bis 1971 errichtete For-

schungs- und Entwicklungszentrum des VEB Elektronik. Die große Tiefe von 34,5 m des auch als Haus Robotron bekannten Gebäudes ist dem integrierten Großraumlabor geschuldet. Zum Vergleich: Das Haus der Staatsorgane besitzt eine Tiefe von 14 m. Das Haus Robotron bildet die nordöstliche Begrenzung der zentralen Umsteigestelle.

Haus der Partei und Haus der Staatsorgane

Dieser 240 m lange, von 1968 bis 1978 inklusive der Nebengebäude und Platzgestaltung errichtete Komplex wirkt als ein einheitliches Gebäude und ist das wohl markanteste Gebäude der Stadt. Zum Komplex gehört auch das parallel zur Straße der Nationen stehende Verwaltungsgebäude des Wirtschaftsrates des Bezirks Karl-Marx-Stadt. Letzteres ist mit einer hellen Natursteinplattenverkleidung ausgestattet worden. Damit lehnt es sich einerseits an die übrige Bebauung an der Straße der Nationen an und tritt gleichzeitig in seiner Ausdruckskraft deutlich hinter den Häusern an der Brückenstraße zurück.

Das Haus der Staatsorgane ist der lineare und sehr präzise Bau mit der Schrifttafel und dem Aufruf an alle Proletarier der Welt hinter dem Karl-Marx-Monument. Das Haus der Partei schließt sich westlich an, es ist jenes mit der doppelten Abwinkelung. Im Erdgeschoss waren repräsentative Handelseinrichtungen sowie die permanente Karl-Marx-Ausstellung untergebracht. Dieser Komplex stellt den nördlichen, szenisch schließenden Hintergrund der Zentrumsbebauung, speziell des Zentralen Platzes, dar, daher wurde er auch als Nordwand bezeichnet. Mit der starken Betonung der horizontal gelagerten Brüstungs- und Fensterbänke lehnt sich dieser Komplex nicht zufällig an die Gestaltung des Rawema-Hauses an. Die ähnliche Fassadengestaltung dieses Gebäudes liegt in ganz profanen Gegebenheiten der damaligen Zeit begründet. Zur Einsparung von Projektierungskapazitäten schrieben die Richtlinien den Projektanten die Wiederverwendung des Projektes Haus der Industrieverwaltungen, also des Rawema-Hauses, vor.⁷

Die äußerst repräsentative Fassadengestaltung, sowohl des Komplexes des Hauses der Partei und der Staatsorgane als auch des Rawema-Hauses, liegt in den primären Standorten der jeweiligen Häuser in Bezug zum Zentralen Platz begründet. Das Hauptpostamt sowie die Häuser der Hochbauprojektierung und des Zentralinstituts für Fertigungstechnik besaßen zwar ebenfalls zentrale städtebauliche Bedeutung, jedoch stehen sie nicht mehr direkt am Zentralen Platz, daher wurde ihnen eine etwas zurückhaltende Fassade verliehen.

Vor dem Haus der Staatsorgane wurde eine 130 m lange und 40 m breite Terrasse als Bühne für künftige Veranstaltungen angelegt. Auf ihr steht seit 1971 das Karl-Marx-Monument.



[6] Karl-Marx-Stadt, Interhotel »Kongress« und Stadthalle :
Blickrichtung Osten, um 1978



[7] Karl-Marx-Stadt, Innenstadt: Blickrichtung Norden zur
Stadthalle, um 1978

Interhotel Kongress und Stadthalle

Das von 1969 bis 1974 errichtete Interhotel Kongress Karl-Marx-Stadt sowie die Stadthalle bilden als bauliche Einheit den städtebaulichen und gestalterischen Schwerpunkt im Zentrum. [Abb. 6, 7] Der Standort und die Ausrichtung der Dominante, so die Bezeichnung in früheren Plänen, ist das Resultat umfangreicher Studien über die Binnen- und Außenwirkung. Bei der Annäherung an Karl-Marx-Stadt/Chemnitz über viele der radial zum Zentrum zulaufenden Fernstraßen ist das Hochhaus bereits aus einiger Entfernung in verlängerter Achse sichtbar. Der Komplex akzentuiert die Stadtsilhouette.

Bei der Einordnung dieses städtebaulich und kulturell wichtigsten Gebäudeensembles der Stadt, wurde der zentralen Lage in besonderem Maße Rechnung getragen. So stand die »Rundumwirkung« im Mittelpunkt der Planungen. Die »Rundumwirkung« verlangte, dass alle vier Seiten, also Richtung Stadthallenpark, Richtung Theater- und Brückenstraße sowie Richtung Straße der Nationen, architektonisch ansprechend gestaltet werden und auf bedeutende Elemente wie Karl-Marx-Monument und Roter Turm eingegangen wird. Der Komplex ist über alle vier Seiten zugänglich.

Da das Hotel auf Grund seiner Schrägstellung mit der südlichen Stirnseite direkt in den Stadthallenpark hineinwirkt, wurde der Eindruck vermieden, dass sich eine Hauptseite vom Platz abwendet. Um den zu erwartenden Besucherverkehr mit Ziel Stadthalle zu beherrschen, wurde auf der Westseite eine Hochstraße mit Wendeschleife und Schrägrampe angelegt. Deren Rückbau nach 1990 kam der Würdigung dieses Ensembles zugute.

Das Architektenkollektiv legte für den Grundriss der Stadthalle sowie ihrer Nebengebäude ein hexagonales Muster zu Grunde. Aus der Luft betrachtet fügen sich diese Elemente zu Sechseckmustern zusammen und die Ähnlichkeit mit ineinandergreifenden Zahnrädern eines Getriebes, vielleicht als Reminiszenz an die Industriemetropole Chemnitz/Karl-Marx-Stadt, ist zu erkennen. Diese markante polygonale Formensprache findet in der Gestaltung der Freianlagen inklusive des Wasserbeckens ihre Fortführung.

Die stark plastisch gegliederte Wabenstruktur an der Fassade der Stadthalle repräsentiert ein gelungenes Beispiel für industrielles Bauen mit Beton und den sich daraus ergebenden Gestaltungsmöglichkeiten. Diese plastisch gegliederte Struktur erzeugt eine Wand vor der eigentlichen Wand des Großen Saals und kaschiert gekonnt alle Öffnungen, die für die Gebäudetechnik notwendig und für Architekten stets ein Ärgernis sind. Das Foyer sowie der Große und der Kleine Saal im Innern definieren sich aus Sichtbeton, Rochlitzer Porphyrt und Stahl-Glas-Elementen. Die beiden Säle wurden *monolithisch* und nicht mit vorgefertigten Elementen errichtet, sie wurden also vor Ort geschalt und betoniert. Ein Troparium verbindet die Stadthalle mit dem 28-geschossigen Hotelhochhaus. Der Hauptzugang zur Stadthalle erfolgt über vorgelagerte Terrassen, zu deren Füße der Stadthallenpark liegt. Es findet eine Öffnung zum städtischen Gefüge sowie die Einbeziehung des Roten Turmes statt.

Außenreflexion und Resonanz

Der Karl-Marx-Städter Wiederaufbau polarisiert in seiner heutigen Bilanz stärker als jener vieler anderer Städte und mit Sicherheit stärker als der jeder anderen Stadt Sachsens. Doch wie reagierten externe Beobachter?

Die Stadtplanung sowie die praktizierte Architektur in Karl-Marx-Stadt wurden 1976 anlässlich einer UN-Konferenz in Vancouver diskutiert. Die Stadt wurde explizit als Beispiel für die erfolgreiche Partizipation von Stadtplanern, Architekten, Öffentlichkeit und Stadtverwaltung angeführt. Zudem fand die Wechselwirkung von Kunst und Architektur positive Erwähnung. Der gezielte Einsatz von Kunstwerken zur Gestaltung des Wohnumfeldes stellte ein architektonisches Charakteristikum in Karl-Marx-Stadt dar. So ermöglichte es die Verwendung von Kunstwerken im städtischen Raum, weiten Teilen der Bevölkerung Zugang zu bildenden Künsten zu verschaffen, gleichzeitig wurden künstlerische Ausdrucksweisen in der hiesigen Architektur vertieft.⁸ Diese Beurteilung des Geschaffenen ist umso bemerkenswerter als es damals gelang, sich über unterschiedliche politische Weltanschauungen hinweg auf das fachliche, städtebauliche Werk zu konzentrieren. Baukunst folgt nicht unbedingt politischer Ethik.⁹

Bis in die Gegenwart kommt kaum eine Publikation zum Thema ohne die würdigende Erwähnung des Chemnitzer Zentrums als eines der markantesten Ensembles jener Epoche aus.¹⁰ In einem der Standardwerke zum Thema Ostmoderne, in *Moderne Architektur der DDR – Gestaltung Konstruktion Denkmalpflege*, wird als erste Doppelfotografie und als erste Abbildung überhaupt eine Ansicht des ehemaligen Hauses der Partei und Hauses der Staatsorgane mit Schriftenspiegel und Karl-Marx-Monument an der Brückenstraße präsentiert, noch vor den Berliner Rathauspassagen.

International tätige Künstlerkollektive, Ausstellungen und nicht zuletzt Fachkonferenzen widmen sich diesem Thema verstärkt und greifen damit ein wachsendes bürgerschaftliches Interesse ebenso wie ein zivilgesellschaftliches Engagement auf.

Denkmalschutz und Denkmalpflege – erst schützen, dann pflegen

Der beste Schutz liegt in der Akzeptanz der Gesellschaft. Ist diese nicht vorhanden, ist das solideste Haus nicht zu bewahren. Ein spezielles Problem bei allen Gebäuden der Ostmoderne besteht darin, dass die einstigen Auftraggeber nicht mehr die gegenwärtigen Besitzer sind. Daher fehlt häufig, anders als bei Gebäuden der Moderne in Westdeutschland, die nötige Identifikation der heutigen Eigentümer mit ihren Beständen. Ein gewisses Fremdeln kann beobachtet werden. In wohl jeder Stadt zwischen Rostock und Oberwiesenthal sind daher nach 1990 prägende Bauten dieser Epoche abgerissen worden.

Häufig hat die Ostmoderne auch einen schweren Stand bei der Frage, ob ihre Vertreter überhaupt schützenswert sind. Gleichwohl nehmen Vorbehalte in den ostdeutschen Denkmalschutzbehörden, die in den 1990er Jahren stark vorhanden waren, allmählich ab. Kleineren Bauten

gelang es leichter, Aufnahme in die Denkmallisten zu finden, bei größeren Einzelgebäuden oder gar ganzen Ensembles, die permanent im Blick der Öffentlichkeit stehen, gestaltete sich dies schon schwerer. Es gab Fälle, bei denen die Landes- und Lokalpolitik Einfluss auf kommunale Denkmalschutzbehörden nahm, um den Schutzstatus zu verhindern.¹¹ Nicht wenige heute geschützte Objekte verdanken ihren Status einem Gelegenheitsfenster und rasch handelnden Denkmalschützern Anfang der 1990er Jahre. So gelang es 1994 große Teile der Straße der Nationen, der Brückenstraße und des Karl-Marx-Forums unter Schutz zu stellen.

Ehrlicher Weise muss auch erwähnt werden, dass nicht jedes Gebäude erhalten werden konnte. Die Ostmoderne beeinflusste auch Verwaltungs- und Industriebauten, zum Beispiel von Volkseigenen Betrieben, Kombinat, Güterbahnhöfen et cetera. Mit dem wirtschaftlichen Niedergang dieser Orte in den 1990er Jahren erlosch schlichtweg der Nutzen dieser Gebäude. Anders verhält es sich jedoch mit Gebäuden im urbanen Raum, die prinzipiell genauso genutzt werden können wie moderne Bürogebäude.

Es ist also erst einmal ein Konsens auszuhandeln, der entsprechende Bauten schützt. Ist dies erfolgt, sind Strategien für die fachgerechte Pflege und Instandhaltung zu entwickeln. Es schwingen hintergründig häufig noch Fragen mit wie: Welchen Einfluss nahm die Staatsführung auf die Ausgestaltung des Städtebaus? Welcher Freiraum kann den kommunalen Stadtplanern zugestanden werden? Wieviel Ideologie und Machtanspruch steckt im ostdeutschen Städtebau? Erdrücken die Maßstäbe nicht jedes innerstädtische Leben?

Inzwischen hat sich die individuelle, persönliche Ablehnung von Entscheidungsträgern gegenüber der Ostmoderne entspannt. Manche Personalie konnte im Laufe der Zeit doch einen Wert in dem DDR-Erbe erkennen oder schied altersbedingt aus verantwortlicher Position aus. Auch wächst die Anzahl an wissenschaftlichen Aufarbeitungen und fundierter Literatur zum Thema, professionelle und ehrenamtlich tätige Akteure beginnen sich zu vernetzen. Auch Studiengänge nehmen sich inzwischen dieser Epoche an und legen einen besonderen Schwerpunkt auf die Pflege ihrer Vertreter.

Die Ostmoderne steht heute aber in einem viel größeren und grundsätzlicheren Spannungsfeld – im Spannungsfeld der *europäischen Stadt*.

Der DDR-Wiederaufbau orientierte sich bekanntermaßen an den *16 Grundsätzen des Städtebaus*, folglich entstand die *sozialistische Stadt*. Beide Ansätze haben ihre Berechtigung, ihre jeweiligen Charaktere, Vor- und Nachteile, jeder Ansatz hat seine lokale Berechtigung. Das Spannungsfeld besteht nun darin, dass die europäische Stadt schlussendlich einen exklusiven Anspruch vertritt und Bauten der Ostmoderne nicht integriert. Es droht eine schleichende Verwässerung und Überformung.

Zukünftig ist eine Weiterentwicklung zu einer *lokalorientierten europäischen Stadt* nötig, die das ostdeutsche Erbe wertschätzend aufnimmt. Im Wettlauf mit einem sich permanent reduzierenden Erbe ist hier insbesondere eine selbstbewusste und emanzipierte Bürgerschaft gefordert. Dabei läge in einer ost- und westdeutschen Zusammenarbeit viel Potential. Das mag zunächst widersprüchlich erscheinen, doch haben westdeutsche Akteure ähnliche Probleme mit ihrer (West-)Moderne, auch sie ist vielerorts vom Abriss bedroht und sucht ebenfalls ihren Platz in der europäischen Stadt.

In Chemnitz bangen derzeit zwei Objekte um ihren Platz im zukünftigen Stadtbild. Zum einen der Omnibusbahnhof mit seinem Hängedach. Dieser gilt neben der Gesamterscheinung des Ensembles an der Brückenstraße als ein vom Verschwinden bedrohter Vertreter der Ostmoderne. Er würde dem einst benachbarten Klapperbrunnen folgen.

Das Beispiel des Klapperbrunnens kann exemplarisch für den Umgang mit und die Zukunft der Ostmoderne dienen. So schnell die Demontage erfolgte, so zäh zieht sich die Entscheidung über seine Zukunft hin. Seine Sanierung ist finanziell abgesichert, unklar ist jedoch sein zukünftiger Standort. Bei diesem Werk stellt sich stellvertretend jene Frage, der sich die Gesellschaft auch zukünftig beim Rückbau größerer Vertreter dieser Epoche stellen muss: Was kommt nach dem Abriss und ist eigentlich eine gleichwertige städtebauliche Qualität inklusive einer Identitätsbildung zu erwarten?

Es ist zu hoffen, dass es zukünftigen Entscheidungsträgern gelingt, ähnlich visionär wie die Erschaffer dieses Experimentalbaus zu denken und das Hängedach samt seiner Pylone zu erhalten. Modernen Köpfen sollte es gelingen, sie in die Pläne der Technischen Universität zu integrieren.

Es ist möglich: Flair und Ostmoderne

Gerade im urbanen Mittelpunkt der Chemnitzer Ostmoderne, Kritiker würden vielleicht vom »Zentrum allen Übels« sprechen, gibt es ein sehr gelungenes Beispiel für die Koexistenz von Flair, Verweilen, Shoppen und Ostmoderne – gemeint ist der Bereich vor dem Rawema-Haus inklusive des Johannisplatzes. Das Rawema-Haus beweist, dass eine Sanierung unter Achtung der Tradition der Ostmoderne möglich ist. So blieb die Optik der horizontal gelagerten Brüstungs- und Fensterbänke ebenso erhalten wie die Wirkung der einstigen eloxierten Aluminiumverkleidung. Dieser verkehrsberuhigte Bereich bietet Sitzgelegenheiten für Gäste der Gastronomie oder zum Sehen-und-Gesehen werden, gerade das nachmittägliche Licht sowie das Grün des gegenüberliegenden Stadthallenparks sind Freuden für die Augen. Der an der südlichen Giebelseite des Hauses beginnende Johannisplatz bis zum Saxoniabrunnen hat mit seiner höherwertigen

Gastronomie einerseits und einer Galerie andererseits perspektivisch das Potential eines Boulevards.

Wo steht die Ostmoderne heute?

Zunächst kann positiv festgestellt werden, dass über die Ostmoderne als architektonische Epoche Konsens besteht. Ein schon nicht mehr so großer Teil der Gesellschaft ist bereit, diese Epoche als identitätsstiftend für den ostdeutschen Städtebau anzuerkennen. Die zukünftige Legitimation ist äußerst wünschenswert, aber ungewiss. Eine »wegwerfende Behandlung der DDR-Moderne«¹² ist in allen Städten mit Solitären oder Ensembles dieser Epoche zu erleben, leider auch in Chemnitz. Gewiss war der Abriss einzelner Gebäude im Zentrum nach 1990 richtig, da sie einst provisorisch und aus einer gewissen Not heraus eingeordnet wurden. Doch sind längst auch erhaltenswerte Zeugen verschwunden. Überdies ist die Zukunft des Omnibusbahnhofs ebenso ungewiss wie die des Flächendenkmals beiderseits sowie inklusive der Brückenstraße zwischen Straße der Nationen und Theaterstraße beziehungsweise zwischen Stadthalle und Karl-Marx-Monument. Gerade letzteres kann als das wohl einzige wirkliche Alleinstellungsmerkmal des Zentrums gelten. Dieses Flächendenkmal wirkt nur durch direkte Sicht- und Erlebnisbezüge über die Brückenstraße. Die Umgestaltung und Einordnung optischer und baulicher Barrieren entlang der Brückenstraße bricht dieses Ensemble auf – die Stadt verliert mit Sicherheit mehr als sie vielleicht gewinnt.

Norbert Engst studierte Bauingenieurwesen, Landschafts- und Freiraumentwicklung an der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Dresden und Landscape architecture an der University of Greenwich /London. Seit 2014 ist er Landschaftsarchitekt und Projektleiter für ein schweizerisches Bauunternehmen. Parallel dazu studiert er seit 2022 Wirtschafts- und Sozialgeschichte an der Universität Bayreuth.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Moderne Architektur der DDR, Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, Leipzig 2020, S. 145.
- 2 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, »Wettbewerb Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt«, in: *Deutsche Architektur* 10 (1961), S. 25.
- 3 Vgl. Peter Wolf, »Zentralinstitut für Fertigungstechnik«, in: *Deutsche Architektur* 15 (1966), S. 211.
- 4 Walter Pester, »Karl-Marx-Stadt, Bericht vom Aufbau des Zentrums einer zerstörten Stadt«, in: *Deutsche Architektur* 11 (1962), S. 568.
- 5 Vgl. Wolfgang Schuster, »Gesellschaftlicher Auftraggeber und bildkünstlerische Konzeption«, in: *Deutsche Architektur* 18 (1969), S. 324.
- 6 Vgl. Gerhard Glaser, »Was wird aus der Straße der Nationen und dem Karl-Marx-Forum in Chemnitz?«, in: *Sächsische Heimatblätter* 5 (1994), S. 306.
- 7 Vgl. Harald Kaiser, »Die Nordseite des künftigen Karl-Marx-Platzes«, in: *Blick – Zeitung für Karl-Marx-Stadt und Umgebung*, 10.4.1968, o. S.
- 8 Vgl. »Settlement Politics, Town Planning, Housing Construction, And Protection Of The Environment In The German De-

mocratic Republic«, in: *Report for Habitat I*, UN Conference on Human Settlements, Vancouver 31.5.–11.6.1976, S. 24, 29.

- 9 Frank Peter Jäger, »Den neuen Menschen in lichterfüllte Räume führen«, in: Hans Engels, *DDR Architektur*, München 2019, hier S. 5.
- 10 Vgl. Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Moderne Architektur der DDR, Gestaltung, Konstruktion, Denkmalpflege*, Leipzig 2020, S. 48.
- 11 Vgl. ebd., S. 191.
- 12 Andreas Butter, Ulrich Hartung, *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965*, Berlin 2004, S. 15.

Fotonachweise

- [1] Bundesarchiv, Bild 183-N1001-400, Fotograf: Wolfgang Thieme / CC-BY-SA 3.0.
- [2] Bundesarchiv, Bild 183-K1105-415, Fotograf: Wolfgang Thieme / CC-BY-SA 3.0.
- [3] SLUB/Deutsche Fotothek/Asmus Steuerlein.
- [4] SLUB/Deutsche Fotothek/Klaus-Dieter Schumacher.
- [5] SLUB/Deutsche Fotothek/Manfred Thonig.
- [6]–[7] Leibniz-Institut für Länderkunde, Archiv für Geographie, Sammlung Lothar Willmann.

Skopje – von der Utopie zur Dystopie

Peter Sägesser

Zwanzig Sekunden dauerte das Erdbeben, das am 26. Juli 1963 die Stadt Skopje zerstörte. Über 1000 Menschen starben und drei Viertel der Stadtbevölkerung wurden obdachlos. Das Erdbeben zerstörte 80 Prozent der Häuser, darunter 19 Schulen und neun Spitäler. Nur die osmanische Altstadt nördlich des Flusses Vardar blieb größtenteils unversehrt. Schon kurz nach dem Erdbeben wurde der Wiederaufbau der Stadt beschlossen. Skopje wurde zum Versuchslabor für den sozialutopischen Städtebau der sechziger Jahre.

Die Architektur Skopjes war lange geprägt vom osmanischen Einfluss. Es gibt einen alten Basar mit Moscheen, Bädern, Werkstätten und Gasthäusern, dessen Wurzeln auf das 11. Jahrhundert zurückgehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts emanzipierte sich die Stadt vom Osmanischen Reich. Man wollte europäisch sein und europäisch bauen. Die Vorbilder für die Architektur fand man im Westen; zuerst in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und später bei der klassischen modernen Architektur.

Seit 1944 war Mazedonien eine föderative Republik innerhalb Jugoslawiens. Nach dem Bruch mit Stalin verfolgte Jugoslawien einen eigenen politischen Weg und war weder Teil des Ostblocks noch Mitglied der NATO. Auch auf dem Gebiet der Architektur wandte man sich von der Sowjetunion ab und anstelle des Sozialistischen Realismus wurde die moderne Kultur das Leitbild für die Entwicklung Jugoslawiens. Die Architektur der Nachkriegsmoderne stand für den Erfolg der sozialistischen Nation. Dominant waren der Einfluss Le Corbusiers

und die Charta von Athen und so wurden die Stadterweiterungen von Belgrad und Zagreb gemäß diesen Ideen geplant und realisiert.

Das Erdbeben vom 26. Juli 1963 bedeutete für Skopje eine Zäsur. Das Schicksal der Stadt fand weltweit Beachtung und aus der ganzen Welt gab es Unterstützungsangebote. In Skopje trafen sich das erste Mal nach dem Zweiten Weltkrieg amerikanische und sowjetische Soldaten, um beim Wiederaufbau zu helfen. Für die UNO hatte diese internationale Zusammenarbeit unter ihrer Leitung große symbolische Bedeutung. Es musste vor allem neuer Wohnraum für die 140.000 nach dem Erdbeben obdachlosen Menschen geschaffen werden. Die Sowjetunion baute eine ganze Fabrik für die Produktion von Plattenbauelementen für den Wohnungsbau. Andere Länder finanzierten Spitäler, Schulen und Museen.

Zwei Jahre nach dem Erdbeben schrieb die UNO einen städtebaulichen Wettbewerb aus. Eingeladen waren acht Architekturbüros. Vier der Büros kamen aus Jugoslawien, vier aus dem Ausland. Unter den eingeladenen Büros befanden sich die führenden Stadtplaner dieser Zeit. Aus Holland nahmen Bakema und Van den Broek teil, aus Japan Kenzo Tange und aus Jugoslawien unter anderen Edvard Ravnikar. Die Projekte vom Zagreber Stadtplanungsinstitut mit Radovan Mišćević und Fedor Wenzler und von Kenzo Tange wurden mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Dass schließlich Kenzo Tanges Projekt für die Umsetzung gewählt wurde, hatte vor allem mit seiner radikalen Vision und dem damit verbundenen größeren propagandistischen Potential für die Vereinten Nationen, Jugoslawien und Japan zu tun.

Der Wiederaufbau von Skopje eröffnete dem jungen Staat die Chance, eine ideale sozialistische Stadt zu bauen mit besseren Lebensbedingungen für ihre Bewohnerinnen und Bewohner. Kenzo Tange kannte Jugoslawien von einem früheren Besuch. 1956 war er Gast beim CIAM X Kongress in Dubrovnik. Er war beeindruckt von der klaren städtebaulichen Figur Dubrovniks. Dubrovnik diente ihm als Vorbild für den Wiederaufbau von Skopje. Eine »Stadtmauer« aus Wohn- und Geschäftsbauten sollte das Zentrum umfassen. [Abb. 1] Als »Stadttor« würde eine monumentale Erschließungsachse dienen. Diese Achse sollte auf mehreren Ebenen den Flughafen, Helikopterlandeplatz und Bahnhof mit dem Stadtzentrum verbinden. Angegliedert an diese Erschließung waren Bürotürme und Einkaufszentren.

Tange hatte bereits 1960 eine ähnliche städtische Großstruktur für die Bucht von Tokio vorgeschlagen, welche aber nie gebaut wurde. In Skopje bot sich ihm nun die Möglichkeit, seine Ideen umzusetzen.

Während der Planungen entwickelte sich die Stadt aber unabhängig von Tanges Masterplan weiter und der Plan wurde nur zu Teilen umgesetzt. Als erstes wurden die dringend benötigten Notunterkünfte erstellt. Es handelte sich um einfache, aber funktionale Holzbauten, die unter anderem von Finnland, Italien und Frankreich geliefert wurden.



[1] Modell des Wettbewerbsprojektes vom Team Kenzo Tange mit der »Stadtmauer« im Vordergrund und Kultur- und Dienstleistungsbauten entlang des Flusses Vardar



[2] Beim Goce Delčev Studentenhaus von Gjorgji Konstantinovski, 1971–1975, verbinden Brücken die Wohntürme und gemeinschaftlichen Dachterrassen

Noch heute stehen viele der Notunterkünfte. Von der »Stadtmauer« wurde etwa ein Drittel und vom »Stadttor« nur der Bahnhof, das Hochhaus der Handelsbank und das Shopping-Center im Zentrum der Stadt realisiert. Der Bahnhof ist auch das einzige Gebäude, das nach einem Entwurf von Kenzo Tange gebaut wurde.

Jugoslawiens Position zwischen den politischen Blöcken beeinflusste die Architektur Skopjes maßgeblich. Es gab keine anonyme, internationale Ästhetik, vielmehr diente die Stadt als Versuchslabor für neue Formen und technische Entwicklungen. Ein Pluralismus europäischer, amerikanischer und japanischer Ideen zeichnet die Architekturentwicklung dieser Zeit aus. Anders als in Belgrad beeinflusste gerade der Brutalismus mit seiner Kritik an den Ideen des CIAM die Architektur Skopjes. Der Masterplan von Kenzo Tange bereitete das Terrain für visionäre Projekte wie das Goce Delčev Studentenhaus und das Stadtarchiv von Gjorgji Konstantinovski. [Abb. 2]

Konstantinovski hatte an der Yale Universität in den USA studiert und mit Paul Rudolph und Io Ming Pei gearbeitet. Nach seiner Rückkehr nach Jugoslawien kombinierte er diese Einflüsse – den *Béton brut* von Rudolph und die geometrischen Formen von Pei – und brachte die brutalistische Architektur nach Skopje. Beim Studentenhaus sind mehrere Wohntürme untereinander über Dachterrassen und Brücken verbunden. Wie bei Alison und Peter Smithson dient die Erschließung auch als sozialer Raum.

Krsto Todorovski entwarf für das Hydro-Meteorologische Institut eine expressive, baumartige Skulptur. Noch weiter geht Janko Konstantinov. Für das Zentrum für Telekommunikation vereint er organische Formen mit *Béton brut*. [Abb. 3] Hier wie beim Bau der Akademie der Wissenschaften von Boris Čipan fließen Elemente der lokalen Architekturtradition ein.



[3] Das Post- und Telekommunikationsgebäude von Janko Konstantinov, 1974, ist eine organische, brutalistische Skulptur (links). Die Schalterhalle wurde 2013 durch ein Feuer und der Gebäudeteil rechts von Architekt: Zoran Štaklev im Rahmen von *Skopje 2014* zerstört.

Der Architekt Marko Musič orientierte sich bei seinem Entwurf für den Universitätscampus an den kleinräumigen Gassen und Plätzen der Altstadt Skopjes. Über einen öffentlichen Platz erreicht man die vier Flügel der Universität. Enge Gassen führen tief in die Baukörper. Dazwischen gibt es an Lichthöfen immer wieder kleine Plätze mit Sitzgelegenheiten und Arbeitsnischen.

Neben diesen Bauten eher unscheinbar wirkt die von der Schweiz gestiftete Heinrich-Pestalozzi-Schule. Die Innovation liegt hier im Untergrund. Um gegen zukünftige Erdbeben besser gewappnet zu sein, entwickelte Alfred Roth zusammen mit den Ingenieuren ein spezielles Dämpfungssystem für das Fundament.

Der eindrucklichste Neubau aus dieser Zeit des Aufbruchs ist das Kulturhaus mit Oper und Ballettbühne. [Abb. 4] Entworfen wurde es vom slowenischen Büro 77. Es ist weniger ein Gebäude als ein zum Fluss Vardar hin abfallendes Gebirge. Wie die Eisschollen in Caspar David Friedrichs Bild *Das Eismeer* überwerfen sich Platten und bilden eine Hülle für die verschiedenen Funktionen des Hauses. Mit ihrem Bau von 1979 haben die Architekten Jahre vor Snøhettas Osloer Oper oder Zaha Hadid gezeigt, wie architektonischer Raum auch ohne die klassischen Elemente Wand, Dach und Stütze geschaffen werden kann.

Wie Brasilia und Chandigarh ist Skopje das Resultat einer politischen und sozialen Vision. Dafür gibt es aber von Seiten der natio-



[4] Das Opern- und Balletthaus von 1979 des tschechischen Architekturbüros Biro 77 (Štefan Kacin, Jurij Princes, Bogdan Splinder, Marijan Uršič) ist architektonisch seiner Zeit weit voraus.



[5] Neoklassizistische Fassadenverkleidung wird im Rahmen des Programms *Skopje 2014* an einem Wohnhaus der Nachkriegszeit angebracht.

nalkonservativen Partei VMRO und der orthodoxen Kirche kein Verständnis. Die Häuser werden kaum unterhalten. Die VMRO hat im Rahmen ihres Programms *Skopje 2014* eine große Zahl von Bauten aus sozialistischer Zeit zerstören und neue Monumente, Gebäude und Denkmäler errichten lassen. Die Bauten der Nachkriegsmoderne wurden, wenn nicht zerstört, hinter pseudoklassizistische Fassaden versteckt. [Abb. 5] Die Architekten und Architektinnen wurden angehalten, in diesem Stil zu bauen. Öffentliche Räume wurden durch Neubauten und Denkmäler vollgestellt, Freiräume verschwanden. [Abb. 6] Was dabei entstand, ist ein semantischer Albtraum. Ziel von *Skopje 2014* war eine neue Geschichtsschreibung. Die VMRO verstand dies als identitätsstiftend für das kleine Land und bediente damit ihre Wähler und Wählerinnen. Die Neubauten werden aber in keiner Weise der kulturellen Vielfalt des Landes gerecht. Gleichzeitig diente das ganze Projekt der Geldwäsche. Die Bauindustrie ist der einzige nennenswerte Industriezweig in Mazedonien, weshalb nur hier viel Geld »gewaschen« werden kann.

Es gab schon früh Proteste gegen die Regierung und die Projekte. 2009 protestierten Architekturstudenten gegen den Bau einer Kirche und des Museums für Mutter Teresa im Stadtzentrum, die den öffentlichen Raum besetzt hätten. Die Regierung diffamierte die Studierenden als antichristlich und rief zur Gegendemo auf. Auch gab es ein investigatives Projekt von Journalisten, die alle Neubauten auflisteten. Sie zeigten, was die Bauten gekostet und welche Unternehmen sie gebaut haben. Alle Bauarbeiten wurden nicht öffentlich ausgeschrieben.

2017 wurde die VMRO abgewählt und das Projekt *Skopje 2014* gestoppt. Abhängig von der politischen Haltung unterstützt die Bevölkerung das Projekt *Skopje 2014* oder verurteilt es. Ein grundsätzliches Verständnis für die Qualität der Nachkriegsmoderne scheint aber



[6] Neubauten von *Skopje 2014* verdecken die Sicht auf das Opern- und Balletthaus und zerstören den öffentlichen Raum am Fluss Vardar.

auf beiden Seiten zu fehlen. Die Neubauten beheimaten Ministerien und Museen und erwirtschaften deshalb keinen Ertrag. Sie werden in Zukunft vor allem eine finanzielle Last für den nicht gerade reichen Staat sein. Damit dürften für die großartigen Bauten wie die Oper oder das Studentenhaus die Mittel für Sanierungsmaßnahmen fehlen. Wenn die Entwicklung in Skopje weiterhin in diese Richtung geht, wird die Stadt sein einzigartiges Architekturensemble verlieren. Tange plante Skopje als offene, internationale, soziale und integrative Stadt. *Skopje 2014* dagegen ist eine hegemoniale, ausschließende und geteilte Stadt.

Epilog: Bei den Ende Oktober 2021 stattgefundenen Kommunalwahlen in Nordmazedonien verlor das Parteienbündnis unter dem Sozialdemokraten Zoran Zaev in Skopje und anderen Städten des Landes. Die nationalistische VMRO-DPMNE forderte sofortige Neuwahlen.

Peter Sägeser studierte Architektur an der ETH Zürich (1985–1991). Währenddessen absolvierte er ein Praktikum in einem staatseigenen Büro im kommunistischen Budapest und dokumentiert seitdem die Nachkriegsarchitektur in Mittel- und Osteuropa. Die Ergebnisse sind seit 2006 auf seiner Webseite ostarchitektur.com zu sehen. Peter Sägeser arbeitet als Architekt und Sozialraumplaner. Er ist Lehrbeauftragter für Sozialen Raum an der Berner Fachhochschule, war langjähriges Vorstandsmitglied des Architekturforums Bern und ist Mitglied des Architekturarchivs Bern.

Fotonachweis

[1]–[6] Peter Sägeser, ostarchitektur.com.

Die Suche nach Stadt N

Ricarda Roggan*

Ich möchte Ihnen die Stadt N vorstellen. Zumindest das, was ich von ihr finden konnte. Es handelt sich vermutlich um die pragmatischste aller idealen Städte. In gewisser Hinsicht ist sie ideal, aber sicher nicht utopisch. Sie vereint Elemente existierender Städte und Landschaften, aber ist eigentlich deren Negativ, die Kehrseite. Sie war in ihrer Zeit allgegenwärtig und ist dennoch nur auf dem Papier vorhanden. Und sie schien in dieser bestimmten Zeit überlebensnotwendig zu sein.

Das klingt wie ein Rätsel, und das ist es für mich auch, seit ich vor 25 Jahren die Überreste dieser Stadt entdeckte. Einige Fragmente kann ich Ihnen heute zeigen. Ich lade Sie ein zu einer Führung durchs Gelände, zu verschiedenen Orten, Zeiten und Szenen, in höchst merkwürdige Räume, ereignislose Landschaften und zu einer spezifischen Form von Vakuum.

1. Der Keller

Es ist 1996, wir stehen vor einem der vielen Betriebe in Leipzig, die erst vor kurzem dichtgemacht haben. Schauen Sie: Hier ist ein Loch im Zaun, wir können so bequem hindurchgehen, dass es fast legal wirkt. Es sind mehrere Gebäude, gleich hinterm Tor die Verwaltung, da drüben waren die Garagen und Lagerhallen, wir gehen weiter hier entlang zum Eingang der großen Montagehalle. Der Betrieb wird vermutlich bald genauso abgewickelt werden wie all die anderen. Die Belegschaft konnte das wohl selbst nicht recht glauben, deshalb wurde alles am Platz gelassen: Werkzeuge, Material, Kaffeemaschine, Möbel, Akten, Papiere, einfach alles.

Wir stehen jetzt in der Montagehalle, kommen Sie, wir gehen weiter hier entlang in einen bestimmten Kellerraum, den ich Ihnen zeigen möchte. Bitte Vorsicht, achten Sie auf Ihre Schuhe, umgehen Sie besser diese Stellen. Sie riechen es schon: altes Maschinenöl, feuchtes Mauerwerk und vergilbtes Papier, moderig, muffig. Wir sind im Keller, die Tür wurde aufgebrochen – wir sind nicht die Ersten, die diesen Raum besichtigen.

Vor uns waren schon einige da und haben nach Brauchbarem gesucht. Der schwere Schreibtisch war zu massiv zum Mitnehmen, er wurde ein Stück über den Boden geschoben, dann seine Schubladen entleert. Nichts hier hat noch wirklichen Wert. Der Inhalt der Schränke und Regale ist auf dem Boden verteilt. So bietet sich alles unseren Augen im kompletten Überblick an. Alles liegt offen da, was vorher als vertraulich galt.

Es sind vor allem Pläne, Skizzen und Instruktionen, die da auf dem Boden herumliegen. Einfache Zeichnungen einer mittelgroßen Stadt, genannt STADT N. Es hätte ein Stadtplanungsbüro sein können, wäre es nicht dieser abgelegene Kellerraum. Und würden die Zeichnungen nicht seltsam einfach und wie mit Buntstift gemalt aussehen.

An der Wand gestapelt unzählige Kartons, inzwischen auch schon aufgerissen und der Inhalt über den Boden verteilt. Hunderte Rechenscheiben, genannt LS-67, manche von Ihnen kennen sie vielleicht noch. Die Beschriftung ist handgeschrieben, das Drehrad funktioniert noch. Sie dienen, so ist der Aufschrift zu entnehmen, unter anderem der Berechnung, wie sich »das Ausmaß der aktivierten Zone des Geländes bei Kernwaffendetonationen« verhält, je nach Windrichtung.

Sie sehen es, wir sind hier ganz offensichtlich im Raum des ehemaligen Zivilschutzbeauftragten. Den gab es früher in jedem Betrieb, hier wurden die Übungen vorbereitet. Dort, wo einmal der Arbeitstisch an der Wand stand, hängt noch ein Kalender, außerdem ein kleines gerahmtes Bergpanorama und Abbildungen von Singvögeln. Die Tischlampe wurde leider mitgenommen, aber das graue Telefon sieht noch funktionsfähig aus. Kommen Sie bitte weiter, wir wechseln Ort und Zeit.

2. Das Klassenzimmer

Gehen wir noch einmal zehn Jahre zurück, ins Jahr 1986. Wir werfen nur einen kurzen Blick in ein Klassenzimmer, es sieht hier so aus, wie es immer war. Man kann mit geschlossenen Augen hineingehen und weiß schon am Geruch, wie dieses Zimmer aussieht: Pressspanmöbel, Neonlampen, Schulbänke und Stühle mit Metallbeinen, an denen zuverlässig Kaugummi kleben; weiter vorn riecht es nach altem kreidigem Tafellappen.

