

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

Gregor H. Lersch

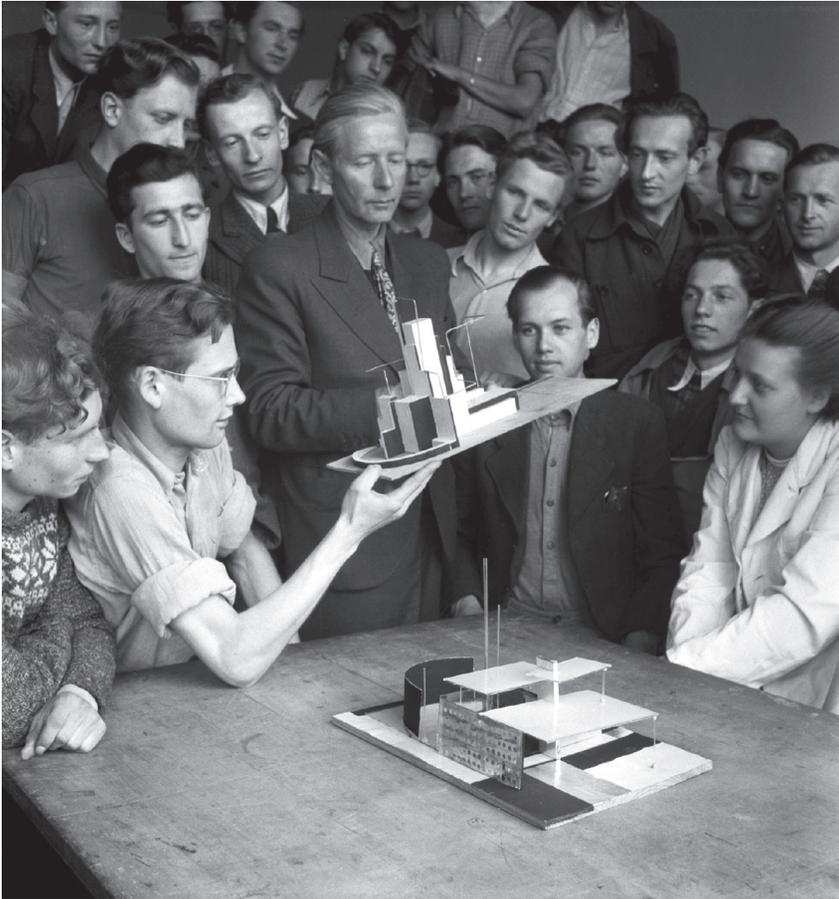
Gregor H. Lersch: Zwischen nationaler und internationaler Moderne – das Erbe des Bauhauses in der SBZ/DDR zwischen 1945 und 1956. in: Bußmann, Frédéric. / Kopka, Diana (Hrsg.): Matrix Moderne | Ostmoderne. Bauten, baubezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland und dem Europa der Nachkriegszeit. (Aurora. Chemnitzer Schriften zu Kunst und Kultur, Bd. 3). Heidelberg: arthistoricum.net 2023, S. 44-55. <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1170.e16396>

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 reichen 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



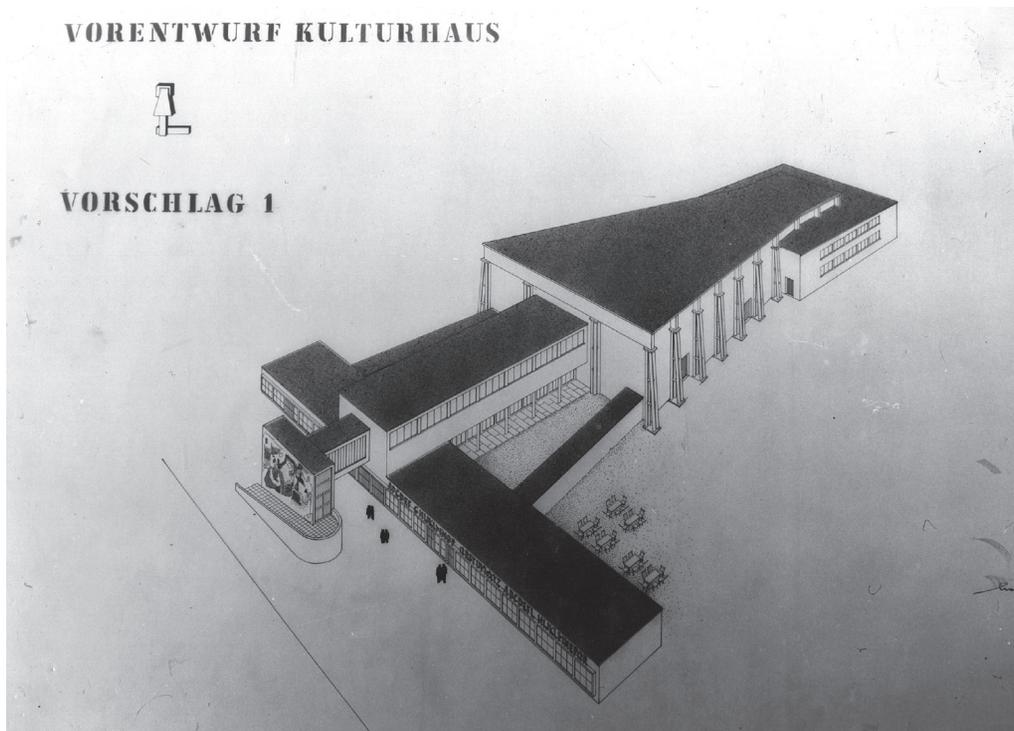
[1] Peter Keler mit Architekturstudenten bei der konzeptionell am Bauhaus orientierten Vorlesung an der Hochschule für Baukunst und bildende Künste in Weimar, 1947

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 »dütern, 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 Möbelgestaltung 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.