An der Wand werden die Bilder hängen, die sich uns als Leitbild eingepägt haben: Walter Womackas frontale Figuren in Szenen unter blauem Himmel, Städtebau mit klarer Geometrie, fröhlichen Menschen und weißen Tauben an viereckigen Springbrunnenanlagen.

Heute ist hier kein gewöhnlicher Unterricht, eher eine Mischung aus Wandertag, Abenteuer und Dystopie. Es sind nur Mädchen im Raum, die Jungen haben ein anderes Programm, genannt ZV (Zivilverteidigungs)-Lager, alles etwas militärischer, weniger Erste Hilfe.

Die Mädchen probieren Verbände richtig anzulegen, die Gasmasken aufzusetzen und lernen, was man zum Überleben braucht. Welche Sirene kündigt den Atomschlag an? Am besten entweder unter das Fenster ducken, um Verletzungen durch Glassplitter zu vermeiden. Oder unter einen Tisch, falls das Gebäude einstürzt, gäbe es da etwas Schutz, auch gut geeignet sind Türrahmen, die sind erstaunlich stabil.

Die Zivilschutzbeauftragten erklären alles, nur eine Frage bleibt offen. »Welchen Sinn hat das Ganze, was bringt es mir, wenn ich ein paar Stunden länger am Leben bleibe, aber alle anderen tot sind und alles sowieso verseucht ist? Würde ich die Nerven haben, angesichts der Atombombe die Rechenscheibe LS-67 hervorzuholen, die Windgeschwindigkeit festzustellen und unsere Chancen zu berechnen?«

Aus der Schulkind-Perspektive war die Welt der Erwachsenen bedrohlich, deprimierend und auf rätselhafte Weise sinnlos. Es passt alles nicht zueinander: Die Gedanken der Mädchen, die hier im Klassenzimmer unterwiesen werden, passen nicht zu den sorglosen Gesichtern im Schulbuch und schon gar nicht zu Walter Womackas farbenfroher Welt.

Hätte der Künstler doch dieses Bild gemalt: Eine Gruppe deprimierter Schülerinnen, miteinander flüsternd, beim Anprobieren der Gasmasken, unschlüssig herumstehend in der modernen Stadtlandschaft – die mit den geometrischen Grünanlagen, den gekachelten Wasserbecken und Springbrunnen unter blauem Himmel.

Aber lassen Sie sich nicht durch Bilder täuschen! Ein System kurz vor dem Zusammenbruch entwickelt eigene Symptome auseinanderdriftender Realitäten, zwischen Ideologie und Lethargie. Jahrzehnte später werden die damals 16-jährigen sagen: »Das war die Zeit, in der wir uns wirklich frei fühlten. Weil wir keine Zukunft zu haben glaubten, hatten wir auch nichts zu verlieren. Wir waren längst keine Hoffnungsträger mehr, schon gar nicht ›Fackelträger der Flamme des Sozialismus‹.«

Wir verlassen das Klassenzimmer, doch lassen Sie uns dieses von Womacka nie gemalte Bild mit seinen störenden Elementen in Gedanken mitnehmen zur nächsten Station. Wir müssen hier einen kleinen Umweg in Kauf nehmen, auf direktem Weg gelangen wir nicht hin. Aber keine Sorge, es liegt alles nah beieinander.

3. Der Umweg

Haben Sie sich eigentlich schon gefragt, was das ominöse N bedeuten soll?

Um Risiken berechenbar zu machen, muss man modellhaft denken, exemplarisch, nicht spezifisch. Es stehe vermutlich für Norm, wurde mir einmal erklärt. Eine seltsame Abkürzung, denn einerseits war die Norm zwar immer eine Orientierung für alle normalen Menschen. Andererseits ist sie das Gegenteil dessen, um das es hier geht – der extremste Ausnahmezustand, die Vernichtung unserer schönen Normalität durch einen einzigen Schlag. In internen Kreisen war bekannt: Für das Gebiet der DDR genüge eine gewöhnliche Atombombe, um alles Leben auszulöschen.

Seltsam ist auch: Im Buch *Strukturuntersuchung der Stadt N* ist das Wort Atomschlag nirgends zu finden, aber dafür Übungen, um die nächstgelegenen Grundwasservorkommen ausfindig zu machen. Ist Ihnen eigentlich etwas an dieser eigentümlichen Sprache aufgefallen? Als ausgebildete Facharbeiterin für Schreibtechnik möchte ich Ihnen das unbedingt noch zeigen... diese Schriftbilder hier: Anweisungen, getippt in mehrfacher Ausfertigung, durch violettes Durchschlagpapier, diktiert im Takt der Schreibmaschine, in dieser trockenen, steifen Amtssprache, auf grobem holzhaltigem Papier. Es ist wie ein großes Rattern, man musste so schnell und mechanisch schreiben und sprechen, dass einfach kein Zwischenraum für zweifelnde Gedanken blieb.

Trotzdem, irgendwie bin ich gern hier, es ist ein beruhigender Raum, und es hat seine Ordnung. Lassen Sie uns noch kurz hier zur Ruhe kommen, ich muss Sie außerdem vorbereiten auf das, was Sie als nächstes sehen werden. Ich ... bitte entschuldigen Sie ... es ist jedes Mal ... obwohl ich diese Führungen schon so lange mache, an diesen Raum gewöhnt man sich nicht. Es ist jedes Mal anders, und ... im Grunde kann man es überhaupt nicht erklären, es gibt auch nichts zu sehen, Sie könnten genauso gut die Augen schließen.

Ich versuche, es Ihnen indirekt zu zeigen: Nehmen wir zum Beispiel Walter Womackas Bilder. Die zuversichtlichen, selbstbewussten Gesichter, die starken Arbeiter mit den großen Händen ... die mutigen Frauen, auf Schaufeln gestützt, in die Ferne schauend, die klugen Kinder mit den Büchern in den Händen, immer wieder weiße Tauben, ein Friede über allem.

Und dann ... als würde man das Bild von der Wand nehmen, umdrehen, und fände auf der Rückseite das genaue Gegenteil des Gezeigten – und fände selbst keine Worte für das, was man dort sehen würde.

Und als würde dann eine Stille sein, die aber keine Ruhe ist, sondern die Stille der nicht gesagten Wörter. Es ist, als würde von allem bereits ein Negativ existieren, im Dunklen, auf der Kehrseite. Wie

gesagt, es ist keine Ruhe, denn da gibt es eine Bewegung. Denn wenn Sie auch nichts sehen können, so spüren Sie doch ein spezifisches Vakuum. Das Udenkbare und Unsagbare erzeugt einen leisen Sog, ins Dunkle hinein. Und glauben Sie mir, genau hier ist es, wo diese fast greifbare existentielle Angst haust. Auf der Rückseite des Bildes, im Schatten, ohne Gedanken und ohne Begriff.

Ich denke, Sie alle wussten von diesem Ort bereits, wir müssen uns hier nicht länger aufhalten. Aber, ... wenn wir uns jetzt abwenden und gehen wollen, werden Sie deutlicher die Sogwirkung des Vakuums spüren. Unterschätzen Sie es nicht! Sie werden merken: Es braucht die doppelte Kraft. Notfalls hilft entschiedenes Auftreten, eine Marschformation ... manche haben hier schon gemeinsam Lieder gesungen, um wieder herauszukommen ... bitte keinesfalls einzeln zurückbleiben! Achten Sie aufeinander! Bitte kommen Sie, schnell ...

Wo sind wir jetzt? Ich muss selbst erst einmal schauen, wo wir hier herausgekommen sind. Ja, ich glaube, wir sind richtig ... Es ist nicht auf den ersten Blick erkennbar. Es ist ja auch schon etwas Zeit darüber hinweggegangen ...

4. Die Baracke

Kennen Sie die Lübschützer Teiche? Ein schönes Naherholungsgebiet bei Machern, im Wald drei Seen: Quellenteich, Galgenteich, Iristeich. Nicht verwunderlich, dass hier die Wasserwirtschaft Leipzig eine Feriensiedlung mit Bungalows und Baracken errichtet hatte. Man fuhr damals durch Kleingartenanlagen hin zum Eingangstor der Siedlung und fand: Alles verschlossen – aber misstrauische Blicke aus den Parzellen heraus.

Die Kleingärtner wussten viel, aber redeten wenig. Es gab ja auch nichts zu sagen. Über diese Feriensiedlung, die überwiegend von Männern mittleren Alters besucht wurde. Nie sah man Familien, selten Frauen. Dafür Hunde, ein halbes Rudel, die nachts frei im Gelände herumliefen. Bemerkenswert war, die Männer mittleren Alters hatten hier alles selbst gebaut: Bungalows und Baracken, die ganze Anlage ... vier Jahre lang ... 1972 war es dann fertig. Nur einmal kamen Arbeiter, um einen außerordentlich tiefen Brunnen zu bohren, aber das konnte natürlich mit der Wasserwirtschaft zusammenhängen.

Irgendetwas stimmte hier nicht und den Bürgern aus dem nahegelegenen Ort ließ es keine Ruhe. Es war dann 1989, als alles ans Licht kam ... als der Pfarrer von Machern mit einigen Bürgern Zutritt zum Gelände verlangte:

Unter der Feriensiedlung befand sich eine erstaunlich große Bunkeranlage, die sich die Staatssicherheit als Zufluchtsort gebaut hatte.

Darin war Platz für 100 hochrangige Stasi-Offiziere. Genauer: 95 Offiziere und 5 Frauen, die als Schreibkräfte, Küchenhilfen und Sanitärerinnen dienen sollten. Bunker wurden »Ausweichstelle« genannt, und dieser war mit 1.500 m² eine der größten Anlagen, 6 m tief, der Zugang versteckt unter einer der Baracken.

Es gab zwei verschiedene, in den Dokumenten detailliert beschriebene Szenarien, für die er Schutz bieten sollte:

1. Atomschlag
2. Aufstand der Bevölkerung

– von hier aus hätten die Führungsoffiziere alle Maßnahmen geleitet. Am Eingang des Geländes erkennt man noch den getarnten Schießstand, von dem aus im Ernstfall anderen Personen der Zutritt verwehrt werden sollte.

Der Bunker war so dimensioniert, dass er seinen Insassen *eine* Woche Überleben gesichert hätte. Was wäre das für ein Bild gewesen: Atomkrieg, fast alles Leben auf der Erde vernichtet. Aber dann, nach einer Woche, steigen 95 Stasi-Offiziere und 5 Frauen aus der Tiefe herauf und inspizieren die Lage.

5. Die Reise

Unsere nächste Station ist zur Abwechslung eine Reise. Ich hatte mich Ende der neunziger Jahre tatsächlich auf die Suche begeben, im Gepäck eine Mittel- und eine Großformatkamera.

Im Verlauf der Zeit gewann die Suche an Kontur; ich konzentrierte mich auf Situationen und Orte, denen eine gewisse noch erkennbare Norm und gedankliche Ordnung zugrunde lagen, die jedoch ihren Zweck völlig verloren hatten. Es war eine besondere Stille eingezogen. Als wäre jemand, der sein Leben lang immer eine Botschaft zu verkünden hatte, von Frieden, Fortschritt und Freude, nun plötzlich sehr still geworden und in sich gekehrt. In dieser besonderen Stille liegt Tragik, und plötzlich, überraschend: eigene Schönheit. Eine Schönheit von der beiläufigen, absichtslosen Art, in der Freiheit liegt. Hier will keiner mehr was, von niemandem, und die Luft riecht irgendwie anders, frischer, ungewohnt.

Ich hatte auch das Buch *Strukturuntersuchung der Stadt N* mitgenommen und ein Aufnahmegerät, um die Beschreibung der *Stadt N* einmal einzusprechen, den Takt der Worte zu hören, mir den hölzernen Duktus einzuprägen, all die Straßennamen und Landschaftsmerkmale. Die Strukturuntersuchung wurde zur Navigationshilfe durch die ostdeutschen Städte und Landschaften der Jahre am Ende des Jahrtausends.

6. Die Ausstellung

Die Bilder dieser Reise blieben loses Material, das nie richtig gesichtet wurde und im Archiv verschwand. Mir schien nicht deutlich genug sichtbar, was mich an *Stadt N* so interessierte. Denn es war eigentlich die Tatsache der Existenz des Kellerraums – Sie erinnern sich? Der schwere Schreibtisch, die Singvögel und die kleine Berglandschaft – kurz der Mann, der dort saß, schrieb und organisierte. Er ging mir nicht aus dem Kopf.

Glaubte er an den Sinn dessen, was er tat? Tat er es einfach, um nicht tatenlos zu bleiben? Wusste er, dass der rettende Bunker nicht für ihn gebaut worden war? Und was würde er heute tun?

Ich begann, den Arbeitsraum dieses Mannes zu rekonstruieren: Stuhl und Tisch mit Telefon, Regal mit Büchern, Wandschrank mit Radio und Globus, Landkarten an der Wand, auf dem Boden Pläne, Dokumente, Rechenscheiben

Und eine großformatige Fotografie, die denselben Arbeitsraum zeigt, in einem Zustand jenseits von Recht und Ordnung, in einer anderen Zeit – zerstört und geplündert. Die Fotografie war wie der Spiegel des Raums, oder vielmehr ein Fenster, das einen Blick in Vergangenheit oder Zukunft erlaubt und die Gegenwart umgehend relativiert.

Fazit: Bitte beauftragen Sie einen bildenden Künstler, Ihr Büro zu zerstören und zu plündern! Lassen Sie die entstandene Szene anschließend fotografieren, gut rahmen und hängen Sie sich das Bild an prominenter Stelle auf, wenn Sie Ihr Büro wieder in Ordnung gebracht haben. Sprechen Sie mich gern darauf an, das Geld ist gut investiert! Sie werden immer diese besondere Luft um sich spüren:

Die Stille, nachdem alles gesagt ist.

Die Schönheit, die beiläufig entsteht.

Und vor allem die Freiheit!

Nichts tun zu müssen, weil alles schon getan ist, sich zurücklehnen, dem Gesang der Vögel lauschen.

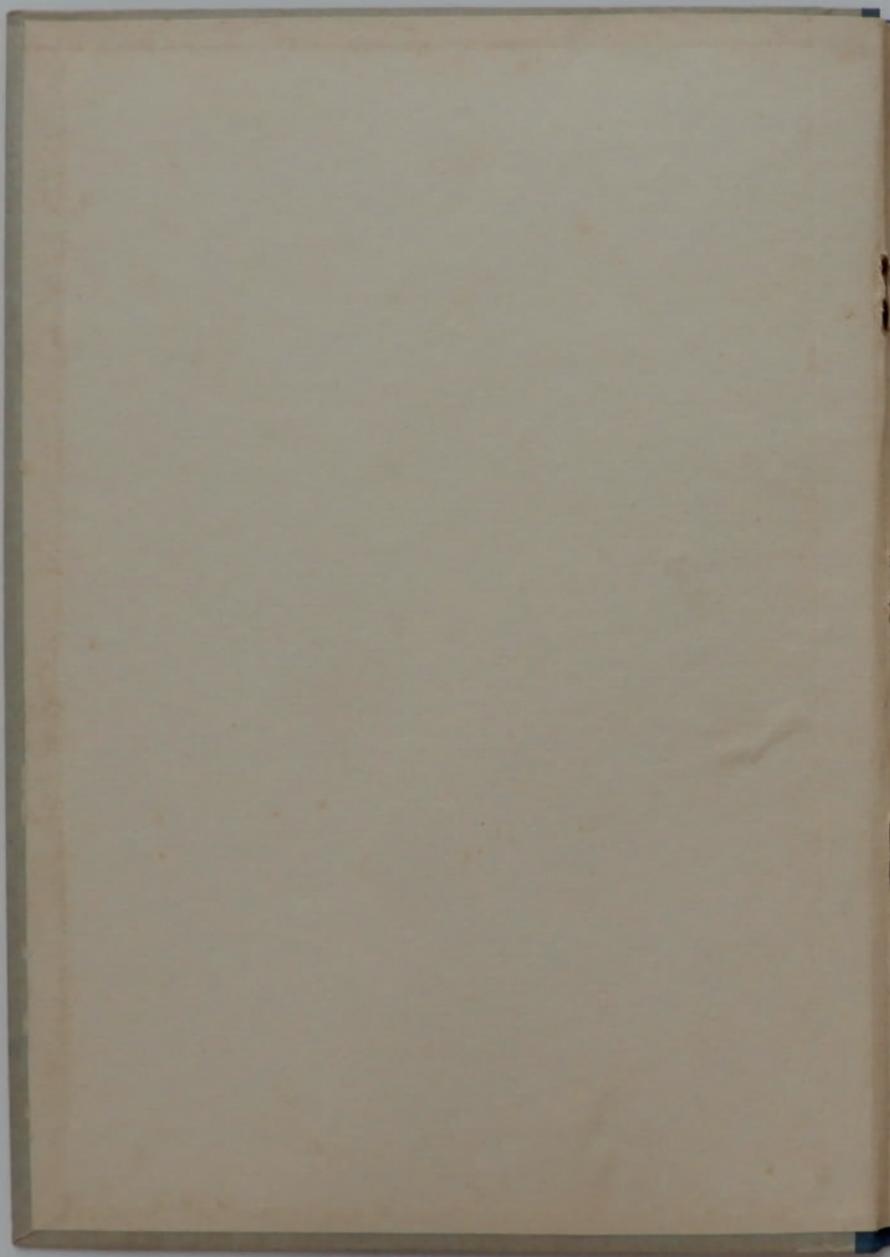
Ricarda Roggan studierte Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (1996–2002), erlangte 2004 den Meisterschülerabschluss bei Timm Rautert und einen Master of Arts am Royal College of Art, London (2003–2005). Seit 2013 ist sie Professorin für Fotografie in der Fachgruppe Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Sie lebt und arbeitet in Leipzig.

Fotonachweis

Ricarda Roggan, © courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Anmerkung

- * Vortrag gehalten am 1.10.2021, MATRIX MODERNE | OST-MODERNE Chemnitz. Das Filmprojekt *Protokoll Stadt N* von Ricarda Roggan basiert auf diesem Vortrag mit freundlicher Unterstützung der Kulturstiftung Sachsen, online: <<https://ricardaroggan.de/arbeiten/protokoll-stadt-n/>>, 1.12.2022.



17430

Operativ-taktisches Dokument der Stadt „N“

TEIL I

Strukturuntersuchung der Stadt „N“



GPH ▶ 7

GPH ▶ 8

52

KOD*AK GPH

53

KOD*AK GPH



GPH ▶ 10

GPH ▶ 11



GPH 9

1 1 1 2

54

KODAK GPH

55

KODAK GPH



GPH 10

R19

06/98



CDU

CDU

52

KODAK GPH

53

KODAK GPH



CDU

CDU



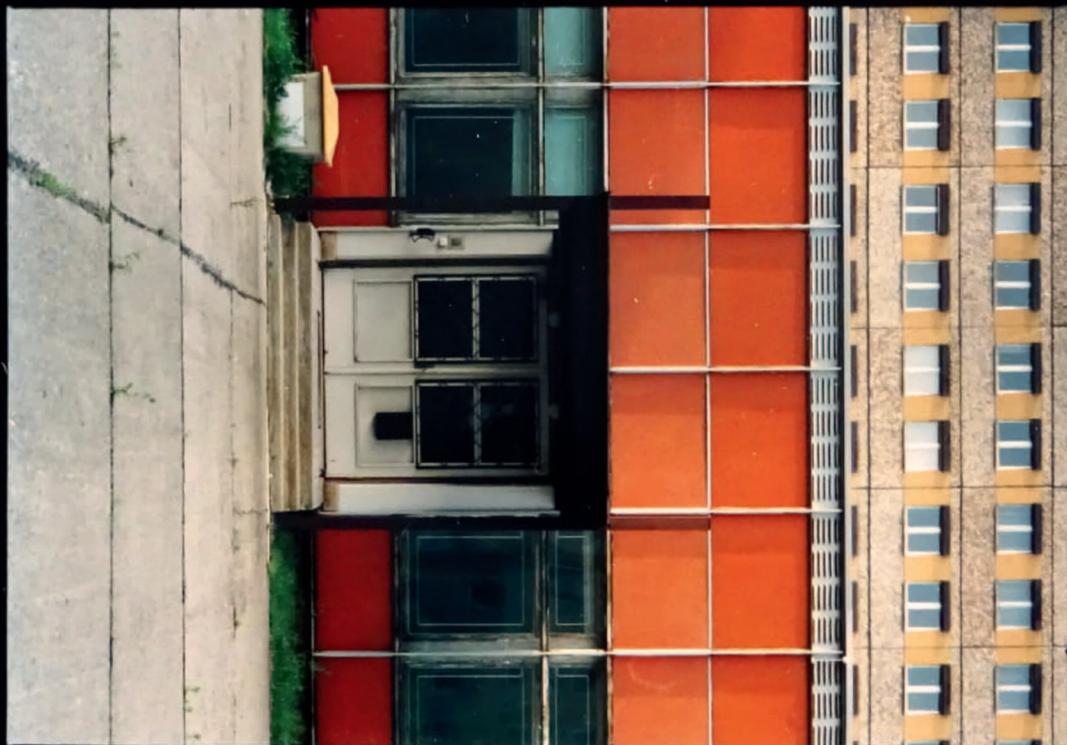
KODAK SAFETY FILM 1 2 2 1 1

54

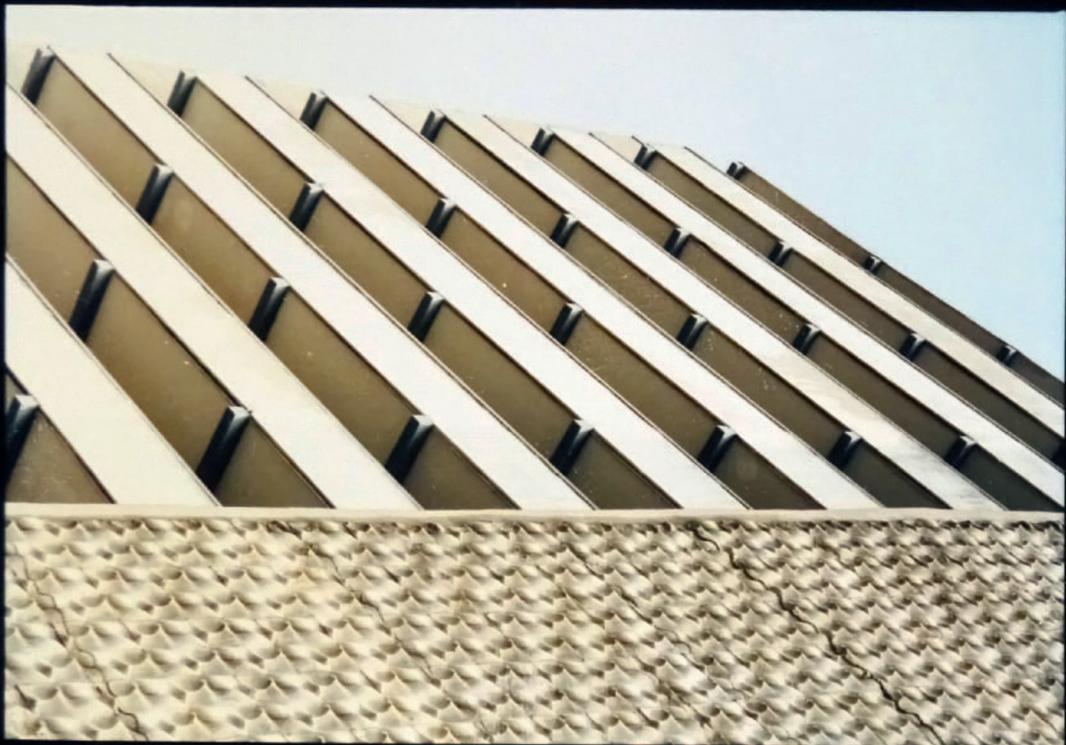
KODAK GPH

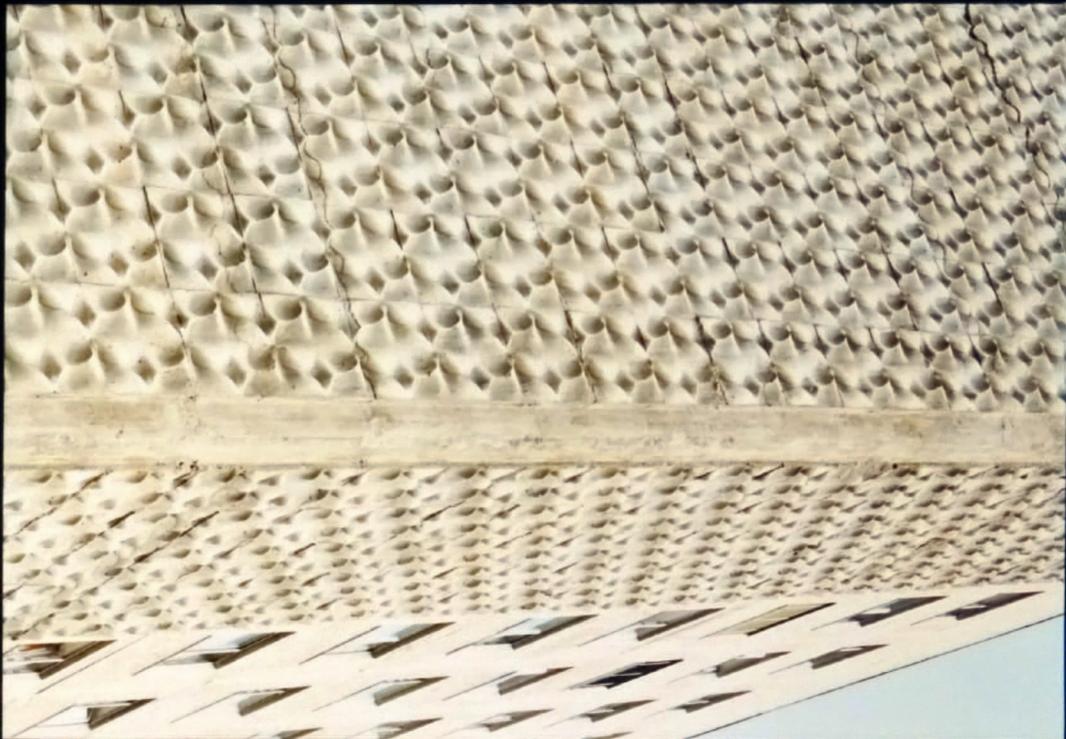
55

KODAK GPH



KODAK SAFETY FILM









3. Baubezogene Kunst, Alltagsformen und Visuelle Kommunikation

Innere Leere: Das Terrassenrestaurant »Minsk« in Potsdam und die vergessene Geschichte seiner Innengestaltung

Oxana Gourinovitch

Das Terrassenrestaurant »Minsk« in Potsdam bedarf kaum einer Vorstellung: Die wundersame Rettung des eleganten modernistischen Baus am Potsdamer Brauhausberg kurz vor seinem geplanten Abriss 2019 ließ die Herzen vieler architekturaffinen Menschen höherschlagen. Die Rettung, welche durch einen Mäzen finanziert wurde, war dem jahrelangen Einsatz der Aktivisten zu verdanken – und wird hoffentlich auch weiterem zivilgesellschaftlichen Engagement eine zusätzliche Kraft verleihen. Hier aber möchte ich über einen anderen Aspekt dieses Objekts reden, welcher in der heutigen Narration meistens nur am Rande erwähnt wird: über den Umstand, dass das »Minsk« als ein Teil eines Austauschprojekts zwischen Potsdam und Minsk entstanden war. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Austauschs gehört zum Erbprozess – wie unbequem und dissonant sie auch sein mag.

Der Architekturaustausch fing im Juni 1970 an, als die SED-Kreisleitung Potsdam vier Potsdamer Spezialisten für Bauwesen in die belorussische Hauptstadt entsandte. Sie wurden von ihren Kameraden, Genossen des Parteikomitees der Minsker Bezirksleitung, empfangen und in Kontakt mit lokalen Architekten gebracht. Minsk war damals die schnellst wachsende Stadt in der Sowjetunion und womöglich in Europa, mit groß aufgelegten Programmen des industriellen Wohnungsbaus – und die Potsdamer Fachleute sollten sich mit den Erfahrungen vertraut machen.

Dabei war die massive Subventionierung der Aufbauprogramme in Minsk aufgrund der gewaltigen Schäden nötig geworden, wel-



[1] Wohnkomplex und Restaurant »Steinerne Blume«, Minsk, Architekt Yury Shpit, 1966

che durch die deutsche Okkupation im Zweiten Weltkrieg der Stadt zugefügt wurden. Minsk wurde dermaßen vernichtet, dass nach ihrer Befreiung eine Verlegung an einen neuen Ort in Erwägung gezogen wurde. Gleich nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 vollständig besetzt, hat das belorussische Territorium weltweit die stärksten Schäden im Zweiten Weltkrieg getragen und verzeichnete die schwersten humanitären Verluste. Fast ein Drittel der belorussischen Zivilbevölkerung, nahezu 3,5 Millionen Menschen, sind im Krieg ums Leben gekommen; Schätzungen zufolge waren davon fast ein Drittel – bis zu einer Million – Opfer des Holocaust. Viele andere wurden bei Vergeltungsaktionen der Okkupationsmächte umgebracht: Belarus war Epizentrum eines Partisanenkriegs, den die sowjetische Regierung in den von Hitlerdeutschland besetzten Territorien führte.

Der gescheiterte Angriffskrieg hatte auch für Deutschland schmerzhaft Konsequenzen: massive Kriegsverluste und die Vergeltungsbombardements der Briten; die kriegsverbrecherischen Handlungen der Roten Armee, die für den Horror des Krieges die deutsche Zivilbevölkerung mitverantwortlich machte; die territorialen Einbußen und die Millionen Flüchtlinge; schließlich, die Unterstellung ostdeutscher Gebiete unter sowjetische Herrschaft sowie eine drastische Dezimierung der internationalen Bedeutung dieser Gebiete.

Beim Austausch 1970 lagen diese tragischen und stark traumatisierenden Ereignisse weniger als 30 Jahre zurück. Internationalismus, Völkerverständigung und Aufbau einer fairen Gesellschaft standen groß auf der politischen Agenda, jedoch bildeten die multipel überlagerten – kollektiven und persönlichen – Traumata den emotionalen Hintergrund des deutsch-belorussischen Zusammenkommens.



[2] Interieur des Restaurants »Steinerne Blume«, Minsk, Architekt Yury Shpit, 1966

»Steinerne Blume«

Die Delegation wurde gleich vom Bahnhof auf eine Stadtrundfahrt mitgenommen, welche vorführte, dass die städtebauliche Entwicklung von Minsk ganz im Zeichen des gewonnenen Kampfes mit Nazi-Deutschland stand.¹ Die belorussische politische Elite, s.g. *Partisanenfraktion*, welche in den belorussischen Wäldern im Krieg zusammengewachsen war und nun die Republik seit den 1960ern regierte, hat Minsk programmatisch als die Hauptstadt einer Partisanenrepublik profiliert.² Gleich am Bahnhof sahen die Potsdamer eine Kriegstrophäe aus Königsberg – die riesige Stadtuhr: Eingebaut in den linken Turm des dem Hauptbahnhof gegenüberliegenden Minsker Tors zeigte sie nun die lokale Zeit an. Von da wurden die deutschen Besucher zu den wichtigsten symbolischen Orten der Stadt geführt. Zuerst ging es zum Museum des Großen Vaterländischen Krieges, wie der Kampf der Sowjetunion gegen Hitlerdeutschland 1941–1945 in der sowjetischen Historiographie bezeichnet wird. Eine fassadenlange Leuchtschrift auf dem Gebäude prophezeite: »Die Heldentat des Volkes wird in Jahrhunderten leben.« Weiter wurden die Gäste zum Siegesplatz geführt, der sich um die Siegssäule und ewige Flamme kurvte, und vier Kränze für die vier Armeen, die Belarus befreit haben, trug. Schließlich wurde die Delegation zu einem besonders gelungenen Wohnkomplex in Plat-



[3] Das Wohngebäude an der Leninstraße mit Internationalnaja Straße mit dem Restaurant »Potsdam«, Minsk, im Erdgeschoss, Architekt Georgy Zaborsky, 1950er

tenbauweise gebracht. Ein Flachbau verband die neunstöckigen Wohnriegel miteinander und bot ein Spektrum an Dienstleistungen: Einkaufsläden, Bibliothek, Werkstätten, Kantine [Abb. 1]. Seine Enden wurden mit einem Restaurant und dem Kino »Partisan« gekennzeichnet. Das Kinogebäude vereinte die Leichtigkeit der modernistischen Architekturformen, entworfen vom Shooting-Star der belorussischen Szene Yuri Shpit, und die leidvolle Schwere der monumentalen Darstellungen vom Partisanenkampf des Künstlers Mai Danzig.

Eine thematische Abwechslung bot das Tanzrestaurant, das »Steinerne Blume« hieß. Das Restaurant hatte eine adrette Unterbringung: Es befand sich in einem vom Boden bis zur Decke verglasten Zylinder, getragen von einem filigranen Betonpilz. [Abb. 2] Ein buntes Mosaik bedeckte vollflächig eine Wand hinter der Musikbühne, das Tanzparkett wurde mit eingebauten Bodenleuchten perforiert, welche nachts ein Variété-Programm illuminierten.

In den nächsten Tagen besuchte die Delegation zwei Hausbaukombinate, ein Baustoffkombinat, ein *Mikrorayon*, ein sich im Aufbau befindendes Erholungsgebiet, einen neuen Industriebau und die führende Planungsorganisation der Stadt, das Institut »Minskprojekt«. Das Restaurant »Steinerne Blume« hinterließ jedoch den tiefsten Eindruck auf die Potsdamer Fachleute.³ Nach der Rückkehr empfahlen sie, so ein Restaurant auch in Potsdam zu erbauen.



[4] Plastik *Brandenburg* im Vestibül des Restaurants »Potsdam«, Minsk, Entwurf: Werner Nerlich, Ausführung: Karl-Heinz Hantel, 1970–1971



[5] Wandrelief *Sanssouci* im großen Speisesaal des Restaurants »Potsdam«, Minsk, Künstler: Werner Nerlich mit Studenten, 1970–1971

Das »Potsdam«

Die Idee mit dem Restauranttausch schlug Wellen: Minsker Politiker ergriffen die Initiative und fingen an, ein Restaurant zu Ehren ihrer Partner zu planen. »Dieses Restaurant muß das beste in Minsk sein. Wenn das nicht der Fall ist, wird es nicht den Namen Potsdam erhalten«, versprach der Erste Sekretär der Minsker Bezirksleitung Iwan Poliakow den deutschen Kameraden.⁴ In einem Wohnhaus an der Kreuzung Leninstraße mit Internationalnaja Straße wurden Räume für das Restaurant »Potsdam« freigeräumt. Das Wohngebäude des bedeutenden Architekten Georgy Zaborsky, in welches das Restaurant nun einziehen sollte, gehörte zu den schönsten und repräsentativsten Adressen der belorussischen Hauptstadt. [Abb. 3] Innerhalb von knapp neun Monaten hat das deutsche Kollektiv um den Antifaschisten Professor Werner Nerlich und die Architektin Ingrid Bathe ein äußerst komplexes Projekt auf die Beine gestellt.⁵ Von der Minsker Seite wurde das Vorhaben vom gebürtigen Berliner Architekten Erwin Schubert betreut.⁶

Gleich am Eingang wurde eine Messingbandausführung geplant, welche den Minskern das Land Brandenburg vorstellen sollte: Sie wies auf Typisches der Region hin, vom Atomkraftwerk in Rheinsberg, den DEFA-Filmstudios über die Parkanlagen von Sanssouci, die Obstplantagen in Werder bis zu Havellandschaften und zum Chemiefaserwerk in Premnitz. [Abb. 4] Ihre Ausführung als Messingband vom Potsdamer Karl-Heinz Hantel begrüßte die Gäste im eleganten holzgetäfelten Vestibül.

Der große Gastraum wurde besonders reizvoll und festlich gestaltet, in Weiß, Gold, Blau und Mahagoni. Die gesamte Stirnwand einnehmend, stellte ein mit Gold versetztes Wandrelief die wichtigste



[6] Märkische Bauernstube im Restaurant »Potsdam«, Minsk, mit Arbeiten von Egon Wrobel (*Fischerweib*, aus farbiger Fayence) und Hans Schindler (fünf Tafeln mit *Stilleben*).

Sehenswürdigkeit Potsdams vor, das Schloss und die Parkanlage Sanssouci. [Abb. 5] Die Plastik wurde von Werner Nerlich entworfen und in Zusammenarbeit mit Studenten in einer innovativen Technik des Silikonabgusses ausgeführt. Zum einen erlaubte die kühne Technologie es, ein großformatiges Werk von Potsdam nach Minsk zu bringen. Vor allem aber stellte sie die Position der Potsdamer Schaffenden als gleichzeitig traditionsbewusst und zukunftsorientiert dar.

In einem weiteren Raum wurde eine Märkische Bauernstube in Eiche errichtet, die mit einer modischen Grillbar und einfachen rustikalen Möbeln mit Bezug aus grünem handgewebtem Stoff ausgestattet wurde.⁷ Das prächtige *Fischerweib* aus farbiger Fayence stammte von Egon Wrobel; fünf Tafeln mit farbfrohen Stilleben waren Arbeiten von Hans Schindler [Abb. 6].⁸ Der kleinste Raum, gehalten in Elfenbein und Orange, wurde zum Hans Marchwitza-Zimmer: Mit einer Bronzeplastik (Entwurf Werner Nerlich, Ausführung Karl-Heinz Hantel) und Grafiken *Aus dem Leben des Tanzes* von Fritz Eisel widmete sich der intim gehaltene Raum dem kommunistischen Schriftsteller aus Potsdam.⁹

Das Restaurant wurde zu einem ostdeutschen Gesamtkunstwerk: Die Möbelstoffe, Tischdecken und Servietten wurden in Babelsberg produziert, Gardinen kamen aus einem Potsdamer Kaufhaus. Die von Stu-



[7a] Restaurant »Bukarest«, Berlin



[7b] Gaststätte »Stadt Prag«, Magdeburg



[8] Restaurant »Moskau«, Berlin, Architekten: Joseph Kaiser, Horst Bauer, 1964

denten entwickelten Deckenkassetten wurden in den DEFA-Werkstätten aus PVC-Folie hergestellt.¹⁰ Auch das Menü wurde von dem Potsdamer Koch Hermann Stippler entwickelt und den Minsker Kollegen in einem dreimonatigen Kochkurs beigebracht. Die Gaststätte eröffnete plangemäß im Juli 1971 und wurde zum Treffpunkt der Stadtelite.

Nationalitätengaststätte

Während in Belarus eine ausländische gastronomische Repräsentation eine nahezu einmalige Erscheinung war, verfügte die DDR zu dem Zeitpunkt bereits über eine gut ausgeprägte Tradition von Nationalitätenrestaurants, die allesamt von der Handelsorganisation (HO) betrieben wurden. Es liegt die Vermutung nahe, dass die DDR, deren offizielle internationale Anerkennung bis 1973 ausblieb, bemüht war, ihre internationale Relevanz zumindest durch Verbundenheit mit den sozialistischen Ländern zu manifestieren. Allein in Berlin wurden elf Nationalitätenrestaurants eröffnet. Die Repräsentanten der mittelosteuropäischen Länder zeichneten sich hierbei durch eine Innenausstattung aus, die einer gutbürgerlichen Esskultur huldigte. [Abb. 7a / 7b]

Das Café »Moskau« in Berlin, das im Januar 1964 eröffnet wurde, etablierte jedoch eine andere Art der nationalen Repräsentation. Das Café wurde als kühnes, fast schwebendes modernistisches Bauwerk konzipiert, überragt an einer Ecke von einem Modell des Sputniks in Originalgröße. [Abb. 8] Moderne vorgehängte Glasfassaden und *brise-soleils* hüllten das Gebäude ein und konnotierten die sowjetische Hauptstadt mit progressiver Eleganz. Die aus der sowjetischen Metropole regierten Völker wurden in einem großflächigen Mosaik am Eingang dargestellt. Deren Abbildung stand im starken Gegensatz zum zeitgenössischen Glamour der Hauptstadtrepräsentation: Archaisch gekleidet in folkloristische Kostüme, gaben sie einen Haufen von Jägern und Sammlern ab, die nur kommunistische Ideologie zähmen könnte. [Abb. 9]

Darauffolgend wurde das vom Café »Moskau« eingeführte sowjetische Thema von regionalen Zentren der DDR vertieft: In Erfurt und Leipzig wurden Restaurants eröffnet, die den Hauptstädten einzelner Sowjetrepubliken gewidmet waren. Die Nationalitätengaststätte »Kiew« präsentierte die ethnografischen Improvisationen ihrer deutschen Autoren über die Ukraine; ungarische Architekten stellten litauische Folklore im Erfurter Restaurant »Vilnius« dar. [Abb. 10] Mit der Einladung der litauischen Künstler, ein Wandrelief »Vilnius« zu gestalten, wurde ein Versuch der Beteiligung der repräsentierten Gesellschaften unternommen. Das Terrassenrestaurant »Minsk« in Potsdam ging am weitesten in seinem Bemühen, die Vertreter der namensgebenden Republik für einen Gesamtentwurf einzubeziehen.

Das »Minsk«

Das Terrassenrestaurant »Minsk« wurde 1977 pünktlich zum 60. Jahrestag der Oktoberrevolution eröffnet. Für das Vorzeigeprojekt der Völkerfreundschaft stellte die Potsdamer Kreisleitung der SED 1976 einen prominenten und malerischen Ort, der bereits von Alexander von Humboldt gepriesen wurde, zur Verfügung.¹¹ Das sich seit 1970 im Bau befindende Bauwerk, das nun die belorussische Nationalitätengaststätte beherbergen sollte, lag am Hang des Brauhausbergs, direkt neben dem SED-Hauptquartier. [Abb. 10a] Es bot einen berühmten Blick über den Kreis Brandenburg aus seinen Speiseräumen und hatte Potsdam, die Residenz der preußischen Könige und des deutschen Kaisers, zu seinen Füßen.

Die ersten Vorschläge der Innengestaltung von Evgeny Diatlov, dem Architekten von Belgiprotorg, wurden von den deutschen Planern abgelehnt.¹² Diatlovs Visionen von hedonistischen Innenräumen mit Kassettendecken, dicken Teppichböden und schweren geschwungenen Sofas [die offensichtlich das Restaurant »Erfurt« in Vilnius sich als Vorbild nahmen [Abb. 10b / 10c]] passten nicht zu der nüchternen Architektursprache des Gebäudes.¹³ Ebenso wenig entsprachen sie auch



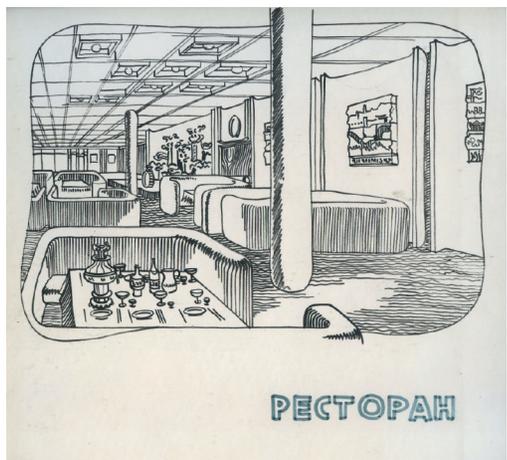
[9] Mosaik *Aus dem Leben der Völker in der Sowjetunion* am Eingang des Café »Moskau«, Berlin, Künstler: Bert Heller, 1964



[10] Innenansicht Café »Vilnius«, Erfurt, Architekten Bela Dorka, Peter Mohaci von DTV Debrecen, Ungarische Volksrepublik, 1978



[10a] Das Terrassenrestaurant »Minsk«, Potsdam, Architekten Karl-Heinz Birkholz, Wolfgang Müller, 1960er – 1977



[10b] Entwurf des Speisesaals im Terrassenrestaurant »Minsk«, Potsdam, Architekt Evgeny Diatlov, 1976



[10c] Innenansicht Restaurant-Bar »Erfurt«, Vilnius, Architekten J. Zinkevičius und E. Katilius, 1972



[11a] Keramische Arbeit *Fiedler* an der Bar im Terrassenrestaurant »Minsk«, Potsdam, Künstler Nikolai Bairachny, 1977



[11b] Keramische Arbeit am Eingang zum Speisesaal im Terrassenrestaurant »Minsk«, Potsdam, Künstler Valentin Prieshkin, 1977

der Vorstellung der Gastgeber von einer slawischen Nationalitäten-gaststätte. Gekränkt zog sich Diatlov aus dem Projekt zurück und der eminente Monumentalkünstler Vladimir Stelmashonok übernahm die Projektleitung. Sein Kollektiv setzte sich zusammen sowohl aus erfahrenen Künstlern wie Ivan Kharlamov und Valery Dovgalo, als auch aus frischen Absolventen der Minsker Kunstakademie, den KeramikerInnen Alexandra Diatlova, Valentin Prieschkin und Nikolai Bairachny sowie der Weberin Aleksandra Gridina.¹⁴

Angespornt von der Erwartung eines exotischen Auftritts seitens der deutschen Auftraggeber, experimentierten die Berufsanfänger mit für sie neuen Folklore-Nachahmungen und füllten die Restauranträume mit folkloristischen Keramiken, Stoffen und dekorativen Gegenständen. Anstatt dem üblichen Partisanenkanon zu folgen, versuchten sie sich nun in jovialen Plastiken. Die burlesken weiblichen und männlichen Figuren machten auf sich vor allem durch nicht besonders subtile Reproduktivitätssymbolik aufmerksam. [Abb. 11a / 11b]

Der Vertreter der älteren Generation, Vladimir Stelmashonok, blieb jedoch dem Partisanen- und Kriegstopos treu. Seine Glasapplikationen sollten ursprünglich die gesamte Fläche der Panoramafenster einnehmen und die Potsdamer Ausblicke in Minsker Kriegsdenk-



[12] Selbstbedienungsrestaurant im Terrassenrestaurant »Minsk« auf dem Umschlag einer Zeitschrift



[13] Pahonia-Wappen, Geschenk der belorussischen Künstler an den Architekten Karl-Heinz Birkholz

mäler verwandeln. Schließlich wurden sie verkleinert, behielten aber ihre Bestimmung bei, die Sehenswürdigkeiten preußischer Barockbauten durch sowjetische Wahrzeichen zu ersetzen: das Minsker Tor mit dem Heldenstern, welcher der Stadt für ihre Kriegsverdienste kürzlich verliehen worden war, ein Sieger-Feuerwerk, der Schriftzug »Minsk-Heldin«, der Ehrenhügel für die toten Kämpfer des Zweiten Weltkriegs, der Siegesobelisk auf dem Siegesplatz mit ewiger Flamme. Sogar die folkloristischen Ornamente des Selbstbedienungsrestaurants stellten die Feuerwerke über der Siegessäule dar: Der gemütliche Raum feierte den Sieg über Nazi-Deutschland. [Abb. 12]

Das Bemerkenswerte am Ergebnis dieser Zusammenarbeit war die Fähigkeit, widersprüchliche Interpretationen verschiedener Beobachter gleichzeitig zu unterstützen. Was Belorussen als Allegorie vom düsteren Urwald, »durchweht von der Partisanenehre« verstanden, sahen die deutschen Kollegen als Ausdruck einer grünen slawischen Weite.¹⁵ Paneele aus Mooreiche, die sich an den Wänden mit grünem Kunststoff abwechselten, wurden von den Belorussen als Betonung des Themas der Urwälder bezeichnet.¹⁶ Für die deutschen Beobachter symbolisierte der Einsatz eines seltenen Materials nur die »exotische« Herkunft der Gestalter.¹⁷



[14] Das letzte Überbleibsel der Inneneinrichtung des Restaurants »Minsk« in Potsdam: bei Umbauarbeiten ausgebaute Barfenster.

In einem Aspekt fanden die bilateralen Schöpfer des »Minsk« jedoch einen Konsensus: Beide Seiten stimmten einer mono-ethnischen Darstellung der belorussischen Hauptstadt zu, und re-inszenierten damit die unheimlichsten Kapitel der Minsker Geschichte. Die Belorussisierung der Stadt Minsk könnte erst mit der Vertreibung und Vernichtung im Zweiten Weltkrieg ihrer zwei größten Bevölkerungsgruppen beginnen: der Polen und der Juden. Gauleiter Wilhelm Kube, der Generalkommissar von Weißruthenien, wie die von Nazi-Deutschland okkupierten belorussischen Territorien hießen, war ein unbestrittener Unterstützer der belorussischen nationalistischen Bewegung und pflegte ein freundschaftliches Verhältnis mit ihren Anführern. Neben anderen Gesten der Zuneigung bemühte er sich um ein historisches Bündnis der Deutschen mit dem »gesunden Bauernvolk«.¹⁸ Die Souvenirs für den Architekten Karl-Heinz Birkholz verraten, welchen Zuspriech die Frage nach dem Nationalen bei manchen belorussischen Künstlern fand, und welche Sehnsüchte sie bei ihnen weckte. So schenkten sie dem ahnungslosen Architekten zum Abschied neben beschrifteten Werkzeugen und traditionellen Strofiguren auch ein *Pahonia*-Wappen, das Zeichen der gescheiterten Belorussischen Volksrepublik 1917/1918, das in den 1970ern vor allem mit belorussischen Nazi-Kollaborateuren assoziiert wurde. [Abb. 13]



[15] Abgebaute Leuchtreklame auf der Baustelle des ehemaligen Restaurants »Minsk«

Für die deutsche Seite und vor allem für den neuesten Besitzer des Gebäudes bleibt die Geschichte der Innenausstattung eher von geringem Interesse, da sie nicht zum aktuellen Nutzungskonzept passt. Die Reste, die beim Kauf des Gebäudes 2019 noch vorhanden waren – die zerschlagenen Fenster des Selbstbedienungsrestaurants und das Leuchtschild – landeten trotz unserer Bemühungen, sie sicherzustellen, auf der Müllhalde.¹⁹ [Abb. 14] Die Erinnerung an den Beitrag der Minsker wird lediglich auf den Namen begrenzt.

Für die belorussische Kunstszene war die Erfahrung in Potsdam jedoch von nachhaltiger Wirkung. Das Projekt wurde zum Sprungbrett für die Karrieren der jungen Künstler, die kurz darauf auch prestigeträchtige Aufträge erhielten. So wurde Aleksandra Diatlova, Valentin Prieschkin und Nikolai Bairachny anschließend die Innengestaltung der repräsentativen Orte anvertraut, die internationale Gäste der Olympiade 1980 empfangen.²⁰ Die affirmative Erfahrung im Ausland ermutigte sie, die Wende zum permissiven Postmodernismus, die sich seit einiger Zeit auch in der sowjetischen Raumgestaltung anbahnte, für die Suche nach nationaler Vergangenheit und nationaler Distinktion auszunutzen. So setzten sie ihre ironischen selbst-orientalisierenden Eskapaden fort, nebst nostalgischen Expeditionen in die nationale Vergangenheit, und rissen viele ihrer Kommilitonen mit.²¹

Oxana Gourinovitch studierte Architektur an der Universität der Künste in Berlin und arbeitete in Rotterdam, Amsterdam und Berlin. Sie nahm an zahlreichen internationalen Ausstellungen teil, wiederholt in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler:innen, u.a. im Museum Witte de With, Rotterdam, in der Schering Stiftung in Berlin, in der Nationalen Kunstgalerie Zachęta in Warschau, im Contemporary Art Centre in Vilnius und auf den Biennalen in Rotterdam, Shanghai und Karachi. Ihre mit dem Tiburtius-Preis ausgezeichnete Doktorarbeit »National Theatre. Architecture of Soviet Modernism and Nation Building« schrieb sie als Kollegiatin des Graduiertenkollegs »Identität und Erbe« an der TU Berlin und der Bauhaus-Universität in Weimar. Sie ist Architekturhistorikerin, Architektin und Kuratorin; derzeit forscht sie an der RWTH Aachen.

Anmerkungen

- 1 *Delegationsaustausch mit dem Gebietskomitee Minsk, Brandenburgisches Landeshauptarchiv*, Nationale Archiv der Republik Belarus (BLHA), 503 SED BL Pdm 4373, S. 8.
- 2 Vgl. Michael Urban, *An Algebra of Soviet Power: Elite Circulation in the Belorussian Republic 1966–86*, Cambridge 1989, S. 1–10.
- 3 BLHA 503 SED BL Pdm 4373, S. 17–18.
- 4 BLHA 530 SED BL Pdm 4373, S. 52.
- 5 Ebd., S. 76.
- 6 E. Schubert emigrierte in den 1930er Jahren in die Sowjetunion, wurde im Krieg interniert und konnte in Minsk, angesichts des Fachkräftemangels beim Wiederaufbau nach dem Krieg, wieder als Architekt arbeiten.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd., S. 22.
- 9 Ebd., S. 23.
- 10 Werner Nerlich, Erwin Schubert »Restaurant Potsdam in Minsk«, in: *Möbel und Wohnraum* 9 (1972), S. 21–23, hier S. 22.
- 11 *Dokumentation zur Grundsatzentscheidung für das Terrassenrestaurant Minsk am Brauhausberg in Potsdam*, BLHA, 401 RdB Pdm 30217, unfoliert.
- 12 Telefoninterview mit Alexandra Diatlova, 2018; Interview mit Nikolai Bairachny, Minsk 2017. Vgl. auch Luise Fröhlich, Jörg Fröhlich, *Das Potsdamer Terrassenrestaurant »Minsk« und der Brauhausberg im Wandel der Zeit (1970–2015)*, Norderstedt 2015, S. 67.
- 13 *Fotoalbum Restaurant Minsk aus dem Personalarchiv von E. Diatlow*, Belorussische Staatliche Archiv der Wissenschaftlich-Technischer Dokumentation (BGANTD), f.158 op.1 d.40.
- 14 Telefoninterview mit Alexandra Diatlova, 2018; Interview mit Natalia Stelmashonok, 2018; Interview mit Valery Dovgalo, 2020 (geführt von Katya Ruskevich).
- 15 Vgl. Raisa Tchastnova, *Uladzimir Stal maschonak*, Minsk 1983, S. 45; und Fröhlich 2015 (wie Anm. 13).
- 16 Ebd.; auch Interview mit Nikolai Bairachny, Minsk 2017.
- 17 Interview mit Karl-Heinz Birkholz 2020. Auch betonten die Chronisten des Brauhausbergs, Luise und Jörg Fröhlich, in ihrem 2015 erschienenen Buch einen »gewissen exotischen Charme« des Restaurants, s. Fröhlich 2015 (wie Anm. 13), S. 61.
- 18 Uwe Klussmann, »Gegenwelt im Wald«, in: *DER SPIEGEL SPECIAL* 2 (2005), S. 74–75, hier S. 74; vgl. auch Helmut Heibe, »Aus den Akten des Gauleiters Kube. Dokumentation«, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte* 4-/1 (1956), S. 67–92.
- 19 Die Reste der Mooreiche wurden für die Innengestaltung eines Kaffenkahns verwendet, vgl. Hella Dittfeld, »Minsker Mooreiche für den Kaffenkahn«, in: *Neueste Nachrichten aus Potsdam*, 05.11.2005, online: <https://www.pnn.de/potsdam/minsker-mooreiche-fuer-den-kaffenkahn/22413390.html>, 31.08.2022.
- 20 Aleksandra Diatlova wurde beauftragt mit der Gestaltung des zentralen »olympischen« Baus der Hauptstadt, des Hotels »Planeta« in Minsk (fertiggestellt 1980); Valentin Prieschkin und Nikolai Bairachny wurde die »Olympische« Apotheke in Borisov (fertiggestellt 1980) anvertraut, vgl.: Oxana Gourinovitch, »Ingenieure der Traditionen: Gegenwart der Vergangenheit in der Architektur des sowjetischen Spätmodernismus«, in: Simone Bogner, Gabi Dolff-Bonekämper, Hans-Rudolf Meier (Hrsg.), *Instabile Konstruktionen*. (= Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 2227 »Identität und Erbe«, Bd. 2) II, Weimar 2022.
- 21 Im Detail wird dies es im folgenden Aufsatz analysiert: Gourinovitch 2022 (wie Anm. 20).

Fotonachweise

- [1]–[2], [10c] Fotograf unbekannt, Belorussische Staatliche Archiv der Wissenschaftlich-Technischer Dokumentation.
- [3] Dmitry Masly, 1980er, Privataarchiv Autorin.
- [4]–[6] Ulrich Frewel, 1970er, Privataarchiv Werner Nerlich.
- [7] Fotografen unbekannt, Ansichtskarten.
- [8] Zentralbild Straube 27.4.1967, Bundesarchiv, Bild 183-F0426-0203-006 / Fotograf: Straube
Lizenz CC-BY-SA 3.0.
- [9] OTFW, 2013, Wikimedia Commons, CCqBYSA
q3.0,2.5,2.0,1.0.
- [10] M. Börner, 1978, Privataarchiv Kathleen Kröger.
- [10a] Fotograf unbekannt, 1970er, Privataarchiv Vladimir Stelmashonok.
- [10b] Fotograf unbekannt, 1970er, Privataarchiv Kathleen Kröger.
- [11a] Fotograf unbekannt, Architektur der DDR.
- [11b] Fotograf unbekannt, Privataarchiv Karl-Heinz Birkholz.
- [12] Fotograf unbekannt, Privataarchiv Vladimir Stelmashonok.
- [13]–[15] Autorin, 2020.

Beton-Formstein-System

Antje Kirsch

Markante Artefakte der Kunst-am-Bau-Produktion der DDR sind Formsteine, die in verschiedenen Variationen und Konstruktionsformen in der Landschaftsarchitektur eingesetzt wurden. Innerhalb dieser meist von bildenden Künstlern entworfenen Elemente nimmt das serielle Beton-Formstein-System von Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht einen besonderen Platz ein. In seinem Variantenreichtum war es aber in erster Linie zur Gestaltung von Architekturoberflächen konzipiert.

Das serielle System stellt außerdem eine Schnittstelle zwischen dem angewandten und dem freien Werk beider Maler dar, die sich als Vertreter der ostdeutschen konkreten Kunst mit jeweils eigenständigen Beiträgen in diese jüngste Kunstgeschichte eingeschrieben haben. Das in den Werkverzeichnissen beider Künstler als Gemeinschaftsarbeit positionierte baubezogene plastische System ist mit seinen markanten geometrischen Elementen und ornamentalen Gestaltungsmöglichkeiten aber auch international ein eigenständiges Phänomen. Gleichwohl sind die konkreten Entwicklungsabschnitte, die sich über mehrere Jahre erstreckten, wenig erforscht. Das gilt auch für die Zusammenhänge zwischen Entwurfs- und Ausführungsarbeiten in einem ausdifferenzierten Auftragssystem der baubezogenen Kunst zu Beginn der 1970er Jahre.

So ist die Entstehung des seriellen Systems nicht ohne die Prägung der künstlerischen Ausbildung in der frühen DDR, die Einbindung der beiden Künstler in die Kollektivstruktur der Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler Kunst am Bau, Dresden, sowie

in die spezifische Planungslogik der sozialistischen Bauwirtschaft zu erklären.

Im seit 2020 laufenden interdisziplinären Forschungsprojekt *Wandbilder und künstlerische Architekturoberflächen zwischen 1952 und 1989 im Kontext der werktechnischen Ausbildung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Entstehung – Überlieferung – Erhaltung* an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden) wird auch das Formstein-System nach einer neu entwickelten Systematik zur Erfassung von Wandbildern untersucht, in welcher dieser Entstehungskontext berücksichtigt wird.¹ Die kunstwissenschaftliche Erforschung zu Kunst am Bau nach 1945 wurde bislang vor allem dadurch behindert, dass keine flächendeckende Dokumentation der Bestände vorliegt. Es fehlen wissenschaftliche Standards bezüglich konservatorischer, restauratorischer und denkmalpflegerischer Bewertungs- und Erhaltungsstrategien. Studien zu Werkstoffkunde, Kunsttechnologie und künstlerischen Werktechniken sind weitere Forschungsdesiderate. In diesem Kontext widmet sich das Projekt erstmalig einer interdisziplinär und breit angelegten restauratorischen Erfassung zur gezielten Erforschung von architekturgebundenen Kunstwerken, die auch die gemeinsame Ausbildung ihrer Urheber an der Hochschule für Bildende Künste Dresden und weitere Kooperationen einiger Absolventen – organisiert als Produktionsgenossenschaft Bildender Künstler (im folgenden Text Genossenschaft) Kunst am Bau – miteinbezieht.

Mit einer im Projekt entwickelten Systematik wird der Bestand der Wandgestaltungen, die in der Genossenschaft Kunst am Bau anhand des Auftragsbuches nachweisbar waren, neu erfasst. Dabei werden auch nicht mehr erhaltene Objekte mit einbezogen. Die Systematik führt zwei Erhebungsmethoden zusammen: die materielle, also restauratorische Bestandserfassung der Objekte und die Auswertung vorhandener Text- und Bilddokumente des Archives der Genossenschaft, aus Vor- und Nachlässen von Künstlern und Architekten sowie aus anderen relevanten Archiven. Die zu untersuchenden Objekte wurden innerhalb der Systematik in drei Objekttypen gruppiert, die sich unter anderem in der Beziehung zum Träger, ihren Rezeptionsbedingungen und den klimatischen Einflüssen, denen sie ausgesetzt sind, abgrenzen: die Fassadenobjekte, die Innenraumobjekte und die Freiraumobjekte. Letztere sind als Objekttyp in der Nachkriegsmoderne verstärkt in Erscheinung getreten und stellen als Kunstwerke, die losgelöst von einem Baukörper konzipiert und ausgeführt wurden, eine besondere Herausforderung für die Erfassungssystematik dar.

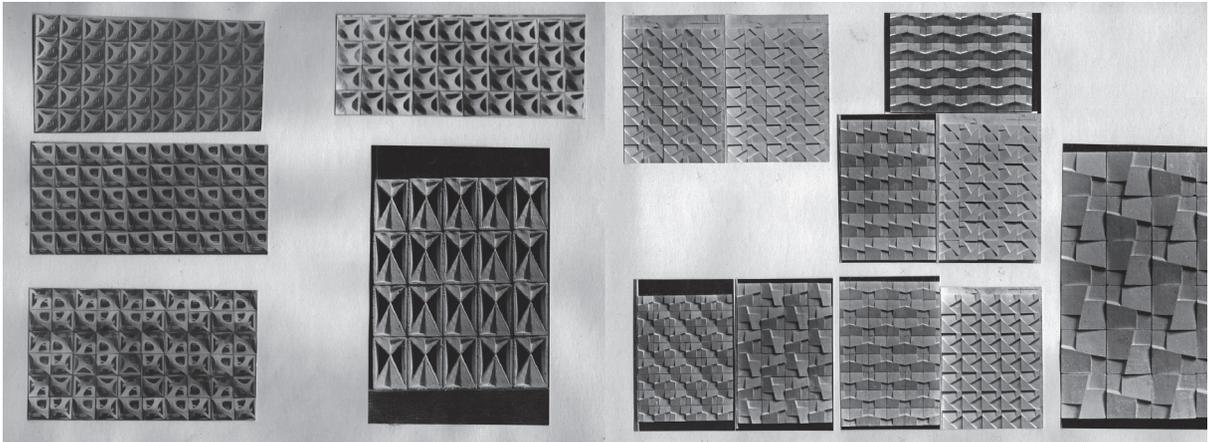
Zu den einzelnen Objekten werden die formalen Projektdaten erhoben (unter anderem Entstehungszeit, Bezeichnung des Projektes, Urheber, Standort, Erhaltungszustand), Daten zur Erfassung der ursprünglichen und aktuellen Rezeptionsbedingungen, Raum- und Ge-

bäudedaten zur Erfassung der architektonischen Bezüge sowie die Entstehungsmerkmale des künstlerischen Schaffensprozesses (wie Entwürfe, Werktechnik, Ausführung). Mittels der materiellen Bestandserfassung am Objekt wird unter anderem auch sein aktueller Zustand erfasst, der wiederum eine restauratorische Bewertung und vertiefende Materialanalysen möglich macht.

Eine zentrale Fragestellung des Projektes ist, wie sich die künstlerischen Werktechniken der Wandmalerei in dem untersuchten historischen Abschnitt entwickelten und welche Bedingungen zu diesen Entwicklungen führten. Die Gestaltungstechniken mit denen die Objekte geschaffen wurden, lassen sich nur in sehr wenigen Fällen den klassischen Techniken der Wandmalerei zuordnen. Generell sind es allerdings nicht völlig neue Techniken, sondern es lässt sich eine sehr breite Vielfalt variabel eingesetzter Techniken in Kombination von Materialien und bekannten Gattungen der bildenden Kunst erkennen. Viele Werke weisen starke Bezüge zur angewandten Kunst auf, ein Fakt, der sicher in zukünftigen Forschungen eine Rolle spielen wird.

Künstler als Urheber und Dienstleister in der Bauindustrie

Die Genossenschaft Kunst am Bau war 1958 von den Absolventen der Malerei der Hochschule für bildende Künste Dresden Rudolf Sitte, Siegfried Schade, Bruno Dolinski und Bruno Groth gegründet worden. Die Produktionsstätte der Genossenschaft wurde das ehemalige Anwesen des Dresdner Bildhauers Edmund Moeller. Das Atelierhaus mit angrenzendem Grundstück von ca. 4.000 m² bot den jungen Künstlern die funktionalen räumlichen Ressourcen, insbesondere baubezogene Arbeiten zu entwerfen und bis zur Montagereife umzusetzen. Die gesetzlichen Regelungen zur künstlerischen Ausgestaltung von Bauten und bei Freiraumplanungen in der DDR und die daraus resultierende dauerhafte Bereitstellung finanzieller Mittel für Kunst am Bau waren der organisatorische, ideologische und finanzielle Rahmen, in dem die Genossenschaft in der Organisationsform einer Produktionsgenossenschaft des Handwerks bis 1992 ihre aktive Geschäftstätigkeit ausübte. In den ersten Jahren versuchten die Künstler, in vielen Bereichen der angewandten und der baubezogenen Kunst Fuß zu fassen. Wandmalereien und keramische Plattenmosaike gehörten zu den frühen, aber selten ausgeführten Projekten. So entwickelten die Künstler selbst keramisches Geschirr oder Kleinmöbel mit Mosaikverzierungen. Alles wurde im Atelier hergestellt oder konfektioniert und dann über den Handel angeboten. Dazu kamen die Entwicklung von Spielgeräten für Spielplätze, die Gestaltung von Brunnenbecken und -plastiken, die Entwicklung eines Beschichtungsverfahrens für die Fassadengestaltung, um nur einiges zu nennen.



[1] Musterbuch Versuchsreihe, um 1964

Der Umbruch in der Architektur zum Ende der 1950er Jahre, der zunehmende Einsatz von Typenbauten und die großindustrielle Vorfertigung von Bauelementen führte auch zu einem arbeitsteilig neu organisierten Prozess von Entwurf, Planung und Ausführung. Giulio Carlo Argan beschreibt den Wandel in der Architektur, beginnend nach 1918 und radikal fortschreitend nach 1945 mit der Konsequenz, dass »ein offenes dynamisches Bauschema das traditionelle, geschlossene und statische ersetzt.«² Die Künstler in der DDR waren über die gesetzlichen Regelungen zur Kunst am Bau besonders im Bereich der plastischen Fassadengestaltung an diesem Prozess beteiligt. Die Auftragsabwicklung, die durch Archivadokumente der Genossenschaft belegt ist, lässt den Schluss zu, dass Impulsgeber durchaus lokale Akteure, wie Stadtarchitekten, Kulturämter oder auch die Baukombinate waren. Dass zu den Faktoren der Entwicklung dieser Architekturelemente ein kreatives künstlerisches Zentrum in Zusammenarbeit mit der Bauindustrie gehörte, belegt auch das Wirken des Bildhauers Hubert Schiefelbein als Dozent an der Hochschule für Architektur und Kunst Weimar. Dieser konnte ebenfalls eine Reihe von Neuschöpfungen plastischer Elemente in die Produktion überführen.³ Eine weiterführende Analyse zu anderen Entwurfskontexten steht hier von Seiten der Forschung noch aus.

Die Entwicklung eines Programmes mit mehreren Formen sowohl für die ornamentale Fassadengestaltung als auch für durchbruchplastische freistehende Wände wurde von der Abteilung Städtebau und Architektur des Rates der Stadt Dresden bei der Genossenschaft 1964 als Versuchsreihen für durchbrochene Betonelemente beauftragt.⁴ Die schmale Akte im Archiv der Genossenschaft dokumentiert lediglich die Auftragserteilung, aber keine Zielvorgaben oder andere konzeptionelle Überlegungen. Überliefert ist

ein Musterbuch,⁵ das von den Künstlern angefertigt wurde, in dem eine ganze Kollektion von Betonelementen dokumentiert ist. [Abb. 1] Der Umfang der ausgeführten Arbeiten lässt allerdings den Schluss zu, dass im Zeitraum vor und nach der Auftragserteilung (November bis Dezember 1964) bereits an der Entwicklung von Strukturelementen gearbeitet wurde. Adler meldete bereits 1963 ein Patent für ein Verfahren zur Herstellung von reliefartigen Oberflächen und durchbrochenen Wänden an.⁶ Er hatte ein Formnegativelement entwickelt, das unter maximaler Ausnutzung eines Formkastens eine Vielzahl von Mustervarianten ermöglichte, ohne dass dazu neue Formen angefertigt werden mussten. Ein praktischer Einsatz ist allerdings nicht überliefert.

Die Bildhauer Egmar Ponndorf, Vinzenz Wanitschke, der Keramiker Dieter Graupner arbeiteten mit den Malern Rudolf Sitte, Friedrich Kracht und Karl-Heinz Adler bei den Entwurfsarbeiten für die Versuchsreihe im gemeinsamen Atelier. Entworfen wurden plastische Elemente für Fassaden und freistehende Wände und die sich daraus ergebenden möglichen Kombinationen für verschiedene Anwendungsbereiche, so unter anderem für die Fertigung von Platten, die einzeln oder in Großplatten verlegt werden oder Formen, die bei der Plattenherstellung in die Matrizen eingelegt werden konnten.

Publiziert wurde das Programm unter der Überschrift *Industrielle Plastik* durch den Architekten und Genossenschaftsmitglied Gerd-Rainer Grube.⁷ Der Artikel warb für durch Künstler geschaffene Reliefstrukturen, die angepasst an die industrielle Bauweise eine Gestaltung der monotonen Fassaden des Plattenbaus ermöglichen sollten. Gezeigt wurden unter anderem die verschiedenen Effekte, die die Struktur der Elemente und der wandernde Lichteinfall im Tagesablauf an einer Fassade bewirken, sowie Elemente, die Vorhangfassaden, Trenngitter und so weiter erzeugen und ein Winkelstein, der nach einem Baukastenprinzip verwendet werden kann. Grube verweist auf die konstruktiven Möglichkeiten, die von den Künstlern bei der Entwicklung durchbruchplastischer Wände untersucht wurden: »Einzelemente vermauert, Einzelemente in der Großplatte vergossen, Matrizen in die Form eingelegt.«⁸ Analog dazu wurden für reliefplastische Flächen »Vorsatzplatten am Bau versetzt, Einzelemente in der Großform als verlorene Schalung und Einlegen von Matrizen in die Form« untersucht.⁹

In den folgenden Jahren erhielten die Künstler verschiedene Aufträge für Fassadengestaltungen und freistehende Formsteinwände. Dabei bildeten sich verschiedene kleinere Arbeitsteams heraus, die für den Entwurf und anfänglich auch die bauliche Ausführung der Objekte gemeinsam beauftragt wurden. Später nahmen verschiedene Baubetriebe auf der Grundlage der entworfenen Matrizenformen die Elemente standardmäßig in den Produktionsprozess auf, die Künstler



[2] Vinzenz Wanitschke, Egmar Ponndorf, Johannes Peschel, Linsenstein, 1971, Dresden



[3] Vinzenz Wanitschke, Egmar Ponndorf, Johannes Peschel, Linsenstein, 1969, Schwedt

erhielten Lizenzgebühren für die Nutzung der Formen durch Dritte. Neben dem gezielten Einsatz von Beton entwickelten Rudolf Sitte und Dieter Graupner ein mehrteiliges durchbruchplastisches Element aus Steinzeug mit Salzglasur, das vor allem in Cottbus und Dresden eine besondere Robustheit im Stadtraum als Abgrenzungsmauer bis in die Gegenwart bewiesen hat. Die Strukturmauer im Touristengarten in Dresden an der Prager Straße geht auf den Entwurf von Vinzenz Wanitschke zurück, die Entwicklung und Aufstellung in verschiedenen Varianten erfolgte in der Zusammenarbeit mit Johannes Peschel und Egmar Ponndorf. [Abb. 2]

Das Prinzip der Gestaltung war, mit dem einzelnen Stein ornamentale Effekte auf einer bestimmten Fläche zu erzielen. Eine andere wichtige Gestaltungsaufgabe war die der Durchbrüche. So konnte das Element selbst als Durchbruchelement konzipiert werden, was aber eine aufwändige Herstellung bedeutete. Weiter konnten Durchbrüche durch Zusammensetzen von geöffneten Formen erzielt werden. Welche Qualität ein Stein in der Ausarbeitung hatte, zeigte sich in den Randbereichen: An einigen Steinen war ein Abschluss als Mauerkante geformt, der Linsenstein hingegen musste wiederum eingefasst werden, um einen geschlossenen Mauerabschluss zu ermöglichen. [Abb. 3]

Die Projektierung der Mauern wurde von den Künstlern meist in enger Zusammenarbeit mit den Landschaftsarchitekten oder Bauingenieuren durchgeführt. Viele Mauern hatten Eckausbildungen oder wurden an hängigem Gelände errichtet. Die Auswirkungen auf Gestaltung und Konstruktion waren vielfältig. Nach der Abstimmung der Entwürfe mit dem jeweiligen Auftraggeber wurden Versetzpläne gezeichnet mit den verbindlichen Angaben für den Aufbau durch die Baufirmen. Mit der Zeit entwickelten sich routinierte Abläufe zwischen den Auftraggebern, den Künstlern und den Zulieferbetrieben der Formsteine.

Die Neuentwicklung: das serielle Beton-Formstein-System

Eine enge Arbeitsgemeinschaft gingen ab circa 1962 Adler und Kracht ein. Nach einer Musterzeichnerlehre 1947 hatte Karl-Heinz Adler Malerei an der Hochschule für bildende Künste Dresden und Berlin (West) studiert. Ab 1956 arbeitete er als Assistent von Reinhold Langner, der eine Professur für Bauplastik an der Fakultät Architektur an der TH Dresden innehatte, und begann dort mit bauplastischen Übungen in der Lehre und mit Forschungen zu keramischen Materialien¹⁰ für die künstlerische Fassadengestaltung. 1960 trat er in die Genossenschaft ein, auch, da er hoffte, einige seiner Forschungsarbeiten unter dem Dach dieser Organisation in die Praxis überführen zu können. In der Genossenschaft konnten einige Aufträge mit einem neuen Silikatstein realisiert werden, wie die Verkleidung des Foyers im Kino Kosmos in Berlin 1963. Adler lieferte hier den künstlerischen Entwurf, realisiert wurde die Herstellung der Platten zusammen mit den Künstlern der Genossenschaft in Handarbeit.

Friedrich Kracht hatte nach einer Bauzeichnerlehre Malerei an der Kunstschule von Hans Tombrock in Dortmund studiert und war seinem Lehrer 1950 an die Hochschule der Künste nach Weimar gefolgt. 1951 wechselte er an die Hochschule für Bildende Künste nach Dresden und studierte dort Malerei und Wandmalerei bei Rudolf Bergander und Heinz Lohmar. Seit 1953 war er als Mitglied des Verbandes Bildender Künstler freischaffend in Dresden tätig. Bis 1960 führte er vor allem Wandbilder in Dresden aus. In einigen wenigen Ausstellungen zeigte er vor allem die auf seinen Studienreisen entstandenen Aquarelle und Grafiken, die er mit dem Quellstift gezeichnet hatte. 1960 trat er in die Genossenschaft Kunst am Bau ein und widmete sich in den folgenden zehn Jahren fast ausschließlich der baubezogenen Kunst.

Mit den ornamentalen Fassadengestaltungen des Dresdner Hotels Newa und der Verwaltungsgebäude des Robotron-Komplexes haben insbesondere Friedrich Kracht und Karl-Heinz Adler in der Zusammenarbeit mit den Architekten markante Gebäude der Moderne in Dresdens Innenstadt geschaffen.

Der Einsatz der immer wieder gleichen Elemente und die damit drohende Monotonie führte die Künstler immer wieder zusammen bei der Suche nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Beide beschrieben die Situation später so: »Betonformsteine für Fassaden, Innenwände und Trennwände wurden bisher in der Regel unrationell hergestellt. Für eine entsprechende Situation im städtebaulichen Raum bzw. am Einzelbauwerk wurden Formsteine speziell entworfen und hergestellt. Sie wurden funktionell, ästhetisch, bautechnisch, technologisch sowie in ihrer mechanischen und chemischen Beanspruchung der einmaligen Situation angepasst. Ihre geringe Stückzahl gestattete keine se-

rienmäßige Herstellungstechnologie. So entstand ein hoher Arbeitsaufwand beim Formenbau und beim Gießen der Steine, der sich in hohen Kosten auswirkte.¹¹ Seit 1969 erprobten Adler und Kracht zwei neu entwickelte Elemente, deren Randbereiche deckungsgleich ausgebildet waren und damit eine neue gestalterische Vielfalt erschlossen. Eingesetzt wurden die Elemente zur Gestaltung einer Wandfläche eines Verwaltungsgebäudes des VEB Fortschritt Landmaschinen in Neustadt/Sachsen. Die Abmessungen der Elemente waren $53,5 \times 53,5$ cm, die Relieftiefe 4 cm.¹² Das Format der Elemente entstand in Korrespondenz mit der Ausdehnung der Wandfläche.

Um die entworfenen Elemente in die Produktion zu überführen, die zwar technologisch, aber nicht organisatorisch auf diese neue Kooperation eingestellt war, stellten die Künstler zuerst ein Gipsmodell vor, aus dem nach der Abnahme durch den Auftraggeber die Elemente im Größenverhältnis 1:1 für den Formenbau selbst gefertigt wurden. Alle Prozesse organisierten und überwachten sie zu Beginn noch selbst und zeichneten die Verlegepläne. Der Entwurfs- und Fertigungsprozess für die Gestaltungstechnik der Fassadenvariante unterschied sich zuerst noch nicht wesentlich im Ablauf von der herkömmlichen Produktion, sogar die Holzverschalung kam anfänglich noch zum Einsatz.

Seit 1969 arbeiteten Adler und Kracht systematisch an der Entwicklung von vier Formen, die miteinander kombiniert werden konnten. 1970 schlossen sie eine sogenannte Neuerer-Vereinbarung mit dem VEB Stuck und Naturstein, einem Berliner Betrieb, der die Entwicklungsarbeit der beiden Künstler an einem festen Produktprogramm nun bezahlte.¹³

1972 meldeten Adler und Kracht das Wirtschafts-Patent *Matrizen zur Herstellung von plastisch-ornamentalen Bauelementen* an. Im Patenttext heißt es zum dargestellten Gestaltungsraster: »Bereitgestellt wurden mit dem Patent die Figuren für acht verschiedene Matrizen, deren Grundformen auf einer Linearführung beruhen, die jede vertikale, horizontale, diagonale, geschwungene oder gestreut ornamentale Anordnung zulässt.«¹⁴

Die Steine haben eine Abmessung von 60×60 cm, die Relieftiefe der Fassadenelemente beträgt 5 cm, als Gussform dienten Kunstharz-Matrizen. Als Beton wurde Sichtbeton B 300 verwendet, eine Trockenmischung aus Portlandzement und Sanden. Anfang 1975 bringen die Genossenschaft und der VEB Stuck und Naturstein einen Katalog *BETON Formstein Programm* heraus, der ein Bestellsystem installiert. [Abb. 4, 5] Die grafische Gestaltung ist die Arbeit von Wolff-Ulrich Weder, der als Gebrauchsgrafiker 1968 in die Genossenschaft eingetreten war. Neben dem Sortiment wurden im Katalog auch einige von Adler und Kracht entworfene Objekte als Referenzen abgedruckt. Der Katalog bietet zwölf verschiedene Grundformen von Elementen an. Die Be-



KH

GE

GHE

**Kanten
Halb-Elemente**

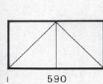
Elemente für gerade Kantenaus-
bildung an einseitig plastisch
verkleideten Wänden.

**Geschlossenes
Eck-Element**

Element für gerade Eckenaus-
bildung an beiderseits plastischen Wänden.

**Geschlossenes
Halbes Eck-Element**

Element für gerade Eckenaus-
bildung an einseitig plastisch ver-
kleideten Wänden.





[6] Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht, Relief an der Sporthalle, Bautzen, 1974

zeichnung der verschiedenen Steine ist nach der Ausbildung nach Schalen-, Durchbruch-, Kanten- und Eckelementen sortiert. Im kurzen Katalogtext wird die Anwendung des Programms für plastisch-dekorative Wandgestaltung empfohlen. »Ein universelles System plastischer Betonelemente zur Ausführung einfacher Strukturen, ornamentaler Flächengliederungen und zur freien dekorativen Gestaltung von Wänden, Wandöffnungen und freistehenden räumlichen Gebilden.«¹⁵

Zwischen 1970 und 1989 wurden mehr als 300 Aufträge in der Werktechnik des seriellen Formsteinsystems ausgeführt. Der Workflow ist folgendermaßen aufgebaut: Die Entwurfsarbeiten wurden mit den Künstlern Adler und Kracht vertraglich vereinbart. Diese lieferten die Entwürfe sowie die bestätigten Versetzpläne. Die Planunterlagen waren umfangreich und aufwändig. Sie enthielten die Angaben zu Bewehrungen und Fundamenten, denen die statischen Berechnungen zu Grunde lagen. Dafür arbeitete für die Genossenschaft eigens ein Statiker, da durch die verschiedenen Gestaltungsvarianten praktisch immer wieder Unikate entstanden, die verschiedene Konstruktionen notwendig machten.

Für die Entwurfsarbeiten hatten sich die Künstler zuerst Stempel entwickelt, als das System aus den vier genannten Steinen bestand. Nachdem das Verfahren über die zwölf Elemente patentiert war, wur-

den die grafischen Umsetzungen der verschiedenen Steine im Buchdruck auf Bögen gedruckt, die dann in einem Legesystem für die Entwürfe und die Versetzpläne verarbeitet wurden. Weiterhin wurden dazu die Stücklisten für die Bestellung des Materials geliefert. Bestellt haben dann die ausführenden Baubetriebe die Elemente beim VEB Stuck und Naturstein.

Eine der ausgeführten und erhaltenen Fassadengestaltungen ist der an drei Seiten umlaufende Fries an der Sporthalle in Bautzen. [Abb. 6] Die Fassade ist inzwischen verändert worden. Die Oberfläche des Reliefs wurde farbig überfasst.

An der Fassade ist sichtbar, dass auch Ecklösungen für umlaufenden Gestaltungen möglich waren. Zur Ausführung schreibt Friedrich Kracht 1974: »Gemäß den vorliegenden Versetzplänen werden die Formsteine als Verkleidungselemente in die zu diesem Zweck ausgesparten Flächen eingesetzt. Die Befestigung erfolgt in der üblichen Weise durch rechtwinklig gebogene Klammern aus Baustahl von 8 mm Durchmesser, deren Länge von der Beschaffenheit des Untergrundes abhängt.«¹⁶ Weiterhin weist er darauf hin, eventuelle Längendifferenzen über die Fugenbreiten auszugleichen und bittet, vor den Versetzarbeiten benachrichtigt zu werden, um bei den Arbeiten anwesend zu sein.

Ein vollständiges Verzeichnis konnte im Rahmen des laufenden Forschungsprojektes nicht erstellt werden. Erfasst wurden allerdings vollständig die Fassadengestaltungen. Damit wurde dokumentiert, dass die Künstler temporär einen Einfluss auf die Baukörpergestaltung hatten. Ebenfalls wurden freistehende Wände erfasst, die noch erhalten sind. Der Bestand ist dadurch gekennzeichnet, dass zahlreiche Versetzpläne überliefert sind, die eine Analyse der verschiedenen Gestaltungsprinzipien in weiterführenden kunstwissenschaftlichen Untersuchungen ermöglicht. Mithilfe der Erfassungssystematik wurde eine forschungstechnische und -organisatorische Basis dafür im Projekt geschaffen.

Die restauratorische Erfassung ausgewählter Objekte konnte bereits einige wesentliche Erkenntnisse zum materiellen Bestand liefern: Ein häufig auftretendes Schadensphänomen sind freiliegende korrodierende Armierungen bei freistehenden Wänden, in einigen Fällen sind nur noch Fragmente erhalten und in vielen anderen wurde die Betonoberfläche farbig überfasst. Es gibt Dekonstruktionen, Neufassungen oder eingelagerte Objekte. Eine weitergehende Forschung kann Fragen nach dem Variantenreichtum der Objekte stellen, besondere Gestaltungslösungen herausarbeiten und die arbeitsteiligen Entwurfsprozesse vor allem bei den Fassadenobjekten untersuchen, die die Arbeitsroutinen der Architekten berührt haben. Das serielle System ist mit seinen unendlichen Möglichkeiten nichtsdestoweniger ein künstlerisches Produkt, das in seiner komplexen Dimension noch manche Entdeckung bereithält.

Antje Kirsch studierte bis 1987 an der Fachschule für Werbung und Gestaltung, Berlin; anschließend war sie als Regieleiterin in der DEWAG (Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft), Dresden, sowie als Mediengestalterin in verschiedenen Druckereien tätig. Seit 2004 arbeitet sie mit der Genossenschaft Kunst + Bau zusammen. 2008 erlangte sie in Medienforschung, Medienpraxis und Soziologie einen Bachelor of Arts an der TU Dresden und 2019 den Master of Arts Soziologie (Individualisierung und Sozialstrukturanalyse) an der Fernuniversität in Hagen. Seit 2009 ist sie die Leiterin des neu aufgebauten »Projekts Genossenschaft Kunst am Bau Dresden«. Sie ist Designerin und Leiterin des Forschungsprojekts »Kunst am Bau« an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

Anmerkungen

- 1 Online: <<https://www.hfbk-dresden.de/wandbilder-und-kuenstlerische-architektureroberflaechen/>>, 1.12.2021.
- 2 Giulio Carlo Argan, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880–1940*, Berlin 1977, S. 46.
- 3 Felix Rössl, »Ornament des Plattenbaus. Hubert Schiefelbeins Betonformsteine im Bezirk Erfurt (1970–1979)«, in: Hans-Rudolf Meier (Hrsg.), *Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus*, Weimar 2014 (= Forschungen zum baukulturellen Erbe der DDR, Nr. 3), S. 171–216.
- 4 Rechnung Versuchsreihe für durchbrochene Betonelemente 1964, Archiv PG Kunst am Bau, Dresden, A_13_65.
- 5 Musterbuch, undatiert, um 1965, Archiv PG Kunst am Bau.
- 6 Karl-Heinz Adler, »Verfahren zur Herstellung von reliefartigen Oberflächen und durchbrochenen Wänden«, Patentschrift DD00000032003A1, 5.10.1964, online: <<https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?action=pdf&docid=DD00000032003A1>>, 1.12.2021.
- 7 Gerd-Rainer Grube, »Industrielle Plastik«, in: *Architektur und bildende Kunst, Deutsche Architektur* 12/1965, S. 726–731, hier S. 726.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Niels-Christian Fritsche, »Angewandte Freiheit und intuitive Wissenschaft: die Patente, Methoden und Systeme von Karl-Heinz-Adler«, in: Ingrid Mössinger, Sabine Tauscher (Hrsg.), *Karl-Heinz Adler. Werke 1942–2010*, München 2012 (= Phantasos, 10), S. 76–109, hier S. 80.
- 11 Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht, »Betonformsteine«, in: *Form + Zweck* 2 (1972), S. 32–34, hier S. 32.
- 12 Auftragsunterlagen: Honorarabrechnung, Rechnung für die Herstellung von Betonformsteinen, Fa. Reichert Fuchshain, für den Haupteingang VEB Fortschritt Landmaschinen einschließlich Schriftwechsel 1970, Archiv PG Kunst am Bau, A_108_70.
- 13 Neuerer-Vereinbarung *Entwicklung Beton Formstein Programm mit Fa. Stuck und Naturstein 1970*, Archiv PG Kunst am Bau, A_48_73.
- 14 Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht, »Matrizen zur Herstellung von plastisch-ornamentalen Bauelementen«, Patentschrift DD00000094951A1, 5.1.1973, online: <<https://depatisnet.dpma.de/DepatisNet/depatisnet?action=bibdat&docid=DD00000094951A1>>, 1.12.2021.
- 15 Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht, VEB Stuck und Naturstein, *BETON Formstein Programm*, Dresden 1975, unpaginiert.
- 16 Auftragsunterlagen: Honorarabrechnung, Rechnung, Erläuterungsbericht 1974, Archiv PG Kunst am Bau, A_135_74.

Fotonachweise

- [1] Archiv PG Kunst am Bau.
 [2]–[3], [6] Antje Kirsch.
 [4]–[5] Archiv PG Kunst am Bau; Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Karin Kracht, Wolff-Ulrich Weder und Ingrid Adler.

Karl Clauss Dietel: Bauhaus und offene Form

Walter Scheiffele*

Gestalter wie Karl Clauss Dietel und Rudolf Horn wird man wohl zu den erfolgreichen und wirkungsmächtigen in der DDR zählen können. Sie folgten jener ersten Generation der Moderne nach, die wie Mart Stam¹ und Selman Selmanagič am Bauhaus in Dessau gelehrt oder studiert hatten, und die an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee in schwere Konflikte mit einer doktrinären Kulturpolitik im Streit um das Bauhauserbe in der DDR gerieten.

Tradition Bauhaus

Der große Vorläufer war Mart Stam, er hatte bereits, seit 1948 Rektor der Akademie der Künste und der Hochschule für Werkkunst in Dresden, den »Industrial Designer« angekündigt. In diesem geistig wie politisch umkämpften Feld zwischen bildender Kunst und industrieller Formgebung in Dresden ist Rudi Högner, der spätere Lehrer Dietels, Mart Stam begegnet, und er hat in Weißensee fortgesetzt, was Stam dort 1953 untersagt wurde. Theo Balden war am Bauhaus in Weimar, lernte von Oskar Schlemmer und Lászlo Moholy-Nagy, von 1950 bis 1958 lehrte er in Weißensee. Selman Selmanagič studierte von 1929 bis 1933 am Bauhaus Dessau bei Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer, von 1950 bis 1970 war er Leiter der Architekturabteilung in Weißensee. In den 1950er Jahren, als die Ausbildung junger Gestalter mit Industrieorientierung an der Hochschule in Weißensee ihren Anfang nahm und sie dann von den ersten Diplomanden nach Halle an die Hochschule für industrielle Formgestaltung weiter-



[1] Karl Clauss Dietel, Lutz Rudolph, *Erika E120 comfort*, 1974–76, Fertigung seit 1978, Robotron Dresden, Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung Karl Clauss Dietel, Inv.-Nr. KCD-7.3-29

getragen wurde, waren diese beiden ehemaligen Kunsthochschulen die Ausbildungszentren für Produktgestalter.

Clauss Dietel, der 1953 bis 1956 an der Ingenieurschule in Zwickau Karosseriebau studiert hatte, setzte sein Studium in Weißensee von 1956 bis 1961 fort. Sein Lehrer Rudi Högner hat ihn in Zwickau aufgefordert, der technischen Profession eine gestalterische in Weißensee hinzuzufügen; Högner, der von Mart Stam in Dresden den Impuls einer modernen, auf die Industrie gerichteten Formgebung aufgegriffen hatte und 1950 Leiter der Abteilung »Industrielle Formgestaltung« an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden war; Högner, der Mart Stams Industrieprogramm (»Institut für industrielle Gestaltung«), nachdem dieser aus Weißensee vertrieben war, dort fortführte in der Abteilung »Formgestaltung« und damit die Gestaltung industrieller Geräte und Maschinen voranbrachte; Högner, der, wie Hirdina notierte, Beziehungen zu vielen Industriebetrieben, »in den sechziger Jahren sind es über zweihundert«², pflegte: Er hat vollendet, was Stam begonnen hatte.

Von Weißensee und Halle ging die industrielle Formgestaltung in der DDR seit den 1950er Jahren aus. Dass diese Entwicklung in anderen Bahnen als die parallel an der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm stattfindende verlief, das verdankte sich dem Wirken der Weimarer und Dessauer Bauhäusler in Weißensee. Dort trafen Studenten auf Bauhäusler wie Balden und Selmanagič, nicht anders als in Ulm auf Bill und Albers. Das moderne Formverständnis wurde in diesen Fällen aus erster Hand an die nächste Generation weitergereicht. Aber das blieb die Differenz zwischen diesen beiden Hochschulen der Moderne: In Ulm hatten Lehrende wie Otl Aicher, Tomas Maldonado und Gui Bonsiepe das Design weitgehend von der Kunst gelöst und Studiengänge aus ihrer jeweils eigenen Formenlogik entwickelt. In Weißensee dagegen blieb der Vorkurs nach Bauhausmuster erhalten. Eine auf das Ganzheitliche zielende Ausbildung intendierte, dass die Studierenden sich zwischen den Fachgebieten bewegen konnten. »Verzahnung«, so Dietel, war der Begriff, den Selmanagič dafür verwendete.³

So kam Dietel, ebenso wie seine Kommilitonen, darunter Lutz Rudolph, mit dem er jahrzehntlang freiberuflich die Formgebung in der Industrie beeinflussen sollte, mit einer verschwiegenen, aber doch regen Bauhaus-Moderne in Berührung und konnte nach einer Gestaltkonzeption suchen, die den industriellen und alltäglichen Bedingungen dieser anderen Gesellschaftsformation angemessen sein sollte. Er trieb das Formkonzept weiter voran: hin zum »offenen Prinzip«, das eine dem Nutzer zugewandte Beweglichkeit, ja Austauschbarkeit von Form- und Konstruktionselementen intendierte; und zur »Gebrauchspatina«, die moderne Formen erst langlebig macht und anschmiegt an die Gebrauchenden. Das ganzheitliche Denken führte Dietel Anfang der 1970er Jahre, nach einem Jahrzehnt Industrierfahrung, zu theoretischen Schlussfolgerungen, die bis heute nicht an Bedeutung verloren haben.

Automobilform

Im Januar 1961 hatte Dietel in der von Högner geleiteten Abteilung »Formgestaltung für die Industrie« in Weißensee seine theoretische Diplomarbeit mit dem Titel »Probleme der Formgestaltung im Kraftfahrzeugbau der DDR« vorgelegt. Die entscheidende Frage für ihn war die nach der Heckform des Autos. In einer Zeit, in der bis auf wenige Ausnahmen das Stufenheck die Form der Automobile prägte, entschied er sich für ein Steilheck. Alfred Jante, Direktor des Instituts für Kraftfahrwesen an der TU Dresden, »sah sich mein Diplommodell an – da hatte ich auch alle Vollheckvarianten stehen, hatte versucht, ähnlich wie in der Architektur, Bauhausideen natürlich, für die Nutzer durch große Fensterflächen ein befreiendes Verhältnis vom Innenraum zum Außen zu schaffen, auch mit einem einmalig großen Heckfenster; und er sagte: ›Dieses große Fenster, das ist einzusehen. Können Sie nicht eine Vorrichtung machen, um das verhüllen zu können?‹ Von diesen Dresdnern bekamen wir keine Unterstützung. Anders waren die vom Amt für Standardisierung und Messwesen. Die prüften Entwicklungen der Serienfahrzeuge auf Messwerte, physikalisch präzise. Und das zeichnete uns eben auch aus. Deshalb stehen wir in der Tradition des Funktionalismus und des Bauhauses. Wir gingen immer von einer funktionalen Gestaltung aus. Styling war für uns ein rotes Tuch.«⁴

Heliradio

Im Jahr 1960 entwickelten Dietel und Rudolph erste Geräte für den Phonogerätehersteller. Sie kamen dem Bedürfnis einer Bevölkerung entgegen, die von der spürbar werdenden Industrialisierung neue Produkte erwartete. »Neue Architektur – neue Wohnungen – neue



[2] Karl Clauss Dietel, Lutz Rudolph, *rk 90 sensit cubus*, Heliradio Limbach-Oberfrohna, 1984–1987, Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung Karl Clauss Dietel, Inv.-Nr. KCD-7.2-33

Geräte«, diesem Programm folgend, entstanden Radiogeräte, die ähnlich wie die An- und Aufbauprogramme der Möbelhersteller in Bewegung kamen. Vorbild und Parallele zugleich waren die Radios der Firma Braun, allen voran der Phonosuper SK 4 im Jahr 1956 von Hans Gugelot und Dieter Rams. Auch die neuen Radios der Hempel KG verabschiedeten den Gestus des »Radio-Möbels«, nahmen technische Form an, und wurden, vorerst durch die Trennung von Steuergerät und Lautsprecherbox, ähnlich variabel wie die Möbel um sie herum.

Mit dem blechummantelten RK 3 entwickelten die Gestalter von 1963 bis 1966 die »Bausteinserie«. Härter und nüchterner in ihrer technischen Form als die westlichen Vorbilder, erschien RK 3 zusammen mit seinen kombinierbaren An- und Aufbauteilen wie eine Antithese zu allen konventionellen Möbel-Geräte-Formen. Die Diktion Dietels aufnehmend, wagten die Redakteure von *form und zweck* unter den kritischen Augen politischer Kontrolleure eine solche Aussage: »Ziel war es, Geräte mit betont technischem Charakter für die Wohnsphäre zu schaffen, die sich klar gegen konventionelle ›Tonmöbel‹ und modernistische Erzeugnisse abgrenzen.«⁵ Die technische Formgebung hatte sich gegen alle Behinderungen durchgesetzt.

Mit dem rk 5 sensit um 1967 ging das Gestaltkonzept von Dietel und Rudolph dann auf. Die Blechummantelung des Gerätes war jetzt formvollendet. Die Kunststoff-Seitenteile, die die Ära der Holzfurnierteile ablösten, trugen dazu bei. Der Gerätetyp hatte sich endgültig

vom Mobiliar emanzipiert. Zugleich lösten sich die Gestalter von den ebenso formal wie funktional geordneten Tasten und Knöpfen der vorherigen Gerätegeneration. Jetzt wirkten die sich von der HfG Ulm unterscheidenden Formprinzipien aus Weißensee aus. Das technoide Formvokabular wurde umgeformt. Die Plastizität des Geräts und seiner Bedienungselemente nahm zu. Lautsprecher führten jetzt ein Eigenleben. Als Kugeln und Vielflächener lösten sie sich aus der Dominanz kubischer Formen.

Anfang der 1970er Jahre griff die Industrieplanung der DDR auch in die Hempel KG ein, die enteignet wurde. Heliradio wurde VEB Gerätebau Limbach. Für Clauss Dietel und Lutz Rudolph begannen »die bleiernen Zeiten«. Aber mit dem rk 90 sensit cubus setzte sich die bei Heliradio begonnene Entwicklung fort. [Abb. 2] Dietel: Das Gestaltkonzept »zielt auf Langlebigkeit für Nutzer und Produzenten. Durch das ausgeprägte offene Prinzip sind denkbare Entwicklungsvarianten weit über ein Jahrzehnt hinaus vorstellbar.«⁶ Das »Gleichbleibend-Wandelbare« bildete die Konstante in ebenso erstarrten wie bewegten Zeiten. Die Gestalter, Künstler und Techniker zugleich, hatten sensibler und schneller auf die unabwendbaren Veränderungen reagiert.

Trabant

Dietel hatte schon im Rahmen seiner Diplomarbeit mit Konstrukteuren über die Integration von Gestaltern in den Fahrzeugbau beraten, diese Integration bildete den Ausgangspunkt für eine folgenreiche gestalterische Arbeit im Fahrzeugbau. In Eisenach wurde seit 1956 der Wartburg 311 produziert, in Zwickau seit den frühen 1960er Jahren der Trabant P 50. Auf diese beiden Pkw-Typen konzentrierten sich die Entwickler nach einer radikalen Typenbereinigung. 1963 lud der Hauptkonstrukteur Werner Lang vom VEB Sachsenring Automobilwerke Zwickau Dietel zur Mitarbeit an der Entwicklung des Trabant ein. Die Bemühungen der Techniker wie der Gestalter galten einem den »sozialen Ansprüche(n)« der Gesellschaft entsprechenden Fahrzeugtyp.

Dem Trabant P 50 folgte bei Sachsenring eine lange Reihe von Modellversuchen, an denen die Entwickler und wieder Dietel und Rudolph arbeiteten. Nach funktionalen Verbesserungen im Innenraum drängten die Gestalter um 1965 auf ein Gesamtkonzept für den P 603. [Abb. 3] Sie gingen mit den Technikern von einer Vollheck-Limousine aus und betonten, »daß die Konzeption P 603 die bisher insgesamt beste Grundlage für eine Fahrzeugentwicklung innerhalb der Republik überhaupt ist«.

Der dem vom ZK der SED im Jahr 1968 verfügte Abbruch des P 603-Modellversuchs beendete eine erfolgversprechende Entwicklung; der spätere Einkauf von VW-Motoren aus Wolfsburg ist ein wei-



[3] *Trabant P 603*, Funktionsmuster, Grundentwurf Lothar Sachse, Modifikation der Aussenform Karl Clauss Dietel, 1964-1966, Steilheck, Sachsenring Zwickau, Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung Karl Clauss Dietel, Inv.-Nr. KCD-2.1.60.5-8

teres Indiz für missglückte wirtschaftliche Prozesse in der DDR: große Spielräume bei Experimenten und Produktentwicklungen, harte Eingriffe von oben, sobald über die Serienfertigung entschieden wurde. Für Konstrukteure und Gestalter ein zu Beginn ebenso motivierendes wie am Ende demotivierendes Verfahren. Bis heute hat Dietel, trotz der Tiefpunkte der Pkw-Entwicklung in der DDR, die westliche Entwicklung kritisch im Auge behalten: »Die grenzenlos arrogante allmacht der deutschen autolobby hat alle reste eines kritischen diskurses zum styling an deutschen pkw aus den medien verbannt.«⁷

Mokick

Der Schwalbe von Simson in Suhl, seit 1964 mit über einer Million Fahrzeugen ein weitverbreiteter Kleinroller in Ostdeutschland, sollte ab 1966 eine Vogelserie – Sperber, Spatz und Star – folgen. Bei dem leistungsstärksten Modell der Serie kam Dietel einen Schritt weiter, als er an Details wie der plastischen Gestaltung des Tanks den Technikern zeigen konnte, dass ein künstlerisches Formvermögen dem der Techniker überlegen war. Dietel drängte daher zur Konzeption von Typen, die die vorhergehende Fahrzeuggeneration ablösen sollten. Endlich, 1968, kamen die Mokicks, Motorroller mit Kickstarter, in Planung, die Serienfertigung war für 1973 eingetaktet. Im Dezember 1968 hatte die Arbeit am S 50 im geplanten Zeitraum zu einem die Gestalter befriedigenden Ergebnis geführt. [Abb. 4] Dietel schrieb jetzt an den Chefentwickler Ewald Dähn: »Der letzte Stand stellt unseres Wissens



[4] Karl Clauss Dietel, Lutz Rudolph, *Mokick S 51 E*, 1975, Simson Suhl, Kunstsammlungen Chemnitz, Sammlung Karl Clauss Dietel, Inv.-Nr. KCD-2.1.80-10

eine völlig neue Form dar. Vor allem das erreichte *offene Prinzip* war dafür sehr wichtig.«⁸

Wie viel Überzeugungskraft hat es gebraucht, bis die Gestalter in Suhl auch das technische Herz des Fahrzeugs, den neuen Motor, mitformen konnten? Ihre eindrucksvolle »Beschreibung der Gestaltung des Motors M 531/542« – hier ein Auszug – verdiente einen Platz unter den designgeschichtlich bedeutenden Texten: »Die Gestaltung des Triebwerkes versuchte in allen Bereichen des Motors eine funktionsadäquate Form zu schaffen. Der innere Aufbau des Motors mit seinen Hauptbaugruppen wird im Gestaltbild ablesbar und erlebbar.«⁹ Mit der Gestaltung der Mokicks wurde die in der Industrie so schwer durchzusetzende Integration von Gestaltern in die Produktentwicklung von der Projektierung bis zur Serienreife realisiert.

Im Zentrum seines Berufslebens steht für Clauss Dietel Chemnitz/Karl-Marx-Stadt, für ihn schlechthin die sächsische Stadt der Moderne. Aber ihre Moderne, die der Technik, sollte auch eine der Künste sein. Hier traf Dietel auf Marianne Brandt. Für ihn verkörperte sie das Weimarer und Dessauer Bauhaus. Dietel hat im Jahr 2000 die Anregung zu dem Marianne-Brandt-Wettbewerb mit dem Titel »Die Poesie des Funktionalen« gegeben. In seiner Rede zur Einweihung der von ihm gestalteten Stele am Grab von Marianne Brandt hat Dietel 1999 von einem »Jahrtausendfeuer BAUHAUS« gesprochen.¹⁰ Für eine ihrer Bedeutung und ihrem Werk angemessene Ehrung der Gestalterin in seiner Stadt der Moderne setzt er sich bis heute ein. Der lange Weg, den Gestalter wie Karl Clauss Dietel zurückgelegt haben, um zurück zu ihrem Bauhaus und mit ihm weiter vorwärts zu kommen, macht sie zu legitimen Erben dieser sehr deutschen Kulturgeschichte.¹¹

Walter Scheiffele, Kulturhistoriker und Designer, studierte an der Akademie für graphisches Gewerbe München, am Institut für Umweltplanung Ulm und an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig. 1994 wurde er an der Universität Bremen über »Wilhelm Wagenfeld und die moderne Glasindustrie« promoviert und hatte Gastprofessuren an der Universität der Künste, Berlin (2008–2010) und der Kunsthochschule Berlin-Weißensee (2005–2012) inne. Zu seinen zahlreichen Ausstellungen und Publikationen zur Kultur- und Designgeschichte der Moderne zählen u.a. *bauhaus junkers sozialdemokratie. ein kraftfeld der moderne* (2003), *Das leichte Haus. Utopie und Realität der Membranarchitektur* (2016) sowie *Karl Clauss Dietel – die offene Form* (mit Steffen Schuhmann, 2021).

Anmerkungen

- * Der Text wurde erstveröffentlicht in: *Modernes Sachsen. Gestaltung in der experimentellen Tradition Bauhaus*, hrsg. von Annette Menting, Walter Prigge für die Sächsische Akademie der Künste und die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Leipzig 2019, S. 177–183. Unser herzlicher Dank an den Autor und die Herausgeber:in für die Zustimmung zu einer erneuten Veröffentlichung.
- 1 Mart Stam war von 1928 bis 1929 Gastdozent für Städtebau am Bauhaus Dessau.
 - 2 Heinz Hirdina, *Gestalten für die Serie: Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988, S. 57.
 - 3 Gespräch Walter Scheiffele und Steffen Schuhmann mit Clauss Dietel, 11.10.2017.
 - 4 Ebd.
 - 5 »Heliradio-Bausteinserie«, in: *Form + Zweck* 2 (1966), S. 36 f.
 - 6 Clauss Dietel, »Rundfunkgerät rk 90 sensit cubus«, 3.4.1987, Sammlung Karl Clauss Dietel, Kunstsammlungen Chemnitz.
 - 7 Clauss Dietel an Walter Scheiffele, 28.10.2017.
 - 8 Clauss Dietel an Ewald Dähn, 12.12.1968, Sammlung Karl Clauss Dietel, Kunstsammlungen Chemnitz.
 - 9 Clauss Dietel, Lutz Rudolph, »Beschreibung der Gestaltung des Motors M 531/542«, Sammlung Karl Clauss Dietel, Kunstsammlungen Chemnitz.
 - 10 Clauss Dietel, »Worte zur Einweihung«, Manuskript, Sammlung Karl Clauss Dietel, Kunstsammlungen Chemnitz.
 - 11 Der Autor geht dieser Geschichte im Forschungsprojekt zu Karl Clauss Dietel nach, publiziert in Walter Scheiffele, Steffen Schuhmann, *Karl Clauss Dietel – die offene Form*, hrsg. von Frédéric Bußmann, Leipzig 2020.

Fotonachweise

- [1] Georg Eckelt.
- [2] Ulrich Feldmann.
- [3] VEB Sachsenring (Werkfoto).
- [4] Karl Clauss Dietel (Werkfoto).

Für die Werke von Karl Clauss Dietel © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Chemnitzer Nachkriegsmoderne

Margret Hoppe





















in Chemnitz 25.000 Wohnungen



Margret Hoppe studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig bei Timm Rautert (2000–2007) und an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, bei Jean-Marc Bustamante und Christian Boltanski (2005–2006). Anschließend war sie bis 2009 Meisterschülerin bei Timm Rautert. 2014 erhielt sie den Kunstpreis der Sachsens Bank (»Das Versprechen der Moderne«) und 2017 ein Arbeitsstipendium der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen für das Projekt »Unterbelichtete Moderne«. Sie lebt und arbeitet in Leipzig.

Bildlegende

- [1] + [2] Rudolf Weißer, Interhotel, 1974, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [3] Hans Brockhage, Ausdruck erstarrten Holzes, 1974, Stadthalle Chemnitz, 2022, C-Print.
- [4] Ralph Siebenborn, Stadtbrunnen, 1980, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [5] Gottfried Kohl, Völkerfreundschaft, Brunnen, 1966, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [6] Karl Rättsch, Torso XXVII – Der Vermächtnishafte, Kersantit-Findling, 1987, Karl-Liebkecht-Straße, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [7] Stadthalle Chemnitz mit Skulptur von Gerd Jäger, Würde, Schönheit und Stolz des Menschen im Sozialismus, 1974, Chemnitz, 2022, C-Print.

- [8] Horst Zickelbein, Die Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution, Wandbild, Stadthalle, 1974, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [9] Hubert Schiefelbein, Relief, Stadthalle, 1974, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [10] Walter Pester, Rosenhof, 1966, Chemnitz, 2022, C-Print
- [11] Johannes Meyer, Omnibusbahnhof, 1966, Chemnitz, 2022, C-Print.
- [12] Lew Kerbel, Karl-Marx Monument, 1971, Chemnitz, 2022, C-Print.

Fotonachweis

Für die abgebildeten Werke von Margret Hoppe, Eberhard Reppold und Horst Zickelbein: © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Umspielte Moderne: Spielplatzgestaltungen der DDR der 1960er bis 1980er Jahre

Jeannine Harder

Einleitung

Nach ersten Anlagen seit dem 19. Jahrhundert gewannen Spielplätze beim Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung.¹ Mit der städtischen Verdichtung bei zunehmendem Kraftverkehr verringerten sich situative Spielmöglichkeiten für Kinder. Spielplätze als für Kinder gesondert ausgewiesene Bereiche entstanden so in Parks, Zoos, auf Wohngebietsfreiflächen oder in anderen Gegenden, die der Erholung und Freizeit dienen sollten. Mit dem starken Ausbau der Kindertagesbetreuung benötigte man mehr Spielflächen auch im Außenbereich von Krippen, Kindergärten und Horten oder Ferienheimen. Die Finanzierung der neu einzurichtenden Spielanlagen erfolgte dabei ab 1959 aus den Mitteln für baugebundene Kunst.² Trotz des gestiegenen Forschungsinteresses an baubezogener Kunst aus der DDR³ haben Spielplatzgestaltungen in den einschlägigen Publikationen bisher wenig Beachtung gefunden.⁴ Und dies, obwohl die Nische Spielplatz- und Spielgerätegestaltung ihren Schöpfern früh die Möglichkeit eröffnete, »Kunstobjekte jenseits von Arbeiter- und Bauernbildnissen im Stil des sozialistischen Realismus auszuführen«⁵.

Wie die Kunst ins Spiel kam

Aber der Reihe nach: Bei der Neuorientierung im Wohnungsbau auf industrielles Bauen und Typisierung seit Mitte der 1950er Jahre fanden auch Überlegungen zur Verbesserung der Aufenthalts- und Be-

tätigungsmöglichkeiten für Kinder und Jugendliche in den Wohngebieten Eingang. Wie auf einem Modellplan aus der Broschüre *Der sozialistische Wohnkomplex* zu sehen, waren zahlreiche Spielflächen vorgesehen, pro Wohnriegel mindestens ein Kinderspielplatz.⁶ Unter dem Punkt »Allgemeine Freiflächen« steht dazu: »Eine für die jüngeren Kinder bestimmte Spielfläche, mit einer allen Bewohnern zugänglichen Grünanlage verbunden, gehört zu den zentralen Anlagen des Wohnkomplexes.«⁷ Allerdings war für Spielanlagen keine Berufsgruppe im Speziellen zuständig. Das Thema erschien zunächst dem Bereich Architektur und hier besonders der Landschaftsarchitektur zugeordnet. In Artikeln aus der Zeitschrift *Deutsche Gartenarchitektur* entsteht der Eindruck, dass die Riege der damaligen (so gut wie ausschließlich männlichen) Landschaftsarchitekten und -gärtner das Thema Spielanlagen eher als eine lästige und unbefriedigende Aufgabe empfand. So kam der Berliner Gärtnermeister F. Borngräber, nachdem er ausführliche Berechnungen zur Nutzungsauslastung von neun Sandkästen in einem Wohngebiet dargelegt hatte, zu dem Fazit: »Daraus geht hervor, daß diese Spielflächen nicht voll ausgelastet sind. Sie machen aber uns Gärtnern und Gartenarbeitern viel Arbeit.«⁸ Bei der Planung und Umsetzung von Spielanlagen sollten Vertreter*innen der Pädagogik, Kinderpsychologie und -medizin, Architektur, Landschaftsarchitektur, Stadtplanung, Kommunalwirtschaft, Formgestaltung und der Sport- und Spielgeräteindustrie zusammenarbeiten, so die damalige Forderung.⁹ Doch auch noch Anfang der 1970er Jahre schienen Spielanlagen *en gros* eher lästiges Beiwerk in der Grünanlagenplanung zu sein, wie die Formgestalter*innen Ursula Wunsch und Werner von Strauch aufzeigten: »Leitbild für die Gestaltung von Grünanlagen ist immer noch der vorwiegend unter künstlerisch-ästhetischen Gesichtspunkten gestaltete Park, der nur recht einseitig einigen Erholungsbedürfnissen der Erwachsenen gerecht wird [...]! Roller fahrende oder tobende Kinder geben oft Anlaß zu ärgerlichen Auseinandersetzungen mit Erwachsenen.«¹⁰ Noch eindringlicher beschrieb ein mit den Initialen M. O. unterzeichneter Text den damaligen Zustand: »Kinderspielplätze sind rar, und die wenigen, die es gibt, sind nicht selten in einem traurigen Zustand. Dazu tragen wesentlich die Spielgeräte bei. In der Monotonie ihrer Auswahl können sie kaum überboten werden; auf allen Spielplätzen stehen die gleichen Gebilde aus Stahlrohr, von denen die Farbe abgeplatzt ist oder die in möglichst vielen schlecht aufeinander abgestimmten, unkindlichen Farben prangen und bei denen Sprossen oder andere Teile fehlen.«¹¹ Aber es gab Lichtblicke, die Abwechslung in die Monotonie brachten; einzelne Gestaltungsergebnisse wurden positiv hervorgehoben: »Hier und da entdeckt man [...] den Rutschelefanten oder die Mondstation¹² aus Beton, Giraffen und Kamele aus Stahlrohr und andere Einzelstücke [...].«¹³ Woher kamen nun diese Neuerungen?



[1] Johannes Peschel, Vinzenz Wanitschke, Egmar Ponndorf, Elefantenrutsche, Betonguss, 1962, Clara-Zetkin-Park in Leipzig, Spielplatz

1960er Jahre

In den frühen 1960er Jahren gingen erste Impulse von der Produktionsgenossenschaft Kunst am Bau in Dresden aus. Neben anderen prestigeträchtigeren Werken baubezogener Kunst wie Wandbildern, -mosaiken und Plastiken widmeten sich Künstler verschiedener Disziplinen dort auch der Gestaltung von Spielplastiken und -geräten. Der ursprüngliche Kletter- und Rutschelefant als Gemeinschaftsarbeit der Künstler Johannes Peschel, Vinzenz Wanitschke und Egmar Ponndorf von 1962 steht noch heute in der Dresdner Altstadt und im Leipziger Clara-Zetkin-Park. [Abb. 1] Zur Senkung der Produktionskosten entwickelte die PG Kunst am Bau ein Nachfolgemodell aus vierzehn vorgefertigten Betonteilen.¹⁴ Dieses Modell verbreitete sich in den Folgejahren in weiten Teilen der DDR. Als Vertreter der Produktionsgenossenschaft wirkte der Maler und Grafiker Friedrich Kracht an einem Typenkatalog für Kinderspielplatzgeräte mit, der 1967 erschien.¹⁵ Besonders die Stahlrohr-Klettergerüste mit ihrem seriellen Aufbau aus geometrischen Grundformen lassen Anklänge an Krachts Werke der Konkreten Kunst erkennen. Im in der Broschüre aufgeführten *Förderungsprogramm für Kinderspielplatzgeräte* ist hinsichtlich der empfohlenen Gestaltungsgrundsätze auffällig, dass, anders als für Werke der bildenden Kunst, idealerweise keine figürliche Darstellung umzusetzen war: »Die Form der Kinderspielplatzgeräte muß weitge-

hend ihrer Funktion entsprechen. Nur für Kinder bis zu 6 Jahren ist eine im Aussehen enger an Tiere, Fahrzeuge oder sonstige Vorbilder gebundene Gestaltung anzustreben.«¹⁶ Diese Gerätetypen prägten schließlich über Jahrzehnte das Erscheinungsbild von Spielplätzen in der DDR.

Mit der Einführung des Bereichs Spielmittelgestaltung an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle (Saale) 1965 unter dem Direktor Erwin Andrä entstand ein Ausbildungsgang, der als Scharnier zwischen den pädagogischen Wissenschaften und der Spielzeug- und Spielgeräteindustrie mittels speziell geschulter Formgestalter*innen dienen sollte.¹⁷ Spielplatzgestaltung hatte als Komplexaufgabe im Studien-Curriculum einen festen Platz,¹⁸ international gehörte die DDR damit zu den Vorreitern. Ende der 1960er Jahre, mit dem neuen Verständnis von Stadtentwicklung als Umweltgestaltung, bei der Architekt*innen, Stadtplaner*innen und nun auch besonders Formgestalter*innen zusammenwirken sollten,¹⁹ gewannen auch Spielplätze eine stärkere Beachtung im Gesamtgefüge Stadt. Das wesentlich durch den Formgestalter Karl Clauss Dietel angeschobene und durch das Büro für bildende Kunst beim Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt koordinierte Formgestaltungsprogramm Karl-Marx-Stadt von 1968/1969 war dabei wegweisend. Für die geplanten Spielplatzausstattungen entwarfen Roland Löffler und Horst Hartmann funktionsbetonte, modulare Kletter-Rutschelemente aus Polyester und Beton.²⁰

1970er Jahre

Nur wenig später begannen drei Berliner Formgestalter, Spielgeräte für die Innenraumausstattung wie auch für Freiflächen zu entwickeln: Gunter Wächtler, Peter Rossa und Wolf-Dieter Schulze schlossen sich 1970 im Formgestalterkollektiv GAT (abgeleitet aus Gestaltungs-Atelier) zusammen. Kurz darauf sollten sie, beauftragt durch das Leitkollektiv des Verbands Bildender Künstler Berlin, in Biesdorf-Marzahn, dem größten Neubaugebiet der DDR, Entwürfe für die unzähligen Spiel- und Freizeitbereiche zwischen den Wohnblocks gestalten.²¹ Im Gegensatz zu anderen funktional-konstruktiv betonten und farblich zurückhaltenden Gestaltungen für Spielplastiken und Spielgeräte (-module) fielen die Entwürfe des Kollektivs durch ihre kräftige Vielfarbigkeit auf.²² Ihre Spielmittel zeichneten sich weniger durch einen technischen, analytischen als einen entdeckenden, assoziativen Zugang aus, der sich in Einklang mit reformpädagogischen Prinzipien befand.²³ In Marzahn kamen diese Gestaltungsideen dann jedoch nicht zum Tragen. Spielplatzgestaltungen des Gestalterkollektivs sind nur vereinzelt ausgeführt worden wie beispielsweise Anfang der 1980er Jahre in Schwerin ein so genannter Bauspielplatz.²⁴



[2] Gabriele und Klaus Messerschmidt, Spielmauer, Klinker und Betonguss, 1974, ehem. Marx-Engels-Platz in Merseburg

Die Impulse aus der vermehrten Beschäftigung von Formgestalter*innen und Künstler*innen mit Spielanlagen wurden vielerorts ab den 1970er Jahren ersichtlich: Mehrere, oftmals an der Burg Giebichenstein ausgebildete Gestalter*innen präsentierten regelmäßig Werke mit Spielcharakter auf den Bezirkskunstausstellungen und den Kunstausstellungen der DDR in Dresden, unter anderem die damals bei Merseburg tätige Gabriele Messerschmidt [Abb. 2] und die in Berlin wirkende Ursula Wünsch.²⁵ Ein Manko blieb die Überführung in die industrielle Fertigung.²⁶ So waren beispielsweise die modularen Spielelemente von Roland Löffler und Horst Hartmann bis zur Serienreife entwickelt, gelangten aber trotzdem nicht über das Prototypen-Stadium hinaus.²⁷ Auch die Arbeiten von Studierenden und Absolvent*innen der Burg Giebichenstein kamen im Allgemeinen nicht, wie es das offiziell erklärte Ziel war, zur industriellen Produktion. Die Gestalter*innen führten hingegen ihre Entwürfe oftmals als Unikate oder in Kleinserien in ihren eigenen Werkstätten oder bei regionalen Betrieben aus.²⁸ Dabei entstanden viele Arbeiten, die sich vom Credo des Funktionalismus lösten und frei mit Materialien, Farben und Formen experimentierten. Allerdings begrenzte und erschwerte die Organisation der nötigen Arbeitsmaterialien und Rohstoffe die Ausführungsmöglichkeiten konstant. Für die Problematik der Materialbeschaffung sei hier das Beispiel von Manfred Schindler für seine Kugelspinnen und Seilpyramiden angeführt: Diese Spielgeräte waren statt mit massiven Verstrebungen mit Kletterseilen konzipiert und sollten bei



[3] Hans Georg Büchner, Spielgerätesystem, Holz, 1974, iga-Gelände



[4] Lutz Lipkowsky, Spielhaus und Spielpferde, Holz, 1980er Jahre, Kindergarten in Sachsen

Schindlers erstem Spielplatz-Großprojekt für das Kinderdorf des VEB Stahl- und Walzwerk Brandenburg zum Einsatz kommen.²⁹ Um seine Entwürfe qualitativ hochwertig umsetzen zu können, favorisierte der Formgestalter Polypropylen-Seile. Erst durch persönliche Vorsprache und Erläuterung des Vorhabens bei den VEB Chemische Werke Buna bekam er schließlich solche Seile.³⁰ Die wenigen realisierten Prototypen oder individuell gefertigten künstlerischen Spielplastiken waren schließlich vor allem auf Spielanlagen zu finden, mit denen eine besondere Repräsentationsaufgabe verbunden war.³¹ So ein Prestige-Spielplatz existierte auf dem Gartenbauausstellungsgelände der iga Erfurt: In Vorbereitung der 15. Arbeiterfestspiele 1974 entstand dort ein großzügiges Spiel- und Freizeitgelände auf mehr als drei Hektar Fläche mit vielfältigen Spielgeräten, einem Veranstaltungsmehrzweckgebäude und einem 600 m² großen Wasserspielplatz.³² [Abb. 3]

1980er Jahre

Hinsichtlich der für Spielgeräte verwendeten Materialien lassen sich drei Trends ausmachen, die sich grob den verschiedenen Jahrzehnten 1960er bis 1980er Jahre zuordnen lassen. Während die 1960er durch Betonplastiken und Stahlrohrgeräte geprägt waren, fanden in den 1970er Jahren vermehrt glasfaserverstärkte Kunststoffe Verwendung, in den 1980er Jahren entstanden viele neue Spielplatzanlagen vorrangig aus Holz.³³

Holzbildhauer und -gestalter*innen wie Lutz Lipkowsky und Günter Schumann gestalteten nun vermehrt figürliche Holzplastiken für Spielplätze. Markenzeichen Lipkowskys waren seine aus zylindrischen Elementen zusammengesetzten Holzpferde [Abb. 4], von Schumann bevölkerten grobklotzige, aber zugleich liebenswerte Tiere wie Nilpferde, Krokodile, Pferde, Kühe und Giraffen die Spielplätze der DDR. In Fachpublikationen der Zeit finden sich Abbildungen



[5] Peter Michael, Spielplastiken Blüten, Pilz und Regenwurm, Rotklinker, 1970, Wohnkomplex II in Halle-Neustadt

zu ausgedehnten Holzburgen vom Berliner Spittelmarkt, dem Leipziger Friedenspark und dem Jungpioniergelände aus Karl-Marx-Stadt.³⁴ Auch im Fachbereich Holzgestaltung der Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg begann Spielplatzgestaltung ein praktischer Ausbildungsbestandteil zu werden. Hans-Georg Kellner, einer der damaligen Studenten, ist dem Thema Spielplatz, das er aus gestalterischer Perspektive bei seinem Professor Gerd Kaden im Rahmen einer Studienpraxisarbeit in Falkenstein Ende der 1980er Jahre kennenlernte,³⁵ treu geblieben. Heute erfindet, plant und gestaltet er mit seinem Betrieb Spielplätze weltweit.³⁶

Spielplastiken – angewandt und frei zugleich

Für einige bildende Künstler in der DDR eröffnete eine Kategorie in der Spielanlagengestaltung hinsichtlich formaler Kriterien und Themenwahl erstaunliche Freiräume: Der ab den 1960er Jahren in Publikationen der DDR auftauchende Begriff Spielplastik benannte ein damals international verbreitetes Phänomen.³⁷ In der DDR entstanden unter dieser Bezeichnung teilweise skurrile Dinge wie die Gruppe *Blüten, Pilz und Regenwurm* des Künstlers Peter Michael für den Wohnkomplex II in Halle-Neustadt. [Abb. 5] Als vier locker nebeneinander gestellte Skulpturen aus rotem Klinkerstein lassen Michaels Skulpturen keinen Bezug zum dortigen, der Kunst am Bau über-



[6] Ali Kurt Baumgarten, *Spielplastiken*, Betonguss, 1975, Wohnkomplex in Jena-Lobeda, Zustand 2011

geordneten Thema *Die Rolle der chemischen Industrie für den wissenschaftlich-technischen Fortschritt* erkennen.³⁸ Die im Titel benannten Naturbestandteile sind nur mit Abstraktionsvermögen den einzelnen Plastiken zuzuordnen. Für ihren Zweck des Bespielens weisen die vier Plastiken nur begrenzte Möglichkeiten auf. Der früher die Klinker-Gebilde umgebende Sandspielbereich wirkt hier wie eine Legitimation, damit die abstrakten Figuren eine Benennung als Spielplastiken erhalten konnten. Die Kunstwerke entzogen sich mit dieser Kategorisierung der sozialistischen Kunstkritik. Es ist zu überlegen, inwiefern man von kunstwissenschaftlicher Seite dem Bereich Spielplastik daher ein subversives Potential für den Kunstbetrieb der DDR zuschreiben kann. Auch andere Künstler entdeckten die Spielgerätegestaltung um 1970 für sich. So schuf der Bildhauer Joachim Liebscher 1970 für das Waldbad Schwedt die erste seiner drei Walross-Rutschen.³⁹ Von Ali Kurt Baumgarten, dem »letzten Expressionisten«, wie er oft bezeichnet wird, sind mehrere Entwürfe für Spielplastiken, -geräte und sogar Pläne für ganze Spielplätze bekannt.⁴⁰ Bei Baumgarten, der zuvor zahlreiche Entwürfe für VEB Sonni Sonneberg erdacht hatte, zeigen seine Spielplastiken und Großspielgeräte einen deutlich stärkeren Abstraktionsgrad als seine vorherigen Industrieentwürfe. Die drei in Jena erhaltenen Beton-Tiere⁴¹ [Abb. 6] wecken daher eher Assoziationen zu beinahe zeitgleichen Skulpturen von Alexander Calder oder Joan Miró.

Nationale und internationale Vernetzung

Auch wenn sich künstlerisch und gestalterisch ambitionierte Spielplätze nicht im großen Maßstab in der Alltagswelt der DDR durchsetzen konnten, so war dennoch eine jahrzehntelange fachliche Entwicklung zu beobachten, die für sozialistische Länder eine absolute Ausnahme war. Dafür sorgte sicherlich auch der internationale Austausch, den die DDR-Spielzeugindustrie und -gestaltung als einzige Vertretung eines sozialistischen Staats in diesem Bereich kontinuierlich pflegte. Sowohl im Internationalen Rat für Kinderspiel und Spielzeug,⁴² gegründet 1959 in Ulm, als auch in der 1961 in Kopenhagen gebildeten International Playground Association war die DDR mit Delegationen vertreten. Über die Sektion Formgestaltung im Verband Bildender Künstler mit ihrer Arbeitsgruppe KindUmwelt war ein konstanter inländischer Austausch gewährleistet. Gleichzeitig trugen Fachpublikationen, vor allem vom Amt für Industrielle Formgestaltung in den 1970er und 1980er Jahren dazu bei, neue Entwürfe bekannt zu machen.⁴³ Durch die Kulturbeziehungen zum neutralen Finnland war die DDR zudem gut angebunden an skandinavische Entwicklungen bei Spielplatzgestaltungen.⁴⁴ Anders allerdings als in westlichen Staaten wie der Bundesrepublik wurde die Einrichtung und Ausgestaltung von Spielplätzen in der DDR nicht zum gesellschaftspolitischen Thema als Teil einer Debatte um eine lebensfreundlichere Stadtentwicklung.⁴⁵

Fazit

Trotz der politisch gewollten Normung und Typisierung als Grundsatz der DDR-Stadtplanung seit den späten 1950er Jahren setzte sich diese Praxis für Spielplätze nur in Ansätzen durch. Es blieb bei einem einzigen Typenkatalog von 1967 und einer fehlenden Anbindung der Produktion von Großspielgeräten an die Industrie. So war der Bereich der Spielanlagen und -geräte gerade in den 1970er und 1980er Jahren eine Nische für freischaffende Formgestalter*innen und Künstler*innen, in der sie individuelle Projekte umsetzen konnten. Allerdings kamen viele Pläne nicht zur Ausführung, meist aufgrund von Materialknappheit und der wenig koordinierten Zusammenarbeit mit der Industrie. Trotz der originären Leistung der in individueller Planung und Fertigung ausgeführten Spielplätze blieb somit die Wahrnehmbarkeit dieser Entwürfe im Gesamtstadtbild leider marginal.

In den rund 30 Jahren seit der Wiedervereinigung wurde der Großteil der Spielgeräte aus DDR-Zeiten aus dem Außenraum entfernt. Besonders solche aus Holz und Kunststoff sind aufgrund von nutzungsbedingtem Verschleiß und Materialermüdung kaum mehr zu finden. Mit denkmalpflegerischem und wissenschaftlichem Blick

sollte man wenigstens die letzten verbliebenen im Auge behalten. Nicht nur aufgrund ihrer gestalterischen Qualitäten, sondern ebenso, weil sie gebaute Zeugnisse von Aushandlungsprozessen um Kindheit im Sozialismus sind.

Jeannine Harder arbeitet seit 2018 an ihrem Dissertationsprojekt an der Universität Leipzig zur »Polnischen Schule der Plakatkunst« im internationalen Kontext und ist seit 2021 Promotionsstipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung. Die Kunsthistorikerin lebt und arbeitet in Leipzig und hat ihren Forschungsschwerpunkt im Bereich Angewandte Kunst und Kunst im Sozialismus in Ostmitteleuropa.

Anmerkungen

- 1 Danksagung: Es heißt ja »Spielen verbindet«, und in Abwandlung dazu möchte ich sagen: »Spielplätze verbinden«. Denn während meiner Recherche zu Spielplatzgestaltungen in der DDR bin ich mit vielen Menschen in Kontakt gekommen, die mich beispielhaft offen unterstützt und die mit ihrem Fachwissen, ihren persönlichen Erinnerungen und Bildmaterial entscheidend zum Vortrag beigetragen haben. In alphabetischer Reihenfolge sind dies: Mike Baumgarten, Bernd Havenstein, Hans-Georg Kellner, Regine Lipkowsky und Gabriele Messerschmidt. Ihnen gebührt für das Zustandekommen dieses Beitrags mein ganz besonderer Dank.
- 2 Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (Hrsg.), *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, bearb. von Claudia Büttner, Berlin 2011, S. 22.
- 3 Vgl. zum aktuellen Forschungsstand Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hrsg.), *Kunst am Bau in der DDR. Gesellschaftlicher Auftrag, politische Funktion, stadtgestalterische Aufgabe*, bearb. von Ute Chibidziura, Constanze von Marlin, Berlin, München, Röbel/Müritz 2020.
- 4 Einzelne Nennungen von Spielplatzgeräten oder Spielplastiken aus der DDR finden sich bspw. in: Antje Kirsch, *Dresden – Kunst im Stadtraum. Architekturbezogene Kunst 1945–1989*, Dresden 2015, S. 101; Anja Jackes, *Halle-Neustadt und die Vision von Kunst und Leben*, Berlin 2021 (= Reflexe der immateriellen und materiellen Kultur; 7); zugl. Diss. Universität Paderborn 2015, S. 189–191. Einen kurzen Überblick gibt Peter Fibich, »Von Kletterpilzen und Rutschelefanten. Öffentliche Spielplätze in der DDR«, in: *Die Gartenkunst* 38-1 (2016), S. 119–126. Zu Spielplätzen in globaler Perspektive forscht Gabriela Burkhalter mit ihrem *Playground Project*, Gabriela Burkhalter (Hrsg.), *The Playground Project*, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthalle 20.2.–16.5.2016, Zürich 2016. Spielplätze aus der DDR und anderen sozialistischen Staaten waren hier allerdings nicht beschrieben. Auch der vorliegende Artikel kann aufgrund seines begrenzten Umfangs nur einen Einblick in die Thematik bieten; Spielanlagen und -geräte gehörten in der DDR seit den 1970er Jahren zum Œuvre vieler Künstler*innen und Gestalter*innen wie Karl Blümel, Georg Brückner, Jo Doese, Heidemarie Drefel, Klaus Fleischmann, Ute Fritsch, Kurt Grohmann, Günter Kaden, Juergen Karnopp, Willmut Kumpfe, Dieter Ladewig, Wilfried Licht, Renate Müller, Norbert Pohl, Eckehard Ruthenberg, Hubert Schiefelbein, Günter Thüre, Frank Wiechmann u. v. m., die im Folgenden keine Berücksichtigung finden konnten.
- 5 Tanja Scheffler, »Kunst am Bau im Kollektiv. Die PG »Kunst am Bau Dresden«, in: *Bauwelt* 102-35 (2011), S. 6.
- 6 Bild 4 in: Ministerium für Bauwesen, Deutsche Bauakademie (Hrsg.), *Der sozialistische Wohnkomplex, Deutsche Bau-Enzyklopädie*, Sonderdruck, [Berlin] 1959, unpaginiert.
- 7 Ebd.
- 8 F. Borngräber, »Mechanisierete Entleerung von Spielsandkästen«, in: *Deutsche Gartenarchitektur* 3-4 (1962), S. 107.
- 9 Vgl. Georg Pniower, »Grundgedanken zur Gestaltung von Kinderspielplätzen«, in: *Deutsche Gartenarchitektur* 1-3 (1960), S. 73–75. Konsequenz sind diese Anregungen rund zehn Jahre später nur im Bezirk Erfurt durch Bildung einer Kommission 1971 umgesetzt, mit regionalen Vertreter*innen aus der Abteilung Sport- und Spielgeräte beim Amt für Standardisierung, Meßwesen und Warenprüfung (ASMW), dem Verband bildender Künstler, der Staatlichen Bauaufsicht beim Bezirksprüfamt, dem FDGB-Bezirksvorstand, dem VEB Grünanlagen und Friedhofswesen, der Ingenieurschule für Gartenbau Erfurt, der Abteilung Volksbildung beim Rat der Stadt Erfurt, dem VEB Kommunale Wohnungsverwaltung (KWV) und aus dem Betriebsteil Projektierung beim VE Wohnungsbaukombinat (WBK) Erfurt. Vgl. Erhard Kister, Irmgard Senf, »Prinzipien für die Zulassung von Spielgeräten auf Kinderspielplätzen und Erfahrungen mit neuen Spielgeräten in Erfurt«, in: *Landchaftsarchitektur* 3-1 (1974), S. 20–22.
- 10 Ursula Wünsch, Werner von Strauch, »Spielplatz und Freizeitanlage – Kritisches und Konstruktives«, in: *Form + Zweck* 4-2 (1972), S. 23–24.
- 11 M. O., »Kinderspielplatzgeräte«, in: *Form + Zweck* 4-2 (1972), S. 47.
- 12 Mit »Mondstation« ist die modulare Kreation aus Betonhalbkugeln und verbindenden Wege- und Rutschementenen von Balduz Schönefelder gemeint, die der Künstler 1967 gestaltete und die auf mehreren Berliner Spielplätzen Aufstellung fand.
- 13 M. O. 1972 (wie Anm. 11), S. 47.
- 14 Kirsch 2015 (wie Anm. 4), S. 101.
- 15 Deutsche Bauakademie zu Berlin (Hrsg.), *Kinderspielplatzgeräte. Typenkatalog*, Deutsche Bauinformation, Berlin 1967.
- 16 Ebd., S. 74.
- 17 Das Studium dauerte fünf Jahre, der Zugang war über einen Eignungstest möglich. Vor Studienbeginn war ein obligatorischer einjähriger Vorkurs in einem Spielzeugbetrieb zu absolvieren. Dessen inhaltliche Ausgestaltung erfolgte anhand von Richtlinien des Fachs Spielmittelegestaltung. Im 1. und 2. Studienjahr lag der Fokus auf der Vermittlung von künstlerisch gestalterischen Grundlagen und Kenntnissen aus der Psychologie, Pädagogik und Anthropologie. Im 3. und 4. Studienjahr fand ein Projektstudium in enger Zusammenarbeit mit Einrichtungen der gesellschaftlichen Praxis und VEBs statt. Zum Ende des 4. Studienjahres war ein 16-wöchiges Industriepraktikum zu absolvieren. Im 5. Studienjahr war die Diplomarbeit aus einem schriftlichen Teil und einer praktischen Gestaltungsarbeit anzufertigen. Vgl. Erwin Andrä, »Zur Ausbildung und Studienergebnissen einer spezialisierten Designerausbildung für die Gestaltung von Spielmitteln«, in: Nationalkomitee des ICCP der DDR (Hrsg.), *Das Verhältnis zwischen Spielmittele und Spiel für die Persönlichkeitsentwicklung des Kindes: Ausgewählte Vorträge. XVI. ICCP-Kongress, Kongressakten Suhr 12.–16.10.1987*, o. O. 1987, S. 9–12f. Bis 1990 machten 80 Studierende ihren Abschluss im Fachbereich Spielmittelegestaltung. Vgl. Erwin Andrä, »Spielzeug für Kinder«, in: Dieter Kirchhöfer u. a. (Hrsg.), *Kindheit in der DDR: Die gegenwärtige Vergangenheit*, Frankfurt am Main u. a. O. 2003, S. 317–330.
- 18 Andrä 2003 (wie Anm. 17), S. 326–327; Erwin Andrä, »Zur Gestaltung des Freibereichs von Vorschuleinrichtungen«, in: *Architektur der DDR* 25-1 (1976), S. 48–49.
- 19 Das durchaus nicht konfliktfreie Verhältnis von Architekt*innen und Formgestalter*innen im Bereich Umweltgestaltung zeigte Wolfgang Kil, »Zum Streit um den Ort«, in: *Form + Zweck* 17-6 (1985), S. 30–35.
- 20 Horst Hartmann, Roland Löffler, »Spielsysteme für Spielplätze. Formgestaltungsprogramm Karl-Marx-Stadt«, in: *Form + Zweck* 2-1 (1970), S. 26f.
- 21 Laut Richtlinien zu Grünflächen der Stadt betrug der zu berücksichtigende Wert für Spielflächen in den neuen Wohnkomplexen 1,2 m² pro Einwohner. Vgl. Johann Greiner, Helmut Gelbrich, *Grünflächen der Stadt. Grundlagen für die Planung. Grundsätze, Kennwerte, Probleme, Beispiele*, Berlin 1974.

- 22 Edith Krull, »Gestaltung von Lebensbereichen der Kinder. Aus der Arbeit des Kollektivs GAT«, in: *Bildende Kunst* 26-3 (1978), S. 117-120.
- 23 Auch wenn in der DDR spätestens mit Ende der 1950er Jahre keinerlei reformpädagogische Aspekte als Teil der offiziellen Pädagogik Anwendung fanden oder in der Ausbildung gelehrt wurden, gab es trotzdem latente solche Praktiken, besonders in der Hilfsschulpädagogik. Vgl. Katja Koch, Kristina Koebe, »Reformpädagogik in der DDR. Eine kritische Betrachtung anhand der Pädagogischen Lesungen für Hilfsschulen«, in: *Schriftenreihe der Arbeitsstelle Pädagogische Lesungen an der Universität Rostock* 1-3 (2019), S. 1-20.
- 24 Bauspielplätze oder Robinson-Spielplätze verzichten auf vorgefertigte Spielgeräte, stattdessen gibt es Baumaterialien zur freien Verwendung unter pädagogischer Betreuung. Diese Kategorie erschien seit den späten 1950er Jahren in den Diskussionen in der DDR, positiv wie auch negativ. So z. B. bei Pniower 1960 (wie Anm. 9), S. 75. De facto kam es nie großflächig zur Einrichtung solcher Spielanlagen nach skandinavischem oder schweizerischem Vorbild. Erst ab 1979 führte das Berliner Kollektiv Spielwagen freie Bau- und Konstruktionspraktiken im Rahmen ihrer jeweils mehrstündigen Spielaktionen durch. Vgl. Bernd Stude, »Spielaktionen«, in: *Form + Zweck* 13-2 (1981), S. 29-32. Bei dem von GAT gestalteten Bauspielplatz kamen vorgefertigte Elemente zum Einsatz, somit gab es erhebliche Unterschiede zum ursprünglichen Konzept.
- 25 Spielplatzgeräte und Spielanlagen finden sich erstmals im Katalog zur VII. Kunstausstellung 1972/1973, dort unter dem Bereich Formgestaltung. Ab der VIII. Kunstausstellung 1977/1978 sind sie als baugebundene Kunst aufgeführt. Von Ursula Wünsch sind ihre zylinderförmigen Spielhäuschen aus glasfaserverstärktem Polyester als vorbildhaft für eine Serienfertigung von Kunststoff-Spielgeräten gezeigt in W. Dahlke, E. Assmus, »Zur Verwendung von Kunststoff für Spielgeräte und Erfahrungen auf Berliner Spielplätzen«, in: *Landschaftsarchitektur* 3-1 (1974), S. 24f.
- 26 Abhilfe schaffen bei diesem Problem sollte der 1971 im Bezirk Erfurt begründete interdisziplinäre Arbeitskreis, der sich u.a. die »Auswertung und Publizierung von neuentwickelten Spielgeräten« zur Aufgabe gemacht hatte. So fanden zur Prüfung in Erfurt eine Auswahl von »neuentwickelten, oft nur einmalig oder in wenigen Exemplaren verwendeten Spielplatzausstattungen« ihre Aufstellung im Stadtraum. Vgl. Kister, Senf 1974 (wie Anm. 9), 20f.
- 27 Abgebildet in: Amt für Industrielle Formgestaltung (Hrsg.), *Industrielle Formgestaltung in der Deutschen Demokratischen Republik. Spielräume für Phantasie*, Faltblatt Nr. 33, Berlin 1976. In demselben Faltblatt wird die Dringlichkeit der industriellen Fertigung für Spielgeräte erläutert: »Mit dem Wohnungsbauprogramm ist [...] Freiraum für Spielanlagen gesichert. [...] Im Zeitraum von 1976 bis 1980 werden dafür etwa 400 000 Spielgeräte benötigt. Ein massenhafter Bedarf, der nicht mit gestalterischen Unikaten gedeckt werden kann.«
- 28 Das gilt z. B. für sämtliche Arbeiten von Gabriele Messerschmidt. Als Formgestalterin fertigte und montierte sie ihre meist in glasfaserverstärktem Kunststoff ausgeführten skulpturalen Spielgeräte eigenhändig. Gespräch der Autorin mit Gabriele Messerschmidt, 27.7.2021 und Korrespondenz 20.9.2021.
- 29 Manfred Schindler, »Kindereinrichtung des VEB Stahl- und Walzwerkes Brandenburg«, in: Amt für Industrielle Formgestaltung (Hrsg.), *Gestaltet für Kinder: Dinge zum Spielen und Lernen*, Ausst.-Kat. Berlin, Am Fernsehturm 19.11.-5.12.1974, Berlin 1974, unpaginiert.
- 30 Hannah Bauhoff, anschlae.de, *Interview mit Manfred Schindler*, 1.11.2010 (2010), online: <<https://www.stiftung-industrie-alltagskultur.de/projekte/design-in-der-ddr/interviews/manfred-schindler/>>, 25.11.2021.
- 31 Solche repräsentativen Spielanlagen entstanden auch im Volkspark Friedrichshain und Monbijou-Park in Berlin; vgl. Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur (Hrsg.), *Spielanlagen für Kinder und Jugendliche*, [Berlin] 1979, S. 16.
- 32 Anders als bei Fibich 2016 (wie Anm. 4) dargestellt, ist 1961 bei der ursprünglichen Anlage des Geländes nach den Plänen Reinhold Lingners der Spielplatz noch kein gestalterisches Vorzeigeprojekt gewesen. Die Spielanlage von 1961 wich nur in einzelnen didaktischen Elementen wie dem Blumenpflückgar-
- ten und dem Schiffchenkanal *Der nützliche Fluss* von einer konventionellen Spielplatzausstattung ab. Vgl. dazu o. A., »iga 1961 Erfurt – erste Eindrücke bekannter Fachleute«, in: *Deutsche Gartenarchitektur* 2-3 (1961), S. 87-89.
- 33 Ein erstes Plädoyer für den Werkstoff Holz als geeignetes Material für Außenspieleräte verfasste der Architekt Hans Georg Büchner, Leiter der Arbeitsgruppe Erzeugnisentwicklung im VE Wohnungsbaukombinat Berlin. Er hatte ein Holzspielgerät nach dem Baukastenprinzip entwickelt, welches als Funktionsmuster auf der iga Erfurt stand. (Abb. 3) Vgl. Hans G. Büchner, »Fertigteilsystem aus Holz für die Ausstattung von Kinderspielplätzen«, in: Ausst.-Kat. Berlin 1974 (wie Anm. 29), unpaginiert.
- 34 Amt für Industrielle Formgestaltung (Hrsg.), *Plätze zum Spielen*, Berlin 1985.
- 35 Korrespondenz der Autorin mit Hans-Georg Kellner, 11.8.2021 und 31.8.2021.
- 36 Kellner ist damit einer der wenigen, denen es gelang, ihre Spielplatzkreationen auch nach der Wiedervereinigung unter marktwirtschaftlichen Bedingungen umzusetzen.
- 37 Die Bezeichnung lässt sich bis in die 1940er Jahre zu den abstrakten, großformatigen Skulpturen des dänisch-schwedischen Architekten und Skulpteurs Egon Möller-Nielsen zurückverfolgen. In Wien knüpfen 1953 die Künstler Josef Schagerl und Josef Seebacher-Konzat an diese Idee an. Vgl. Matthias Winterer, »Der Herr der Rutschen«, in: *Wiener Zeitung*, 1.2.2020, online: <<https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/chronik/wien-chronik/2048191-Der-Herr-der-Rutschen.html>>, 3.10.2020.
- 38 Jackes 2021 (wie Anm. 4), S. 189.
- 39 Die Walross-Rutsche aus Schwed ist dank einer Bürgerinitiative erhalten geblieben. Stadt Schwedt/Oder, »Walross auf Reisen« (2011), online: <<https://service-kommunal.brandenburg.de/de/schwedt-entdecken/aktuelle-meldungen/walross-auf-reisen/257707>>, 3.10.2022. Auch die 1978 umgesetzte dritte Rutschenplastik steht als Maskottchen Trixi heute noch in Joachim Liebschers Geburtsort Großschönau im Waldstrandbad. Die 1973 errichtete zweite Walross-Rutsche in Kostrzyn wurde 2016 aus Sicherheitsgründen abgebrochen. Siehe dazu den Artikel aus der polnischen Tagespresse, der auch die Geschichte des deutsch-polnischen Partnerschaftsprojekts beleuchtet: Jakub Pikulik, »Mors z Kostrzyna mógł przetrwać? Niemcy swojego uratowali [Könnte das Walross aus Kostrzyn erhalten bleiben? Deutsche haben ihres gerettet]«, *Gazeta Lubuska*, 19.11.2016, online: <<https://gazetalubuska.pl/mors-z-kostrzyna-mogl-przetrwac-niemcy-swojego-uratowali-wideo-zdjecia/ar/c1-11456498>>, 3.10.2022. Im Artikel berichtete Józef Rupiński, der ehemalige Leiter der Bau- und Instandsetzungsabteilung des polnischen Papierwerkes Celuloza über die Zusammenarbeit mit dem VEB Papierfabrik Schwedt: »Wir hatten Kontakt zu den Schwedter Werken. Anfang der 1970er Jahre gab es eine Panne, ein Teil des Werks brannte nieder und Maschinen wurden zerstört. Meine Männer und ich wurden entsandt, um bei Reparaturen und Wiederaufbau zu helfen. Dann sahen wir ihr Schwimmbad und das Walross. Das sah auch Eugeniusz Olczak, Direktor der Papierfabriken in Kostrzyn. Er übernahm die Idee und sagte, wir würden dasselbe in Kostrzyn bauen. [...] Joachim Liebscher kam aus Leipzig [sic]! Er hat das Walross für die Deutschen entworfen und hatte alle Pläne. Wir brachten ihn nach Kostrzyn, jeden Morgen kam er zu mir und wir begannen zu arbeiten. Die Leute hatten viel zu tun, es war schwer, die Verschulung zu fertigen. Das Walross bauten wir vor Ort, im Schwimmbad von Kostrzyn. Ich organisierte die Leute, wir besorgten das Material, einen Dolmetscher und er koordinierte alles. Wir benötigten für den Bau des Walrosses etwa anderthalb Monate.« (eigene Übersetzung)
- 40 Im Ali Kurt Baumgarten-Archiv und -Museum der Stiftung Judenbach.
- 41 Die Gipsmodelle waren 1972/1973 auf der VII. Kunstausstellung der DDR mit weiteren Spielgeräteeutwürfen des Künstlers zu sehen.
- 42 Der XVI. Kongress des International Council for Children's Play (ICCP) fand 1987 in Suhl statt. Siehe zu den dort behandelten Themen in Nationalkomitee des ICCP der DDR (Hrsg.), *Das Verhältnis zwischen Spielmittel und Spiel für die Persönlichkeitsentwicklung des Kindes. Ausgewählte Vorträge*. XVI. ICCP-Kongress, Suhl 12.-16.10.1987, o. O. 1987.

- 43 Ausst.-Kat. Berlin 1974 (wie Anm. 29); Amt für Industrielle Formgestaltung 1976 (wie Anm. 27); Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur 1979 (wie Anm. 31); Ministerrat der DDR, Amt für Industrielle Formgestaltung (Hrsg.), *Interdesign-Seminar '79. Playgrounds, Bauhaus Dessau 12.-23.8.1979*, Berlin 1979; Amt für Industrielle Formgestaltung 1985 (wie Anm. 34).
- 44 Als Ausdruck dieser konstanten Beziehung entstanden Publikationen mit dem finnischen Designverband *Ornamo*; vgl. Amt für Industrielle Formgestaltung 1985 (wie Anm. 34).
- 45 Vgl. Günter Beltzig, *Kinderspielplätze mit hohem Spielwert. Plänen, bauen, erhalten*, Wiesbaden, Berlin 1987, S.17.

Fotonachweise

- [1] Bundesarchiv, Bild 183-C0524-0001-001/
Fotograf: Heinz Koch / CC-BY-SA 3.0.
- [2] Gabriele Messerschmidt, © Privatararchiv Gabriele Messerschmidt, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- [3] Bundesarchiv, Bild 183-N0601-0022/
Fotograf: Jürgen Ludwig / CC-BY-SA 3.0.
- [4] Lutz Lipkowsky, © Privatararchiv Regine Lipkowsky.
- [5] Bundesarchiv, Bild 183-J0209-0010-001/
Fotograf: Helmut Schaar / CC-BY-SA 3.0.
- [6] Bernd Havenstein, © Privatararchiv Bernd Havenstein.

***Simplex* – experimentelle Möbel der 1970er Jahre: Entwürfe aus dem Umfeld der Hochschule für industrielle Formgestal- tung in Halle, Burg Giebichenstein**

Klára Němečková

In den 1970er Jahren wurden in der DDR Prototypen im Bereich der Möbelgestaltung entwickelt, die spezifischen Anforderungen an Variabilität im Einsatz und Flexibilität im Umgang entsprechen sowie einer monotonen Produktpalette entgegenwirken sollten. Vielfach sind diese Möbel, die an Ausbildungsstätten und in Ateliers entstanden, nicht in die serielle Herstellung gelangt. Trotz der nicht erfolgten Überführung in die Produktion gewähren diese Entwürfe einen wichtigen Einblick in die Designkultur des Landes und die Bemühungen um eine Erneuerung in der Möbelgestaltung unter funktionalen und ästhetischen Gesichtspunkten. Als eine der ersten Autorinnen hat Katharina Pfützner neben seriell gefertigten Produkten ausdrücklich designtheoretische Beiträge wie auch praktische Lösungen, die nicht in die Produktion gelangten, in ihre Überlegungen einbezogen und ist so zu einer positiven Bewertung der Gestaltungsansätze in der DDR gelangt. Ihrer Auffassung nach reicht die Entwurfspraxis über die bloße Imitation von westlichem Design hinaus und weist einen spezifischen sozialen Aspekt auf.¹

Das Thema der folgenden Ausführungen ist aus einer Akquise von *Simplex*-Prototypen für das Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden hervorgegangen,² die Untersuchung beruht überwiegend auf der Auswertung von Primärquellen.

Der Weg der Einordnung der Objekte beginnt an der Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle, Burg Giebichenstein, wo alle im Folgenden vorgestellten Gestalterinnen und Gestalter studiert haben. Ab 1966 wirkte Rudolf Horn hier am Institut für Möbel-

und Ausbaugestaltung in der Lehre und stellte Weichen für ein Entwurfsdenken in Richtung Systemdesign hin zu offenen und variablen Strukturen, die sowohl den Anforderungen im individuellen Gebrauch als auch einem gesellschaftlichen Auftrag an die Möbelgestaltung entsprachen. »Der Nutzer als Finalist« ist ein von Horn geprägter und vielfach zitierter Ausspruch – der Nutzer sollte seine Möbel nach seinen individuellen Bedürfnissen finalisieren.³ Dies verlangte einen Möbeltyp, der Variationsmöglichkeiten zuließ und sich der Schwerfälligkeit entzog. Horns Studierende unternahmen zum Teil in Anlehnung an seine Konzepte den Versuch, die rigide Möbelproduktion in der DDR zu verändern und die konventionelle Möbelgestaltung zu überwinden. Ihr Dozent, seit 1971 künstlerischer und seit 1978 ordentlicher Professor, forderte alternatives Denken geradezu heraus, um auf die Lebensgewohnheiten, Wohnverhältnisse und die gesellschaftliche Situation zu reagieren und Neues zu ermöglichen.

Simplex – eine neue Produktkategorie

Im Jahr 1971 erging ein Auftrag der VVB Möbel (Vereinigung Volkseigener Betriebe) an die Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle, der sich mit der Untersuchung einer möglichen neuen Produktkategorie zur Differenzierung des Möbelangebots beschäftigen sollte: Das Projekt lief unter dem Titel *Simplex*. *Simplex* sollte 40 bis 50 Prozent unter dem Preis der gängigen Möbel, genannt *Standard*, liegen und eine Einrichtungsmöglichkeit für junge Menschen oder diejenigen, die nach Alternativen suchten, bieten.⁴ Der Begriff *Simplex*-Möbel entstammte einem innerhalb der VVB Möbel ausgearbeiteten »Qualitätsmaßstab für Möbel für Wohnungen«. Die Kategorie der *Simplex*-Möbel sollte sich vor allem durch den unter dem Durchschnitt liegenden »Aufwand an lebendiger und vergegenständlicher Arbeit« unterscheiden und den Grundbedürfnissen der Menschen entsprechen.⁵ Der Auftrag ist im Kontext des VIII. Parteitags der SED und des Kurswechsels unter dem neuen SED-Generalsekretär Erich Honecker zu sehen, der eine verbesserte Versorgung der Bevölkerung mit Konsumgütern zum Ziel hatte. Durch die »Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik«, wie die offizielle Formulierung lautete, sollte das materielle und kulturelle Lebensniveau der Menschen in der DDR erhöht werden. Unter anderem fällt in diese Zeit auch die Verabschiedung eines Konsumgüterprogramms zur Versorgung der Bevölkerung mit modernen Kunststoffmöbeln am 17. Mai 1972.⁶

Ute Geißler, später Ute Möller, Studentin im Fachbereich Möbel- und Ausbaugestaltung bei Rudolf Horn, bearbeitete das Thema der neuen Produktkategorie und ihrer Qualitätskriterien im Rahmen ihrer Diplomarbeit. Der neue Fachbereich sollte besser auf die Erfor-

dernisse der Möbelindustrie reagieren.⁷ Ute Möller entwickelte neben den theoretischen Grundlagen für die sogenannten *Simplex*-Möbel drei mögliche Varianten von Prototypen. Die ambitionierte Abschlussarbeit war als Studie angelegt und wollte Gebrauchswerteigenschaften ideeller und materieller Art untersuchen. Im Sinne Rudolf Horns identifizierte Ute Möller zwei stimulierende Faktoren: den soziokulturellen und den ökonomischen Anspruch.

In ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema arbeitete Ute Möller die folgenden Grundsätze heraus: Die Möbel sollten das Maß der individuellen Möglichkeiten des Einzelnen erhöhen und bei einem Mindestaufwand an Material und Konstruktion ihrem Verwendungszweck entsprechen. *Simplex*-Möbel sollten nicht herkömmliche Gebrauchsgüter minderer Qualität, billiger und kurzlebiger als andere Möbel sein, sondern neue, andere Eigenschaften aufweisen, anders produziert und gehandelt und unkonventionell gebraucht werden. In diesen Möbeln sollte ein ausgewogenes Verhältnis ihrer Gebrauchsdauer zu den kulturell-ästhetischen Bedürfnissen ihrer Benutzer verwirklicht werden.⁸

Als Eigenschaften wurden vor allem Leichtigkeit und eine verständliche und nachvollziehbare Konstruktion in den Vordergrund gestellt sowie die Verwendung neuer und ökonomisch günstiger Materialien und Technologien. Einfache Transportierbarkeit und günstige Lagerungsmöglichkeiten sollten möglichst mobile und flexible Formen des Gebrauchs garantieren. Dies entsprach der Forderung nach Veränderbarkeit und der Anregung zum individuellen Gestalten. Die möglichst breite Nutzungsvielfalt sollte mit einem geringen Einsatz an Mitteln angestrebt werden, und der geringe Material- und Arbeits-einsatz sollte niedrige Herstellungskosten garantieren. Es ging zum einen darum, den Versorgungsengpässen in der DDR zu begegnen, als auch die Grundbedürfnisse der Bevölkerung zu befriedigen.

Es handelte sich um einen Versuch, neue Konzepte der Gestaltung in die Möbelproduktion zu implementieren. Den Entwürfen wurde durchaus auch ein ›erzieherisches‹ beziehungsweise ›transformatorisches‹ Moment zugestanden. Erst durch das Angebot an *Simplex*-Möbeln, so die Annahme, könnte der Bedarf für diese Art der Möbel generiert werden beziehungsweise könnten neue Bedürfnisse stimuliert werden.

Simplex-Behältnismöbel

Auf der Grundlage der theoretischen Überlegungen wurden praktische Varianten erdacht, die auf unkonventionelle Art und mit wenig Materialeinsatz eine große Variationsbreite, Mobilität und Flexibilität versprachen. Eine Variante entstand auf der Grundlage der Faltung. Ohne aufwendige Montage und zusätzliches Werkzeug wurden die



[1] Ute Geißler (später Möller), *Simplex*-Möbel, Mobile Variante aus dünnem, gefalteten Plattenmaterial, 1972, Diplomarbeit an der HIF Halle, Burg Giebichenstein

Rück- und Seitenwände der Regalsysteme durch Faltung aufgestellt. [Abb. 1] Faltgelenke, die produktionsseitig bereits angebaut werden sollten, ermöglichten die praktische Umsetzung.⁹ Dünne, farbig lackierte Faserplatten von 6 mm Dicke waren für die Ummantelung gedacht. Die innenliegenden Böden dienten gleichzeitig als Aussteifung. Das Möbel war somit leicht, zusammenlegbar, einfach montier- und transportierbar. Die kräftige Farbigkeit betonte die Differenz zwischen Innen und Außen und bot die Möglichkeit zur farblichen Akzentuierung in der Wohnung. Als zweite Variante entwarf Ute Möller wiederum ein zerlegbares und variables System, diesmal jedoch auf der Grundlage von flächig gekrümmten konstruktiven Elementen – es handelte sich um Faserformteile. [Abb. 2] Mit Böden aus Holzspanplatten ergaben diese offene Behälter oder auch Tische und Sitzgelegenheiten. Als Sicht- und Staubschutz konnten flexible textile Materialien dienen. Eine dritte Variante umfasste veränderbare Regale. Die in einen Holzrahmen eingelegten Böden aus Holzspanplatten wurden durch seitlich angebrachte textile Winkel gehalten. Sie konnten zu einer ebenen



[2] Ute Geißler (später Möller), *Simplex*-Möbel, zerlegbare Behälter mit Textilbespannung, 1972, Diplomarbeit an der HfH Halle, Burg Giebichenstein

Fläche zusammengeklappt und gut transportiert werden. Alle drei Varianten waren modular konzipiert und konnten als Baukasten genutzt werden.

Designalternativen made in GDR

Wichtig ist der soziale Ansatz der Designpraktiken und theoretischen Konzepte der Designer und Designerinnen aus der DDR, der durchaus als Gegensatz zu marktwirtschaftlichen Praktiken verstanden werden muss.¹⁰ Ute Möller lieferte in ihrer Arbeit die Begründung, wieso gerade die *Simplex*-Möbel für die sozialistische Gesellschaft gut seien und wieso man sich mit ihnen von der kapitalistischen westlichen Gesellschaft absetzen würde. Sie schreibt: »In einschlägigen Fachzeitschriften aus dem westlichen Ausland fallen in den letzten Jahren Möbel auf, die durch unkonventionelle Gestaltungsauffassungen gekennzeichnet sind: Oftmals sehr gute Lösungen, frisch, ideenreich, mutige Experimente mit neuen Materialien und neuen Formen.«¹¹ Es bleibe jedoch bei avantgardistischen Einzelercheinungen, die keinen Eingang in die serielle Fertigung finden. Die vereinzelt Möbelexperimente entsprechen nicht den Ansprüchen der Repräsentation. Im sozialistischen Staat gehe es jedoch um die Befriedigung von echten Bedürfnissen, denen auch diese reduzierten Möbel genügen könnten. Diese Haltung der Gestalter in der ehemaligen DDR bestätigt Katharina Pfützner, die sich hier auf verschiedene Quellen der 1950er Jahre und Gespräche im Vorfeld ihrer Dissertation stützt.¹²

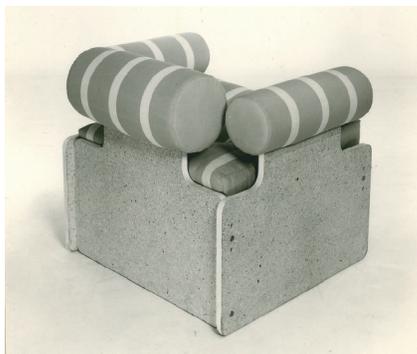
Direkt werden westliche Beispiele als mögliche Vorbilder für die *Simplex*-Möbel genannt, die »neue gestalterische Ideen in Bezug auf den Einsatz bisher unüblicher Materialien, neuer Konstruktionen und Formen wertvolle Anregungen für die Gestaltung von *Simplex*-Möbeln geben können.«¹³ Die von Ute Geißler erarbeiteten Lösungsvorschläge bestechen jedoch durch einen hohen Grad an Eigenständigkeit und eine fortgeschrittene praktische Umsetzung der Studien. Ins Jahr 1973 datiert eine Erzeugnientwicklung unter der Bezeichnung Modell 5035 *Simplex* bei den VEB Deutsche Werkstätten Hellerau,¹⁴ konkret im damals dazugehörigen Institut für Holz und Faserwerkstoffe in Dresden – die Entwürfe sollten für eine serielle Fertigung angepasst werden. Ute Geißler hat die Untersuchungen zur Effizienz des Plattenzuschnitts selbst angefertigt.

Ein Jahr später wurde eine weitere von Rudolf Horn betreute Arbeit zu *Simplex* in der Sektion Wohnen, Bildung und Erholung verfasst, die sich auf die von Ute Geißler entwickelten Kriterien bezog und diese ebenfalls anzuwenden versuchte. Der Auftrag ging erneut von der VVB Möbel, dieses Mal von der Erzeugnisgruppe Küchenmöbel aus.¹⁵ Bernd Watzke erarbeitete eine Studie zu Küchenmöbeln, in der er die zuvor verfassten Kriterien praktisch umzusetzen versuchte, was sich in der Reduktion des Materials und der Vereinfachung der Konstruktion niederschlug.

Obwohl die in beiden Studien herausgearbeiteten Varianten nicht in die serielle Fertigung aufgenommen wurden, blieben *Simplex*-Kriterien weiterhin relevant.

Simplex-Sitzmöbelprogramm

Im Jahr 1974 erging ein Auftrag vom Amt für industrielle Formgestaltung für die Entwicklung eines *Simplex*-Sitzmöbelprogramms an die Berliner Gestalter Ursula und Jürgen Thierfelder, beide Absolventen der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein. Der Vertrag wurde durch das VEB Möbelkombinat Hellerau, zu dem auch das Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau gehörte, später bis zum Prototypbau erweitert – der Entwicklungszeitraum reichte von 1974 bis 1976. In dieser Zeit sollten zerlegbare, preiswerte Sitzmöbel entworfen werden. Der konkrete Auftrag kann im Zusammenhang mit dem im Oktober 1973 beschlossenen Wohnungsbauprogramm für die Jahre 1976 bis 1990 gesehen werden, das »die Wohnungsfrage als soziales Problem« lösen sollte und ein erhebliches Investitionsvorhaben darstellte. »In Verbindung mit diesem Programm rechnete die Industrie mit einem rapide steigenden Bedarf an individuellen Konsumgütern, besonders Möbeln, und sie rückten [...] auch deshalb designpolitisch auf den vordersten Platz.«¹⁶ Der Preis für erhöhte Produktion war die Tendenz zur Monotonie. Hier versuch-



[3] Ursula und Jürgen Thierfelder, Prototypen für das *Simplex*-Sitzmöbelprogramm, Modell S 20, 1974, VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau



[4] Ursula und Jürgen Thierfelder, Prototypen für das *Simplex*-Sitzmöbelprogramm, Modell S 21, 1974, VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau

te das Amt für industrielle Formgestaltung entgegenzuwirken. Der Direktor, Martin Kelm, spricht selbst in einem Interview darüber: »[...] die bis jetzt überwiegende Produktion nur nach Menge soll überwunden, die Qualität stärker in den Mittelpunkt gerückt werden.«¹⁷

Ursula und Jürgen Thierfelder entwickelten im Rahmen ihres Auftrags mehrere Prototypen, wobei sie vor allem Wert auf ungewöhnliche, innovative Materialien und eine einfache Konstruktion legten, die vom Kunden selbst finalisiert werden sollte, und natürlich auf einen niedrigen Verkaufspreis. Bei der ersten Variante, dem Modell S 20, handelt es sich um einen Sessel aus Spanplatten, wobei drei identisch zugeschnittene Platten und die Sitzfläche den Korpus bilden. [Abb. 3] Ergänzt werden sie durch drei aufgesetzte Schaumstoffrollen und ein Kissen als Sitzauflage. Bei diesem Modell konnte die Oberfläche individuell vom Nutzer angepasst, gebeizt oder gestrichen, werden. Eines der inspirierenden Momente für das Modell S 21 waren die Papprohre zum Aufrollen von Textilbahnen aus der Industrie, die zur Nachnutzung als Querverstrebungen eingesetzt wurden. [Abb. 4] Die Kombination aus den ungewöhnlichen, farbig gefassten Teilen und farbig lasierten U-förmigen Seitenteilen aus Kiefer ergab eine ästhetisch attraktive Lösung, die in ihrer Gestalt die Konstruktion sichtbar und somit nachvollziehbar machte. Die textilverspannte Sitzfläche mit zusätzlicher farbiger Auflage mit Leinenbezug versprach hohen Sitzkomfort.

Die dritte Variante, Modell S 22, war sehr simpel gehalten: zwei Rahmen, ebenfalls aus Kiefer, werden mit drei Querverstrebungen zusammengehalten, in die eine textile Sitzkonstruktion eingespannt ist. Auch hier gibt es eine zusätzliche Kissenauflage.

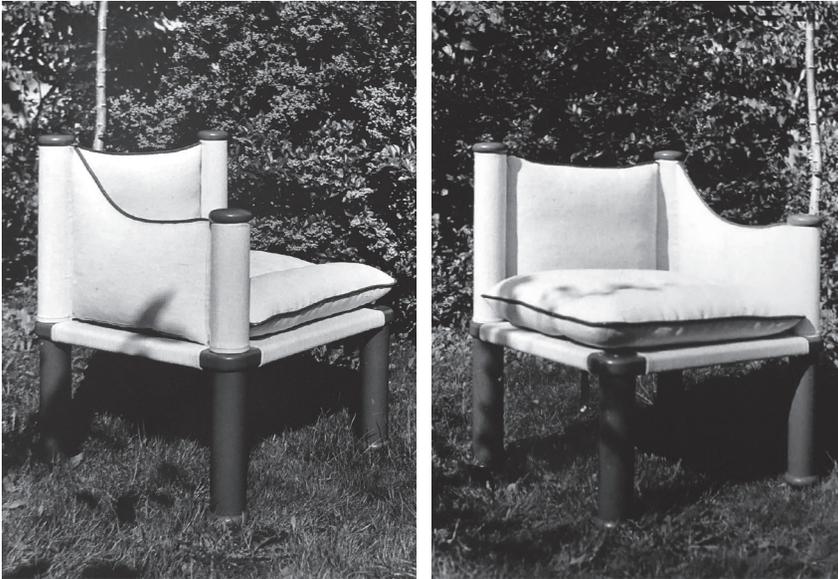
Der Bau der Prototypen für die Serie wurde im VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau von Eberhard Geißler betreut. Eberhard Geißler, ebenfalls Absolvent der »Burg«, bemühte sich seit dem Beginn



[5] Eberhard Geißler, Polstermöbelprogramm 5330, 1974, VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau

seiner Tätigkeit in Oelsa-Rabenau um eine Erneuerung der Produktpalette. Er war unmittelbar nach seinem Studium 1972 als Gestalter im Betrieb tätig geworden und entwickelte 1974 das modulare Polstermöbelprogramm 5330. [Abb. 5] Die Polstermöbel bestanden aus nur vier Grundelementen und waren einfach zerlegbar, boten Stauraum, vielfältige Kombinationsmöglichkeiten, ließen sich gut verpacken und transportieren.¹⁸ Ab 1975 wurde das Programm seriell hergestellt – im Gegensatz zu den *Simplex*-Möbeln von Ursula und Jürgen Thierfelder, die schließlich nicht in die serielle Produktion gelangten. Ein Anruf von Eberhard Geißler mit der Begründung, dass keine einfachen Möbel, sondern arbeits- und materialintensivere Waren vom Betrieb produziert werden sollen, beendete diese konkrete Entwicklung.

Die sich verschärfende wirtschaftliche Lage der DDR in den 1980er Jahren erzeugte ein politisches Klima, das die Betriebe in die Enge trieb. Die hohe Auslandsverschuldung und die hohen Preise für Rohstoffe machten eine intensive Devisenbeschaffung notwendig. Viele Betriebe, so auch das Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau stellten ihre Produktion auf die Bedürfnisse des westdeutschen Marktes um. Dennoch gelang es Eberhard Geißler, einige spannende neue Produktideen durchzusetzen.¹⁹ Auch die Ideen zu den *Simplex*-Sitzmöbeln waren noch nicht ganz aus der Welt. In einem Artikel für *Form + Zweck* aus dem Jahr 1985 geht Eberhard Geißler auf den Entwurf von Ursula und Jürgen Thierfelder ein und betont, dass durch die »Neuentwicklung von Erzeugnissen [...] ein Variantenvorrat geschaffen [wird], der in seinen Bestandteilen teilweise und zu verschiedenen Zeitpunkten für unterschiedliche kommerzielle Bedingungen abgerufen werden kann.«²⁰ Dieses Vorgehen bezeichnet



[6] Eberhard Geißler, Prototypen für das Polstermöbelprogramm 22, 1980, VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau

er als »Speicher vergegenständlichter Ideen«. ²¹ Das Beispiel der *Simplex*-Prototypen bezieht Geißler in seine Darstellung des kreativitätsfördernden Einflusses dieser Methode im VEB Polstermöbelkombinat Oelsa-Rabenau ein. Er verweist darauf, dass auch der Einsatz neuer Werkstoffe einer Entwicklung bedarf und auf der Grundlage von Studien zu den *Simplex*-Möbeln aus dem Jahr 1974 erst 1980 eine Serie entwickelt wurde, die Papierhülsen als konstruktiv bestimmend anwendet. ²² [Abb. 6]

Interessant und offensichtlich ist, dass der soziale Ansatz der Gestaltung im Bereich der *Simplex*-Möbel parallel zu einer Tendenz im westlichen Europa und den USA im Bereich der Möbelherstellung läuft, in der eine konsumkritische Haltung entwickelt wurde. Bereits in den 1960er Jahren wurde Ken Isaacs bekannt für seine modularen Systeme. Im Jahr 1971 formulierte der deutsche Philosoph Wolfgang Fritz Haug in seiner *Kritik der Warenästhetik* einen starken konsumkritischen Impetus. ²³ Zahlreiche Gestalter wendeten sich in dieser Zeit gegen das teure Angebot der Möbelindustrie und suchten nach Alternativen, wie beispielsweise den Do-It-Yourself-Möbeln. Ebenfalls 1971 erschien Victor Papaneks Buch *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* und zwei Jahre später Victor Papaneks und Jim Hennesseys *Nomadic furniture: how to build and where to buy lightweight furniture that folds, collapses, stacks, knocks-down, inflates or can be thrown away and re-cycled*. ²⁴ Es scheint, als wären viele dieser Ansätze prädestiniert für eine sozialistische Warenproduktion. Noch

1982 erteilte das Amt für industrielle Formgestaltung Ursula und Jürgen Thierfelder erneut einen Auftrag zu einer Studie zur Bearbeitung des Themas Mitnahmemöbel für den Wohnbereich: »Als Mitnahmemöbel sind dabei als von Kunden selbst montierbare Möbel zu betrachten, deren Vorteile in leichter Handhabbarkeit, transportgünstigen Abmessungen, geringem Gewicht (Mobilität) liegen.«²⁵ Die Aufgabe der Studie war es unter anderem, den internationalen Stand darzustellen sowie eigene adäquate Lösungen in hoher gestalterischer Qualität vorzuschlagen. Dieses Unterfangen scheint schlussendlich im Sande verlaufen zu sein.

Die Sicht auf die Gestaltung in der DDR ist nur vollständig, wenn die Arbeit der Hochschulen und Entwicklungsinstitute mitberücksichtigt wird. Das Potential der Gestaltung kann in seiner Breite erst dann erfasst werden.

Klára Němečková hat Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität in Berlin studiert und war anschließend wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin an der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin. Seit 2015 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin am Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden tätig, wo sie unter anderem die Ausstellungen *Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten Hellerau 1898 bis 1938, Schönheit der Form. Die Designerin Christa Petroff-Bohne* oder in Kooperation mit dem Vitra Design Museum *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte* kuratiert hat. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Gestaltung des späten 19. und 20. Jahrhunderts, Porzellan der Moderne, die Deutschen Werkstätten Hellerau, Gestaltung der DDR sowie die Sammlungsgeschichte der Kunstgewerbemuseen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Katharina Pfützner, »Gebrauchspatina, Simplex und offenes Prinzip: Zur sozialen Verantwortung der Industriegestalter der DDR«, in: Claudia Banz (Hrsg.), *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld 2016, S. 147–164, hier S. 148.
- 2 Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. 57630–57632.
- 3 Vgl. Angelika Petruschat, Dieter Schreiber, *Rudolf Horn. Gestaltung als offenes Prinzip*, Berlin 2010, S. 38.
- 4 Vgl. Ute Geißler, *Gestaltung von »SIMPLEX«-Möbeln*, Diplomarbeit Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, Fachbereich Möbel- und Ausbaugestaltung, 1972, S. 1ff., mit freundlicher Genehmigung von Ute Geißler; N.N., »Simplexmöbel«, in: *Form + Zweck* 1 (1973), S. 13–15, hier S. 13.
- 5 Ebd. S. 14.
- 6 Juliane Wattig, *Der Stuhl »Känguruh«*, Seminararbeit FH Köln, Studienrichtung HOM, Köln 2008, S. 30, mit freundlichem Dank für die Zurverfügungstellung der hervorragenden Arbeit.
- 7 Angela Dolgner, »Architektur und Raumausstattung«, in: *Burg Giebichenstein. Die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1993, S. 77–112, hier S. 85.
- 8 *Form + Zweck* 1973 (wie Anm. 4), S. 13f.
- 9 Genutzt wurde damals ein Filmgelenk aus Polypropylen.
- 10 Vgl. Pfützner 2016 (wie Anm. 1), S. 147f.
- 11 Geißler 1972 (wie Anm. 4), S. 19ff.
- 12 Vgl. Pfützner 2016 (wie Anm. 1), S. 148.
- 13 Vgl. Geißler 1972 (wie Anm. 4), S. 19ff.

- 14 *Firmenarchiv der Deutschen Werkstätten Hellerau*, Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestandssignatur 11764, Akte 2777.
- 15 Vgl. Bernd Watzke, »Küche: Simplex-Kriterien als Arbeitsgrundlage«, in: *Form + Zweck* 6 (1974), S. 13–15; Pfützner 2016 (wie Anm. 1), S. 156.
- 16 Heinz Hirdina, *Gestaltung für die Serie. Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988, S. 217.
- 17 Martin Kelm im Gespräch mit Joachim Reichow, »Kriterium: Qualität«, in: *Form + Zweck* 2 (1974), S. 2.
- 18 Bereits ein Jahr zuvor waren in der *Form + Zweck* die von Rudolf Horn und seinem Kollegen Heyder 1972 entworfenen variablen Polster Elemente vorgestellt worden, vgl. *Form + Zweck* 1 (1973), S. 19–21.
- 19 Sein Entwurf des Logos Pm (Polstermöbel) Oelsa-Rabenau wird teilweise von dem aktuellen Betrieb immer noch genutzt.
- 20 Eberhard Geißler, *Ideenspeicher. Vorlauf für neues Design*, in: *Form + Zweck* 1 (1985), S. 27–32, hier S. 29.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. ebd., S. 31.
- 23 Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M. 1972.
- 24 Victor Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change. With an introduction by R. Buckminster Fuller*, New York 1971; Victor Papanek, James Hennessey, *Nomadic furniture*, New York 1973.
- 25 Aufgabenstellung des Amtes für industrielle Formgestaltung, Gruppe Vorlauf/Wohnen vom 2.4.1982, Dokument im Besitz von Ursula und Jürgen Thierfelder.

Fotonachweise

- [1]–[2] Michael Weimer.
- [3] Jürgen Thierfelder.
- [4] Kunstgewerbemuseum/SKD, Photo: Hans-Peter Klut.
- [5]–[6] Eberhard Geißler.

Modul und Monolith

Inken Reinert¹

»Die Wohnung wird im Gegensatz zum öffentlichen Raum gemeinhin als privater Raum wahrgenommen. Dabei werden die Grenzen zwischen Innen und Außen permanent angefochten, da der Raum letztlich ein Produkt sozialer Verhandlung wie auch Gegenstand eines historischen Prozesses ist. Die Wohnung ist, so gesehen, keineswegs wie häufig unterstellt ein sicherer Hafen, sondern eine Zone, auf die unterschiedliche Kräfte einwirken. Wohnen ist nicht privat.«²

Wohnen ist nicht privat

Das dem Text vorangestellte Zitat stammt aus dem Katalog für die Ausstellung *Revisiting Home*, die ich im Jahr 2006 zusammen mit Janine Sack, Ania Corcilius und Iain Pate in der nGbK in Berlin kuratiert habe. Es ging in der Ausstellung im weitesten Sinne um die Wohnung als Schnittstelle zwischen öffentlich und privat. Diese Schnittstelle ist in meiner Arbeit mit Möbeln – Anbauwänden oder Schrankwänden, die in der DDR in Serie gefertigt wurden, ein zentrales Motiv.

Seit 2001 habe ich mehr als 20 raumgreifende Installationen aus diesen Einrichtungselementen des real existierenden Sozialismus geschaffen. Abhängig von ihrem Standort, ihrer Funktion und ihrer jeweiligen Ausformulierung gehen die Skulpturen unterschiedlichen Spuren nach: persönlichen Lebensgeschichten, der Utopie der Moderne, Transformationen des Alltäglichen.

Im Folgenden möchte ich diesen Werkkomplex vorstellen, ihn in Beziehung setzen zu einem Möbelprogramm, das Ende der 1960er Jahre von dem Gestalter Rudolf Horn für die Mitteldeutschen Werkstätten Hellerau entworfen wurde, dem Möbelprogramm Deutsche Werkstätten, kurz MDW.

Stadt aus Möbeln

Mein Material wurde durch einen gesellschaftlichen Umbruch, eine einzigartige historische Situation freigesetzt und ist eng verbunden mit dem nach dem Fall der Mauer einsetzenden Prozess der Verdrängung in der öffentlichen wie der privaten Sphäre – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne.

Ihm fielen ikonische Bauten der DDR-Moderne durch Abriss oder Überblendung ihrer streng gerasterten Fassaden zum Opfer. Gleichzeitig schufen mit dem gesellschaftlichen Umbruch viele DDR-Bürger*innen in ihren Wohnungen Platz für einen Neuanfang.

In den neuen Bundesländern säumten Schrankwände und anderes Mobiliar die Straßenränder, bevor sie in den Containern von Recyclinghöfen verschwanden. Second Hand-Kaufhäuser füllten sich mit den einst heiß begehrten Produkten der sozialistischen Möbelproduktion. Sie wurden ersetzt durch Möbel aus dem scheinbar vielfältigeren kapitalistischen Warensortiment. Die Leute trennten sich von Dingen, auf die sie jahrelang hatten warten müssen und für die sie einmal mehrere Monatsgehälter gezahlt hatten. Aber indem sie sich ihrer bisherigen Einrichtung entledigten, tat sich für mich eine Materialquelle auf, aus der ich bis heute schöpfe.

Mit ihnen zu arbeiten begann ich, nachdem ich unzählige davon in einem *Humana*-Kaufhaus am Alexanderplatz in Berlin in skulpturaler Formation rechts und links der Gänge aufgereiht vorfand. Es war, als bewegte ich mich in einer Stadt, die aus Möbeln gebaut ist – und ich sah mich umgeben von den Insignien einer Lebensweise, die mir als Jugendlicher monoton, einengend und keinesfalls erstrebenswert erschien. Die Möbel verkörperten für mich ein Lebensideal, das ich damals nicht teilen wollte und zugleich das Beengte, Einschnürende eines Staates, der auf diese Weise bis hinein in die Wohnzimmer geragt hatte.

In meinen Installationen spiele ich Konstruktions-Varianten durch, die in den standardisierten Grundrissen einer Plattenbauwohnung und mit den zu Monolithen erstarrten Schrankwänden nicht möglich gewesen wären. [Abb. 1]

Mit deren Dekonstruktion revidiere ich symbolisch eine Entwicklung in der Möbelproduktion der DDR, die Ende der 60er Jahre in dem von Rudolf Horn für die Deutschen Werkstätten Hellerau entworfenen modularen Möbelsystem MDW ihren Höhepunkt erreicht



[1] *Intecta – Programm kompletter Wohnraumgestaltung*, 2017/2018, raumgreifende Installation Galerie Hunchentoot, Berlin

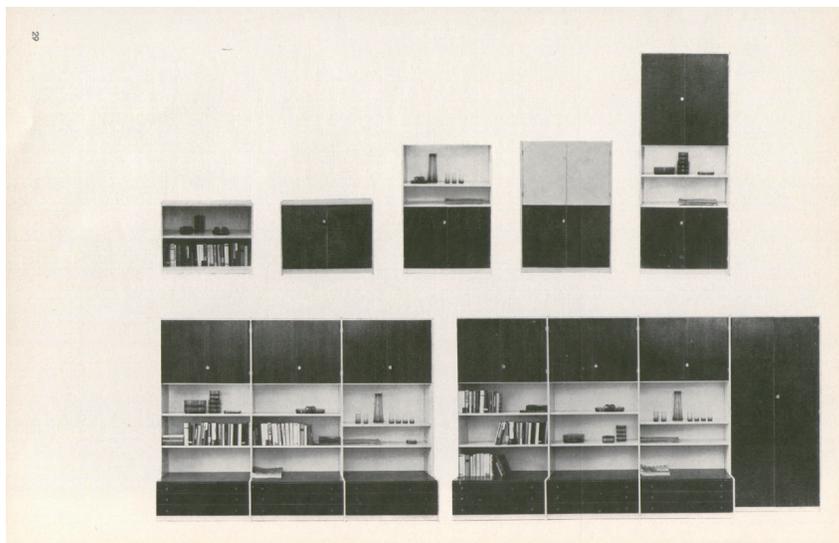
hatte. Dieses variable und bis dahin flexibelste Möbelsystem stellte die von Politikern und Kulturfunktionären im Zuge der Formalismusdebatte durchgesetzten Vorstellungen von Möbeln und Inneneinrichtungen in Frage.

Vom Modul zum Monolith

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Versuche, an das Bauhauserbe anzuschließen und sowohl in der Architektur als auch in der Innenarchitektur Funktionalität zum Konstruktionsprinzip zu erheben zunächst ausgebremst.

Walter Ulbricht, der selbst Möbeltischler war, drängte auf eine Rückbesinnung auf das *Nationale Erbe* und rief zum Kampf um eine »neue deutsche Innenarchitektur« auf. Man wollte sich vom »dekadenten« Kulturbetrieb vor allem Westdeutschlands abgrenzen und Möbel wurden wieder zu unveränderbaren Solitären, die Wohnung zur kleinbürgerlichen Idylle.

Doch bereits Mitte der 50er Jahre wurde klar, dass für die Produktion dieser Einzelstücke und Möbelkörper weder die nötigen Ressourcen noch die produktionstechnischen Voraussetzungen vorhanden waren.



[2] Darstellung der Einzelteile der Serie MDW

Als 1961 der Experimentalbau vom Typ P2 vorgestellt wurde und damit der Übergang zum industriellen Wohnungsbau eingeleitet war, war auch der Weg für fortschrittliche und zeitgemäße Gestaltungsideen wieder frei.

1967 wurde das Programm MDW auf der Leipziger Herbstmesse vorgestellt.

Rudolf Horns Vision war es, die Käufer*innen der Möbel zu, wie er sagt: »Finalisten im Prozess der Gestaltung und Produktion« zu machen.³ [Abb. 2]

Betriebsdirektor Horst Zaunik vom VEB Deutsche Werkstätten Hellerau beschrieb es in der Zeitschrift *Form + Zweck* 1968 folgendermaßen: »Mit dem MDW-Programm wird ein neuartiger Möbeltyp vorgestellt. Das Prinzip, mit wenigen Bauteilen, die in ihrer Materialbeschaffenheit betont differenziert entwickelt wurden, die Möglichkeiten zu schaffen, vielen funktionellen und formalen sowie ästhetischen Ansprüchen zu genügen, ist mit dem MDW-Programm weitgehend verwirklicht worden. Das heißt, der Käufer ist in der Lage, Bauteile zu kaufen, die praktisch Hunderte von Varianten zulassen. Es gibt also keine vorgedachte Gesamtform eines Möbelstücks oder eines Wohnzimmers. Vielmehr ist es dem Kunden überlassen, entsprechend seinen Vorstellungen, aber auch entsprechend des ihm zur Verfügung stehenden Raumes mit Hilfe dieser Bauteile die Ordnung zu schaffen, die er sich wünscht.«⁴

Doch produziert wurden nur sechs von zwölf geplanten Modulen. Und auch der Einzelhandel boykottierte diesen Ansatz, indem er die Möbel zum Teil schon vormontiert und verklebt als Kästen anbot



[3] DDR-Schrankwand in Sachsen-Anhalt, 2022

und nicht als Einzelteile beziehungsweise Bausatz, so wie es eigentlich vorgesehen war.

In den folgenden Jahren wurde das Möbelprogramm so weit modifiziert, dass vom Gedanken der Einbeziehung der Nutzer*innen in die Gestaltung kaum etwas übrigblieb. Aus den ursprünglich »Hunderte[n] von Varianten«⁵ wurde die SchrankWAND, so wie sie zum Ende der DDR in einem Großteil der Haushalte zu finden war. Das Leichte, Modulare, von findigen DDR-Bürger*innen gerne auch als Materialreservoir für eigene Kreationen genutzt, war einem unverrückbaren, vor die Wand gestellten Möbelmassiv gewichen. Das Möbelprogramm wurde auf diese Weise seiner Flexibilität beraubt und den Benutzerinnen die Mitwirkung an der Gestaltung wieder entzogen.

Eben diese Möbel benutze ich seit über 20 Jahren als Material und bringe ihr erstarrtes Potential zum Vorschein. Damit knüpfe ich an die Idee eines variablen Möbelsystems an, so wie es Rudolf Horn und andere Formgestalter in der DDR entwickelt hatten. Mein Material finde ich vorwiegend über ebay-Kleinanzeigen. [Abb. 3]

(De)Konstruktion

Die Installationen entstehen vor Ort in einem Prozess des mehrfachen Zusammenfügens und wieder Auflösens, des Auslotens des Raumes, seiner Eigenarten, seiner Funktion und Bedeutung, bis die endgültige Formation gefunden ist. Die Skulpturen existieren bis auf wenige Ausnahmen für die Zeit der Ausstellung. Danach werden sie zerlegt und entsorgt.

Einige Installationen waren von vornherein als benutzbare Skulptur geplant – als Bar bei der Ausstellung *halbe Dokumenta*, als Bar und Shop im *Raum für Freunde* des Kunstvereins Wolfsburg oder für den Workshop *Home Stories* als Sitzgelegenheit für das Publikum bei Vorträgen oder Filmvorführungen.



[4] *Anbau*, 2005, 450 × 350 × 280 cm, Berlin Alexanderplatz. *Urban Art Stories*, Berlin

Eine besondere Stellung haben die Arbeiten, die im oder für den öffentlichen Raum entstanden sind. Hier sind Innen und Außen endgültig verwoben.

Die Fragilität des Privaten tritt ungeschützt zu Tage, wenn Interieur, welches gerade noch in Benutzung war, nach draußen geräumt wird. Andererseits wiederholt sich hier ein Szenario wie es kurz nach der Währungsunion im Osten Deutschlands allgegenwärtig war, als Möbel allerorten auf der Straße standen.

Die Arbeit *Anbau* wurde 2005 entwickelt. Sie stand 2005 im Rahmen der Ausstellung *Berlin Alexanderplatz. Urban Art Stories* und stand für zwei Wochen im öffentlichen Raum direkt auf dem wohl bekanntesten Platz Berlins. Es war interessant zu sehen, wie unmittelbar Passant*innen auf die Arbeit reagierten, wie niedrig die Hemmschwelle war, uns beim Aufbau anzusprechen, nach Ersatzteilen für die eigenen Möbel zu fragen oder aber auch, sich die Installation anzueignen. Die Türen wurden geöffnet und geschlossen, nachts sind Menschen in die Installation eingedrungen, haben Graffiti auf den Schranktüren hinterlassen und sich so in die Arbeit eingeschrieben. [Abb. 4]



[5] *Smaragd 801*, 2009, mobile Skulptur, 300 × 350 × 250 cm, Standort Abb.: Haus des Reisens, Berlin

Eine andere Installation – *Smaragd 801* – habe ich auf einem Autoanhänger installiert und an verschiedene Orte in Berlin gebracht, um sie dort vor noch erhaltenen Gebäuden der DDR-Moderne aufzustellen. Welche Verbindung gehen Architektur und Interieur ein? Wie spiegelt sich das Außen – die gebaute Umwelt – im Inneren, in der Wohnung, im Privaten wider und umgekehrt? Welche Korrespondenzen gibt es zwischen Innen und Außen? [Abb. 5]

Betrachtet man die Entwicklung meiner Installationen von 2001 bis heute, so lösen sich die verwendeten Möbel immer mehr auf. Habe ich zu Beginn noch die einzelnen *Kästen*, aus denen die Schrankwände bestehen, wie riesige Legosteine verwendet und eher das Massive betont, bis hin ins Bizarre, so habe ich in vielen der neueren Arbeiten die Möbel komplett auseinandergenommen und mit Paneelen und Brettern gearbeitet. Zuletzt habe ich damit begonnen, ein Stecksystem zu entwickeln, das es mir ermöglicht, flexibel auf unterschiedliche Orte und Situationen zu reagieren. [Abb. 6]



[6] *Typensatz 2*, 2021, Maße variabel, Kunstraum KORN, Berlin

Auch bei diesen Arbeiten materialisiert sich während des Aufbaus eine der vielen Möglichkeiten, die Möbelemente zu kombinieren. Ganz so wie es sich einst Rudolf Horn gewünscht hatte: In seinem Sinne bin ich »Finalist(in) im Prozess der Gestaltung und Produktion«.

Inken Reinert studierte Malerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bei Werner Liebmann (1993–1999) und war 2000 bei ihm Meisterschülerin. 2002 war sie Gründungsmitglied des Damensalon, eines Netzwerks von Künstlerinnen, Kuratorinnen, Architektinnen und anderen Kulturschaffenden. Sie hat zahlreiche Projekte zu Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum in Berlin durchgeführt. Inken Reinert lebt und arbeitet als bildende Künstlerin und Keramikerin in Berlin.

Fotonachweise

- [1], [4] Inken Reinert.
- [2] *form + zweck* 1/1968, S. 29.
- [3] Screenshot ebay-Kleinanzeigen, 13.2.2022.
- [5] Claire Laude.
- [6] Ralph Bergel.

Für die abgebildeten Werke von Inken Reinert
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gilt Jeannette Brabenetz, Frédéric Bußmann und allen, die die Konferenz MATRIX MODERNE | OSTMODERNE und diese Publikation möglich gemacht haben.
- 2 Ania Corcilus, Iain Pate, Inken Reinert, Janine Sack, *Revisiting Home*, Ausst.-Kat. Berlin, nGbK 9.9.–15.10.2006, Berlin 2006.
- 3 Angelika Petruschat, Dieter Schreiber, *Rudolf Horn. Gestaltung als offenes Prinzip*, Berlin 2010, S. 38.
- 4 »VEB Deutsche Werkstätten Hellerau setzt Maßstäbe (Interview mit Werkdirektor Horst Zaunick)«, in: *Form + Zweck* 1 (1968), S. 21ff., online: <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/130955/1>>, 21.6.22.
- 5 Andreas Ludwig, »Hunderte von Varianten«, online: <<https://zeithistorische-forschungen.de/16126041-Ludwig-3-2006>>, 1.12.2021.

Curatorial considerations on exhibiting design from the 1950s – What narrative for socialist modernism?

Jérôme Bazin, Joanna Kordjak

In the field of architecture and design, discussions on *Ostmoderne* mainly focus on two periods: the age of the classical avant-garde, from the 1910s to the 1930s,¹ and the revival of modernism in the 1960s and 1970s.² The intermediary period, from the 1940s to the end of the 1950s, is quite difficult to assess. The following reflections on this issue are based on the experience of curating the exhibition *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959 / Zimna Rewolucja. Społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej wobec socrealizmu, 1948–1959*, which was held at Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw from May to October 2021. Presenting various media (fine arts, photography, cinema, design, architecture), the exhibition's main topic was social transformation in Central and Eastern Europe during the 1950s. One part of the exhibition will be discussed in greater detail here: the table with design objects from the 1950s in the room entitled *pride of possession*, dedicated to the topic of consumerism and the role of objects during this period.

1. The arrangement of the table was indeed the subject of discussions between us as curators. In comparison with the periods before and after, design from the 1950s is not easy to approach, for several reasons.

First, the objects were created against a background of institutional chaos. Within a short time, Stalinisation and de-Stalinisation had led to considerable instability, with many careers and creative processes being interrupted. If the display of decorative objects provides a *sense of order*, to paraphrase Ernst Gombrich (i.e. the impression of



[1] *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, exhibition view, Zachęta – National Gallery of Art

a stable world),³ such a trend contradicts the messy historical reality in which objects from the 1950s came into being. This disorder explains the fact that the history of each of these objects is complex, including the history of their preservation since the 1950s. The objects from this decade have been less frequently conserved than those of the later period, which means that some of them are known today only in the form of photographic reproductions. The vocabulary itself was uncertain; if the English word *design* was banished, a variety of names in different Central and Eastern European languages was used, often maintaining the confusion between industrial design and handicrafts that was typical for this period. In some contexts, like Romania, the absence of stable institutions could even give rise to the impression that design was absent during this time.⁴

Secondly, the evocation of the economic context of the 1950s in an exhibition is a challenge. Showing an object from a certain period creates the impression that the object was accessible during this period, whereas in this case it could have remained a prototype or been produced in a limited amount or for a specific purpose (such as dishware in hotels for foreign visitors). Even though the majority of the objects featured in *Cold Revolution* were mass-produced, they were distributed through various channels. Exhibiting can give a false impression of availability. It is contradictory to common knowledge of this time: the 1950s in Central and Eastern Europe was a period of penury.

This fact is crucial to understanding the decade and the disgruntlement among the population, which sometimes led to riots and uprisings. What makes historical reality even more complex is that the experience of shortages was not homogeneous. People living in the 1950s could compare their situation with the crisis of the 1930s or the extreme privation of wartime; in comparison, the material shortages they experienced in the 1950s appeared less drastic than before. This complex economic reality is particularly difficult to communicate in an exhibition without resorting to the use of long explanatory panels.

A third question concerns the modern characteristic of these objects. Should they be presented as modern or ›antimodern‹? Or should another category be used, such as ›discreetly‹ or ›marginally‹ modern? Should it be about ›divergent‹, ›peripherak‹ ›uneven‹ modernism, or the ›off-modern‹ proposed by Svetlana Boym?⁵ Should we insist on the continuities between the pre-war and the post-war period, as the contributors to the volume *Socrealizmy i modernizacje* are invited to do?⁶ If we speak about modernity, how should it be named? Should we use the German word *Ostmoderne*, which insists on the geographical issue and is highly dependent on the German situation and the constant confrontation between West and East Germany? Should we use the English word *socialist modernism*, which insists on the ideological context? Or should the exhibition simply avoid and ignore all of these questions? The period of the 1950s in Central and Eastern Europe was of course dominated by discourses rejecting the word *modernism* as a bourgeois, capitalist and outdated project; it is easy to find such condemnations, along with multiple quotations. But an exhibition brings the objects to the foreground and, when we look at the reality of the objects, their relationship to modernity is not easy to define. What do we do with the (anti-)modernity of these objects? What is the curatorial benefit of engaging in a discussion on modernity? The rest of this article presents and explains some choices that were made during the preparation of the design table.

2. One decision was to confront visitors to the *Cold Revolution* exhibition with this question through intriguing images, juxtaposing good and bad design. On one part of the table, the visitor can indeed look at a series of such images, realized by Horst Michel. Horst Michel was a professor at the Interior Design Institute (*Institut für Innengestaltung*) in Weimar, in East Germany, in the 1950s. In his archives, several boxes of slides for projected photography (*Dias*) are preserved under the name *Gegenüberstellungen* (confrontations), each slide giving one example of good design and another example of bad design. It was the teaching material that Michel used during his lessons; he also published numerous different texts on this subject, the drafts and published versions of which are also preserved in his archives. For the *Cold Revolution* exhibition, some of the slides have been digitized and presented to visitors on a screen.

The initiative by Horst Michel was not new and original. It is possible to find similar examples at various points in the nineteenth and twentieth centuries, in different ideological contexts (in the German context, during the Empire, the Weimar Republic and the Third Reich)⁷. It was one of the usual ways of educating the people, of teaching the differences between what is appropriate, tasteful and beautiful and what is inappropriate, tasteless and ugly. It was part of an education regarding consumption, the formation of a wise consumer. But, in the context of the 1950s, Michel's initiative was in keeping with the polarisation of the world during the Cold War, the clear-cut polarity between the capitalist West and the socialist East. Therefore, a clear visual opposition between modern and antimodern was to be expected considering this type of teaching material. Yet, and this is the important point, the interpretation of the dichotic images is not easy. Why is one good and the other bad? Which is good, and which is bad? Very often, visitors to the exhibition cannot figure out which is which.

Reading Horst Michel's texts (which are not present in the exhibition) does not give us a clearer idea of his thoughts on modernity. For instance, the following quote, repeated in different texts, does not clarify his apprehension of modernity: »It is our effort to make things beautiful, comfortable and functional: they should not bear the stamp of pettiness or false ostentation: but neither should they be yesterday's petit bourgeois, ascetic purism and formalistic extravagance.«⁸ The first part of the sentence, with its focus on beauty, comfort and functionality, fits in with modernist ideals, and could be written by any modernist. But then the list of condemnations creates a constellation of countermodels based on visible and moral features, which makes it impossible to know what is expected. Another of Michel's texts is entitled ›Warum ist das Angemessene modern?‹ (›Why is the adequate modern?‹), but the body of the text does not engage in a discussion on modernism.⁹ This is why we are interested in Michel's slides, and why we have decided to include them in the exhibition: they show that an opposition between modern/antimodern is probably not completely relevant for this period and area.

3. Another discussion that evolved during the arrangement of the table is the way in which the objects themselves are shown. We decided not to create a ›period room‹, i.e. to reconstitute a typical interior from the 1950s (as was common practice in design exhibitions in the 1950s¹⁰). We chose not to transform the exhibition space into an immersive environment by showing different objects in a unique and meaningful interior. On the contrary, the curatorial choice was to present various objects on a single table. They are different from each other in many ways. They come from different countries, they are different in size, they served different purposes, they belonged to different spheres: the workplace, the domestic interior, the interior of pub-

lic spaces such as houses of culture. The objects, in a relatively small number, are all on the same level.

One major goal of this display is to draw the attention of the visitor to the materiality of the objects. Because each object is isolated and removed from its immediate national and functional context, the visitor, standing just above it at the level of the surface, can appreciate its material quality. Different materials are on display: wood, glass, ceramic, steel, textile (we decided not to include plastic from the late 1950s). What is noticeable is not only the diversity of materials, but above all the treatment of the surface. The piece of textile, for instance, presents quite an interesting surface. It is a jacquard made by Zofia Matuszczyk-Cygańska in 1950–1954 in Warsaw. The fabric, inspired by rural artisanal textile, has a rudimentary and crude aspect at first glance. It appears rough in the tactile sense of the word. Although it looks handmade, it was actually factory-produced. When we take a closer look, we see that the surface is not as rugged as expected. It also has a soft and quite gentle quality. The double feature fits in perfectly with the conditions of production of the jacquard: such fabrics were created in Cepelia, the Polish institute whose history has been described in detail by Piotr Korduba.¹¹ The art historian shows that this institution inherited objects from pre-war experiments, which were sold in cities through a network of cooperatives. They were addressed to the new urban populations, who could maintain a link to the countryside while building an urban life.

In the exhibition, visitors cannot touch the objects, which are under glass covers. However, around the table, we display many advertisement posters showing people handling and taking hold of such commodities. This was the meaning of advertising in a socialist context – it was not intended to highlight the competition between products (indeed, such competition did not exist), but to show how enjoyable consumption was. Alongside the posters, there are movies that convey the same ideas. The film *Az eladás művészete* (*The Art of Selling Goods*), produced in Hungary in 1960 by Miklós Jancsó and Márta Mészáros, is very significant in this regard. The nature of this 13-minute film, which shows the interior of a large shop, is somewhere between a commercial, a newsreel and a propaganda film. It starts off with people looking at shop windows, but the majority of the scenes take place inside the shop, where salesmen and customers are shown touching the commodities, the textiles, the dishes, the meat. We see them packing and unpacking, folding and unfolding fabrics. It is a visual ode to sensory experience.

Most of the selected objects shown in the exhibition, such as the shoes made in Zlín or an ashtray made in Włocławek, have this haptic quality in common. The objects are simple in the sense that they are modest and designed for a specific use; however, they also

give the impression of being pleasant to touch. The socialist sensual surface has already been analysed for Soviet design. Emma Widdis recorded the history of the sense of touch in the Soviet Union through the analysis of various journals and movies.¹² From the Constructivist interest in the ›texture‹ (фактура) of raw materials to the many discussions on Soviet interiors, she shows the recurrent significance of haptics. She stresses the importance of self-made products in Soviet interiors, implying a direct contact with the material. »Making things – with one’s hands – is an *a priori* tactile experience. Such articles were aimed not only at the satisfaction of a need; they offered luxury objects, certainly, but they also – and crucially – offered the luxury, or pleasure, of making«.¹³ Emma Widdis’ argumentation (centred on the period from the 1920s to the 1940s) invites the reader to revisit the issue of modernity and antimodernity. The haptic and sensual feature is related to something that is neither especially modern nor especially anti-modern. It is more of a crosswise characteristic, confirming that the opposition of the two is not necessarily relevant.

4. Another goal of the chosen display is to draw attention to the shape of these objects, which is another tricky point if we wish to discuss their modernity. Modernism cannot be reduced to formal questions, but formalisation is one of the key features of modernism. The objects from the 1950s have a specific way of dealing with this issue. For instance, the pot with a heating cartridge, made in East Germany by Rudolf Kaiser in 1950, presents an interesting form. The pot appears simple (an unadorned round form with a small opening) and robust (with three large legs and a thick handle). It is entirely dedicated to its function, without participating in a functionalist aesthetic. Its form proves that it is made to last – after the destruction of war and in a context of penury, objects were rare and had to be durable. It is a solid and massive object, and its shape bears witness to this. Any sign of fragility has been banished. However, the formal austerity is counterbalanced by certain elements: the trapezoidal shape of the three legs, the rounded edges of the opening, the thin black line that separates the pot from the heating cartridge, the general bowed line leading from the leg to the handle. All these elements create something like a proletarian elegance – it is a thing that is both robust and delicate. Similar features can be found in other objects on the table, such as the aluminium thermos by Margarethe Jahny (1958) or the carafes made by Wanda Zawidzka-Manteuffel at the beginning of the 1950s.

In the exhibition, objects from the 1950s are not compared with objects from previous periods. However, if this were to be the case, we would have insisted on the specificities of the decade’s creations. Such objects are different from the design created under fascist regimes (craving for the eternal form, with right angles, hard edges) or in keeping with the modernist simplicity of the 1920s (for instance that of the

Bauhaus), when the geometrization of the form was more visible. In comparison, objects from the 1950s do not display such a modernist formalisation. They propose another version of simplicity than the stylisation of modernism. Nevertheless, it is incorrect to say that they are in opposition to modernism; rather, they take their place at its side.

5. During our guided tours of the exhibition, we witnessed some of the visitors' spontaneous reactions to this table. The objects can evoke a feeling of familiarity – this can be a pleasant familiarity (for example because objects are remembered from a grandparent's home) or a rejected familiarity (because the visitors had seen the objects many times and did not wish to encounter them any more).

However, our curatorial proposition was to show how puzzling the objects are today. They appear as unsettling creations, referring to rural handicraft, participating in industrial production, jeopardizing the narration of modernism, being neither modern nor antimodern. Our ambition was to suggest that the objects (and actually most of the images that we put on display in the exhibition) can be interesting to look at, even if they do not follow the modernist narrative. In a way, we propose an escape from the matrix of Modernity/Antimodernity.

We built the exhibition around socio-political issues, in the belief that the comprehension of these matters would help to make the creations visible. In the context of *Cold Revolution*, we see the main socio-political feature as being the specific proletarian atmosphere of the time, the recurrent attention paid to the working classes in the framework of the communist dictatorship. Let us mention one last object on the table: the transportable sewing machine made by Ernst Fischer (1950–1955). Here again, the adjectives modern or antimodern are ineffective. The object becomes more visible if it is related to the concerns of the working class of this time. This especially applies to the situation of one section of the working class: women who worked at home rather than in a factory, faced with the task of combining family care and housework with earning an income. This transportable machine (which takes the form of a briefcase that unfolds into a long sewing machine table) offers a beautiful object/image of the unstable proletariat of this period.

In *Gestalten für die Serie*, the unmatched book on East German design from 1988, Heinz Hirdina uses the expression *Besitzerstolz*, ›pride of the possessor‹, in the chapter on the 1950s¹⁴, and this inspired us to name the room ›pride of possession‹. The expression is indeed insightful. It places the question of ownership at the centre, in a socialist context where, even though the possession of the means of production was banned, workers still owned private objects (and sometimes tools such as a transportable sewing machine). The *possessor* was more than a *user* or a *consumer*. They were someone who was not supposed to own because of their modest situation, but who was elevated

thanks to their proprietorship. The workers felt *pride* – confidence in the context of the communist dictatorship is certainly one of the most intriguing historical problems of this period.

Jérôme Bazin is associate professor of history at the University of Paris-Est, Créteil-Val-de-Marne. Upon a Ph.D on the social history of art in the GDR, he is now working on art and architecture in Central and Eastern Europe. He is Co-editor of *Art beyond borders. Artistic exchanges in communist Europe* (New York/Budapest: Central European University, 2016). With Joanna Kordjak, he was curator of the exhibition *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959* at Zachęta in 2021.

Joanna Kordjak is a curator at Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. Her main research area is 20th-century Polish art, with a focus on the post-war period. She is curator and co-curator of numerous exhibitions, e.g. *Andrzej Wróblewski 1927–1959* (2007); *The Map. Artistic Migrations and the Cold War* (2013); *Cosmos Calling! Art and Science in the Long 1960s; Just After the War* (2015); *Poland – a Country of Folklore?* (2016); *The Future Will Be Different. Visions and Practices of Social Modernisation* (2018); *Puppets: Theatre, Film, Politics* (2019) and editor of their accompanying publications. With Jérôme Bazin Kordjak collectively curated the exhibition *Cold Revolution Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959* at Zachęta.

Notes

- 1 For instance, Martin Kohlrausch, *Brokers of Modernity, East Central Europe and the Rise of Modernist Architects 1910–1950*, Leuven 2019; Andrzej Szczerski, *Modernizacje: sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010.
- 2 See the activities and publications of the group *Socialist Modernism*, aimed at the preservation of the buildings from this time: online: <https://socialistmodernism.com>, 8.1.2022.
- 3 Ernst Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca 1979.
- 4 Gabriela Nicolescu, »Decorativa: the Monopoly of Visual Production in Socialist Romania. The Centralized Organization of Museum Displays in the 1960s and 1970s«, in: *Journal of Design History* 29/1 (2016), 71–87.
- 5 Svetlana Boym, *The Off-Modern*, London 2017.
- 6 Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, *Socrealizmy i modernizacje*, Łódź 2017.
- 7 Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*, Berkeley 2007.
- 8 »Es ist unser Bemühen, die Dinge schön, bequem und zweckmässig zu gestalten: sie sollen weder den Stempel der Ärmlichkeit noch den des falschen Prunkes tragen: sie sollen aber auch nicht gestrige Kleinbürgerlichkeit, asketischer Purismus und formalistische Extravaganz sein.« (Horst Michel, »Industrieformgestaltung. Beispiele aus der Arbeit des Instituts für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar«, unpublished, Bauhaus Universität Weimar, Horst Michel Archiv, 1950–1962.)
- 9 Horst Michel, »Warum ist das angemessene modern? Von Professor Horst Michel, Direktor des Instituts für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar«, unpublished, Bauhaus Universität Weimar, Horst Michel Archiv, undated.
- 10 See for instance the Hungarian exhibitions analyzed in: Eszter Szónyeg-Szegvári, »The Advance Towards Modern Forms in Everyday Life. Vision and Propaganda at the Home Design Exhibitions of the Hungarian Council of Applied Arts in the 1950s and 1960s«, in: *Within Frames. Art of the Sixties in Hungary (1958–1968)*, Budapest 2017, 158–191.
- 11 Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż: Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warsaw 2013.
- 12 Emma Widdis, *Socialist Senses. Film, Feeling and the Soviet Subject, 1917–1940*, Bloomington 2017.

- 13 Emma Widdis, »See Yourself Soviet: The Pleasures of Textile in the Machine Age«, in: Marina Balina, Evgeny Dobrenko (ed.), *Petrified Utopia, Happiness Soviet Style*, London 2009, 115–132 (here 117).
- 14 Heinz Hirdina, *Gestalten für die Serie: Design in der DDR 1949–1985*, Dresden 1988, 47.

Photo credit

[1] Daniel Chrobak.

Das Experiment Moderne: zu den Ausstellungen der Reihe *Raum und Form* (1969–1972, Tallinn, ESSR)

Mari Laanemets¹

Die sogenannte Rehabilitierung der Moderne beginnt in der post-stalinistischen Sowjetunion 1954 mit einer Rede von Nikita Chruschtschow beim Allunions-Baukongress. In seiner Rede auf der abschließenden Plenarsitzung prangerte der Erste Sekretär der Kommunistischen Partei die »Ausschweifungen und Überflüssigkeiten« an und forderte eine radikale technische Modernisierung.² Die forcierte Konzentration auf strukturelle und technische Fragen wurde in erster Linie von wirtschaftlichen Erwägungen – Berechnungen der Kosten und der Effizienz der Konstruktion – und weniger von ästhetischen Überzeugungen bestimmt.³ Die eingeleitete Wende ist deshalb nicht so sehr als eine Rückkehr zum Modernismus⁴ oder gar als Rehabilitierung des Konstruktivismus zu betrachten,⁵ auch wenn es möglich war, auf die Themen und Techniken von damals zurückzugreifen.⁶ Es ist vielmehr eine neue Entwicklung, wofür in der heutigen Fachliteratur der Begriff Soviet Modern oder sozialistischer Modernismus geprägt wird.⁷ Damals war von »zeitgenössischem Stil«, »zeitgenössischer sowjetischer Architektur« oder »sozialistischer Architektur« die Rede, Begriffe wie Modernismus und Funktionalismus wurden bis Ende der 1960er Jahre nicht verwendet.⁸ Die Notwendigkeit dieser Neuorientierung selbst wurde mit dem neuen Zeitgeist begründet und legitimiert.

Die neuen Formen entwickelten sich aus den Lösungen für die aktuellen Probleme der Zeit, von denen das des städtischen Wohnraums in einer Zeit der raschen Industrialisierung das dringendste war. Die Modernisierung, wie sie von Chruschtschow ange-

trieben wurde, war in erster Linie eine Antwort auf dieses Problem.⁹ Seine Politik der Rationalität und logischen technischen Ansätze, die dem Ingenieurwesen den Vorrang vor der Ästhetik gaben, änderte nicht nur die Richtung des Bauwesens, sondern gestaltete die gesamte gebaute Umwelt in der Sowjetunion neu (was letztendlich mehr Einfluss auf das Leben der Menschen hatte als alle anderen politischen Maßnahmen). Auch das Design – oder die Industriekunst, wie Design offiziell genannt wurde – dessen Institutionalisierung in den frühen 1960er Jahren mit der Gründung entsprechender Fachbereiche an den Kunsthochschulen und Forschungsinstituten begonnen hatte, wurde zum weiteren wichtigen Instrument dieser rationalen Umstrukturierung des Lebens. Das Design etablierte sich schnell, wie Slavoj Žižek hervorgehoben hat, zu einem »ideologischen Staatsapparat«.¹⁰

Das neue Regime der Rationalisierung, das auch im ideologischen Machtkampf, in der sogenannten Destalinisierung eine Rolle spielte, konfrontierte das kleinbürgerliche Bewusstsein, das der Epoche Stalins zugeschrieben wurde, mit einer wahrhaft sowjetischen – einfachen, rationalen und demokratischen – Lebensweise. Es ist jedoch, wie Victor Buchli behauptet, weniger eine Liberalisierung als eine Periode intensiver staatlicher und parteilicher Auseinandersetzung mit den Bedingungen des häuslichen Lebens, das stark diszipliniert wurde.¹¹ Um diese neue Bau- und Lebensweise, die normativen Prinzipien des Geschmacks zu propagieren, wurden Zeitschriften ins Leben gerufen, in denen das neue Wohnen samt normativen Vorstellungen von gutem und schlechtem Geschmack vermittelt und praktische Ratschläge für den Haushalt verbreitet wurden, zum Beispiel wie man eine kleine Wohnung im neuen Wohnblock so funktional wie möglich einrichten kann.¹²

Ein weiteres wichtiges Mittel in der Einführung neuer Normen war die Ausstellung. So fand in Moskau seit 1962 die Ausstellungsreihe *Kunst im Alltag* (Искусство — в быт) statt. Gleichzeitig etablierten sich die Ausstellungen von Industrieprodukten als wichtiger Schauplatz des Kalten Krieges, auf dem sich die Nationen aus dem Westen und dem Osten gegenseitig zu übertreffen versuchten.¹³ All dies lieferte wichtige Impulse für die Ausstellungsreihe *Raum und Form*.

Ausstellung als Experiment

Die Idee zur Ausstellung *Raum und Form* entstand in der Sektion der Raumgestalter des estnischen Künstlerverbandes, auf Initiative von Bruno Tomberg, dem Leiter der Fakultät für industrielle Kunst am Staatlichen Kunstinstitut.¹⁴ Die Sektion sah ihre Aufgabe in der Vermittlung der Arbeit ihrer Mitglieder sowie in deren professioneller

Weiterbildung. Sie organisierte Seminare, Ringvorlesungen, aber auch Ausstellungen. Ziel dieser Ausstellungen war es, die Arbeiten von Produktdesignern, die in der Regel direkt vom Reißbrett in die Industrie gingen, zu zeigen und damit als kreative Arbeit zu würdigen.¹⁵ Zugleich wurde *Raum und Form* als eine Art Laboratorium verstanden, als eine Gelegenheit zum Experimentieren ohne den alltäglichen Zwang der Funktionalität. Der Fokus sollte auf den Ideen und Konzepten liegen, nicht auf den Produkten. Das Anliegen der Ausstellung war, so das Organisations-Gremium, »die Erforschung der Techniken des Gestaltens«, um »neue Gedanken in Form, Material und Raum zu fördern«.¹⁶ Sie war »eine Gelegenheit, neue Ideen zu erkunden und zu entwickeln«.¹⁷ Aus diesem Grund sollte man auf Modelle schöner Möbel verzichten und auch keine vollständigen Zimmerausstattungen demonstrieren.¹⁸

Jede Ausstellung der Reihe verfolgte ein breit gefasstes Thema.¹⁹ Innenarchitekten, Möbel- und Produktdesigner waren eingeladen, auf das vorgegebene Thema zu reagieren. Es gab jedoch keine Jury; die Projektvorschläge und Entwürfe wurden lediglich in den Sitzungen der Sektion diskutiert oder in kleineren Gruppen, zumeist bezüglich ihrer Materialien oder Realisierbarkeit. Die Objekte selbst wurden dann im Kombinat für Kunstprodukte ARS hergestellt.

Die Ausstellungen der Reihe wurden sehr beliebt. Sie sprachen nicht nur das Fachpublikum, sondern auch breite Bevölkerungsschichten an, die die Ausstellung in die neue formale Sprache der modernen Objektwelt einführen sollte.²⁰ Insgesamt gab es fünf Ausgaben von *Raum und Form*, die letzte fand 1989 statt.²¹

Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf die ersten zwei Auflagen der Reihe, die im Abstand von drei Jahren 1969 und 1972 stattfanden. Mich interessiert die Ausstellungsreihe *Raum und Form* als Experimentierfeld, wobei ich frage: Wie ist die Aufwertung des Formalen, des Ästhetischen (zum Beispiel gegenüber dem Ideologischen oder dem Funktionalen), die sich anhand der Ausstellungen ablesen lässt, zu verstehen? Kann diese als ein Verständnis von Design als rein ästhetischer Tätigkeit interpretiert werden? Gerade in der jüngeren Geschichtsschreibung, also in den 1990er Jahren, wird die Ausstellungsreihe aus dieser Perspektive oft als »Widerstand« gegen die Ideologisierung oder Instrumentalisierung des Designs mit Hilfe von »guten und geschmackvollen Produkten« interpretiert, die die Zugehörigkeit Estlands zum Westen belegten und das Land weiter von der Sowjetunion (und ihrer Massenware) abgrenzten.²² Im Folgenden werde ich die Ausstellung vor dem Hintergrund der damaligen Designkonzepte und Diskussionen betrachten, in denen es nicht nur um die *gute Form* (als nationales Unterscheidungsmerkmal) ging, sondern auch um die Beziehung zwischen Benutzer und Objekt sowie um die Rolle des Designers.



[1] *Raum und Form I*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1969, Ausstellungsarchitektur: Maia Laul, Kärt Voogre, Eha Reitel, Saima Veidenberg und Taevo Gans

Raum und Form I, 1969

Die erste Ausstellung basierte auf geometrischen Grundformen wie Kubus, Kreis oder Zylinder und griff die Standardisierung moderner Bau- und Produktionsweisen auf. Die Teilnehmer wurden aufgefordert, ihre individuellen Beiträge aus solchen Formen zu entwickeln. Das Ausstellungsdesign bestand aus einer weißen Lattenstruktur, die den Raum in quadratische Boxen unterteilte. Zum Teil wurden Wände oder Decken eingesetzt, jedoch ermöglichte die Struktur Durchblicke in den ganzen Raum. [Abb. 1] Die Leitidee für die Ausstellung stammte von Tomberg. Autoren der Ausstellungsarchitektur waren Maia Laul, Kärt Voogre, Eha Reitel, Saima Veidenberg und der deutlich jüngere Taevo Gans.²³

Für jeden Teilnehmer war eine *Zelle* vorgesehen, manche arbeiteten auch in Teams.²⁴ Die einzelnen Beiträge reichten von Raumbemalungen bis zu skulpturalen Objekten oder doch Gegenständen, Möbeln – im Gegensatz zu dem, was ursprünglich geplant war – oder gar Interieurs.

Experimentieren mit multiplizierbaren Elementen und Modulen war das durchgehende Thema der Ausstellung, motiviert auch durch die alltägliche Praxis der Designer – den Normen industrieller Produktion – die hier jedoch spielerisch und experimentell umgesetzt werden sollten. Zum Beispiel entwarf Tomberg für die Ausstellung ein modulares System, dessen Benutzung Möglichkeiten von Aufbewahrung bis hin zu Sitzgelegenheiten bot. Man konnte aus den Modulen je nach Bedarf Regale, Tische, Bänke oder Stühle bauen. [Abb. 2]



[2] Bruno Tomberg, Element-Möbel, 1969

Die auf Elementen beziehungsweise Modulen basierende Einrichtung erlaubte eine große Flexibilität. Die Elemente konnten endlos (zumindest in der Theorie) umgeordnet und effektiv geändert werden. So ein Element-System bot unendliche Kombinationsmöglichkeiten und orientierte sich an den Bedürfnissen und der Fantasie der Benutzer. Zugleich ermöglichten die Module, Produktionsprozesse zu rationalisieren und die Herstellungsdauer zu reduzieren und Materialien und Zeit zu sparen – so wäre die Produktionsweise auch sozial und ökonomisch wertvoll.²⁵

Der italienische Architekturhistoriker Manfredo Tafuri hat das Modul-System und die Flexibilität, die es verspricht, als Spiegelung der gewinnorientierten Logik des Kapitalismus bezeichnet: Wo alles »offen« ist und in jeder Zeit umstrukturier- und individuell organisierbar bleibt, stellt sich die romantische Idee der Partizipation als Ideologie der Anpassungsfähigkeit an die kapitalistische Akkumulation heraus.²⁶ Jedoch, wie Udo Ivask, Architekt und Mitarbeiter der ersten Stunde an der Fakultät der Industriekunst, hervorhob, für die sowjetischen Planwirtschaft war die Idee der Flexibilität von besonderer Bedeutung.²⁷ Außerdem glaubte er, die Vereinfachung, die dadurch entstandene klare Geometrie der Formen würde die Entropie alltäglicher Umgebungen, »den visuellen Lärm« – das Rauschen – bekämpfen, in den Wohnungen sowie auf den Straßen.²⁸

Die Ausstellung zeigte eine große Nähe zum Designbegriff und Übungen des Kunstinstituts sowie insbesondere zum Kurs *Architektonik* auf. Die Übung der *Architektonik* basierte auf der Untersuchung

von Strukturen in Bezug auf Gleichgewicht, Rhythmen und Sequenzen sowie der Interaktion von Formen und Farben. Zuerst auf dem zweidimensionalen Blatt, während im nächsten Schritt die »planbaren Lösungen in räumliche Verhältnisse übertragen« wurden.²⁹ Wie Ivask wiederholt äußerte: »Ein technisch und geometrisch gelungenes Formexperiment kann als Vase, Möbel, Raum oder ganze Stadt ausgeführt werden.«³⁰

Das Ziel des auf Kombinatorik basierenden Kurses lag darin, den Studierenden ein Gefühl von visueller Sprache und Raum zu vermitteln und »die individuellen schöpferischen Fähigkeiten der Studenten beim Anwenden der objektiven Gesetzmäßigkeiten im künstlerischen Komponieren zu entwickeln«.³¹ Als »objektive Gesetzmäßigkeiten« wurden optische Masse, Farben und Formen zum Teil wie die Buchstaben eines Alphabets verstanden, die man endlos kombinieren kann, und die unterschiedliche visuelle und auch Raum-Erlebnisse kreieren.

Diese Haltung scheint auch für *Raum und Form* maßgeblich sein, beziehungsweise die Beiträge sollten sich mehr mit der *Sprache* der neuen Formgebung beschäftigen und diese den BesucherInnen vermitteln. Es wäre also zu einfach, die Ideologie der Flexibilität nur im Sinne einer Expansion der Formen sozialer Kontrolle zu deuten.³² Die Absicht, die Kreativität der Designer zu befördern, sollte auch die Benutzer im Umgang mit ihrer Umgebung sensibilisieren.³³ Es war Teil der Auffassung eines progressiven Designs der 1960er Jahre – mit Rückbezug auf die produktivistischen Gestaltungskonzepte der 1920er Jahre, dass Design ein Prozess der Ermächtigung ist.

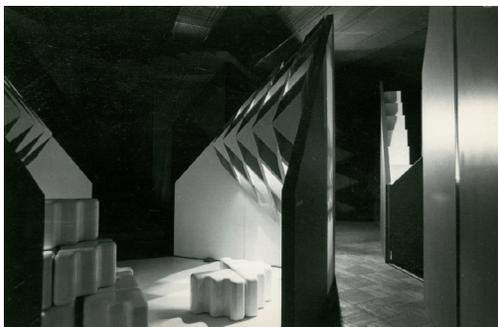
Mit dem Aufkommen einer Art sowjetischer Konsumgesellschaft in den späten 1960er und 1970er Jahren wurden Konsum und Design zu wichtigen Themen in der Presse.³⁴ Designer nahmen aktiv an diesen Diskussionen teil. Bereits Anfang der 1960er Jahre schrieb Tomberg, dass es nicht so sehr um die Kultivierung des guten Geschmacks, sondern vielmehr um die Erziehung geht, damit die Bürger in der Lage wären, ihre eigenen Bedürfnisse angemessen zu beurteilen.³⁵ Die Aufgabe des Designers bestand Tomberg zufolge nicht darin, Wünsche zu erfüllen, sondern Lösungen für Bedürfnisse zu finden. Vor allem sollten Designer flexible Lösungen anbieten, das heißt Objekte, die sich bei veränderten Bedürfnissen verändern können.

Die strenge formale Ökonomie der Entwürfe in der Ausstellung erinnert an die zeitgenössischen modularen System-Möbel-Programme, die möglicherweise ein Vorbild für ihn waren. Ein Jahr zuvor, 1968, hatte Tomberg die DDR und unter anderem die Hochschule für industrielle Formgestaltung in Halle besucht, wo das Team um Rudolf Horn 1967 das MDW-Programm – modular aufgebautes Montagemöbel – entwickelt hatte. Ein weiterer Bezugspunkt für Tomberg konnte das Programm des Konstruktivismus sein.³⁶ Für die Konstruktivisten war die Konstruktion von Objekten kein expressiver, sondern ein objek-

tiver Prozess, der auf wissenschaftlichen Methoden und analytischem Wissen beruhte.³⁷ Auch Tomberg und Ivask betonten, dass die Form nicht so sehr das Ergebnis einer rein ästhetischen Überlegung sein sollte, sondern das Ergebnis der Lösung eines Problems oder einer Aufgabe.³⁸ Bei der Betrachtung der Herausforderungen an das Design ging es Tomberg nicht so sehr um den Komfort und das Vergnügen, das der Konsum und der Besitz von Dingen bieten kann. Vielmehr ging es ihm um die Intelligenz und Rationalität des Konsums sowie um die Verantwortung und Initiative der Nutzer. Ermöglicht wurde dies durch unkomplizierte Möbel, die so wenig wie möglich ihre Verwendung vorschreiben. Das Angebot und die Entwicklung modularer Bausteine anstelle »von Möbeln von der Stange« sollte die Aktivität des Verbrauchers fördern. Abgesehen davon, dass solche Möbel ideal für kleine Wohnungen waren, boten sie auch ein Potential für (Inter-) Aktivität – ein aktiver Nutzer konnte die Möbel, die nun nicht mehr als ein »System von Ausrüstungsgegenständen«³⁹ waren, je nach den unterschiedlichen Bedürfnissen verändern und umbauen. Anstatt passiv zu konsumieren, würde der ideale (sowjetische) Nutzer bewusst und sinnvoll mit den Objekten interagieren.⁴⁰ Elementare Formen und modulare standardisierte Komponenten standen metaphorisch für Offenheit und Mobilität, für eine ganze Reihe von Möglichkeiten, durch die die Nutzer »ihre eigene soziale Handlungsfähigkeit realisieren konnten«.⁴¹ Die Ausstellung konzentrierte sich also nicht nur auf formal-ästhetische Fragen, die von der Praxis getrennt wurden, viel mehr ging es auch um die Auffassung des Designs. Diese Versuche, den Benutzer zu mobilisieren, wurden bald in den Raum geführt, ein neuer Ansatz, der 1972 mit der zweiten Ausstellung erreicht wurde.

Raum und Form II, 1972

Die zweite Ausstellung *Raum und Form* fand 1972 statt und fokussierte auf das Thema »Wahrnehmung«. Das Konzept für den Ausstellungsraum stammte von Tomberg in Zusammenarbeit mit der Innenarchitektin Saima Veidenberg. Diese Ausstellung wandte sich von der Rationalität der ersten ab: Der klaren Aufteilung des Raumes stand nun eine Art labyrinthische Struktur mit zum Teil sehr engen »Gängen« gegenüber. [Abb. 3] War die ökonomische, auf Horizontalen und Vertikalen basierende Struktur der ersten Ausstellung leicht erfassbar,⁴² so wurde bei der zweiten Ausstellung die Wahrnehmung des Raumes und die Orientierung gezielt erschwert und verwirrt. Etwa durch Spiegel, die den Besucher direkt in den Raum einbezogen und zugleich eine fragmentierte Raumerfahrung kreierte. [Abb. 4] Das Farbschema basierte auf einem Verlauf des Spektrums von roten und orangen Tönen hin zu Violett, von warm zu kalt.



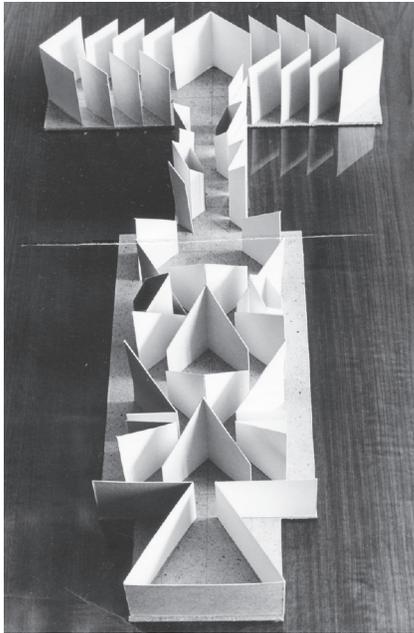
[3] *Raum und Form II*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1972, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg; Möbel: Kirsti Laanemaa

Die Kombination von Formen und Farben, Licht und räumlichen Rhythmen erzeugte unterschiedliche Raumerlebnisse und Gefühlsspannungen. Ivask klagte in einem der Ausstellung folgenden Seminar: »Die Farbe wird immer noch viel zu traditionell und unkonkret eingesetzt, obwohl sie einen starken Einfluss hat, der im Design viel effektiver genutzt werden könnte.«⁴³ Hier wollte die Ausstellung neue Wege zeigen.

Wie das Ausstellungsenvironment, so versuchten auch die ausgestellten Installationen die Erfahrung der Besucher zu destabilisieren und deren Wahrnehmung zu manipulieren. Einen Effekt der Verunsicherung kreierte zum Beispiel Taimi Soo's Rauminstallation mit starken Op-Art-Bezügen: Die vom Boden bis zur Decke laufenden verschiedenen Farbstreifen ließen die Grenzen zwischen Wänden, Boden und Decke verschwimmen. Die abgehängten Zylinder – Lampen – spiegelten die auf dem Boden aufgestellten Zylinder – Tische – und verkomplizierten so die Raumerfahrung abermals. [Abb. 5]

Solche und weitere »desorientierende Räume« unterbrechen die traditionell kontemplative Haltung der Besucher und versuchten diese aktiv zu engagieren. Die Ausstellung zeigte, wie der Betrachter zum Koproduzenten gemacht werden könnte, wie auch der russische Design-Theoretiker Viacheslav Glazytchev in dem oben genannten Seminar argumentierte. Er bezeichnete die Ausstellung als eine spezifische Art von Ansprache, die den Betrachter provozieren muss, damit die Betrachtung zu einem aktiven Prozess wird.⁴⁴

Der Gedanke war nicht neu: 40 Jahre zuvor hatte El Lissitzky im Rückblick auf die *Demonstrationsräume* zu seinen Ausstellungsdesigns bemerkt, das der Besucher nicht in eine »bestimmte Passivität eingelullt werden sollte, sondern dass die Gestaltung den Menschen aktiv machen muss«.⁴⁵ Viele Rezensenten bezeichneten damals den Raum als theatral, wobei die Theatralität hier als eine positive Eigenschaft verstanden wurde, als »Verfremdung«, die Aktivität provoziert. Der Architekturhistoriker und Kritiker Leo Gens notierte: »Auf der



[4] *Raum und Form II*, Foto des Modells, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg



[5] *Raum und Form II*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Tallinn, 1972, Ausstellungsarchitektur: Bruno Tomberg, Saima Veidenberg

Straße, vor dem Fernseher, im Kino oder Café – der zeitgenössische Zuschauer ist kaleidoskopisch wechselnde Impressionen gewöhnt, unerwartete Assoziationen von Formen, Farben und Licht lehren, die beweglichen und sich ständig ändernden räumlichen Strukturen zu sehen. Mit der Darstellung und Programmierung neuer und komplexer visueller Assoziationen, die in der gegenwärtigen Welt Gestalt annehmen, führte die Ausstellung weg aus einem geschlossenen, versteinerten Raum.⁴⁶ Das Design sollte gewissermaßen unbequem sein, um eine kritische Distanz zwischen Objekt und Benutzer zu schaffen und sich dadurch dem einfachen Konsum zu entziehen und bewusstes Wahrnehmen zu stimulieren.

Laut Tomberg wollten er und sein Team mit der Ausstellung genau das, »den passiven Konsum unterbinden und den Verbraucher zum eigenständigen Denken führen«.⁴⁷ Es ging also nicht um die Unterwerfung, sondern die Ermächtigung der Subjekte. Deutlich drückte es Gens aus: Während er die Ausstellung als gelungenes Experiment im Sinne des sowjetischen Designs bezeichnete, hob er hervor, dass die Betrachter eben nicht mit Vorschlägen zur räumlichen Dekoration oder Ansichten häuslicher Kultur versorgt würden – letztere wären in Hinblick auf den Mangel an Gebrauchsgegenständen sogar gefährlich – sondern zum »aktiven Konsumieren« animiert würden.⁴⁸



[6] Taimi Soo, *Gestreifter Raum*, 1972/2006

Ausblick

Und doch, der sichtbare Wandel in der Form und Ideologie, die Verschiebung von einem rationalen Verbraucher-Raum-Verhältnis, das Funktionalität und Ökonomie nicht direkt ablehnte, sondern lediglich nach größerer Flexibilität in den Gestaltungsmöglichkeiten suchte, zeichnet auch die allgemeine Krise der Moderne auf. Zwar wollte man mit dem *Environment* die Besucher ermächtigen, zugleich aber umschloss es sie. Die Gänge waren eng und man konnte sich nicht frei bewegen, das heißt die eigene Bewegung aktiv gestalten. Das Design, in dem Besucher der Ausstellung verschiedenen Zuständen ausgesetzt waren, wirkt in der Tat autoritär.

Der Glaube an den technisch-wissenschaftlichen Fortschritt, als das Triebwerk für die Lösung sozialer Probleme sowie der alltäglichen Umwelt, geriet in den 1970er Jahren zusehends ins Wanken und wurde selbst zum Teil des Problems. Die Idee von einem Künstler beziehungsweise Designer, der das Kommando in der industriellen Produktion übernimmt, gewann immer mehr Bedeutung, von einem Künstler, der in der Lage ist, die Rationalität der alltäglichen Umwelt zu brechen. In der Realität aber verschlechterte sich die Position der Designer in Betrieben, die bereits marginal war, durch die Wirtschaftskrise der 1970er Jahre nochmals. Der Rückbau der Reformen der 1960er Jahre, die eine marktwirtschaftliche Konkurrenz zwischen den staatlichen Betrieben initiiert hatten, drängte die Designer immer mehr aus

der Industrie heraus, ins Experimentieren. Während man in den 1960er Jahren noch von der Planung von Zukunftsstädten und Raumschiffen träumte und auch einige größere Projekte verwirklichen konnte, beschäftigte man sich in den 1970er Jahren vor allem mit Straßendekorationen, visuellen Kommunikationssystemen für Betriebe und eben Ausstellungsdesigns. Da die sowjetische Industrie immer weniger Produktdesigner verpflichtete – für die Planwirtschaft war es einfacher und kostengünstiger, Modelle aus westlichen Zeitschriften zu kopieren, als mit Designern Produkte zu entwickeln – wurde es attraktiv, im Kombinat der Kunstprodukte ARS (Staatliche Kooperative für Kunstprodukte) zu arbeiten, die unter anderem Ausstellungsdesigns produzierte.

Die Ausstellungsreihe *Raum und Form* war also einerseits Teil des Diskurses von Design. Andererseits war sie unfreiwillig Zeugnis von dessen Bedeutungsverlust in Zeiten, in denen die realen Aufträge fehlten und produktive Energie in die Ausstellungen gesteckt wurde, die sich wiederum von der Realität entfernten. Funktionalität und Gebrauch spielten eine immer kleinere Rolle, an deren Stelle nun Witz, Ironie oder Diskurs traten. Nach der dritten Ausstellung, 1976, zog sich Tomberg aus dem Ausstellungsgremium zurück und wandte sich ganz der pädagogischen Arbeit zu, weil, wie er sagte, die Ausstellung sich immer mehr von der Realität und »realen Angelegenheiten« entfernte und »zu experimentell« zu werden drohte.⁴⁹ Die 1972er Ausgabe von *Raum und Form* zeigte diese Tendenz der Transformation der ästhetischen Mittel zum Selbstzweck bereits an, obschon diese erst im Rückblick klar wird.

Mari Laanemets schloss 2001 ihr Studium an der Estnischen Kunstakademie in Tallinn mit dem Master of Arts ab und wurde 2008 an der Humboldt-Universität zu Berlin, promoviert. Als Kuratorin war sie an zahlreichen Ausstellungen beteiligt, u.a. zusammen mit Andres Kurg *Our Metamorphic Futures. Design, Technical Aesthetics and Experimental Architecture in the Soviet Union 1960–1980*, Nationalgalerie Vilnius (2011–2012) und Museum für angewandte estnische Kunst und Design (2012). Die Kunsthistorikerin arbeitet derzeit an der Estnischen Kunstakademie in Tallinn und ist unter anderem beteiligt am Forschungsprojekt »Forecast and Fantasy in Late Soviet Architecture«.

Anmerkungen

- Die Forschungsarbeit wurde vom estnischen Bildungsministerium mit dem Grant Nr. PSG530 unterstützt.
- Nikita Khrushchev, »Remove Shortcomings in Design, Improve the Work of Architects«, in: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture: 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993, S. 185–188.
- Iurii Gerchuk, »The Aesthetics of Everyday Life in the Khrushchev Thaw in the USSR (1954–1964)«, in: David Crowley, Susan E. Reid (Hrsg.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New York 2000, S. 81–100, hier S. 83–85.
- Krista Kodres, »Modernismi kehtestamine ja klassikaline reetoorika«, in: Maie Kalda, Virve Sarapik, Rein Veidemann (Hrsg.), *Kohandumise märgid*, Tallinn 2002, S. 128–140.
- Darja Bocharnikova, *Inventing Socialist Modern: A History of Architectural Profession in the USSR, 1954–1971*, unveröff. Diss. European University Institute Florence, Florenz 2014, S. 84–106.
- Catherine Cooke (mit Susan E. Reid), »Modernity and Realism: Architectural Relations in the Cold War«, in: Rosalind P. Blaksley, Susan E. Reid (Hrsg.), *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, Illinois 2006, S. 172–194.
- Dieser Begriff wird vor allem in der angloamerikanischen Forschung verwendet (Susan E. Reid, »The Soviet »contemporary style: a socialist modernism«, in: Sirje Helme (Hrsg.), *Different Modernisms, Different Avant-gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II*, Tallinn 2009, S. 89–106, hier S. 91). Dennoch, wie Reid bemerkt, war diese Moderne eher konservativ als revolutionär. Die radikale Abstraktion der 1920er Jahre wurde weiterhin abgelehnt, als antihumanistisch und falsch angesehen. Das zweite und nicht minder wichtige Ziel dieser Reformen bestand darin, die Autorität der Kunstexperten gegenüber denjenigen der Bürokraten und Ideologen wiederherzustellen.
- Krista Kodres, »Space and Form is Coming Back«, in: *Estonian Art 6-2 (1999)*, online: <http://arhiiv.estinst.ee/Ea/2_99.html>, 5.12.2021.
- Auch wenn die verheerenden Folgen dieser Methode (Monotonie, Anonymität) kaum zu übersehen waren, wurde der Neubau mit dem Argument der Quantität und des günstigen Wohnraums für viele verteidigt; vgl. Mart Port, »Kvantiteedist, kvaliteedist ja arhitektuurist«, in: *Kunst 5 (1961)*, S. 34–38.
- David Crowley, Susan E. Reid, »Introduction: Pleasures in Socialism?«, in: dies. (Hrsg.), *Pleasures in Socialism: Leisure and*

- Luxury in the Eastern Bloc*, Illinois 2010, S. 3–51, hier S. 9. Mit »ideologische Staatsapparate« bezeichnete der französische Philosoph Louis Althusser die Mechanismen der Unterdrückung, die nicht mit Gewalt und Repressionen, sondern mit anderen Mitteln arbeiten. Ideologische Staatsapparate sind z.B. Medien, Schule, Sport, Kirche usw. Laut Victor Buchli war *dizain* das ideologische Werkzeug, um das Verhalten der Bürger zu regulieren und zu disziplinieren (Victor Buchli, »Khrushchev, Modernism, and the Fight against ›Petit-bourgeois: Conscientiousness in the Soviet Home«, in: *Journal of Design History* 10-2 (1997), S. 161–176). Dizain (дизайн) ist die russische Transkription des englischen Wortes Design.
- 11 Ebd., S. 162.
 - 12 »Wo stellt man den Fernseher hin« oder »Wo kommt das Klavier hin« lauteten die Überschriften in der 1958 gegründeten Zeitschrift *Kunst ja Kodu* [Kunst und Heim].
 - 13 David Crowley, Jane Pavitt, »Introduction«, in: dies. (Hrsg.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London 2008, S. 10–25, hier S. 12–13.
 - 14 Tomberg wurde 1966 mit dem Aufbau der Abteilung betraut. Anfänglich Teil der Abteilung für Möbel- und Innenarchitektur, wurde sie 1968 zu einer eigenständigen Fakultät für industrielle Kunst. Das Wort Design durfte damals noch nicht verwendet werden. Zu dieser Zeit hatte Tomberg, der selbst Möbeldesigner und Innenarchitekt war, bereits eine Reihe von viel beachteten Ausstellungsdesigns realisiert.
 - 15 Es wird immer wieder über mangelnde Ausstellungsmöglichkeiten geklagt und über die damit verbundene künstlerische Geringschätzung der Arbeit von Designern. Oft ist die Rede davon, einen eigenen Ausstellungsraum zu eröffnen. Das Estnische Museum für angewandte Kunst wurde 1972 gegründet und 1980 eröffnet.
 - 16 Vello Asi, Väino Tamm, »Näitus Ruum ja Vorm«, in: *Sirp ja Vasar*, 4.4.1969, S. 1.
 - 17 Ebd.
 - 18 Nebenbei gab es aber doch Möbel-Modelle und Musterobjekte, die schließlich vom Ministerium für Kultur angekauft wurden, um Hilfe bei der Deckung der Kosten der Ausstellung zu leisten.
 - 19 1961 fand in Moskau und später (in reduzierter Form) in Tallinn eine Ausstellung des finnischen Industriedesigns statt. Viele Designer haben auf die enorme Wirkung der finnischen Ausstellung und den Impuls hingewiesen, den diese Ausstellung der Reihe *Raum und Form* gegeben hat. Die von der Finnischen Gesellschaft für Kunsthandwerk und Design organisierte Ausstellung präsentierte nicht nur die Produkte, sondern schuf auch einen konzeptionellen Rahmen. Die Formgebung wurde auf symbolische Formen, wie zelluläre Honigwabe, Ei oder Substanz-Strukturdiagramm zurückgeführt, die die ausgestellten Gegenstände in mehreren Varianten wiederholten.
 - 20 Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
 - 21 In den 2000er Jahren gab es Versuche, die Tradition dieser erfolgreichen und beliebten Ausstellungsreihe wiederzubeleben. Zu einer solchen *Nationalisierung* der modernen Formgebung s. Kodres 1999 (wie Anm. 8).
 - 23 Laut Taervo Gans, den sein Lehrer Tomberg engagiert hatte, wurden die beiden großen Säle von seinen älteren Kollegen entworfen, während ihm die hinteren Räume der Ausstellung überlassen wurden. E-Mail von Taervo Gans an die Autorin, 25.11.2021.
 - 24 Der Grad des Kollektiven variierte jedoch sehr, nur wenige bildeten richtige Arbeitsgruppen, die sich um ein kollektives Design oder Konzept bemühten. Die meisten haben den gemeinsamen Raum benutzt, um individuelle Werke auszustellen.
 - 25 Udo Ivask, »Vorm«, in: *Kunst ja Kodu* 41-3 (1973), S. 12–23.
 - 26 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass., London 1976, S. 105–107; S. 131–133.
 - 27 Ivask 1973 (wie Anm. 25), S. 20.
 - 28 Udo Ivask, »Arhitekti kodu«, in: *Kunst ja Kodu* 37-1 (1971), S. 9–11, hier S. 11.
 - 29 Bruno Tomberg, *Arhitektonik*, Tallinn 1984.
 - 30 Ivask 1973 (wie Anm. 25), S. 20. Es war wohl einer der häufigsten Ansätze in der zeitgenössischen Designpraxis, zugleich wurde in dieser Hinsicht auch Kritik geäußert. Schon Asi und Tamm deuteten in Bezug auf die Ausstellung auf die Gefahr hin, kahle geometrische Formen in Möbel zu verwandeln, s. Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
 - 31 Tomberg 1984 (wie Anm. 29).
 - 32 Wie es z. B. Victor Buchli in Bezug auf die Reformen der 1960er Jahre andeutet, s. Buchli 1997 (wie Anm. 10), S. 162.
 - 33 »Die Ausstellung soll die Verbraucher für neue Einrichtungsformen sensibilisieren, sie dazu bringen, sich in ihren Wohnungen und Möbelhäusern noch einmal umzusehen« und ergänzen: »Natürlich sind die Formen in der Ausstellung nicht zum Kopieren gedacht, sondern zum Erwecken.« Vgl. Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16).
 - 34 Susan E. Reid, »This Is Tomorrow! Becoming a Consumer in the Soviet Sixties«, in: Anne E. Gorsuch, Diane P. Koenker (Hrsg.), *The Socialist Sixties. Crossing Borders in the Second World*, Bloomington, Indianapolis 2013, S. 25–65.
 - 35 Bruno Tomberg, »Kongressieelseid mõtteid: Vaba tee uuele kvaliteedile«, in: *Sirp ja Vasar*, 22.11.1961, S. 3.
 - 36 Zwar beruft Tomberg sich nicht explizit auf die Konstruktivisten, jedoch bereits bei der Formulierung des Lehrplans für die Fachrichtung Design am Kunstinstitut hat er neben dem Vorkurs im Bauhaus auch die Lehre an den russischen Gestaltungsschulen in den Blick gefasst und genau studiert. Bruno Tomberg im Gespräch mit der Autorin, 29.3.2004.
 - 37 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago 1997, S. 90–91.
 - 38 Bruno Tomberg, »Mis on disain«, in: *Pioneer* 11 (1973), S. 36–37.
 - 39 Tom Cubbin, »The Domestic Information Machine. Futurological Experiments in the Soviet Domestic Interior, 1968–76«, in: *Home Cultures* 11-1 (2014), S. 5–32, hier S. 13.
 - 40 Margolin 1997 (wie Anm. 37), S. 94.
 - 41 Michelle Henning, »Legibility and Affect: Museums as New Media«, in: Paul Basu, Sharon Macdonald (Hrsg.), *Exhibition Experiments*, Malden, MA, Oxford 2007, S. 25–46, hier S. 37–38.
 - 42 Mait Summatavet, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 62–64.
 - 43 Udo Ivask, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 57–61.
 - 44 Viacheslav Glazytchev, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 47–50.
 - 45 El Lissitzky, »Demonstrationsräume«, in: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf: Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, S. 362–363, hier S. 362.
 - 46 Leo Gens, »Inimene ja tema keskkond. Näituselt »Ruum ja vorm« Tallinna kunstihoonese«, in: *Sirp ja Vasar*, 7.4.1972, S. 8–9, hier S. 8.
 - 47 Bruno Tomberg, Künstlerverband der Estnischen SSR, »Protokoll der Diskussion über die Ausstellung *Raum und Form*«, 1972, Estnisches Staatsarchiv, f. R-1665, n. 2, s. 657, l. S. 38–43, hier S. 40.
 - 48 Gens 1972 (wie Anm. 46), S. 9.
 - 49 B. Tomberg im Gespräch mit der Autorin, 29.3.2004. Bereits im Zusammenhang mit der ersten Ausstellung wiesen Asi und Tamm darauf hin, als sie schrieben, dass die »Ausstellung viele witzige, farbenfrohe und einfallsreiche dekorative Elemente aufweist, deren Glanz jedoch dazu neigt, Probleme zu verschleiern.« Siehe Asi/Tamm 1969 (wie Anm. 16), S. 1.

Fotonachweise

- [1]–[2], [4]–[5] Estnisches Museum für angewandte Kunst und Design.
- [3] Museum für Estnische Architektur.
- [6] Estnisches Kunstmuseum.

From knowledge production to monument protection: Tbilisi Chess Palace and Alpine Club

Nini Palavandishvili

The Tbilisi Chess Palace and Alpine Club is an extraordinary building considering the original reason for its creation and its cultural, historical and social contexts.¹ [Fig.1]

In order to acknowledge and honour the outstanding achievements of local chess players, ›chess palaces‹ were built in three Soviet republics in the 1970s – Georgia, Armenia and Belarus. Moreover, these buildings testified that Soviet domination in chess was an important ideological argument for the superiority of the system.

The Tbilisi Chess Palace and Alpine Club building was dedicated to the first female grandmaster – Nona Gaprindashvili, who became world chess champion in 1962 at the age of 21 and went on to defend the title for 16 years. This is particularly interesting today, considering the popularity of the Netflix series *The Queen's Gambit*, in which Nona Gaprindashvili, herself a prodigy in her day, is mentioned. Chess or film lovers might also know that Nona Gaprindashvili sued Netflix in 2021 after a line in the series mentioned her by name, stating that she had ›never faced men‹. She had, in fact, faced male opponents on many occasions.

The Tbilisi Chess Palace and Alpine Club opened in 1973 in one of the parks at the centre of Tbilisi. The building is organically distributed on the slopes of the park landscape. My interest in artistic/curatorial projects very often derives from my everyday living environment, of which architecture is an inseparable part. One of the buildings that has attracted my attention and continued to fascinate me is this one. The building represents an example of both the archi-



[1] Tbilisi Chess Palace and Alpine Club, 1970s

tectural principles of Modernism and the socio-economic processes that have been taking place since the 1990s.

The building has been through a large number of transformations in its lifespan. In the 1970s and 1980s it found fame, gaining admirers and respect as hundreds of people filled its main hall to watch chess tournaments. Generations of chess players and mountaineers were raised here. In the 1990s, during the civil war, it became the ›headquarters‹ of a paramilitary group. This is when it started to be broken up into several parts fulfilling various functions – casino, burger bar, pharmacy, bank, gym. [Fig. 2]

Today we have the following situation – 85% of the building, which belongs to Tbilisi municipality, is leased to the Georgian Chess Federation, and 13% to the Mountaineers' Club. In order to ›maintain‹ itself and the building, the Chess Federation is obliged to sublet parts of the building. Space on the ground and second floors is rented out to a billiards club. A café, the International Chess Academy of Tbilisi and the president's office of the European Chess Union also operate from here.

The current and former tenants have continued to adapt the building according to their individual needs and tastes. They enlarge



[2] Tbilisi Chess Palace and Alpine Club, Interiors. From left to right clockwise: East side gallery, 1st floor, 2016. Main hall, 1970s. Main hall, 2019. South foyer, 1st floor, 1970s



[3] Tbilisi Chess Palace and Alpine Club. From left to right clockwise: North view, 2019. South view, 2019. North foyer after renovation, ground floor, 2019. Administrative wing after renovation, ground floor, 2019



[4] Exhibition *8×8, The Future that Never Happened*, 2016, Tbilisi, Georgia, curated by Nini Palavandishvili in collaboration with Lena Prents, exposition of archival material

inner spaces and create new spaces by using balconies and staircases, seal off windows or put in a door that is considered more ›beautiful‹ than the original one. Several decorative elements have been added to the entire building, using various paint colours. This results in a scenario that is in fundamental disharmony with the original material and concept of the building. The architects' initial challenge and aim – to create an architectural form that corresponds to its original concept and purpose – has been sacrificed to utilitarian function. [Fig. 3]

My first project based on the building was not intended to focus entirely on the unique architecture of the Chess Palace and Alpine Club. Nor was it only about chess and its history in Georgia. It was an attempt to observe one particular building and its surroundings, with the aim of comprehending the system mechanisms Georgia has been going through and the political, economic, social and other impact they have had on the country during and after the Soviet era. The same system mechanisms influence the existence of art. Thus the project also observed and analysed the environment in which contemporary art exists today, especially art which is socially and politically active and engaged, which reacts to the processes that surround it.

All of the above became the theme of the art project *8×8, The Future that Never Happened*, which I initiated in Tbilisi in summer 2016

in collaboration with Lena Prents. In order to avoid the project becoming too generalised and hypothetical, it was important to implement it in the building itself, opening it up for visitors and a wider audience.

Archive and historical material constituted the main part of the exhibition. It consisted of initial orders regarding the building, original drawings, a video of the opening, newspaper articles on the opening and the first tournaments held in the building. Explanatory texts provided visitors with information on the general theme and wider context of the development of chess. Alongside the texts, artefacts such as books, postcards, stamps, badges, films, banners etc. were on display. Materials were organised around four topics: the History of Chess in the Soviet Union, Chess and Women, Chess and Art and the History of Tbilisi Chess Palace and Alpine Club. [Fig. 4]

In addition, works specifically created by contemporary artists within the framework of our project (local artists as well as those invited to take part in an artist's residency) were shown in the entire building. The choreography of the display allowed the visitors to see the building both from the inside and outside, allowing them to enter parts of the building where access is usually restricted.

In order to make the whole process more interactive and educational, we also offered guided tours, public playing sessions, film screenings, etc. [Fig. 5]

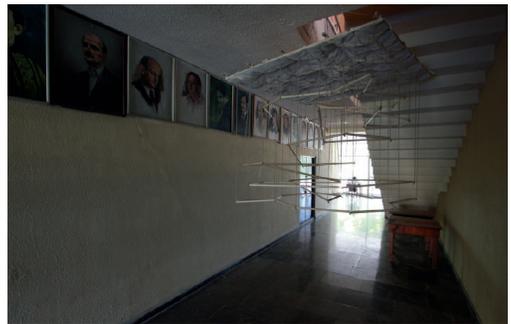
On the occasion of the project, I wrote two letters to the agency of monument protection, asking them to list the building as an immovable cultural monument. The agency did not respond to either of them.

None of the events and activities that followed were pre-planned; one thing led on to another.

In 2017, again in collaboration with Lena Prents, I organised a second exhibition at ZK/U – Center for Art and Urbanistics in Berlin. This time, we expanded our focus to include materials from Armenia and Belarus. The participating artists portrayed different aspects of chess in their works, drawing attention to the ideological implications of the past and the present. Here also, alongside the exhibition, we organised chess tournaments in collaboration with the local chess club, a film screening with food night, etc. [Fig. 6]

Back in Tbilisi, I continued to work on raising public awareness of the building on a local and international level, making several TV appearances and writing articles for international publications. One of the major events was a public talk by the famous Swiss architect Peter Zumthor, which took place in the building. This was an exceptional moment, with a large audience completely filling the big hall.

As a result of these activities, the organisation »Blue Shield Georgia« contacted me in 2018 and suggested that we apply jointly for funding from the Getty Foundation's »Keeping it Modern« programme.



[5] Exhibition *8x8, The Future that Never Happened*, 2016, Tbilisi, Georgia, curated by Nini Palavandishvili in collaboration with Lena Prents; from left to right clockwise: works by Lado Lomitashvili and Atu Gelovani, Yip Kai Chun, David Bergé and Nadia Tsulukidze, Iza Tarasewicz.



[6] Exhibition *Pop-Up Chess Palace. On Architecture, Ideology and Chess*, 2017, ZK/U – Center for Art and Urbanistics, Berlin, Germany, curated by Nini Palavandishvili and Lena Prents; from left to right clockwise: exhibition view, works by Naili Vakhania, Tatia Skhirtladze, Nino Sekhniashvili

The aim of this grant is to support research and preparation for conservation plans and maintenance recommendations for 20th century architecture worldwide. Our application was successful.

In January 2019 we started with our numerous activities, and a long process of communication and negotiations with the ›owners‹ of the building began.

The aims of the project were:

- To develop the first ever conservation plan for a late Soviet Modernism building in Tbilisi, which would serve as a prototype for other period buildings of a similar kind;
- To facilitate the appropriate restoration, conservation and continued maintenance of a late Soviet Modernism style building in the future;
- To increase awareness of the value of late Soviet Modernism period architecture among city authorities and a wider Georgian public;
- To train young architects and heritage professionals in the documentation, conservation planning process etc. of buildings from the same period as the Tbilisi Chess Palace and Alpine Club.

In order to achieve these goals, numerous activities were carried out, for example:

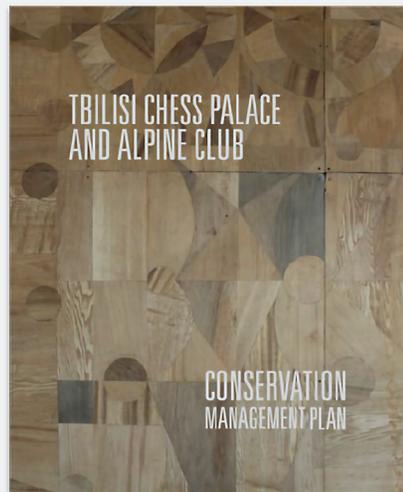
- Heritage documentation training,
- The development of a concept for an interpretation centre for the Tbilisi Chess Palace and Alpine Club
- Events for the European Night of Museums
- Adaptive reuse workshop
- Public lectures on safeguarding late Soviet Modernist architecture [Fig. 7]

Most importantly, with the support of our international partners and due to the newly gained popularity of the building, the Tbilisi Chess Palace and Alpine Club was listed as an Immovable Cultural Heritage Monument on May 27, 2019. This is a huge achievement considering that only ten buildings from the late modernist period have monument status in the whole of Georgia, only three of which are in Tbilisi. The last time this status was granted was in 2008.

A huge amount of work was also invested in two publications. One is a manual entitled ›Why and How should Modernist Architecture be Protected‹, aimed at municipality workers as well as the tem-



[7] Activities in the framework of the ›Conservation of Modernist Architecture and its Sustainable Use in Georgia‹



[8] Manual *Why and How should Modernist Architecture be Protected / Tbilisi Chess Palace and Alpine Club. Conservation and Management Plan, 2020*

porary owners of such buildings. It is available only in Georgian. The second is a conservation and management plan in two languages. It is the first document of its kind to be created in Georgia for a late modernist building. The plan aims to protect the values that define the significance of the building, preserve its original function and increase its economic potential and sustainability by carefully adapting certain spaces for new compatible uses.

In addition to outlining conservation needs, goals and strategies, the document provides a thorough building maintenance plan with practical checklists for the building manager, adaptive reuse proposals for selected spaces in the building, management recommendations related to various aspects, and an action plan for the implementation of the CMP.

Now it is up to the Tbilisi municipality to take these recommendations into consideration and proceed with the appropriate adaptation plan.

Nini Palavandishvili (Palavandišvili) is a freelance curator, researcher and writer. She first studied art history in Tbilisi and then graduated from the Faculty of Public and Industrial Communication at the Berlin University of the Arts. The focus of her research lies on mid-century modernist architecture, monumental and decorative art, their role in a time of creation, and current interpretations. She writes for international publications and is a (co)author and (co)editor of books, among them: *Building Socialist Georgia*, Goethe Institut Georgia, 2022; *Tbilisi – It's Complicated*, Onomatopée, 2019, and *Art for Architecture – Georgia*, Dom Publishers, 2019.

Note

- 1 Further reading M. Kalkhitashvili et al. (ed.), *Tbilisi Chess Palace and Alpine Club. Conservation Management Plan*, Tbilisi 2021, online <<https://chesspalaceandalpineclub.ge/wp-content/uploads/2021/05/%E1%83%99%E1%83%9B%E1%83%92-Eng-Online-spreads.pdf>>, 1.12.2021; »Tbilisi Chess Palace and Alpine Club«, in: Adolph Stiller (ed.), *Between Caucasus and the Black Sea. Architecture in Georgia*, Vienna 2018.

Photo credits

- [1] George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation.
 [2a], [2c],[3a]–[3d] Gogita Bukhaidze.
 [2b] David Gurgendize personal archive.
 [2d] Germane Ghudushauri family archive.
 [4a]–[4d] Gogita Bukhaidze and Tamara Gurgendzen.
 [6a]–[6d] David Meskhi.
 [7a]–[8] © the Georgian National Committee of the Blue Shield,
 Source: <https://chesspalaceandalpineclub.ge/>.

Othernity – A curatorial attempt to recondition our modern heritage

Dániel Kovács

On May 24, 2021, the exhibition *Othernity – Reconditioning Our Modern Heritage* opened in the Hungarian Pavilion as part of the 17th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia. As a result of a 2019 open tender, Budapest’s Ludwig Museum of Contemporary Art commissioned the exhibition project from the *Translations of Modernism* team, made up of the art historian Dániel Kovács along with the architects Attila Róbert Csóka, Szabolcs Molnár and Dávid Smiló.

Othernity deals with the post-1945 built heritage of the Central and Eastern European region and examines this problem on the basis of twelve selected buildings in Budapest. Due to their historical associations and dilapidated condition, these buildings are unpopular in Hungary (as they are in most countries in the region). Typical ways of handling them vary between demolition and complete insulation—both approaches resulting in the total loss of any architectural values. Nothing illustrates the urgency of the problem better than the fact that two of the twelve buildings chosen were demolished in the year between the original date planned for the opening of the exhibition, in May 2020 (delayed due to COVID-19), and the actual opening in 2021.

»It is ultimately our collective imagination that will get us to the future«, said the Biennale’s chief curator Hashim Sarkis in an interview. It was based on this premise that the Hungarian curatorial team invited twelve architectural firms from nine countries in the region to rethink the fate of the twelve selected buildings and outline their potential future. These were: A-A Collective (Poland/



[1] *Stars, dead body and other forms that don't change*, installation by LLRLLRR, exhibition view of the Hungarian Pavilion at the Venice Biennale 2021



[2] *The Death of a Building*, installation by A-A Collective, exhibition view of the Hungarian Pavilion at the Venice Biennale 2021

Denmark/Switzerland), Architecture Uncomfortable Workshop (Hungary), BUDCUD (Poland), b210 (Estonia), KONNTRA (Slovenia/North Macedonia/Croatia), LLRLLRR (Estonia/UK), MADA (Serbia), MNPL Workshop (Ukraine), Paradigma Ariadne (Hungary), PLURAL (Slovakia), Vojtěch Rada (Czechia), and Studio Act (Romania). The invited architects share an insider's knowledge of this particular architectural heritage and its social context. Although the participants are of a generation that no longer has an active first-hand experience of socialism, they have grown up among these buildings—whether it be in Warsaw, Bratislava, Belgrade, Tallinn, Odessa, Krakow, Bucharest, Zagreb or Prague—and have similar experiences of the period's architecture.

The invited teams presented ideas for the application phase, which we then developed during the preparation stages of the exhibition. Due to the pandemic, we only had the opportunity to meet once in person, in the autumn of 2019; otherwise, we kept in touch online.

In the period between the autumn of 2019 and the spring of 2021, we were not only able to complete the plans for the exhibition in Venice, but also the works to be presented at the exhibition. After that, the installations themselves were produced, mostly in Budapest.



[3] *Domus Baths*, installation by BUDCUD, exhibition view of the Hungarian Pavilion at the Venice Biennale 2021

Due to the symmetrical floor plan of the Hungarian Pavilion in Venice, we decided to split the contents of the presentation into two parts. In one of the exhibition halls, the so-called Lab, we presented the twelve selected buildings with the help of archival materials, and in the other (the Showroom) we lined up the twelve contemporary reflections envisioned for them.

We left ample space for the architects who were invited to participate. Although the buildings were selected and allocated by the curatorial team, all we asked of the participants was to think through the values of the buildings and what meaning they might bear for the future, without being afraid to take their own personal experiences and memories as a starting point. We also determined the size of the space available, as the dimensions of the pavilion were fixed. As expected, twelve completely different works were created, of which I can now present only a few.

A-A Collective was assigned the building of the National Power Dispatch Centre, designed by Csaba Virág. In 2019 the building, which had once been a very striking, high-tech construction, had been standing empty in Buda Castle for years, despite several protests on the part of architectural circles. A-A Collective asked the question: what if they



[4] General view of the installation in the Lab of the Hungarian Pavilion, Venice Biennale 2021

planned a demise instead of a concept for the future? Their project, *The Death of a Building*, outlines a vision for the Centre in which it would be stripped of its façade and interiors and turned into an urban park for a few years. Then, after this public ›mourning process‹, it would make way for a new building. The intuition of the A-A Collective proved to be prophetic: the centre was entirely demolished in the summer of 2020.

BUDCUD from Krakow was given the former Domus furniture store, built according to the plans of Antal Lázár and Péter Reimholz. They were inspired by the huge, undivided interiors and the characteristic cantilevered floors. The store, which had once served the everyday needs of the average person, was to become a place of luxury and comfort in the future, as a special wellness spa providing its visitors with the stimulation of abstract spatial arrangements, colours and controlled light intensity, humidity and air ozone levels, as well as special sounds.

The LLRLLRR, operating in Tallinn and London, dealt with the Planetarium, built in the 1970s (original architects: László Lux and Tamás Tömöry). They designed a relief entitled *Stars, dead body and other forms that don't change*, which merged a cross-section of the planetarium with an unrealized idea: Étienne-Louis Boullée's famous design for Newton's cenotaph. In addition to the geometric similarity, the idea tells of the future canonization of the modern.

The delay of the exhibition had a positive effect, in that it gave us time to prepare installations of an extremely high quality. We be-



[5] General view of the installation in the Showroom of the Hungarian Pavilion, Venice Biennale 2021

lieve that the exhibition succeeded in arousing interest in the built heritage of the era and in showing how inspiring these buildings can be, even for contemporary architecture —assumptions that have been corroborated by critics. I quote from two published articles:

»Some of the outstanding examples both in terms of content and display include shows such as *Othernity* in the Hungarian pavilion—a carefully and beautifully composed exhibition on alternative narratives of Eastern European modernity displayed through a mixture of contemporary practices involved with urban space, from photography to art to design.«¹

»There's one moment, in the Hungarian pavilion, that demonstrates the real potential for designers in exploring the vanished built environment of Communism: In a proposal from Ukraine-based MNPL Workshop, a looming 1960s apartment tower would be partially covered in a sort of sky-patterned tablecloth, complete with fluffy white clouds, in a way that simultaneously masks its bulk and celebrates its soaring ambition. As a form of loving satire, it's a pitch-perfect idea, skewering the megalomania that drove the socialist builders while defending their contributions from the megalomania of modern capital. Only architecture could

manage this kind of critical cannibalism: building a new world within the shell of the old, while finding a place for the old world in the shell of the new.«²

We hope that *Othernity – Reconditioning Our Modern Heritage* will indeed contribute to a long-term dialogue on our post-1945 building heritage, and perhaps help us understand the potential of these buildings.

Dániel Kovács studied art history at the ELTE in Budapest and La Sapienza in Rome. Since 2010 he has been a board member at the Hungarian Contemporary Architecture Centre. 2015–2018 he served as programme director at the Collegium Hungaricum Berlin and in 2019 he co-curated the interdisciplinary event series Montag Modus in Berlin, along with Lena Szirmay-Kalos and Jasna Layes-Vinovrski. Currently he works at the Hungarian Museum of Architecture and Monument Protection Documentation Center in Budapest as curator of the post-1945 collection.

Notes

- 1 Markus Lähteenmäki, »The Shifting Fundamentals«, in: *Strelka Mag*, 29.6.2021, online: <https://strelkamag.com/en/article/the-shifting-fundamentals>, 1.12.2021.
- 2 Ian Volner, »Building Blocs«, in: *Art Forum*, 25.6.2021, online: <https://www.artforum.com/architecture/ian-volner-on-the-17th-venice-architecture-biennale-86147>, 1.12.2021.

Photo credits

[1]–[5] Dániel Dömölky, 2021.

Impressum

Der Tagungsband *Matrix Moderne / Ostmoderne – Bauen, baubezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland und dem Europa der Nachkriegszeit* erscheint open access als dritter Band in der Publikationsreihe *Aurora. Chemnitzer Schriften zu Kunst und Kultur*, hrsg. von den Kunstsammlungen Chemnitz, auf arthistoricum.net.

Konzeption der Tagung am 1. und 2.10.2021
Jeannette Brabenetz
Frédéric Bußmann

Herausgeber:innen
Frédéric Bußmann, Diana Kopka

Redaktion
Philipp Freytag

Bildredaktion
Eva Zimmermann

Lektorat
Angelika Bretschneider (Deutsch)
Louise Bromby (Englisch)

Gestaltung und Lithografie
Hannes Drißner, Leipzig

Druck und Bindung
Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42,
22848 Norderstedt

Die Entscheidung über die Verwendung gendergerechter Sprache in ihren verschiedenen Ausprägungen lag bei den Autor:innen.

KUNST SAMMLUNGEN CHEMNITZ

Kunstsammlungen am Theaterplatz
Theaterplatz 1, 09111 Chemnitz
T +49 (0) 371 488 4424
F +49 (0) 371 488 4499
kunstsammlungen@stadt-chemnitz.de
<https://kunstsammlungen-chemnitz.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Die Texte sind unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1170-5](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1170-5)
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1170>

Publiziert bei Universität Heidelberg /
Universitätsbibliothek arthistoricum.net –
Fachinformationsdienst
Kunst • Fotografie • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

© 2023 Kunstsammlungen Chemnitz und die Autor:innen für die Texte

Umschlagabbildung
Ansicht des Eingangsbereichs der ehemaligen SED-Bezirksleitung, Brückenstraße (heute Landesdirektion), mit Fahnenplastik von Ralph Siebenborn, 1977–1980, Gesamtentwurf Karl Clauss Dietel, 1977–1980.

ISSN 2940-603X
eISSN 2940-6048

ISBN 978-3-98501-179-7 (PDF)
ISBN 978-3-98501-178-0 (Softcover)

Architektur, baubezogene Kunst, Formgestaltung und die visuelle Kultur des Alltäglichen, viele dieser ästhetisch-politischen Phänomene, die im Zuge des Neu- oder Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg im Ostblock entwickelt wurden, haben zuletzt nach einigen Jahren der Nichtbeachtung regelrecht Konjunktur. Dabei eröffnet der Begriff der Ostmoderne eine Traditionslinie von der Vorkriegs- zur internationalen Nachkriegsmoderne unter spezifischen Auftrags- und Produktionsbedingungen. Zugleich hinterfragt er die bislang geltenden Maßstäbe für die Aneignung von Tendenzen der internationalen Moderne auf europäischer Ebene.

Matrix Moderne | Ostmoderne vereint Beiträge der gleichnamigen Tagung der Kunstsammlungen Chemnitz aus dem Jahr 2021. Sie erkunden das Phänomen anhand einer Vielzahl von Fallbeispielen aus unterschiedlichen europäischen Ländern, künstlerischen Gattungen und Perspektiven. Der Band trägt so zu einer Konturierung der Begrifflichkeiten und des Phänomens Ostmoderne bei und kontextualisiert diese zugleich mit Blick auf eine Multiperspektivität von Modernen in ihrer Exklusivität kritisch.